

Дрокофортъ и
Дрокофортъе

СТАТЬИ
И ИНТЕРВЬЮ

Прокофьев о
Прокофьеве

СТАТЬИ
И ИНТЕРВЬЮ

МОСКВА
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1991

ББК 85.313(2)7
П80

*Составление,
текстологическая редакция
и комментарии
кандидата искусствоведения
В.П.ВАРУНЦА*

Рецензент:
доктор искусствоведения
И.В.НЕСТЬЕВ

Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост.
П 80 В.Варунц. — М.: Сов. композитор, 1991. — 285 с.: ил.
ISBN 5 = 85285 = 219-8

Первая научная публикация литературного наследия С.С.Прокофьева, охватывающая период с 1913 по 1953 годы. В книге использованы впервые публикуемые материалы из архива композитора. Сборник снабжен справочно-библиографическим аппаратом и комментариями. Издание приурочено к 100-летию со дня рождения С.С.Прокофьева.

П $\frac{490500000-067}{082(02)-91}$ 485-91

ББК 85.313(2)7

ISBN 5 = 85285 = 219-8

© Варунц Виктор Пайлакович (ред.-сост.) 1991 г.

Книга "Прокофьев о Прокофьеве" — попытка собрания и научного издания публицистики композитора, обнаруженной в ходе изучения материалов, представленных в различных архивах и книгохранилищах. Столь полная публикация литературного наследия С.С.Прокофьева осуществляется впервые.

В 1956 году С.И.Шлифштейн в сб. "С.С.Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания" (в дальнейшем сокращено — МДВ) представил читателям 35 статей Прокофьева, напечатанных в разное время в ряде периодических изданий, а также неопубликованные статьи из архива композитора. При повторном издании сборника (М., 1961) в этот раздел книги вошло еще 6 публикаций, и таким образом общее их число достигло 41 статьи. Безусловно, этот материал не мог не войти в настоящее издание, но он заново откомментирован и подвергнут текстологической редакции. При публикации архивных материалов библиографические справки дополнены отсылками на номера архивных дел, отсутствующие в названных выше изданиях.

Перед составителем настоящего собрания стояла задача выявления малоизвестных или неизвестных вовсе публицистических выступлений Прокофьева, а особенно той ее части, которая впервые появилась в зарубежной прессе (в МДВ эта часть публицистики композитора совершенно отсутствует)¹. Были изучены многочисленные библиографические указатели, журнальные и газетные летописи, энциклопедические издания, а также справочный аппарат, представленный в монографиях и научных исследованиях о Прокофьеве. Достаточно обширный материал был обнаружен в архивохранилищах (главным образом в ЦГАЛИ и ГЦММК), а также в Гос. библиотеке им. В.И.Ленина, Гос. публичной библиотеке им. М.Е.Салтыкова-Щедрина, Гос. центральной театральной библиотеке и Научной музыкальной библиотеке им. С.И.Танеева при Московской консерватории. Ряд представленных публикаций был найден при просмотре (de visu) большого числа периодических изданий.

Со временем, разумеется, будут обнаружены неизвестные составителю материалы, но в предлагаемое издание вошли все публицистические выступления Прокофьева, обнаруженные к моменту сдачи рукописи в издательство. Составитель с благодарностью примет любую в этом плане информацию.

Известные трудности были сопряжены с разделами комментариев. Необходимо было по возможности полно учесть как опубликованные документы, связанные с жизнью и творчеством Прокофьева, так и материал, неизвестный читателям (так, в сборнике использованы фрагменты ряда неопубликованных писем, в частности, письма В.Держановского к Прокофьеву, во многом дополняющие картину многолетних творческих контактов между ними). Комментарии, с одной стороны, уточняют фактологию, представленную в книге, а с другой, и это была наиболее трудная задача, — служат дополняющим материалом к высказанному Прокофьевым в статьях и интервью замечаниях о различных музыкальных явлениях, о своих произведениях, о композиторах — предшественниках и современниках и т.д. В этих случаях обращение к документам не только дополняет те или иные суждения Прокофьева, но и в какой-то степени придает им большую полноту и объемность. С целью экономии места в комментарии не включены имена первых исполнителей в сценических произведениях Прокофьева. Полные сведения об этом имеются в изд.: П р о к о ф ъ е в С. Нотографический справочник. — М., 1962 / Сост. С.Шлифштейн.

Материалы расположены в хронологическом порядке, за исключением отдельных случаев, которые специально оговорены.

В сборнике сделана сквозная нумерация представленных материалов. Вслед за номером публикации приводится название статьи или интервью, имеющееся в оригинале. В тех случаях, когда название отсутствует, после номера публикации следуют три точки.

Конъектуры приводятся в квадратных скобках. Купюры в словах Прокофьева, сделанные в подавляющем большинстве из-за возникавших текстовых повторов, отмечены отточиями, которые также заключены в квадратные скобки. В остальных случаях купюры выделены отточиями в круглых скобках. Все слова и вопросы интервьюеров набраны курсивом.

Вслед за каждым материалом представлены: библиографическая справка, номера архивных дел, где хранится оригинал выступлений Прокофьева, имя интервьюера и комментарии.

Сборник разделен на три раздела, соответствующих принятой периодизации творчества Прокофьева:

1. до 1918 г. — ранний, дореволюционный период,
2. 1918—1932 гг. — зарубежный период,
3. 1933—1953 гг. — советский период.

Несколько слов о названии сборника — "Прокофьев о Прокофьеве". Казалось бы, оно несколько не соотносится с представленным здесь материалом, в особенности в той ее части, где Прокофьев рецензирует сочинения своих современников (к примеру, фортепианные пьесы Станчинского, симфонии Мясковского, произведения композиторов французской "Шестерки" и т.д.). Тем не менее, давая данное название книге, составитель хотел подчеркнуть, что, несмотря на это, главным героем сборника все же остается Прокофьев, его видение того или иного события, его (нередко весьма субъективное) восприятие того или иного опуса, его отношение к тому или иному композитору.

¹ В наст. изд. составитель счел возможным включить и отрывки из ряда мемуарных публикаций, где приводятся диалоги Прокофьева с авторами воспоминаний, что не противоречит основному содержанию сборника.

В конце книги представлены указатели:

- а) указатель упомянутых в сборнике произведений Прокофьева;
 - б) предметно-тематический указатель, отражающий основную музыкальную проблематику, затронутую в книге;
 - в) географический указатель, в который внесены все имеющиеся в текстах упоминания городов;
 - г) указатель имен, в котором аннотируются все имена собственные, встречающиеся в сборнике.
- Переводы, опубликованные в книге, выполнены:
- с английского — В.Варунцем,
 - с болгарского — А.Вечевой,
 - с голландского — В.Андроновым,
 - с датского — Н.Моховым,
 - с испанского — Н.Хоткевич и О.Монтальван,
 - с латышского — Л.Карклиньшем,
 - с немецкого — Т.Смирновой и В.Варунцем,
 - с польского — Г.Рабиновичем,
 - с румынского — В.Мельник,
 - с французского — Г.Рабиновичем,
 - с шведского — Н.Моховым.

Составитель выражает благодарность доктору искусствоведения И.В.Нестьеву, прочитавшему рукопись и высказавшему целый ряд пожеланий, учтенных мной при ее доработке. Слова признательности адресую и старшему научному редактору книги Е.И.Гульянц, советы которой учитывались на всех этапах работы. Благодарю также сотрудников Центрального гос. архива литературы и искусства и Гос. центрального музея музыкальной культуры за помощь, оказанную мне при подготовке сборника к изданию.

В сборнике приняты следующие сокращения:

- А — Прокофьев С. Автобиография. — 2-е изд. — М., 1982.
- АрхП — Архив Прокофьева.
- ВОКС — Всесоюзное общество культурной связи с заграницей.
- ГБЛ — Гос. библиотека им. В.И.Ленина.
- ГЦММК — Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М.И.Глинки.
- Диалоги — Стравинский И. Диалоги. — Л., 1971.
- Дукельский — Дукельский В. Об одной прерванной дружбе / Публ. И.Нестьева // История и современность. — Л., 1981. С. 244—260.
- Дягилев — Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х т. — М., 1982.
- ИПМП — Из писем молодого Прокофьева [к В.Держановскому] // Музыка России. Вып. 6. — М., 1986. С. 245—301.
- КА¹ — Автобиография // Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. — 2-е изд. — М., 1961. С. 131—196.
- Ламм — Ламм О. Страницы творческой биографии Мясковского, — М., 1989.
- МГК — Московская гос. консерватория им. П.И.Чайковского.
- МДВ — Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. — 2-е изд. — М., 1961.
- МЖ — Журнал “Музыкальная жизнь”.
- МП — Мейерхольд В. Переписка. — М., 1976.
- Нестьев — Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. — 2-е изд. — М., 1973.
- ПА — Письма С.Прокофьева — Б.Асафьеву: 1920—1944 // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 2. С. 4—46.
- ПМП — С. Прокофьев и Н. Мясковский. Переписка. — М., 1977.
- ПЖД — Письма С.Прокофьева к В.Держановскому // Из архивов русских музыкантов. — М., 1962. С. 93—109.
- ПШП — “Всегда дорожу Вашим мнением...”: С.Прокофьев — Д.Шостакович. Переписка // Встречи с прошлым. Вып. 3. — М., 1978. С. 253—259.
- СМ — Журнал “Советская музыка”.
- СПС — Стравинский — публицист и собеседник. — М., 1988.
- СтМ — Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. — 2-е изд. — М., 1965.
- ЦГАЛИ — Центральный гос. архив литературы и искусства.
- ЦГАОР — Центральный гос. архив Октябрьской революции.

¹ КА — так называемая “Краткая автобиография” Прокофьева, где в лаконичной форме композитор дает свое жизнеописание до 1936 г. В отличие от “Краткой автобиографии” “Автобиография” Прокофьева (в тексте сокращенно—А) написана значительно более развернуто, но она прерывается 1909 г.

1913

1917 *20961*

L. A. S t a n t c h i n s k y.
Esquisses pour piano, op. I*

Хорошее название “эскиз”! Оно всегда сумеет прикрыть недостатки пьесы. Например: слушатель находит, что пьеса обрывчата, не отделана, — “но ведь это же эскиз”, — отвечает автор. В пьесе нет содержания, нет выпуклой музыки, — “да, но ведь это только эскиз”, — возразит снова автор. А потому бывает жаль, когда автор дебютирует с эскизами. Рассматривая их, не знаешь, писал ли он эти эскизы “между прочим”, упражняясь для более солидной вещи, или же он всегда так сочиняет.

Четыре эскиза, которые г-н Станчинский выпустил под I опусом, так коротки, что автор не успел обнаружить в них ни ярких мыслей, ни интересного содержания. Между тем многое очень мило и вселяет желание познакомиться с другими, более основательными произведениями. Что касается до каждого эскиза в отдельности, то Первый (Moderato) очень недурен и приятен своей определенностью. Второй (Presto) может заинтересовать пианиста пальцевой техникой, любителям математики — ритмическими фантазиями, но любителя музыки ему заинтересовать нечем. В Третьем эскизе (Vivace) кажется забавным желание автора разыгрывать обеими руками одно и то же в разных концах клавиатуры; жаль, что забава эта звучит убого. Четвертый эскиз (Lento cantabile) написан на простую, в рубинштейновском духе, тему, не лишенную шаблонных оборотов, но трехэтажные гармонии и некоторый драматизм спасают пьесу от пошлости.

Автор — любитель пофранцузить. Своего русского происхождения он стесняется. По крайней мере, на русской вещи русского композитора он не решается поставить хотя бы фамилию по-русски¹.

L. S a b a n e i e v. Op. 8: Etude. Prélude;
Op. 9: Feuillet d'album. Esquisse.
Poëme. Prélude.**

Несмотря на скромную известность композиторского имени Л.Сабанеева, его сочинения обнаруживают отличные знания, старательную отделку и умение пользоваться инструментом. Но ограниченная наличность оригинального материала заставляет Сабанеева черпать его из посторонних источников, особенно же из широкого скрябинского потока. В некоторых пьесах заимствование выражено настолько сильно, что совершенно роняет их ценность. В оп. 8 лучше Prélude, привлекающий своею мягкостью, но, к сожалению, заверченный нескладно пришитым нонаккордом. Приятный для пальцев, но не слишком содержательный Etude тоже не может похвастаться заключением, оно банально. Впрочем, немногие доиграют до заключе-

* А. Станчинский. Эскизы для фортепиано, оп. I (франц.).

** Л. Сабанеев. Оп. 8: Этюд. Прелюд; Оп. 9: Листок из альбома. Эскиз. Поэмы. Прелюд. (франц.).

ния, настолько этюд длинен и однообразен. В ор. 9 первые две пьесы насыщены Скрябиным до степени, не позволяющей рассматривать их как пьесы Сабанеева. В двух последних тоже немало Скрябина, но эффективное содержание поэм и нежная наивность прелюда до некоторой степени искупают этот грех.

Пьесы изданы со свойственными Юргенсоновским изданиям чистотой и ясностью, но количество ошибок не делает чести корректору².

Публикуется по АрхП (ГЦММК. Ф. 3. Инв. 26, рукопись). [Рецензия в своем полном виде предназначалась для опубликования в журнале "Музыка", но напечатана была только первая половина, касавшаяся произведений Станчинского (Музыка. (М.). 1913. 21 сент. (№148). С. 602—603].

¹ Рецензия Прокофьева — первый опыт публицистического выступления 22-летнего композитора на страницах печати, сотрудничавшего с журналом "Музыка" до 1915 г. (журнал выходил в 1910 — 1916 гг.). К моменту опубликования рецензии Прокофьев был уже достаточно известен как автор двух фортепианных концертов, и первое признание его, как композитора, произошло именно на страницах "Музыки", редактировавшейся В.В.Держановским. Поэтому приглашение Прокофьева в "Музыку" — в наиболее прогрессивный музыкальный журнал того времени, в котором начинали свою критическую деятельность Б.В.Асафьев и Н.Я.Мяковский — было совершенно естественным. Прокофьев опубликовал в "Музыке" 8 рецензий, а также музыкальные анализы своих произведений, сочинений Мясковского и Стравинского (см. №1—3 и 5—9 наст. изд.).

Публицистическая хлесткость с явным оттенком иронии по поводу пьес Станчинского, по всей видимости, вызвали некоторое чувство недовольства у редактора издания. Уже после смерти Станчинского, ушедшего из жизни в октябре 1914 г., в "Музыке" появляется заметка Асафьева на вторую тетрадь "Эскизов" прямо противоположного содержания, в которой автор, не ссылаясь на рецензию Прокофьева, вместе с тем прямо апеллирует к ней, как бы нейтрализуя наиболее заостренные критические замечания. Статья Асафьева сегодня мало знакома читателям, но она в известной степени подготовила характеристику музыки Станчинского, данную впоследствии Асафьевым в его исследовании "Русская музыка XIX и начала XX века" (Л., 1979. С. 258). Ниже приводится рецензия Асафьева, опубликованная в "Музыке" (1915. 9 апр. (№217). С. 229 за подписью *Bas'*): "Со словом "эскизы" связывается представление о чем-то неуловимом, едва набросанном, незаконченном, иногда даже просто случайном. Тогда пьесы Станчинского не эскизы, потому что перед нами живые думы и чувства одаренной творческим порывом души, выраженные в лаконичной строго очерченной форме. Здесь не расплывчатые настроения (несмотря на изысканный импрессионистский гармонический рисунок), а зрелые осознанные замыслы, сплошь интересные и безупречно выполненные. Словно это не первый опус, а вывод из жизненных впечатлений много испытавшего человека, сущность личным опытом выработанного мироотношения. То, что выражено композитором в звуках, пережито и глубоко продумано — отсюда впечатление законченности, ясности, отнюдь не эскизности. Упорное хотение сказать именно так и то, а не иное, без колебаний — вот что привлекает в этих кратких "эскизах". Особенно хороши: Шестой (*Andante epico*), с выдержанной фразой в 17/8 (*basso ostinato*), на фоне которой вырастает и широко развивается до FF, а потом как бы складывается красивый грустный мотив русского характера; а также два последних скорбных: нежный, робкий Седьмой (*Adagio teneramente*), где так ласкает слух мелодия, колышущаяся на хрупких колеблющихся гармониях и волнующий томно-беспокойный Восьмой (*Molto vivace*), пикантно ритмованный".

² Сложнее обстояло дело с той частью рецензии Прокофьева, которая касалась фортепианных пьес Л.Сабанеева — редакция "Музыки" отказалась публиковать ее (в наст. изд. эта часть рецензии публикуется по рукописи, сохранившейся в архиве Держановского), не желая, видимо, умалять авторитет своего постоянного сотрудника. Из письма Держановского к Прокофьеву от 24 сентября 1913 г.: "Большое спасибо за библиографию (рецензия Прокофьева опубликована в разделе "Библиография". — В.В.), но второй, как видите, не пришлось воспользоваться. Ваш друг Сабанеев оказался столь самолюбивейшим, что заявил, — либо он сотрудничает и тогда рецензия не появится, либо он отрясает прах и раскланивается с "Музыкой". Произошло это после того, как я сообщил ему по телефону, что у меня имеется рецензия на него почти ругательная, хотя и не без похвал. Кто автор — я, конечно, не сообщил" (АрхП // ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 525. Л. 7).

Это, естественно, вызвало обиду у Прокофьева, едва не приведшую его к разрыву с "Музыкой". 3 октября 1913 г. Держановский к Прокофьеву: "Вы гневаетесь? Это — ваше право. Впрочем, сердить Вас я не хотел. (...) Утешаюсь тем, что мое всегдашнее благорасположение к композитору из Первой роты (Прокофьев жил в Петербурге на ул. Первая рота №4. — В.В.) даст еще много (способов? — нрзб.) заслужить и его благоволение" (Там же. Л. 8).

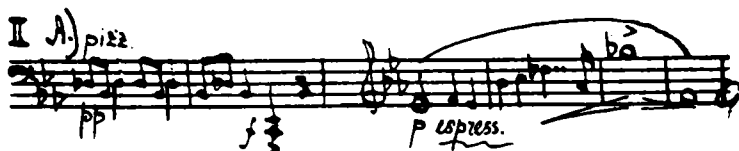
Сабанеев наверняка со временем узнал об авторстве Прокофьева и его мнении о своих малоталантливых опусах. Отношения между Прокофьевым и Сабанеевым приобрели характер острого и затяжного конфликта, особенно усугубившегося после печально знаменитой рецензии Сабанеева на... несостоявшийся концерт Прокофьева (см. об этом №14 наст. изд.).

2. Баллада для виолончели и фортепиано, оп. 15

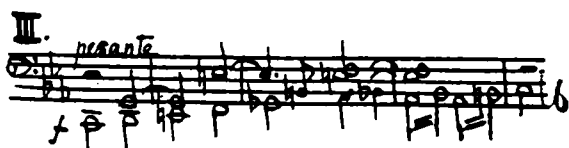
Баллада начинается изложением главной партии:



непосредственно за которой следует побочная:



Побочная партия переходит в эпизод разработочного характера, начинающийся проведением главной партии на фоне побочной и кончающийся возвращением в основную тональность к главной партии в увеличении (I Б, потом I А), с прибавлением небольшого заключения:



Ряд нисходящих аккордов и фигура:



составляют переход от Allegro к Andante. Andante построено на двукратном чередовании следующих тем:



Фигура IV, составляющая переход от Allegro к Andante, служит теперь для обратного возвращения к Allegro и на ее фоне начинается реприза главной партии I А и I Б, проведенной в более мягких тонах, чем первоначально. Краткое заключение III заканчивает балладу¹.

¹Опубликовано: Музыка (М.). 1914. 18 янв. (№165). С. 70—71 в рубрике "Новинки". Здесь же (с. 69) был опубликован авторский комментарий ко Второй сонате для ф-но:

НОВИНКИ.

Сергей Струковский. Вторая соната. Op. 14.

I. Allegro, ma non troppo.

Музыкальный фрагмент I. Allegro, ma non troppo. Включает ноты для Главной партии (Main part), Переходной эпизоды (Transition episode) и Побочной (Side part). Видны динамические обозначения *mf* и *f*, а также артикуляционные знаки *5*.

II. Скерцо.

Музыкальный фрагмент II. Скерцо. Включает ноты для *Allegro marcato* и *Molto*. Видны динамические обозначения *f* и *p*.

III. Andante.

Музыкальный фрагмент III. Andante. Включает ноты для *Andante* и *Andante*. Видны динамические обозначения *p* и *f*. Включены рукописные комментарии: "и на са фати" и "После 2 следует варьированное повторение '1' и ритмический рисунок укажет на такт 2".

IV. Vivace.

Музыкальный фрагмент IV. Vivace. Включает ноты для Главной партии (Main part) и Переходной эпизоды (Transition episode). Видны динамические обозначения *f* и *p*. Включены рукописные комментарии: "Закончить альфон партии следует фигурой повторения эпизода и перейти сюда на бас остинато".

¹ В связи с предстоящим исполнением 23 января / 5 февраля 1914 г. в Москве в четвертых "Вечерах современной музыки", организованных В.Держановским, Е.Копосовой и К.Сараджевым, Держановский через Мясковского обратился к Прокофьеву с предложением написать для "Музыки" тематический разбор Второй сонаты для фортепиано. Мясковский 2 января 1914 г. писал Прокофьеву: "Позвольте передать не столь для Вас приятную просьбу В.В.Держановского составить краткий тематический очерк Вашей сонаты (№2): крошечную литературу и темки; сии последние он просил приспособить так, чтобы они подошли к формату "Музыки", то есть длина нотной строчки (с цифрами и т.п.) не должна превышать прилагаемой линии:

" (ПМП. С. 112).

Прокофьев, со свойственной ему пунктуальностью, предельно точно выполнил просьбу Держановского в отношении формата журнала, однако, послал и разбор своей Баллады для виолончели и фортепиано, которая также должна была быть исполнена в "Вечерах современной музыки". Отсылая авторские анализы, Прокофьев писал Держановскому 10 января 1914 г.: "Если оба вместе обременят Вашу газету (так в тексте; "Музыка" являлась журналом. — В.В.), то поместите только балладный, во-1), потому, что форма баллады более нуждается в пояснении, чем форма сонаты, а во-2), потому, что соната уже издана и всякий заинтересовавшийся или усумнившийся может и без того ее купить и посмотреть" (ППД. С. 96). Держановский, как видно из публикации, счел возможным поместить оба авторских комментария.

3. Первый концерт для фортепиано с оркестром, оп. 10¹

Концерт написан в одной части. Форма — сонатная, но расширенная следующими вставками:

1) Вступительный эпизод, повторяющийся сполна после экспозиции и еще раз после репризы в виде заключения Концерта; троекратное повторение этого массивного эпизода представляет собой как бы трех китов, на которых держится Концерт;

2) Небольшое самостоятельное по материалу Andante, помещенное перед разработкой.

Тематический анализ Концерта следующий:

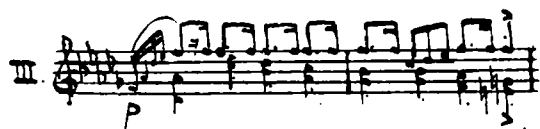
Вступление:



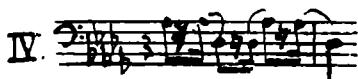
За вступлением — быстрое фортепианное соло:



представляющее собой подход к главной партии:



Вслед за главной партией — переходный эпизод, построенный на теме:



и приводящий в e-moll к побочной партии о двух темах:



Тему А излагают тромбоны, тему Б — фортепиано. После двукратного повторения обеих тем следует заключительная партия, построенная на четырех мотивах:



Заключительная партия, вместо того чтобы привести к точке, свидетельствующей об окончании экспозиции, неожиданно модулирует в Des-dur и со всего разбега попадает в тему вступления (I). Тема исполняется оркестром, в то время как фортепиано контрапунктирует октавной техникой (так в тексте. — *B.B.*), построенной на мотиве VI Г. Проведение темы I заканчивается остановкой в Des-dur, вслед за которой, прежде чем приступить к разработке, излагается небольшое *Andante sostenuto* в gis-moll, имеющее две темы:



Andante sostenuto начинается темой VII у квартета с сурдинами, фортепиано ее повторяет в иной гармонизации, затем еще раз в сопровождении имитирующего оркестра. Далее фортепиано излагает тему VIII, которая соединяется с темой VII (у оркестра VII, у фортепиано VIII, затем наоборот). *Andante* заканчивается небольшим переходом, приводящим к разработке.

Короткая разработка носит скерцозный характер. Начинается она мотивами VI В и II у фортепиано, которым отвечает оркестр темой V А; кончается появлением у труб темы III.

Большая фортепианная каденца (так в тексте. — *B.B.*), построенная на темах III и IV, является началом репризы. Приводит каденца в cis-moll к побочной, по-прежнему изложенной тромбонами. Ей контрапунктирует фортепиано, играя тематические пассажи из тем VI Б и II. Заключительная партия, так же как и в экспозиции, попадает в Des-dur'ную тему вступления (I), которая, исполняемая всем оркестром и фортепиано, заканчивает Концерт².

Опубликовано: Музыка (М.). 1914. 15 февр. (№169). С. 156 — 157 в рубрике "Новинки" без подписи.

¹ Из "Автобиографии" Прокофьева: "Первый концерт, по-видимому, являлся первым более или менее зрелым сочинением, поскольку в нем есть и замысел и выполнение. Замысел, во-первых, в некоторых приемах сочетания фортепиано с оркестром, во-вторых, в форме: гонатное Allegro со вступлением, повторяемым после экспозиции и в конце; с небольшим *Andante*, вкрапленным перед разработкой; с разработкой в виде скерцо и началом репризы в виде каденции. Правда, этой форме вменялось в вину, что концерт состоит как бы из цепи отдельных эпизодов; однако, эти эпизоды держались между собой довольно крепко. Выполнение замысла было лучше, чем в предыдущих партитурах, — и концерт, за исключением малых ретушей, остался существовать в том виде, в каком сразу был написан" (КА. С. 144).

Появлению автоанализа Первого концерта для фортепиано с оркестром предшествовала просьба, высказанная Держановским в письме к Прокофьеву от 29 января 1914 г.: "Не состряпаете ли Вы, дорогой Сергей Сергеевич, тематическую справку к Вашему ф[орте]п[ианному] концерту, применительно к событию 16-го февраля?" (АрхП // ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 525. Л. 13). 16 февраля 1914 г. в абонементном утреннике С.Кусевицкого в Москве состоялось исполнение Первого концерта, впервые представленного слушателем также в Москве 25 июля 1912 г. в Народном доме на Введенской площади (ныне площадь Журавлева) автором и оркестром п/у К.Сараджева. 29 января 1914 г. Прокофьев отвечал Держановскому: "Многоуважаемый Владимир Владимирович, благодарю Вас за желание иметь тематику моего Des'a, на днях сделаю и пришлю" (ППД. С. 97). Анализ Концерта Des-dur был выслан композитором в следующем письме Держановскому, датированном 3 февраля 1914 г.: "Извините, что попытка разобраться в форме концерта вышла такой длинной, но короче никак не уболтаться. Если Вам не понравятся "киты" (см. текст статьи. — *B.B.*), можете их в крайнем случае выбросить, хотя мысль о них вполне соответствует положению вещей" (там же). Как видно из публикации, Держановский не воспользовался советом Прокофьева.

² В конце 1926 г. Держановский, работавший в то время в журнале "Современная музыка", обращается к Прокофьеву с предложением, касавшимся Второго концерта для фортепиано с оркестром, который предполагалось исполнить в Москве, одновременно с этим опубликовав его авторский анализ в "Современной музыке". 16 декабря 1926 г. Прокофьев писал: "2-й концерт у меня в таком виде, что его по-

4. У лауреата консерватории

В заседании профессоров консерватории премия им. Рубинштейна — рояль — присуждена С.С.Прокофьеву, ученику заслуженного профессора А.Н.Есиповой. В этом году консерватория выдает лишь две премии: премию им. Рубинштейна — рояль и премию Михайловского дворца — 1200 рублей. Рубинштейновская премия дана лучшему из 120 пианистов, оканчивающих консерваторию в этом году. Интересно, что лауреат консерватории — бывший вундеркинд. С трех лет он стал обнаруживать выдающееся дарование, пяти лет он уже импровизировал, а в девять лет сочинил детскую оперу. Лауреату теперь двадцать три года¹.

— В консерваторию я поступил 13 лет, — рассказывает С.С. Прокофьев. — Поступил я в класс профессора Лядова по теории композиции и кончил его пять лет назад. Ныне же я окончил класс фортепиано и дирижерский класс. Свои произведения я уже исполнял перед публикой несколько раз. Прошлой осенью я выступил со своим Вторым концертом в Павловске².

— *Чем можно объяснить, что из вундеркиндов, подающих большие надежды, большинство их не оправдывает?*

— Поскольку мне приходилось наблюдать вундеркиндов, портят их ранние выступления на эстраде. Выступления мешают серьезному развитию музыкального дарования вундеркиндов.

В заключение мы спросили у лауреата об отношении учащихся к совершившемуся упразднению медалей.

— Двух премий действительно мало... Возьмите, например, награждение рубинштейновской премией. Я считаю, что некоторые из моих коллег, выказавших блестящее дарование, не получили премии только потому, что нельзя один рояль разделить на три-четыре части... Не получив же рояля, все они остались не выделенными, как бы наравне с теми, кто кое-как окончил консерваторию.

Опубликовано: Петербургская газ. 1914. 24 апр. (№110). С. 13.

¹ Настоящая публикация — первое интервью Прокофьева, данное им корреспонденту периодической печати. О событии, упомянутом в интервью, впоследствии вспоминал и сам композитор: «Весной 1914 года, в возрасте 23 лет, я окончил консерваторию по фортепиано и дирижерству. Если к плохому качеству композиторского диплома я отнесся равнодушно, то на этот раз меня заела амбиция, и я решил кончить по фортепиано первым. Большую роль играло тут спортивное начало в связи с премией имени Рубинштейна, роялем, присуждаемым в результате конкурса лучшему ученику. Даже волновал не столько рояль, сколько те безумные страсти, которые разыгрывались в консерватории вокруг конкурса. (...) Моей серьезной конкуренткой была Голубовская из класса Ляпунова, пианистка умная и тонкая. (...) В результате длинного и бурного совещания премию присудили мне» (КА. С. 147 — 148). В письме к Е.Шмидтгоф-Лавровой от 23 марта 1914 г. (МДВ. С. 278) это событие было названо Прокофьевым «боем роялей». Постановлением Художественного совета премия К.Шредера, ежегодно жертвуемый им рояль собственной фабрики, был присужден Прокофьеву.

Подробное описание происходивших 22 апреля 1914 г. событий Прокофьев дал в письме к Б.Захарову: «Бой роялей» прошел замечательно хлестко. (...) Глазунов клокотал благородным гневом, слушая ужасную прокофьевскую музыку. Опасными конкурентами были: Голубовская, интеллигентная и тонкая пианистка, и Зеликман, очень прыгнувший за этот год, безупречно вылизанный Николаевым и сыгравший программу в некоторых смыслах ошеломляюще. Еще имели порядочные шансы: Кусковский, Гальперин, обладатель всеокрушающей техники, при помощи которой он раздавил «Исламея», и бойкая Кинд, «дитя» крайне талантливое, но, несомненно, музыкально недоношенное. Затем Берлин, Харитон и Малинская...». Говоря здесь же о Глазунове, Прокофьев заметил: он «так огорчился, что не хотел выходить к толпе с вестью о победе модернизма» (АрхП // ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 363. Л. 19—20, черновик письма, датированный 29 апреля 1914 г.).

Глазунов, который проявил необычайную заинтересованность в судьбе юного Прокофьева, был, тем не менее, в числе тех, кто голосовал против присуждения Прокофьеву премии им. Рубинштейна. Подчеркнуто отрицательное отношение к музыке Прокофьева Глазунов сохранял в течение едва ли не всей жизни. По этому поводу имеется интересное свидетельство Ж.Сигети: «Мне припоминается, как демонстративно Глазунов вышел из зала Ленинградской филармонии в 1926 (или 1927) году, когда я играл прокофьевский Первый концерт для скрипки с оркестром (кажется, это произошло как раз в тот момент, когда мы собирались бисировать Скерцо в ответ на восторженные требования публики)» (СтМ. С. 397).

* avec plaisir — с удовольствием (франц.).

Не исключено, что в отношении даты память изменяет Сигети и имеется в виду 8 октября 1924 г., когда в Ленинграде впервые в СССР был исполнен Концерт (орк. Ленингр. филарм. дирижировал В.Бердяев).

Это свидетельство Сигети выглядит достаточно правдоподобно, так как о таком же случае, правда, в связи с исполнением другого сочинения Прокофьева, пишет в своих воспоминаниях о Рахманинове А.Оссовский: "В январе 1916 года Скифская сюита была исполнена под управлением автора в одном из концертов Зилоти, происходивших во время войны в Мариинском театре (16/29 января 1916 г. — В.В.). Это был тот исторический случай, когда флегматичный А.К.Глазунов, раздраженный и возмущенный музыкой Скифской сюиты, демонстративно, во время самого исполнения, решительной (не ему свойственной) поступью покинул зал, пройдя к выходу на глазах публики через весь партер по среднему проходу. С последним аккордом сюиты стены зала потряс оглушительный грохот бурных аплодисментов и неистовые крики восторга, а весь этот адский шум и гам прорезывали пронзительные свистки и злобное шипение. В горячем обмене впечатлениями Рахманинов, в необычном для него возбуждении, тут же в зале сказал: "При всем музыкальном озорстве, при всей новаторской какофонии, это все же (должен признаться) талантливо. Мало у кого такой стальной ритм, такой стихийный волевой напор, такая дерзкая яркость замысла. Последняя часть — Шествие Солнца — предел какофонии, но прямо ошеломляет силой и блеском звучности" (Воспоминания о Рахманинове. Т.1. — М., 1957. С. 390).

Этот же случай упоминает в "Автобиографии" Прокофьев: «После [исполнения] сюиты в зале разгласился чрезвычайно большой шум, вроде того, как после первого исполнения [Первого] концерта в Павловске (3/16 августа 1912 г. — В.В.), только тут был представлен весь музыкальный Петроград. Глазунов, к которому я специально заезжал, чтобы пригласить на концерт, во второй раз вышел из себя — и из зала, не вынеся солнечного восхода, то есть за восемь тактов до конца. "В оценке нового произведения директор консерватории не щадил выражений", — отметили газеты» (КА. С. 153).

Очень критическим было и отношение Прокофьева к музыке Глазунова. В письме к Мясковскому от 3 января 1924 г. есть следующее замечание: "Глазунов не классик — ибо классик есть смельчак, открывший новые законы, принятые затем его последователями. Глазунов же собрал хорошие рецепты и сделал из них добрую поваренную книгу. Он в своих приемах и инструментах — безличное собирательное место, и потому от тех страниц, где Вы подпадаете под его влияние (речь идет о Пятой симфонии Мясковского. — В.В.), веет бессилием и тленью. (...) Глазунов мог суммировать в себе несколько старых рецептов и даже прилепч к себе некоторые сердца "новизною от смеси двух старин", — но его влияние бесплодно и рождает только тлен" (ПМП. С. 181).

² Впервые Второй концерт для ф-но с орк. был исп. 23 августа/5 сентября 1913 г. в Павловске п/у А.Асланова, солист — автор. Из "Автобиографии" Прокофьева: «Упреки в погоне за внешним блеском и в некоторой "футбольности" Первого концерта повели к поискам большей глубины содержания во втором. (...) С Аслановым состоялось в Павловске (...) первое исполнение Второго концерта, превратившееся в целое происшествие, настолько одни шикали, а другие хлопали. Пресса тоже разделилась: Каратыгин написал лестную статью (в газете "Речь". 1913. №231; см.: МДВ. С. 301 — 302. — В.В.), другие язвили. В "Петербургской газете" фельетон: "На эстраде появляется юнец с лицом учащегося из Петер-шуле. Это — С.Прокофьев. Садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже. При этом острый, сухой удар. В публике недоумение. Некоторые возмущаются. (...) Немилосердно диссонирующим сочетанием медных инструментов молодой артист заключает свой концерт. Скандал в публике форменный. Шикает большинство. Прокофьев вызывает кланяться и играет на "бис"» (КА. С. 147).

Приводимый Прокофьевым в "Автобиографии" фрагмент из рецензии, появившейся после первого исполнения Второго концерта, был опубликован в "Петербургской газете" 25 августа/7 сентября 1913 г. за подписью "Некритик".

5. Н.Мясковский. Соната №1 для фортепиано

Когда обратил внимание одного пианиста на новую сонату, он ответил: "Что-с? Нет-с. Я уж лучше сначала выучу все сонаты Бетховена, а тогда примусь за что-нибудь новое".

Очень солидно и еще более безнадежно. Ибо этой помпезной фразой, столь характерной для наших пианистов, руководят не возвышенные чувства перед старым божеством, а страх перед вкусами толпы, лень разобраться в новой вещи и, главное, жуткое незнание: хороша ли она или нехороша. А вдруг нехороша?! И чем сложнее вещь, тем дальше ее обходят наши благонравные пианисты, тем ближе они жмутся к проторенным дорожкам изданий Петерса и Литольфа.

Соната Мясковского сложна, но как потеряют те, кого отпугнет ее сложность! Большинство материала, тщательность отделки и увлекательность музыки заставляет считать ее одной из наиболее интересных сонат последнего времени. Начинается соната фугой. Затея оригинальная и вполне автору удавшаяся как по красоте самой фуги, так и по постепенности нарастания: скромная вначале, она затем ширится, растет, заполняет все регистры и, постепенно ускоряясь, попадает в Allegro с мятежной главной партией и ясной, ласкающей побочной (тема фуги в мажоре).

Разработка вся написана одним духом, причем ее стремительный бег увеличивается по мере приближения к репризе. Лаконичность последней делает честь автору, не желающему надоедать повторением материала, уже появившегося во всех видах. Мечтательное Andante построено на красивых гармониях, несколько запутанных сложной фигурацией. Но едва оно успевает замереть, как несколько резких аккордов возвращают из царства мечтаний к беспокойной жизни. Беспокойна отличная главная партия финала, спокоен и ход с мастерски сделанным канонем. Финал написан в сонатной форме и отличается необыкновенной массивностью, которая достигает своего максимума в грандиозном заключении, достойным образом венчающим сонату.

Несколько слов о недостатках сонаты. Впрочем, их я вижу мало, если угодно, то только один: чрезмерную грузность изложения, делающую сонату несколько утомительной и для слушателя и для исполнителя¹.

Опубликовано: Музыка (М.). 1915. 14 февр. (№210). С. 116; МДВ. С. 202. Оригинал рецензии находится в ГЦММК (Ф. 3. Инв. 13) и датирован 28 января 1915 г.

¹ Рецензия написана в ответ на предложение Держановского, изложенное в письме от 28 декабря 1914 г.: "Не возьметесь ли, в виде исключения что ли, отписать в "Музыку" нотографию о двух фортепианных сонатах Мяскуна (Мясковского. — В.В.)? Видите ли, пока он на войне, мы тут свободно можем его расписывать, а потом он не захочет, ибо не любит этого в "Музыке". Совсем мне не нужно рекламировать его, а нужны дельные отзывы, с пристрастными уклонами в стороны: плохую ли, хорошую ли — безразлично, ибо страшна не строгость, даже придирки, а умалчание. На мой вкус — Ваши нотографии были бы особенно интересны, ибо хотелось бы что-нибудь не банальное по подходу и от (или из) головы самостоятельно мыслящей, притом пианистической головы. Одним словом, мне чрезвычайно желательны мясковские нотографии именно от Вас и отказом Вы меня разогорчите" (АрхП // ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 525. Л. 17 — 18).

12 января 1915 г. Прокофьев ответил Держановскому: «Против писания отзывов для "Музыки" принципиально ничегошеньки не имею, но боюсь, не вышло бы относительно Мяскуциуса (Мясковского. — В.В.) то, что называется "папа любит маму — мама любит папу"» (ППД. С. 98).

Держановский в письме от 20 января 1915 г. продолжал настаивать: "Сделайте такую милость, не откладывайте в долгий ящик, напишите рецензию о 1-й сонате Мяскуна, тем более, что Вы хорошо ее знаете. Для 2-й (сонаты? нрзб.) я рецензента подыскал".

Если у Вас нет экземпляра сонаты, я сейчас же его вышлю. (...) Что касается папы и мамы, то это так естественно, что папа любит маму, и наоборот. Но, вместе с тем, кто же может упрекнуть "Музыку" в том, что в ней (2 слова нрзб.) по-приятельски. У семьи редактора есть близкие друзья, например Б.В.Карагичев, сочинения которого на "Вечерах [современной музыки]" не исполняются и не будут исполняться, как не будет о них и отзывы, и у редакторской семьи есть также "преданные" друзья, как, например, Л.С.Саминский, которому предуготовлена та же участь... Нет, на этой "высокой позиции" в "М[узыке]" играть нельзя, а, следовательно, и опасений никаких быть не должно" (Там же. Л. 19 об. и 20).

Прокофьев написал заметку, но задолго до ее появления в письме к Мясковскому от 7 августа 1911 г. дал глубоко профессиональную оценку этого сочинения (см.: ПМП. С. 94 — 97).

В письме к Прокофьеву от 31 января 1915 г. Держановский выразил благодарность: "Это страшно мило, т.е. — нотография. Хотя и по "папа — мама"! Ну, — ерунда, сейчас надо тянуть Мяскушку..." (Там же. Л. 21; согласно замечанию, написанному рукой Прокофьева, это письмо он получил 10 апреля 1915 г.).

Несомненный интерес представляет и фрагмент из письма Прокофьева Держановскому от 23 ноября 1922 г. о Третьей сонате для фортепиано Мясковского: "Очень меня порадовала присылка сочинений Мясковского, а среди них третья соната: ловко сделана, написана с порывом, отличный материал и, слава Богу, нет увеличенных трезвучий. Меньше мне в ней нравятся аккорды, подготавливающие побочную партию. Собственно гармонически они интересны, но своим выстукиванием уж слишком напоминают Метнера. Не люблю я и аккордовой музыки в конце 5-й страницы, ниспадающая истерика которой отзывается VI симфонией Чайковского. Как общее замечание: слишком много секвенций. Ведь секвенция — дешевка, и потому быстро утомляет. Но это все мелочи, соната же превосходная!" (ИПМП. С. 255).

Столь негативное отношение к секвенциям сохранилось и в более поздние годы: "Секвенцию надо знать, но надо ее и опасаться. (...) На первый взгляд кажется, что секвенция поднимает эмоциональную сторону и переносит фразу в новую краску через повторение в другом тоне. На эту удочку попадаются многие композиторы. На самом же деле эффект от секвенции достигается дешевым средством и как дешевка должен быть отвергнут. Я тоже не один год пользовался секвенциями, но зато наступил такой момент, когда возненавидел их" (А. С. 90).

20 октября 1925 г. Прокофьев в письме к Мясковскому дал также развернутую рецензию на его Четвертую сонату для фортепиано (ПМП. С. 222—223).

* Вторая соната для фортепиано Мясковского была прорецензирована Б.Асафьевым (Музыка. № 221. 29 авг. С. 310—311 за подписью В а s').

6. Письмо из Италии¹

Война на римской музыкальной жизни безусловно отразилась, и все посещается значительно хуже обыкновенного. Тем не менее, симфонические концерты в Августеуме происходят аккуратно. За сезон там были исполнены следующие русские произведения: Римского-Корсакова — “Антар”; Бородина — неоконченная симфония; Чайковского — Четвертая симфония, скрипичный концерт (исп. Томсон), “Славянский марш”, “Ромео”; Глинки — “Камаринская”; Лядова — “Волшебное озеро”; Стравинского — “Петрушка” — последнее с огромными овациями присутствовавшему автору, хотя не обошлось без свистков (кстати, “Петрушка” исполнялся еще в Женеве с большим успехом и был повторен в следующем концерте). Наконец, 22 февраля 1915 г. С.Прокофьев с успехом играл здесь свой Второй концерт и мелкие пьесы².

В камерных вечерах исполнялись: Первый квартет Чайковского, Второй Бородина, квартет Глиэра (с восточным финалом)³, части из квартетов Глазунова и Бородина, фортепианные пьесы Ребикова.

А вот последние вести о Дягилеве, своею деятельностью продолжающем оживлять интерес к русской музыке за рубежом. В сентябре он уезжает на четыре месяца на гастроли в Северную Америку; с марта 1916 года имеет контракт в Монте-Карло, где пойдут новинки: 1) “Свадебка” Стравинского⁴, 2) его же — “Фейерверк”⁵, 3) инсценировка неаполитанских народных празднеств (последние две вещи при сотрудничестве Маринетти и футуристов)⁶, 4) сюита из пьес Скарлатти⁷, 5) может быть, балет Сергея Прокофьева⁸.

Опубликовано: Музыка (М.). 1915. 28 марта (№216). С. 213 за подписью S.

¹ Данная и следующая за ней публикация (№6 и 7 наст. изд.) присланы Прокофьевым из Италии. Поездке в Италию предшествовала телеграмма Дягилева к Прокофьеву от 1/14 октября 1914 г.: “Могли бы Вы приехать (...) с клавиром нового балета “Ала и Лоллий”. Желали ли бы Вы играть Ваш Второй концерт в Риме. Могу постараться” (Д я г и л е в. Т. 2. С. 124).

В основе наст. статьи — письмо Прокофьева к Держановскому от 24 февраля/9 марта 1915 г. (см.: ППД. С. 98—99), напечатанное в журнале с небольшими изменениями.

² 22 февраля/7 марта 1915 г. в зале Августеум в Риме Прокофьев исполнял Второй концерт для фортепиано с оркестром, а также один из этюдов ор. 2, Прелюд, Марш и Ригодон ор. 12, №7, 3, 1. Оркестром дирижировал Б.Молилари. “Это было мое первое выступление за границей. Публика, которой было не очень много, разделилась на “за” и “против”, но без эксцессов, сопутствовавших первому исполнению [Второго] концерта в Павловске (23 августа/5 сентября 1913 г. под управлением С.Кусевицкого. — В.В.; КА. С. 151).

Накануне концерта Прокофьева 21 февраля/6 марта писал Э.Дамской из Рима: “Пока меня рекламируют дьявольски, уморили завтраками, репетициями, рецензентами, маркизами, но чрезвычайно расхваливают, так, что я чувствую себя каким-то Бетховеном. Оркестр и дирижер отличные. Афиши красные и в полтора сажень” (АрхП/ГЦММК. Ф. 33. Инв. 126). После концерта тому же адресату Прокофьев писал 3/16 марта 1915 г. из Капри: “Итальянские рецензии были частью хороши, частью плохи, а один шелкопер обозвал меня анималем” (от итал. animale — животное; Там же. Инв. 128).

³ Имеется в виду Квартет №2 соль минор Глиэра, ор. 20.

⁴ “Свадебка” Стравинского в 1915 г. не была исполнена. См. коммент. 7 к № 23 наст. изд.

⁵ “Фейерверк” Стравинского был исполнен в виде так называемого “футуристического балета” без танцоров с декорациями и световыми эффектами, созданными итальянским футуристом Дж.Балла — 12 апреля 1917 г. в Риме труппой Дягилева.

⁶ Надо полагать, что речь идет о балете “Фантастическая лавка” на музыку Россини, оркестрованную Респиги; балетм. Л.Мясин, декорации и костюмы А.Дерена. Балет был пост. 5 июня 1919 г. в Лондоне труппой Дягилева.

⁷ Имеется в виду балет “Веселые женщины” (по Гольдони) на музыку Д.Скарлатти, оркестрованную Томмазини; балетм. Л.Мясин, декорации и костюмы Л.Бакста. Балет был пост. 12 апреля 1917 г. в Риме труппой Дягилева.

⁸ В Италию Прокофьев приехал с фрагментами своего балета “Ала и Лоллий”, который был, однако, отвергнут Дягилевым. Позднее музыка балета была использована композитором в Скифской сьоте (см. №25 наст. изд. и коммент. к нему). Здесь же Дягилев заказал Прокофьеву новый балет, о котором он упоминает в своей заметке, — “Сказку про шута, семерых шутов перешутившего”. Балет не был, как предполагалось, поставлен в 1916 г. и его премьера состоялась лишь 17 мая 1921 г. в Париже в труппе Дягилева (балетм. М.Ларионов и Т.Славинский, худ. М.Ларионов, дир. Э.Ансерме).

7. Музыкальные инструменты футуристов

Одной из существенных сторон футуристических воззрений является преклонение их перед современным техническим прогрессом. Футуристы, боготворя скорость, воспевают и современные машины, давшие нам скорость движения и жизни. Идя дальше, они поэтизируют и утверждают, что есть красота шума: отдаленного шума бегущего поезда, пения пропеллера и прочее. В поисках за красотой в шуме они изобретают новые музыкальные инструменты.

Зная об этом, я ожидал найти разновидности ударных инструментов, но ошибся, ибо инструменты футуристов имеют почти тянущиеся звуки, начиная от самых низких до самых высоких.

Инструменты имеют форму ящика, вооруженного большим рупором. Под левой рукой находится рычаг, движение которого по скале определяет высоту звука. Скала построена по диатонической гамме и имеет объем в 2—2½ октавы. Под правой рукой находится рукоятка, вращение которой дает самый звук и позволяет производить ритмические эффекты. Звук получается от механического ущипления струн особыми зацепками, которые, будучи прикреплены к вращающемуся кругу, зацепляют их настолько часто, что при быстром движении рукоятки звук кажется почти не прерывающимся, сплошным.

Струны бывают либо металлические, какие употребляются для балалайки, либо кишечные, как у скрипки. В первом случае звук ярче, крикливей и точнее; во втором — мягче, расплывчатей и с большей примесью постороннего шума. Звук крайне чувствителен к *crescendo* и *diminuendo*, а при движении рычага чрез всю скалу вверх и при одновременном ускорении вращения рукоятки получается особый животный эффект, родственный завыванию сирены. Вообще, в этих инструментах много дикого и беспокойного.

Каждое из этих двух семейств имеет по четыре представителя разной величины, которые дают разную высоту звука от низких регистров до верхних.

Кроме этих, есть инструмент специально басовый, напоминающий при *pianissimo* тремоло на контрабасе или на большом барабане (но нежнее), при *forte* — шум кегельбанного шара, а при повышении звука — малый барабан с определенно звучащими нотами.

Наконец, четвертый тип инструментов приводится в движение электричеством и напоминает шум дождя по оконному стеклу. Вследствие тусклости звука, неопределенности интонации и мертвенности равномерного электрического движения, эти инструменты менее интересны.

Изобретенные совсем недавно, футуристические инструменты постоянно совершенствуются, пока же страдают недостаточной ясностью интонации, присутствием постороннего шума (не красоты шума, который ищут футуристы, а шума от несовершенства аппарата) и относительной слабостью звука. В пределах комнаты звук внушительен, но в концертном зале беден, несмотря на огромный вид инструмента — иные до трех аршин длины.

Футуристы придают своим инструментам самостоятельное значение и пробуют составлять из них отдельные оркестры, но для такой самостоятельной роли инструменты слишком бедны средствами, не говоря об их технической незрелости. К симфоническому же оркестру они могут прибавить любопытные краски.

Родина этих инструментов Милан.

В продаже пока не существуют¹.

Опубликовано: Музыка (М.). 1915. 18 апр. (№219). С. 255—256; МДВ. С.203—204. Оригинал статьи находится в ЦСММК (Ф. 3. Инв. 469) и датирован мартом 1915 г.

¹ И.Нестьев справедливо пишет о “бесстрастном описательном характере” публикуемой здесь заметки (Нестьев. С. 111). Можно представить, сколь далеки были Прокофьеву идеи футуристов и тем более их новации в области создания новых инструментов. Прокофьев, в сущности, касается одной, частной проблемы, связанной с музыкальным футуризмом. Каждая область искусства была представлена своим манифестом, в том числе был опубликован и “Манифест музыкантов-футуристов” Б.Прателлы (датирован 11 мая 1911 года). Отдельные эпизоды его манифеста дополняют и объясняют многое из того, что зафиксировано в статье Прокофьева. “Надо приобретать технические знания инструментовки. Надо инструментально постигнуть инструментальные сочинения, воображая специальный оркестр для каждого музыкального состояния. (...) Надо выразить музыкальную душу толпы, больших промышлен-

ных складов, поездов, трансатлантиков, авто и аэро. Наконец, прибавить к огромным мотивам музыкальной поэмы восхваления Машины и триумф Электричества" (цит. по: Манифесты итальянского футуризма. — М., 1914. С. 19, 22 / Пер. с итал. В.Шершеневича). Через два года после опубликования манифеста Прателлы проблемы музыкального футуризма заинтересовали и художника-футуриста Л.Руссоло, выступившего с манифестом "Искусство шумов" (датирован 11 марта 1913 года), где он писал: "Технические затруднения при устройстве инструментария (музыкального футуризма. — В.В.) не велики. Как только мы найдем механические принципы достижения определенного шума, мы сможем понемногу усиливать его тон, следуя акустическим законам, например, можно прибегнуть к уменьшению или увеличению скорости, если у инструмента будет вращение. Если же он будет не вращающимся, можно увеличить или уменьшить размер и направление звучащих частей. (...) Новый оркестр достигнет наиболее сложных и новых звуковых эмоций, не последовательностью имитательных (так в тексте; видимо, имитационных. — В.В.), воспроизводящих жизнь шумов, а фантастической ассоциацией разнообразных тембров. (...) Мы сможем когда-нибудь различать 20 или 30 тысяч шумов различных. Это будут такие шумы, которые нам придется не просто имитировать, а комбинировать прихотью нашей артистической фантазии" (Там же. С. 57).

Прокофьев познакомился с футуристами в свою бытность в Италии у Дягилева: «Несмотря на войну, Дягилев готовился к новому сезону, вел переговоры с итальянскими футуристами. (...) Из футуристов выделялся Маринетти, который с необыкновенной быстротой говорил по-французски, сыпая тирадами, так что мысль с трудом поспевала за ним. Это было ново и необычайно для меня, я даже испытывал чувство гордости, что общаюсь с таким ужасно "передовым" человеком, но теории его проходили мимо меня (разр. моя. — В.В.). О музыкальных инструментах, главным образом шумовых, которые демонстрировали нам футуристы, я дал статью в "Музыку"» (КА. С. 151).

Небезынтересно здесь привести и мнение Стравинского о музыкальных опытах футуристов: "В одно из посещений Милана Маринетти, Руссоло (...) и Прателла (...) подвергли меня испытанию "футуристической музыкой". Пять фонографов, на пяти столах в большой комнате, в которой больше ничего не было, издавали шумы, напоминавшие о пищеварении, радиопомехах и т.п., удивительно похожие на нашу конкретную музыку (...). Я сделал вид, что полон энтузиазма, и сказал им, что установки из пяти фонографов с такой музыкой при массовом производстве безусловно продавались бы как большие рояли Стейнвея. (...) Футуристы не были аэропланами, как им этого хотелось бы, но во всяком случае роем очень славных, шумных ос" (Диалоги. С. 285).

Прокофьев был знаком с "Манифестами итальянского футуризма", и скорее всего познакомился с ними после возвращения из Италии, так как в письме к Е.Звягинцевой от 19 августа 1915 г. он писал: "Крайне не сочувствую тому, что Вы киснете. Право, Вам надо почитать книжку о футуризме Маринетти, чтобы обрести бодрость" (АрхП/ГЦММК. Ф. 33. Инв. 36).

8. Игорь Стравинский. Три песенки (из воспоминаний юношеских годов) для голоса и фортепиано

Перед нами крошечная серенькая тетрадка, по содержанию обратно пропорциональная своим размеру и цвету. Это три наивных песенки, которые композитор откопал среди своих юношеских набросков и, сделав аккомпанемент, посвятил своим малолетним детям. Оставшаяся в неприкосновенности детская простота вокальной партии в соединении с изощренным аккомпанементом производит необычайно приятное впечатление. Собственно аккомпанемент по рисунку ясен и прост, но не раз ущипнет ухо непривычными созвучиями. При ближайшем же рассмотрении поразит та остроумная и в то же время железная логика, с которой композитор достигает этих созвучий. Все три песенки художественны по форме, очень образны, детски задорны и неподдельно веселы. Каждая в отдельности микроскопически коротка, но, взятые вместе, они образуют небольшой номер, могущий украсить собою концертную программу¹.

Опубликовано: Музыка (М.); 1915. 3 окт. (№226). С. 390; МДВ. С. 204. Оригинал рецензии находится в ГЦММК (Ф. 3. Инв. 468) и датирован 4 сентября 1915 г.

¹В заметке рецензируется раннее сочинение Стравинского (1913) для сопрано и ф-но, впервые исполненное 23 апреля 1915 г. в Петрограде (солистка — З.Лудий). В начале 30-х гг. Стравинский сделал 2-ю ред. произведения для меццо-сопрано в сопровождении малого орк. для франц. мультипликационного фильма, который, однако, не вышел на экраны.

Появлению рецензии предшествовала просьба Держановского, высказанная им в письме к Прокофьеву от 25 апреля 1915 г.: "Дорогой Сергей Сергеевич, что же нотография на Чичера-ячера (имеется в виду третья песня цикла. — В.В.)? Если у Вас найдутся необходимые для сего свободные минуточки

(неужели же им не найдется?), то Вы весьма обрадуете меня приятной нотографией“ (АрхП//ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 525. Л. 22).

В течение всего лета Прокофьев обещает Держановскому написать заметку:

30 апреля: "...про Ячера — уж осенью" (ППД. С. 99);

9 июля: "Чичер за мной" (Там же. С. 100);

8 августа: "Чичер — скоро" (Там же. С. 101).

И, наконец, 4 сентября 1915 г.: "Дорогой Владимир Владимирович, вот Вам Чичер, вот Вам Ячер..." (Там же. С. 101).

9. Скрябинский цикл в Петрограде¹

Скрябинский цикл с внешней стороны прошел если и не блестяще, то, во всяком случае, довольно парадно, остановив на себе всеобщее внимание.

Если же он не вырос в настоящее торжество, не привлек к себе исключительного внимания публики, — тому виною относительная слабость сил, на долю которых выпала задача художественного воплощения замысла цикла, явная несоразмерность между исполняемым и исполнителями.

По-видимому, много надежд возлагалось на Рахманинова, впервые выступившего в качестве исполнителя произведений Скрябина. Очень меткую, яркую и глубоко справедливую характеристику исполнения Рахманинова дал Каратыгин. К этой оценке, цитированной в прошлом номере "Музыки", я ничего не имею прибавить. Разве что весьма неприятно свойственное Рахманинову акцентирование затактовой восьмой, если с таковой начинается фраза².

Зилоти неудовлетворительно³ провел все три симфонии, хотя над Третьей, по-видимому, много думал: по очевидно предумышленному плану⁴ исполнения темпы до того варьировались, что часто, казалось бы, на ровном месте — такт равнялся четверти предыдущего. Иногда это было недурно⁵, но чаще — плохо. Вообще же сдается, что Зилоти подошел к этой симфонии не по-оркестральному, а как-то по ф о р т е п и а н н о м у⁶. Благодаря такой ломке, скорость сыграня — рекордная, кажется 35 минут.

Экстаз ("Поэма экстаза". — В.В.) был проведен лучше, хотя и без экстаза, а Прометей и вовсе не плохо. Хор стоял на авансцене, впереди спущенного занавеса. По этой ли причине, или по вине дирижера, его первое вступление было грубо. Но зато дальше мощь хора была поразительная. Публика отнеслась к Прометею горячо.

В камерных концертах исполнителями выступали Романовский (он же играл партию фортепиано в Прометее) и Боровский.

Романовский⁷ — отличный пианист, но в Скрябине он оказался на версту ниже себя. Хорошо был сыгран лишь финал Первой сонаты, да несколько пьес из последнихopusов, особенно прелюд fis, ор. 74. Но исполнение Четвертой сонаты было ужасающим⁸: указанное автором *prestissimo volando* было обращено в какое-то *prestissimo martellato*, и вообще вся вещь сыграна грубо, без понимания, казенно, точно пианолой. Техническая корректность лишь подчеркивает это сравнение. Остальные пьесы тоже мало доставили радости поклонникам Скрябина.

Боровский сделал большие успехи. Двенадцать этюдов в его исполнении представили значительный интерес, а некоторые (5, 7, 10) были сыграны бесподобно, даже ошеломляюще. С увлечением и безупречной отделкой исполнены Третья и Девятая сонаты. Единственным упрек можно сделать за те места, где скорость встречается с силой и обилием нот. Чрезмерное увлечение первым губит второе и лишает слух возможности разобраться в третьем. Боровский имел огромный успех.

Очень жаль, что пианисты, увлекаясь мрачностью Девятой сонаты, забывают о лучезарных красотах Десятой, ибо в ней Скрябин нашел новый язык, новизна которого, даже по сравнению с Девятой сонатой, тем более удивительна, что она сочеталась с редкой простотой.

И для конца: н а с т о я щ и й скрябинский цикл — в будущем⁹.

Опубликовано: Музыка (М.). 1915. 10 окт. (№227). С. 400—401 за подписью В.Иванов.

¹ 28 сентября 1915 г. Держановский обратился к Прокофьеву с предложением: "Теперь большая и горячая просьба. Кажется, И.Глебову не удалось быть на скряб[инском] цикле. Бога ради, выручите и напишите (можете псевдонимно), особенно остановившись на им[ени] Рахм[анинова] и вообще пианистов. Пожалуйста (нрзб.) Век буду помнить... Выручите со Скрябой" (АрхП//ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 525. Л. 31 об.). 1 октября он вновь пишет Прокофьеву: "Ненаглядный Ser-Ser, выручите со Скрябо-Рахманино-Зилотом, — али нет?" (Там же. Л. 33). Прокофьев ответил на оба письма 3 октября

1915 г.: «Я вам, конечно, статьи писать не буду ни под псевдонимом, ни так, но в среду Вы получите от меня конспективный отчет о всех четырех концертах цикла и на основании его напишете талантливую статью, на манер к[а]к о “Свадебке»» (см. коммент. 7 к №23 наст. изд.; ППД, С. 102).

Прокофьев сдержал слово: его письмо к Держановскому от 6 октября 1915 г. (ППД, С. 102—103) и является тем “конспектным отчетом”, который опубликовал Держановский в “Музыке”, сделав ряд добавлений к тексту письма Прокофьева, отмеченных в наст. изд. петитом (оригинальный текст Прокофьева набран корпусом), а также смягчил ряд его резких характеристик (все изменения текста оговорены ниже в комментариях).

²Письмо Прокофьева начинается следующими словами: “Дорогой князь, вот конспект. От Рахманинова я отболтаюсь великолепной заметкой Каратыгина (Речь, 28/IX), к которой ничего не имею прибавить, разве что весьма свойственное Р[ахманино]ву акцентирование затактовой восьмой, если с таковой начинается фраза”. Далее — текст, опубликованный в “Музыке”.

В упоминаемой заметке Каратыгин, в частности, писал: “Играл Рахманинов превосходно, нарядно, парадно, шикарно, блистательно, точно, ярко. С точки зрения эстрадного артистизма не может быть и речи о сравнении Рахманинова и Скрябина как пианистов. Но весь этот блеск и шик не могут заменить той остроты и одухотворенности, того полета к неземному, какие чувствовались в пианистически-несовершенной игре покойного художника (Скрябина. — В.В.) и которых нет у Рахманинова” (Речь. 1915. 28 сент./11 окт. (№267). С. 3—4).

Рахманинов принял участие в концерте, который состоялся 26 сентября 1915 г., исполнив Концерт для ф-но с оркестром Скрябина.

В “Автобиографии” Прокофьев пишет о своем знакомстве с Рахманиновым, которое состоялось именно в эти дни: “Рахманинов был благодушен, протянул большую лапу и милостиво беседовал. Осенью он дал концерт памяти Скрябина (по всей видимости, концерт состоялся 24 ноября 1915 г. в Петрограде. — В.В.), исполнив среди других вещей Пятую сонату. Когда эту сонату играл Скрябин, у него все улетало куда-то вверх, у Рахманинова же все ноты необыкновенно четко и крепко стояли на земле. В зале среди скрябинистов было волнение. Тенор Алчевский, которого держали за фалды, кричал: “Подождите, я пойду с ним объясню”. Я постарался найти объективную точку зрения и возражал, что, хотя мы привыкли к авторскому толкованию, но, очевидно, могут быть и другие манеры исполнения. Придя в артистическую и отвечая на свои мысли, я указал Рахманинову: “И все-таки, Сергей Васильевич, вы сыграли очень хорошо”. Рахманинов криво улынулся: “А вы, вероятно, думали, что я сыграю плохо?” — и отвернулся к другому. На этом хорошие отношения кончились, чему, вероятно, немало способствовало неприятие Рахманиновым моей музыки и раздражение, которое она вызывала в нем”. (КА. С. 153).

Этот же эпизод в воспоминаниях Л.Ростовцовой о Рахманинове: “После смерти Скрябина Рахманинов дал в Петербурге концерт из произведений покойного композитора, посвященный его памяти. Во время антракта в артистическую вошел юный Сергей Прокофьев и с большим апломбом заявил:

— Я вами доволен, вы хорошо исполнили Скрябина.

Рахманинов улынулся и что-то ответил, а когда Прокофьев вышел, обернулся ко мне и сказал:

— Прокофьева надо немного осаживать, — и сделал жест рукой сверху вниз” (Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. — М., 1957. С. 260).

В упомянутом в “Автобиографии” концерте Рахманинов исполнил следующие сочинения Скрябина: 11 прелюдий из ор. 11, Сонату-фантазию №2, Фантазию, ор. 28, Поэму Fis-dur из ор. 32, Сатаническую поэму, ор. 36, 3 этюда из ор. 42, Сонату №5.

³ В письме Прокофьева — “плохо провел”.

⁴ В письме — “принятому плану”.

⁵ В письме — “сие недурно”.

⁶ В письме — без разрядки.

⁷ В письме ошибочно названа фамилия Романович.

⁸ В письме — “исполнение Четвертой сонаты было позорным”.

⁹ Последней фразы в письме Прокофьева нет. Корреспонденция заканчивалась словами: “Ну будет с Вас. Сварганьте из этого мусора складную статью и лучше ничем ее не подписывайте” (ППД, С. 103).

Эта заметка — последнее выступление Прокофьева на страницах “Музыки” и не только потому, что в 1916 г. вышли последние номера журнала, но и из-за конфликта, который произошел между Прокофьевым и Держановским. Вслед за публикуемым здесь очерком Прокофьевым был сделан автоанализ Симфонии, ор. 5 и отослан Держановскому. Напечатан он не был. Держановский писал Прокофьеву 2 ноября 1915 г.: “Я так измотался, (...) что сплошь и рядом попадаю в лужу. Так было и с симфоньэтой, срок исполнения которой я пропустил. Не сердитесь за проделанную Вами работу — она не пропадет, ибо пригодится для грядущего московского исполнения. (...) Нельзя ли для “Алы и Лоллия” прислать анализ чуть раньше и о б о з н а ч и т ь с р о к” (АрхП//ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 525. Л. 34). Прокофьев ответил 6 ноября 1915 г. достаточно гневным письмом: “Игра на жалость к журналу, потерявшему голову, — прием из неудачных.

Заметка об ор. 5 должна быть немедленно возвращена мне. (...) Разбора Алы не последует” (ППД, С. 103).

Держановский к Прокофьеву от 9 ноября 1915 г.: “Многоуважаемый Сергей Сергеевич, благодарю — не ожидал. (...)” (Там же. Л. 35; на присланном письме приписка рукой Прокофьева: “Возвращен разбор Симфоньэты”. В АрхП эта заметка Прокофьева не обнаружена).

10. С. Прокофьев о своей опере "Игрок"¹

Дирекция Императорских театров вчера заключила контракт с композитором С.С.Прокофьевым на право постановки его новой оперы "Игрок", которая будет дана в Мариинском театре не позже 10 декабря будущего сезона.

— Я уже давно собирался написать оперу, — говорит молодой композитор, — но консерваторские занятия и работа над новым балетом — который мною продан уже С.Дягилеву² — не давали мне возможности осуществить свою мечту.

В своем новом произведении я обратил особое внимание на сценическую гибкость оперы, ибо в последнее время в русских операх заметен упадок интереса композиторов к сценической стороне, следствием чего явилась неподвижность в опере, масса скучных условностей, давших повод некоторым передовым музыкантам, например Стравинскому и Дягилеву, предсказать вырождение оперной формы.

Сюжет "Игрока" Достоевского меня давно уже занимал, тем более, что эта повесть, помимо захватывающего сюжета, почти вся состоит из диалогов, что дало возможность оставить в либретто стиль Достоевского. Заботясь очень о сценической стороне оперы, я постарался по возможности не затруднять певцов излишними условностями, чтобы дать свободу их драматическому воплощению партий. По той же причине оркестровка будет прозрачна, дабы было слышно каждое слово, что особенно желательно, если принять во внимание бесподобный текст Достоевского. Я считаю, что обычай писать оперы на рифмованный текст является совершенно нелепой условностью. В данном случае проза Достоевского ярче, выпуклее и убедительнее любого стиха.

В "Игроке" постепенно напряжение действия возрастает по мере приближения к концу. Кажется, мне удалось изобразить на сцене появление Бабуленьки. "Гвоздем" оперы, безусловно, является предпоследняя картина, изображающая игорный дом. Эта сцена не имеет хора, так как хор не гибок и не сценичен, но она требует многочисленных участников — игроков, крупье, наблюдателей, причем каждый из них имеет свой определенный очерченный характер. Все это, при крайней быстроте и сложности действия, образует запутанный клубок, который потребует весьма значительной работы при постановке. Я позволю себе считать, что сцена игорного дома явится совершенно новой в оперной литературе как по идее, так и по строению. И мне кажется, что в этой сцене мне удалось осуществить то, что я задумал. Могу еще прибавить, что появление Бабуленьки на сцене является своего рода ярким музыкальным пятном.

— А никаких экстравагантностей в вашем "Игроке" не будет?

— Никаких. Я стремлюсь только к простоте.

Таким образом, адепты "крайнего" Прокофьева, ожидавшие увидеть после шумевшей Скифской сюиты нечто ультрафутуристическое, будут разочарованы...

Опубликовано: Биржевые ведомости (Пг., веч. вып.). 1916. 12/25 мая (№15 554). С. 4; МДВ. С. 205 (с сокр.); СтМ. С. 297—298 (с сокр.).

¹ В связи с тем, что №10—13 наст. изд. объединены одной темой — подготовкой к постановке в Мариинском театре "Игрока", комментарий к ним дается общий после №13.

² Имеется в виду балет "Сказка про шута, семерых шутов перешутившего".

11. Новая опера С.Прокофьева

(...) О своей опере "Игрок" автор сказал нашему сотруднику следующее:

— Опера "Игрок" написана мной на текст Достоевского, причем либретто сделано мной. Опера состоит из четырех актов и шести картин (в последнем акте три картины). Задумана опера несколько лет назад, еще на консерваторской скамье, но окончание консерватории, а затем сочинение балета для Дягилова мешали мне приступить к работе. За оперу я взялся в середине ноября прошлого 1915 года, к 1 декабря был готов первый акт, к 1 февраля — второй, в марте — третий, а в настоящее закончен и четвертый, последний акт. В течение лета опера будет инстру-

ментована. Клавир оперы уже сдан в библиотеку Императорских театров; партитуру же я надеюсь сдать не позже 1 сентября.

Ввиду того, что у Достоевского в конце романа значительно уменьшается драматическое действие, переходя в психологические переживания, что отразилось на заключительной сцене и ослабило бы впечатление ее и всей оперы, я счел за лучшее окончить оперу тем моментом, когда Полина бросает главного героя.

Вся опера написана в декламационном стиле. При этом я всячески стараюсь не утруждать певцов сложными комбинациями, чтобы дать им возможность более сосредоточиться на драматической стороне оперы. По той же причине и инструменталка будет прозрачной. Хор отсутствует, но зато в предпоследней сцене (в игорном доме), являющейся гвоздем всей оперы, введено много второстепенных исполнителей: крупье, игроков, наблюдающих англичан, директора рулетки и др.

Повторяю, опера написана в декламационном стиле. Я считаю, что величие Вагнера губительно отозвалось на оперном развитии, вследствие чего даже самые передовые музыканты стали считать оперную форму отмирающей. А между тем, при понимании сцены, при гибкости, свободе и выразительности декламации, опера должна быть самым ярким и могущественным из сценических искусств.

Оперу мою обещают поставить в первой половине будущего сезона. Дирижировать будет Коутс; постановка поручается Боголюбову. В числе исполнителей назначены: Алчевский, Ершов, Попова, Боссе, Андреев 2-ой и др.

Опубликовано: Вечернее время (Пг.). 1916. 13/26 мая (№1477). С. 3; МДВ. С. 205—206; СтМ. С. 298 (фрагм.).

12. ...

Сегодня в Мариинском театре состоялась "читка" оперы г-на Прокофьева "Игрок".

В присутствии всей труппы ее играл сам композитор, так как другие пианисты не могли справиться со сложно написанным клавиром.

— *Действительно, фортепианная партия настолько трудна к исполнению?*

— Безусловно, — говорит композитор, — фортепианную партию трудно играть, потому что клавир еще не напечатан, и приходится играть с рукописи. Но впоследствии концертмейстер г-н Дранишников с ним справится.

Должен констатировать то внимание, которое все артисты выказали моему первому оперному произведению. Мне, как молодому композитору, это очень льстит.

Сейчас заканчиваю оркестровку оперы и надеюсь, что через две недели она будет совершенно готова. Главная задержка происходит из-за "переписочной". До сих пор переписчики не успели приготовить отдельные партии для исполнителей. Таким образом, выходит, что я скорее написал оперу, чем переписчики в Мариинском театре ее переписывают.

Опубликовано: Биржевые ведомости (Пг.; веч. вып.). 1916. 21 окт./3 ноября (№15 876). С. 4 в рубрике "Эхо". По свидетельству Прокофьева (АрхП// ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 918. Л. 311) автором интервью является М.Двинский.

13. С.Прокофьев о своей опере "Игрок"

В Мариинском театре готовится к постановке первая опера молодого композитора С.Прокофьева, хорошо известного в музыкальных кругах по его выступлениям с собственными произведениями в симфонических собраниях. По поводу своей оперы композитор говорит:

— "Игрок" Достоевского — произведение, которым я сильно увлекался в юношескую пору. Перечитывал его неоднократно, и все его герои стали моими близкими друзьями. Либретто написано прозой. Стихотворная речь в оперных произведе-

ниях вообще большая нелепость. Отказаться же от великолепного диалога Ф.М.Достоевского — было бы с моей стороны тем более непростительным “грехом”. (...)”¹.

Опубликовано: Биржевые ведомости (Пг.; веч. вып.). 1916. 16/29 ноября (№15 928). С. 4 за подписью Троль.

¹ Сам композитор считал, что замысел “Игрока” относится к 1915 г. “У меня в ту пору зарождалась мысль написать оперу на “Игрока” Достоевского, и я изложил ее Дягилеву [в Лондоне]. Он возразил, что оперная форма отмирает, а балетная расцветает, поэтому надо писать балет” (КА. С. 150). Сказанное перекликается с тем, что зафиксировано в интервью (№10 наст. изд.) — Стравинский и Дягилев “предсказывали вырождение оперной формы”.

Прокофьев считал свою новую работу в каком-то смысле этапной. Однако в 30-е годы ко многому в “Игроке” относился и критически. “Я выбирал для “Игрока” язык как можно левый. (...) Однажды мать вошла в комнату, где я сочинял “Игрока”, и в отчаянии воскликнула: “Да отдаешь ли ты себе отчет, что ты выколачиваешь на своем рояле?” Мы поссорились на два дня. На самом деле, мои поиски сильного языка достигли цели в моментах сильных эмоций или насмешки. Параллельно с этим я кое-что нашел для музыкального выражения русского образа “бабуленьки” (действие происходит за границей — и вдруг из Москвы приезжает бабушка). Но рядом с тем было и много современного рамплиссажа, который только утомлял, не прибавляя ничего и лишь запутывая вокальную партию” (КА. С. 154).

Труппа Мариинского театра, где должен был ставиться “Игрок”, на первых порах враждебно восприняла оперу. Понадобилось вмешательство В.Мейерхольда и дирижера А.Коутса, в полной мере оценивших “Игрока”: он был включен в репертуарный план. 21 октября 1916 г. начались спевки, 28 января 1917 г. — состоялась оркестровая репетиция первых двух актов.

Режиссером спектакля был назначен Н.Боголюбов, художником-декоратором — П.Ламбин; дирижировать оперой должен был А.Коутс.

Некоторые тревоги и замешательство возникли, однако, в момент репетиций в связи с тем, что А.Г.Достоевская — вдова писателя — обратилась в суд с целью защиты авторских прав. Этот факт малоизвестен, поэтому мы сочли необходимым привести публикацию из газеты “Биржевые ведомости” [1917. — 2 янв. (веч. вып.)], посвященную этим событиям:

“С постановкой оперы г-на Прокофьева “Игрок” в Мариинском театре вышла маленькая заминка. Как оказывается, молодой композитор не заручился разрешением вдовы Ф.М.Достоевской А.Г.Достоевской на передачу романа “Игрок” в либретто. Ввиду этого А.Г.Достоевская решила обратиться к судебной защите своих авторских прав.

По этому поводу композитор Прокофьев говорит:

— В данном случае я решительно не понимаю, что произошло. Когда я приступил к переделке романа в либретто, я меньше всего думал об авторской собственности, так как я полагал, что такая за давностью лет уже потеряла свою силу. Это неведение и послужило причиной, что я не обращался к вдове Ф.М.Достоевского. Поэтому, не предпринимая со своей стороны никаких шагов, я буду ждать дальнейших событий. Смею, однако, надеяться, что это обстоятельство не помешает своевременной постановке моей оперы на сцене Мариинского театра, где уже приступили к ее репетициям.

Секретарь союза драматических писателей Б.И.Бентовин говорит:

— Согласно ст. 31 Закона об авторских правах на переделку каких-либо произведений, безусловно, необходимо разрешение авторов или его наследников. Поэтому является довольно странным, каким образом дирекция Императорских театров приняла к постановке “Игрока”, не осведомившись у композитора, имеет ли он разрешение на переделку романа в либретто. (...)

Режиссер Императорской оперы г-н Боголюбов говорит:

— Дирекция Императорских театров совершенно не обязана заниматься полицейскими обязанностями. Поэтому она и не должна была спрашивать Прокофьева, есть ли у него паспорт на переделку повести в либретто. Музыка “Игрока” была одобрена и принята к постановке. Во всяком случае полагаю, что постановка “Игрока” на образцовой сцене навряд ли послужит к умалению повести Достоевского: скорее, наоборот.

Следует надеяться, что инцидент будет улажен и все сведется к компенсированию авторских материальных прав А.Г.Достоевской”.

Конфликт был разрешен самим Прокофьевым, который нанес визит А.Г.Достоевской. Он взял с собой альбом, в который по его просьбе собеседники отвечали на вопрос: “Что вы думаете о солнце?” Вдова писателя 6 января 1917 г. записала: “Солнце моей жизни — Федор Достоевский”. Разрешение было получено (см.: Д о с т о е в с к и й Д. “Солнце моей жизни”. Нева. 1989. №10. С. 200—201).

В архиве Достоевских (ГБЛ/Рукописный отдел. Ф. 93. Разд. II. Карт. 4. Ед. хр. 36. Л. 1) сохранился любопытный документ — письмо сына писателя Ф.Ф.Достоевского, которому к этому времени А.Г.Достоевская передала авторские права. Письмо написано в Пятигорске и датировано 10 апреля 1917 г.:

“Настоящим письмом удостоверяю, что мною дано разрешение Сергею Сергеевичу Прокофьеву на заимствование сюжета повести “Игрок” для либретто Оперы того же названия.

Следующие на мою долю вознаграждения получены сполна.

Ф.Достоевский”.

В связи с Февральской революцией сократились дотации театру и оперу решено было ставить в сукнах; постановку должен был осуществить В.Мейерхольд. Однако и этот вариант был отвергнут: в мае 1917 г. опера окончательно была снята с постановки.

О дальнейшей судьбе оперы см. №55 наст. изд. и коммент. к нему.

14. Письмо в редакцию

Милостивый государь,

не откажите дать место следующему:

В предварительных программах московских симфонических концертов Кусевицкого было объявлено об исполнении 12 декабря [1916 г.] моей Скифской сюиты "Ала и Лоллий" под авторским управлением. Ввиду невозможности по военному времени собрать тот увеличенный состав оркестра, который требуется для "Алы", ее исполнение было отменено. Тем не менее, 13 декабря в московской газете "Новости сезона", музыкальным отделом которой заведует Л.Сабанеев, появилась рецензия, подписанная литератами Л.С. и гласящая следующее:

"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... Если сказать, что это плохо, что это какофония, что это трудно слушать человеку с дифференцированными органами слуха, то ответят: "Ведь это 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 перестаешь даже на нее реагировать. Что происходит по прямой линии от "Весны священной" Стравинского, она к варварским чертам последней прибавляет еще 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". (...) ¹

Автор сам дирижировал с варварским увлечением".

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 ее единственный рукописный экземпляр находится в моих руках.

Сергей Прокофьев

О т р е д а к ц и и. По поводу настоящего письма редакция имеет заявить следующее: на предложение дать объяснения в печати по обстоятельствам, изложенным в письме г-на Прокофьева, Л.Л.Сабанеев ответил отказом и в дальнейшем заявил о своем уходе из состава сотрудников "Музыкального современника" ².

Опубликовано: Хроника журнала "Музыкальный современник". 1917. 17 янв. (№13—14). С. 29—30. Письмо Прокофьева было также напечатано в газете "Речь". 1917. 17 янв. (№15). С. 5.

¹ Цитируя рецензию Сабанеева, Прокофьев в этом месте делает купюру: "Таланта у Прокофьева нельзя отрицать — но этот талант гораздо меньше того остатка, который приходится на долю озорства футуристического типа. Что выкристаллизуется из Прокофьева 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" (Новости сезона (М.). 1914. 3 дек. С. 5 под названием "Концерты Кусевицкого" за подписью Л.С.).

Как наверняка представлялось Сабанееву, его, с позволения сказать, ирония по поводу петроградских передовых критиков была, безусловно, направлена в адрес Б.Асафьева, В.Каратыгина и Н.Мясковского.

² История с печально знаменитой статьей Сабанеева достаточно известна. Сам Прокофьев писал: "12/25 декабря 1916 года Кусевицкий должен был исполнить в Москве Скифскую сюиту, но незадолго до концерта целый ряд музыкантов его оркестра был призван в армию. Скифская сюита требовала большого состава, музыкантов не хватало, — Кусевицкий решил отложить ее до будущего сезона и заменил чем-то попроще. Тем не менее на другой день в московском листке "Новости сезона" появилась статья Сабанеева, где он выругал мою сюиту, склоняя "варварство" на все манеры. Не пойдя в концерт и написав рецензию заранее, он не знал о перемене программы. Сабанеев был образованный музыкант, и посредственный композитор. Мою музыку он не переносил и многократно нападал на нее в печати. (...) Однажды Держановский предложил мне в свою очередь написать для "Музыки" рецензию о сочинении Сабанеева. Я написал, с наслаждением отмечая недостатки ("не музыка, а ползают пауки"), но Держановский дрогнул и не напечатал. (...) Сабанеев от своей агентуры имел очень точную информацию о

ней (Скифской сюите. — В.В.) и, если бы услышал, вероятно, не изменил ни слова в своей статье. Теперь же пришлось уйти из нескольких газет и вообще неприятный ярлык надолго“ (КА. С. 156).

Конечно, Прокофьев мог не помнить в 1941 г. свою самую раннюю статью, в которой есть фрагмент о фортепианных пьесах Сабанеева (см. №1 наст. изд.): в ней нет слов “не музыка, а ползают пауки”.

К Сабанееву Прокофьев не мог не сохранить презрительного отношения. В 20-е гг. Сабанеев эмигрировал за рубеж, где изредка Прокофьев вынужден был с ним общаться. В письме к Асафьеву от 28 мая 1926 г. Прокофьев заметил: “Топчется здесь Сабанеев, пробовал подъезжать ко мне (...), но малоуспешно; вид довольно жалкий“ (ПА. С. 19).

15. Из “Автобиографии” Прокофьева

Я хочу остановиться на разборе тех главных линий, по которым двигалось мое творчество [в первый период деятельности]. *Первая линия* — классическая, берущая начало еще в раннем детстве, когда я слышал от матери сонаты Бетховена. Она то принимает неоклассический вид (сонаты, концерты), то подражает классике XVIII века (гавоты, Классическая симфония, отчасти Симфониетта). *Вторая линия* — новаторская, идущая от встречи с Танеевым, когда он задел мои “простоватые гармонии”. Сначала она была поисками своего гармонического языка, потом превратилась в поиски языка для выражения сильных эмоций (“Призрак”, “Отчаяние”, “Наваждение”, “Сарказмы”, Скифская сюита, кое-что в романсах ор. 23, в “Игроке”, “Семеро их”, Квintет, Вторая симфония). Хотя она касается главным образом гармонического языка, но сюда относятся и новшества в интонации мелодий, в инструментовке и в драматургии. *Третья линия* — токкатная или, если угодно, моторная, идущая, вероятно, от Токкаты Шумана, которая в свое время произвела на меня большое впечатление (Этюды, ор. 2, Токката, ор. 11, Скерцо, ор. 12, скерцо Второго концерта, токката в Пятом концерте, также повторно-нагнетательные фигуры в Скифской сюите, “Стальном скоке” или пассажи в Третьем концерте). Эта линия, вероятно, наименее ценная. *Четвертая линия* — лирическая: вначале она появляется как лирико-созерцательная, порою не совсем связанная с мелодикой, во всяком случае с длинной мелодией (“Сказка”, ор. 3, “Сны”, “Осеннее”, романсы, ор. 9, “Легенда”, ор. 12), иногда же связанная с более или менее длинной мелодией (хоры на тексты Бальмонта, начало Первого скрипичного концерта, романсы на тексты Ахматовой, “Бабушкины сказки”). Эта линия оставалась незамеченной, или же ее замечали задним числом. В лирике мне в течение долгого времени отказывали вовсе и, непоощренная, она развивалась медленно. Зато в дальнейшем я обращал на нее все больше и больше внимания.

Я хотел бы ограничиться этими четырьмя линиями, и *пятую*, “гротесковую”, которую иные стараются мне прилепить, считать скорее как изгибы предыдущих линий. Во всяком случае, я протестую против самого слова “гротеск”, которое у нас затаскано до отвращения. Смысл французского слова *grotesque* при этом в значительной степени извращен. В применении к моей музыке я предпочел бы заменить его термином “скерцозность” или, если угодно, тремя русскими словами, дающими градации его: шутка, смех, насмешка.

Опубликовано: КА. С. 148—149.

1918

~~1932²⁰⁹⁶¹~~

16. Наиболее обсуждаемый сегодня композитор Прокофьев в Нью-Йорке¹

Когда я (интервьюер Ф.Мартенс. — *В.В.*) оказался в доме Адольфа Больма, который знает всех, кто приехал из России, с тем, чтобы встретиться с Прокофьевым, мне не представило особого труда вызвать композитора на разговор о современном состоянии музыки в России.

“Я приехал в Сан-Франциско несколько недель назад по пути из Японии, где дал, несмотря на то, что концертный сезон окончен, несколько концертов в Токио и Йокогаме. В Японии настоящий и неподдельный интерес к западной музыке, и на концертах присутствовала большая и понимающая публика. Мне даже предложили концертное турне на прекрасных условиях по восточному побережью Азии. [...]”²

По натуре я путешественник и всегда хотел посетить Америку, познакомиться с американской музыкой и музыкантами. Видите ли, мы хорошо знаем американскую литературу — Э.По, М.Твена, Б.Гарта и других, все они переведены на русский язык, — знаем лучше, чем американскую музыку. К счастью, у меня есть хороший друг — Курт Шиндлер, с которым я подружился еще в Петрограде в 1914 году и который, без сомнения, постарается ознакомить меня с образцами вашей музыки.

Надолго ли я приехал сюда? Не более, чем на несколько месяцев³, но достаточно, если учесть, что я собираюсь показать американской аудитории мои симфонические и фортепианные сочинения.

Я могу писать только тогда, когда чувствую в этом потребность. Так, в Кисловодске — на знаменитом курорте, где Сафонов до самой смерти дирижировал симфоническим оркестром — невозможно было найти нотную бумагу, но я научился записывать в свою карманную записную книжку (Прокофьев показал мне ее) музыкальные темы, чтобы не утратить их; тоже самое я делал на корабле, плывя сюда. Возникающая в голове музыкальная мысль имеет удивительное свойство моментально исчезать. Некоторые из критиков, правда, могли бы по этому поводу сказать (в глазах Прокофьева появился огонек), уж лучше это было бы действительно так!⁴

Музыкальная критика — профессиональная, серьезная, обоснованная, с четким анализом сочинений — в России на очень большой высоте. Наши критики в Петрограде и Москве — подлинные ученые, обладающие выдающимися литературными и научными знаниями. Среди них — В.Каратыгин, И.Глебов, В.Беляев. В их статьях отсутствует субъективизм и они пытаются объективно отражать явления музыки. Несмотря на трудности, у нас и сейчас издаются журналы по музыке. Хотя как и все остальное, журналы печатаются на плохой бумаге и выходят нерегулярно, но они доступны для читателей. В настоящее время печатается исключительно фортепианная и вокальная музыка в издательстве Юргенсона и в Российском музыкальном издательстве; симфоническая музыка пока не публикуется — издатели надеются напечатать ее после окончания войны. [...]

Правительство большевиков сохранило все бывшие Императорские театры Петрограда и Москвы, хорошо оплачивает труд артистов и музыкантов. Бывший Придворный оркестр играет по воскресеньям под управлением С.Кусевицкого. В тече-

ние прошлого сезона за день давалось не менее трех концертов, и мне пришлось ждать целый месяц, чтобы дать сольный концерт. [...]

Неофициальным министром культуры большевики сделали А.Бенуа, так как считают, что художники и артисты являют славу нации⁵. Мне приятно, что ценнейшая музыкальная библиотека, при Петроградской консерватории, большая часть которой представлена в виде рукописей, была ради сохранности перевезена в различные города, где она будет в это нелегкое время сохраняться.

Конечно, с начала войны в России не исполнялась немецкая музыка. Правда, сейчас наблюдается некоторое послабление, так как стали исполняться произведения Моцарта, Бетховена, Вагнера и других, но все еще нет в программах сочинений здравствующих немецких композиторов. [...]

Опубликовано: Musical America (New York). 1918. 28 September/Интервьюер Ф.Мартенс // Пер. с англ.

¹ №16—31 связаны с пребыванием Прокофьева в США в 1918—1922 гг.

Из "Автобиографии" Прокофьева: А.Бенуа и Горький «познакомили меня с Луначарским. "Я много работал и теперь хотел бы вдохнуть свежего воздуха". — "Разве вы не находите, что у нас сейчас достаточно свежего воздуха?" — "Да, но мне хотелось бы физического воздуха морей и океанов". Луначарский подумал немного и сказал весело: "Вы революционер в музыке, а мы в жизни — нам надо работать вместе. Но если хотите ехать в Америку, я не буду ставить вам препятствий". (...) 7 мая 1918 года отправился в путь, на несколько месяцев, как я думал. Взял с собой Скифскую сюиту, Классическую симфонию, Первый концерт и фортепианные вещи. (...) На первых порах мною заинтересовались. Первый клавирабэнд состоялся в Нью-Йорке 20 ноября 1918 года и внешне прошел с успехом. (...) По настоянию менеджера, я вставил в программу несколько вещей Скрябина и Рахманинова, так как сплошная новая программа была бы утомительна для публики» (КА. С. 161, 163).

Сольному концерту Прокофьева предшествовало его выступление 29 октября в сборном концерте в зале Бруклинского музея, посвященном открытию выставки русского художника Б.Анисфельда, где были исполнены Токката, ор. 11, Прелюд, Гавот и Скерцо из ор. 12. Была показана также балетная постановка на музыку "Мимолетностей" (балетм. и исп. А.Больш, партию ф-но исп. автор).

20 ноября 1918 г., как было сказано, состоялся первый клавирабэнд Прокофьева в Эллиан-холл, где были исполнены Четыре этюда, ор. 4, Вторая соната, Прелюд, Гавот и Скерцо из ор. 12, "Наваждение" из ор. 4, а также "Листики из альбома" и два этюда из ор. 8 (cis-moll, dis-moll) Скрябина и три прелюдии Рахманинова, который присутствовал на концерте.

² Из "Автобиографии" Прокофьева: "1 июня [1918 г.] я приехал в Токио. (...) Задержался в Японии до августа, дав два концерта в Токио и один в Йокогаме. Благодаря тому, что в Японии уже появились книги на японском языке о современной музыке и в одной из них, принадлежавшей перу М.Отагуро, была глава обо мне, я получил в Токио под концерты императорский театр. В европейской музыке японцы понимали немного, но слушали внимательно, сидели изумительно тихо и аплодировали технике. Народу было маловато, и иен я заработал мало. Из Йокогамы, с чудесной остановкой в Гонолулу, я перебрался в Сан-Франциско" (КА. С. 162).

³ Прокофьев остался в Америке вплоть до 1922 г.

⁴ Секретарь Прокофьева М.Астров в своих воспоминаниях рассказывает о записных книжках композитора: "В карманной записной книжке, которую он всегда носил с собой, Прокофьев записывал все темы, которые приходили ему в голову, все более и более стремясь в то же время избегать стереотипных музыкальных форм. Когда он начинал вещь значительного объема, в его распоряжении оказывалось столько тем, что их хватило бы на дюжину симфоний. Только тут он приступал к отбору и упорядочению. При этом он использовал не все мелодии, имеющие особую и самостоятельную ценность, а только и исключительно те из них, которые можно было взаимосочетать — скомбинировать, скомпоновать в гармоничное пропорциональное целое" (СтМ. С. 380).

О записных книжках Прокофьева пишет и М.Мендельсон-Прокофьева в воспоминаниях: "В часы прогулок Сергей Сергеевич часто записывал музыкальные темы. (...) Если записной книжки под рукой не было, он записывал темы на клочке бумаги, коробке от папирос и от лекарств, на использованном конверте. Записанное таким образом он потом проверял за фортепиано и вносил в очередную нотную записную книжку. Новая тема или тут же использовалась им для текущей работы или, что бывало чаще, Сергей Сергеевич возвращался к ней впоследствии. Постепенно накапливаясь, записанные темы создавали основу нового задуманного им произведения" (МДВ. С. 372—373).

⁵ А.Бенуа не был министром культуры, но с 1917 г. принимал активное участие в деле охраны произведений искусства; в 1918—1926 гг. работал в качестве заведующего картинной галереей Эрмитажа.

17. Последнее слово русской музыки

(...) Из трех достаточно известных композиторов в современной русской музыке, включающей Стравинского, Мясковского и Прокофьева, музыка лишь первого популярна в Америке. "Почему в этой группе нет имени Скрябина?" — спросил я

(интервьюер Ф.Мартенс. — В.В.) Прокофьева. “Скрябин, — ответил он, — абсолютно уникальное и ни на кого не похожее явление в русской музыке. Нет такого композитора, чья музыка в России была бы столь популярна, как музыка Скрябина. Почти нет симфонических концертов или фортепианных вечеров, в которые бы не включались произведения Скрябина. Могу сказать, что он в русской музыке занял свое, только ему принадлежащее место, и Скрябин не имеет ничего общего ни с академическим крылом русской музыки, представленным творчеством Рахманинова, Глазунова и Метнера и заявившим о себе более 20 лет назад; нельзя его сравнивать и со Стравинским, Мясковским и мною, музыка которых представляет иное творческое направление¹.”

Стравинский, конечно, сейчас очень известен. Многое у него от Римского-Корсакова, так же, как у Мясковского — от Чайковского. Стравинский, как и Римский-Корсаков, использует по преимуществу сюжеты из русской жизни или из русских сказок, в частности, в своих балетах; в качестве тематического материала используется русский фольклор. В отличие от Римского-Корсакова Стравинский предпочитает писать балеты, а не оперы. Естественно, Римский-Корсаков обращался к балету, но это скорее балетные сцены в операх, прямо не связанные с сюжетом. Стравинский полагает и утверждает, что в опере нет и не может быть естественности и динамики. Как он заявляет, слушателя не может не шокировать бездейственность певцов на сцене, известное несоответствие того, что происходит на сцене, и самой музыки. Абсолютное художественное единство может быть достигнуто только при условии полного совершенства оперного спектакля — он настаивает на этом. Именно поэтому балет для Стравинского — единственная форма, где такое совершенство возможно.

Стравинский пошел по пути осовременивания гармонии, усложнив аккорды, воспринимаемые большей частью публики как диссонирующие созвучия. Что такое вообще диссонансы в современном понимании? Это просто большее количество, чем в консонансах, звуков, составляющих аккорд. И как результат — затрудненное восприятие диссонансов; в сравнении с консонансами, диссонансы звучат острее, более необычно. В области полифонии, к которой Римский-Корсаков, как композитор более академичный, обращался не более как к полифонии, Стравинский идет значительно дальше — у него она и звукопись, и движение, и контрасты. И в оркестровке, продолжая традиции поздних сочинений Римского-Корсакова, он подчеркивает выразительность каждой инструментальной группы, каждого инструмента. Каждый исполнитель у Стравинского обязан быть виртуозом, хотя он и не пишет трудноисполняемых пассажей. Не уподобляясь Р.Штраусу, Стравинский не обращается к гигантскому оркестру. Когда-то в оркестре Стравинского было 50—60 человек, сейчас — не более 10 исполнителей, но у каждого своя, только для него написанная сольная партия. Подчеркнуть красоту и значение каждого индивидуального тембра — вот основа его оркестровой реформы².

В 1915 году, когда я много общался со Стравинским в Милане и мы много спорили об искусстве, о музыке, он очень увлекался теориями Маринетти и итальянским футуризмом. Мы в доме Маринетти играли для небольшой группы слушателей его четырехручное переложение “Весны священной”. Футуристы относились одобрительно к Стравинскому, так как из всех современных композиторов он наиболее близко подошел к их идеям. Сомневаюсь, что Стравинский мог бы себя назвать футуристом, хотя его музыка в известной степени отражает доктрины футуризма и их идею “здоровья, движения, и отказа от эмоций”³. Слышал, что в последнее время им написаны новый квартет и много фортепианных пьес для детей⁴.

Убежден, что у вас достаточно хорошо известны Рахманинов и Глазунов. Они принадлежат к поколению, которое предшествовало нашему; их музыка, считавшаяся современной еще недавно, стала в наши дни классикой. Первая мировая война и революция в какой-то степени затормозили их творческую активность, и они сегодня сравнительно мало сочиняют. Последнее сочинение Глазунова — Второй концерт для фортепиано с оркестром в шести коротких частях и Фантазия для скрипки с оркестром, исполненные в Петрограде⁵. В настоящее время Глазунов принял на себя обязанности ректора Петроградской консерватории⁶, но, несмотря на занятость, все еще рассчитывает завершить Девятую симфонию⁷. В России есть суеверный страх, что композитор, написавший 9 симфоний, должен умереть, так

же, как Бетховен и Брукнер. Скорее всего Глазунов сначала напишет Десятую симфонию, а уж затем завершит Девятую. Рахманинов дает большое число концертов, собирающих огромное количество слушателей. За год до того, как я покинул Россию, я слышал в исполнении Рахманинова его "Этюды-картины" — цикл очень красочных и привлекательных жанровых пьес без названий⁸. Он также сделал новую редакцию Первого фортепианного концерта и написал несколько очень свежих и очаровательных романсов на тексты современных русских поэтов⁹. Рахманинов — лучший русский пианист и один из выдающихся дирижеров, хотя он редко берет в руки дирижерскую палочку.

Н.Метнер, который целиком принадлежит к академическому крылу русской музыки, обладает блестящей композиторской техникой. Он работает в области фортепианной музыки (им написаны 10 сонат)¹⁰, является автором романсов, скрипичных пьес. В своих первых сочинениях Метнер выступил как новатор, но вскоре, если можно так сказать, заакадемизировался. До недавнего времени он не писал оркестровой музыки, но последнее его сочинение — Концерт для фортепиано с оркестром, который Метнер исполнил в апреле с большим успехом в Москве¹¹.

Н.Черепнин, которому хотя и свойственен эклектизм, — композитор, обладающий истинным вкусом; пишет он в достаточно самобытной манере, его произведения великолепно инструментованы. В последнее время он закончил Симфониетту, написал несколько романсов, его четвертый балет будет поставлен вскоре в Петрограде¹². Гречанинов, Глиэр, Катуар, Штейнберг и многие другие принадлежат к той группе композиторов, к которой я себя не отношу. Должен заметить, между прочим, что сожалею, что у вас в Америке издается столь незначительная музыка, как сочинения Копылова, Корещенко и других композиторов.

Хотя Н.Мясковский менее известен за пределами России, чем Стравинский, он представляется мне явлением более значительным. Мясковский родился 8 апреля 1881 года в семье военного инженера. Окончил Военно-инженерное училище в Петрограде. В звании лейтенанта, будучи сапером, он поступил в консерваторию, где учился у Римского-Корсакова и Лядова. Мясковский был на фронте в течение первых трех лет войны, был ранен, а затем освобожден от военной службы. Он автор пяти симфоний, Симфониетты, симфонических поэм "Молчание" по Э.По и "Аластор" по П.Шелли, оркестровой увертюры, двух фортепианных сонат, виолончельной сонаты, создал множество фортепианных пьес и романсов. Мясковский — антипод Стравинского. Музыка последнего, — в которой Стравинский обращается к картинам русской жизни, — изобразительна, программна. В Мясковском больше от философа — его музыка мудра, страстна, мрачна, самоуглубленна. Он близок в этом Чайковскому и думаю, что является, по сути, его наследником в русской музыке. Но Чайковский бывает часто легковесен, даже тривиален, нередко он как бы заигрывает с публикой. Иное у Мяковского. Он меньше всего думает о публике. Музыка Мяковского достигает истинных глубин выразительности и красоты, что у Чайковского встречается редко. Все, что выходит из-под пера Мяковского, глубоко индивидуально, отмечено психологизмом. Это не та музыка, которая может быстро завоевать популярность. Более важным мне представляется, что Мяковского менее всего беспокоят успех и популярность. Среди его друзей и учеников много популяризаторов его сочинений¹³. Произведения Мяковского часто стоят в программах самых значительных концертов в России. Хотя ранние произведения Мяковского не всегда совершенны с точки зрения техники, но сейчас он полностью овладел мастерством, особенно в области оркестровки. Его последняя симфония, в которой использованы народные темы Галиции, записанные им во время службы в армии, — блестящая оркестровая партитура¹⁴. В течение 3 лет, когда Мяковский служил в действующих войсках, он ничего не писал. Но после окончания военной службы за два месяца им были сочинены две большие симфонии. Сейчас Мяковский пишет оперу — название, сюжет и идею сочинения он сообщил мне по секрету, открыть который я пока не вправе¹⁵.

Нет, мы, так называемые ультрасовременные русские композиторы, не испытываем на себе какого-либо влияния западной музыки. Хотя музыку Дебюсси и любят русские музыканты, но я не думаю, что она оказала на них сильное воздействие. Немецкая музыка, достигшая таких высот у Вагнера и пришедшая к упадку у Р.Штрауса и Рegera, так же мало влияет на наше творчество.

Я сам? Я учился у Римского-Корсакова и Лядова, окончил Петроградскую консерваторию по классам композиции, фортепиано и дирижирования. Но хотя в композиции и особенно в оркестровке я научился высоко ценить очень сложную и блестящую технику, которой Римский-Корсаков учил своих учеников и которую Стравинский развил до высшего совершенства, в своей творческой деятельности мне пришлось от многого отказаться. Я всегда чувствовал потребность самостоятельного мышления и следования своим собственным идеям. У меня были постоянные споры с моими профессорами в консерватории, поскольку я никогда не хотел что-либо делать только потому, что этого требуют правила. Я помню, как Лядов горячо посоветовал мне: «Идите к Р.Штраусу и Дебюсси и поучитесь у них, но в мой класс не возвращайтесь». И я бы сделал это, но побоялся¹⁶.

Когда я окончил консерваторию по классу композиции, у меня было слишком много замыслов и недостаточно техники для их воплощения. Но я решил, что лучше так, чем наоборот. И каждый год я сочинял по меньшей мере одно большое оркестровое произведение, до тех пор пока не почувствовал, что за 5 или 6 лет упорной борьбы я заработал себе «спасение» в композиции.

И я не стесняюсь заявить, что по существу являюсь учеником своих собственных идей. Во всем, что я пишу, я придерживаюсь двух главных принципов — ясность в выявлении моих идей и лаконизм, избегая всего лишнего в их выражении. (...)

Опубликовано: Musical Observer (New York). 1918. October; МДВ. С. 206—207 (короткий фрагм.)//Пер. с англ.

¹ В американской прессе этого времени есть и следующее замечание: «Прокофьев восхищается Скрябиным, но утверждает, что у него не может быть истинных последователей. Конечно, у него есть подражатели, обращающиеся к специфическим ладам, к гармонии, свойственной его поздним сочинениям. (...) «Скрябин должен стоять одиноко, — сказал Прокофьев. — Он одинокий гений!»» (Boston evening transcript. 1918. 26 October).

Об отношении Прокофьева к музыке Скрябина см. также МДВ. С. 638—639.

² Ср. с №23 наст. изд.

³ Эти слова не являются прямой цитатой, хотя и взяты в оригинале в кавычки.

⁴ Имеются в виду Три пьесы для струнного квартета Стравинского (1914) и его циклы — Три легкие пьесы для ф-но в 4 руки (1915) и Пять легких пьес для ф-но в 4 руки (1917).

⁵ Речь идет о Втором концерте для ф-но с оркестром Глазунова и его Мазурке-оберек (в тексте интервью она названа Фантазией) для скрипки с оркестром, впервые исполненных 11 мая 1918 г. в Петрограде п/у автора — в первом после революции Русском симфоническом концерте.

⁶ Глазунов стал ректором Петербургской консерватории за 13 лет до опубликования наст. интервью — с 5 марта 1905 г.

⁷ Девятая симфония Глазунова осталась незавершенной. Сохранился ф-ный эскиз одной части, который был оркестрован Г.Юдиным (исп. 7 мая 1948 г.).

⁸ Прокофьев присутствовал на одном из последних пяти концертов, данных в Петрограде Рахманиновым в конце 1916 — начале 1917 гт. (29 ноября, 1, 8, 10 декабря 1916 г. и 21 февраля 1917 г.).

⁹ 2-я ред. Первого концерта для ф-но с оркестром Рахманинова относится к 1917 г. Прокофьев имеет в виду также вок. цикл Рахманинова Шесть стихотворений для голоса с ф-но, ор. 38 на стихи А.Исаакяна, А.Белого, И.Северянина, В.Брюсова, Ф.Сологуба и К.Бальмонта (1916).

¹⁰ Метнер — автор 12 сонат для ф-но к моменту опубликования наст. интервью, вопреки утверждению Прокофьева, сочинил 9 сонат.

¹¹ Первый концерт для фортепиано с оркестром Метнера впервые исполнен в Москве 29 апреля/12 мая 1918 г. автором и орк. п/у Кузевникова.

Характерно, что еще совсем недавно, в 1913 г., Прокофьев высоко оценивал творчество Метнера, отметив в письме к Мясковскому от 26 января: «Вы потеряли такое незаменимое удовольствие, как слушать Метнера. Я пришел к убеждению, что это колоссальный талант и самой крепкой и дорогой марки» (ПМП. С. 104). Через пять лет в публикуемом интервью Прокофьев отмечает в Метнере «заакадемизированность». Совершенно сокрушительной критике подвергается творчество Метнера впоследствии, в 1932 г.: «Метнер играл только свои сочинения. (...) Это (...) такое тематическое и гармоническое убожество, что казалось, передо мной сидел человек, сошедший с ума, и, потеряв понятие о времени, упорствующий в писании на языке Карамзина. Даже его знаменитая и в свое время самостоятельная композиторская техника превратилась в прожевание уже использованных приемов» (Там же. С. 376—377).

Не менее отрицательной была и оценка творчества Прокофьева в высказываниях Метнера. Категорически отрицая новации Прокофьева, он писал 5 сентября 1925 г. в письме к А.Гольденвейзеру: «Я музыку Прокофьева не принимаю не только как искусство, но и как ремесло. Отдельные же места или некоторая талантливость для меня не имеют ровно никакого значения» (М е т н е р Н. Письма.—М., 1973. С. 303).

¹² К моменту опубликования наст. интервью Черепнин являлся автором трех балетов. По всей видимости, речь идет о балете «Маска красной смерти» (по Э.По), который был сочинен в 1915 г., однако пост. в Брюсселе только в 1956 г.

¹³ Преданным популяризатором творчества Мясковского был сам Прокофьев. Эта черта была присуща Прокофьеву изначально и распространялась на творчество целого ряда композиторов-современников. Г.Пайчадзе, директор парижского отделения Российского музыкального издательства Кузевицкого, писал: “Забота Прокофьева о других композиторах, которым он симпатизировал, поистине умилительна. Я очень ценю в нем это редкое в наши дни качество” (Д у к е л ь с к и й. С. 254).

¹⁴ Пятая симфония Мясковского впервые исп. в Москве 18 июля 1920 г. п/у Н.Малько.

¹⁵ Упоминаются Четвертая и Пятая симфонии Мясковского (обе закончены в 1918 г.).

По совету В.Державинского Мясковский приступил к сочинению оперы “Идиот” по Достоевскому на либр. П.Сувчинского, но замысел, относящийся к 1916—1918 гг., остался неосуществленным.

¹⁶ «Одновременно с уроками контрапункта и фуги Лядов заставлял нас писать коротенькие пьески. Но при рассмотрении их были такие же сухие придирки к голосоведению, как и в контрапунктических задачах. Если же кто-нибудь начинал “дерзать”, Лядов сердился. Засунув руки в карманы и покачиваясь на мягких прунелевых ботинках без каблуков, он говорил: “Я не понимаю, зачем вы у меня учитесь? Поезжайте к Рихарду Штраусу, поезжайте к Дебюсси”. Это произносилось таким образом, точно он говорил: убирайтесь к черту! Разговаривая обо мне с посторонними, Лядов махал рукой и прибавлял: “Сам после выпишется”» (КА. С. 138). См. об этом также “Автобиографию” (А. С. 368).

18. “Стальные мускулы”, — говорят репортеры

(...) “Его мускулы сделаны из стали!” “У него стальные руки!” Иногда репортеры говорят и нечто иное: “У него стальные бицепсы!” Словом, я слышу здесь кучу всякой чепухи, подобной этой”, — Прокофьев засмеялся, внимательно следя за сценой, где репетировал оркестр. “Я думаю, что когда критик не понимает моей музыки, ему ничего не остается, как говорить о стальных мускулах”¹.

“Сейчас, — сказал композитор, — большевики проявляют большой интерес к искусству, к артистам. Они тратят большие суммы на поддержание оркестров и театров, несмотря на тяжелое материальное положение в стране. В последнее время я, однако, слышу и обратное — в России тяжело живется артистам. Когда я сочиняю, меня не интересует политика. Тревожная атмосфера, которая сложилась в России, лишает меня желания вернуться назад. Но моя мать сейчас находится на Кавказе...”

Прокофьев внезапно прервал разговор, будто его кто-то одернул. В мгновение ока он оказался на сцене. В следующий момент он уже сидел за фортепиано. Звучал Первый фортепианный концерт. (...) Да, правы репортеры. У него действительно мускулы сделаны из стали².

Опубликовано: The Musical Leader (Chicago). 1918. 19 December // Пер. с англ.

¹ Прокофьев по поводу подобных интервьюеров впоследствии не без иронии писал: “В смысле оценки моих сочинений критики писали глупости, и, например, лучший из них находил, что финал Второй сонаты “напоминает атаку стада мамонтов на азиатском плато”. Про пианизм, — что в нем мало градаций, но “пальцы стальные, кисти стальные, бицепсы и трицепсы стальные”, так что в отеле негр-лифтер, тронув меня за рукав, не без уважения сказал: “Стальные мускулы...” — видимо, возведя меня в боксеры” (КА. С. 163).

² В тексте интервью, разумеется, ошибочно в этом месте назван Второй концерт для фортепиано с оркестром. Партитура концерта была оставлена Прокофьевым в Петрограде и погибла в годы гражданской войны. Концерт восстановлен Прокофьевым в 1923 г. “Тематический материал оставлен целиком, контрапунктическая ткань слегка усложнена, форма сделана стройнее, менее квадратной, а затем я работал над улучшением как фортепианной партии, так и оркестровой”, — писал Прокофьев в письме к Мясковскому от 15 июля 1924 г. по поводу 2-й ред. концерта (ПМП. С. 200). Она была впервые исп. 8 мая 1924 г. в Париже автором и орк. п/у С.Кузевицкого.

19. Отважный молодой композитор из России

(...) “Полагаю, что как только художник делает попытку сформулировать для себя свою же логику [творчества], он невольно ограничивает себя”. Сказано это было искренне и сразу же повеяло здоровьем бесстрашного ребенка. (...) “Мой учитель Римский-Корсаков, — продолжил Прокофьев, — принадлежал к ушедшей плеяде мастеров оркестра. Я считаю, что оркестровка его опер, написанных до зна-

менитого труда Римского-Корсакова об оркестровке, более оригинальна¹. Если бы здесь шла “Снегурочка”, то вы воочию смогли бы сравнить ее с “Золотым петушком”, который поставлен у вас“.

Предпочитает ли Прокофьев писать оперы, балеты, музыку к драматическим спектаклям или же считает для себя более приемлемым обращаться к жанрам так называемой абсолютной музыки — симфониям, формам камерной музыки и т.д.? “Как вам сказать? Говоря честно, все названные вами жанры привлекают меня в равной степени, и я одновременно работаю то в одном, то в другом. Более важно другое: художник должен придерживаться тех идей, которые ему изначально близки. В них надо верить. Идеи бывают подчас трудноразличимы. Это скорее мановение руки в темноте, за которым вы идете. В них надо верить“.

“Вы слышите звучание будущего сочинения до того, как оно будет записано на нотной бумаге, или же звуки рождаются во время работы?” — спросил я (интервьюер О.Даунс. — В.В.).

“Возможны оба варианта, — ответил Прокофьев. — В одном случае вы определенно слышите произведение, даже если музыкальная концепция еще и не ясна. В другом — требуется умственное напряжение, творческая выдумка, и та логика мышления, о которой вы спрашивали“. (...)

Когда Прокофьеву было 11 лет, он показал Танееву свою Первую [юношескую] симфонию². Танеев просмотрел ее и сказал: “Прекрасно, мой мальчик! Ты овладел премудростями музыкальной формы мгновенно. Конечно, ты пытаешься разнообразить гармонию. Но в большинстве своем аккорды не выходят за пределы простых тоник, доминант и субдоминант. Но ты должен идти дальше“³.

“Вы не представляете, — сказал Прокофьев, — как это задело меня. Я понял, что не хочу писать так, как пишут все. Я не мог примириться с мыслью, что сочиняю музыку подобно многим. В самом начале, в годы, когда я только приступил к композиторской деятельности, я убедил себя, что не должен подделываться под кого-то, а обязан найти свой собственный путь. Это было очень трудно и моя неприемимость подверглась большим испытаниям в последующие годы. С тех пор я уничтожил кучу нотной бумаги. Много, записанное здесь, звучало неплохо, но казалось мне эхом когда-то уже слышанного. Это расстраивало меня. Но я был упорным.

Через 11 лет я принес новую партитуру Танееву, над которой работал несколько лет. Вы бы увидели его лицо, когда он ознакомился с сочинением! “Мой дорогой мальчик! Это ужасно! Как ты собираешься назвать его!“ Я сказал ему “Учитель, вспомните, пожалуйста, о том, что Вы говорили о моей Соль-мажорной симфонии. Вы упрекали меня в чрезмерном употреблении тоники, доминанты и субдоминанты“. “Боже, — вскрикнул он, — неужели я в ответе за это?“ (...)⁴

Я спросил Прокофьева о том, кого он считает самым значительным русским композитором сегодня. Прокофьев ответил совершенно искренне и честно: “Стравинского, себя и Мясковского“.

Мясковский, говорит Прокофьев, совершенно не известный в Америке, — еще достаточно молодой человек, автор пяти симфоний и ряда других сочинений, пишущий в достаточно субъективной манере, которому свойственны меланхолия, рефлексия, мистицизм. Композитор будущего и будущего великого, как говорит об этом Прокофьев, — Стравинский, которому свойственны скорее внешние проявления в своем искусстве, чем внутренняя углубленность. Он пишет музыку в высшей степени обаятельную (fascinating) и оригинальную, но выступает и в роли комментатора собственной музыки. Ему мало свойственны глубокие чувства, и весь мир пытается утихомирить его. (...) “Футуристы, — говорит Прокофьев, — относятся с симпатией к Стравинскому. Они видят в нем что-то близкое себе, ибо, конечно, в Стравинском явно присутствует желание бить по внешние эффекты. Но он далек от футуризма⁵. Как бы там ни было, мне помнится, что как-то мы играли со Стравинским в 4 руки “Весну священную“. Я видел балет на сцене, но совершенно не был знаком с партитурой. Общение со Стравинским оставило на меня неизгладимое впечатление. Я читаю с листа достаточно быстро и хорошо, но Стравинский постоянно толкал меня локтями, делая при этом замечания. Мы прекрасно исполнили “Весну“. Мне нравится это сочинение, во всяком случае больше, чем его другие произведения“.

Я спросил Прокофьева, не похож ли он внешне на Стравинского. Прокофьев ответил: "Но он лыс, а у меня же волосы только начинают выпадать — все из-за вашего американского климата!" (...)

Опубликовано: Boston Post. 1919. 19 January; Pro Musica (New York). 1925. December (фрагм.)/Интервьюер О.Даунс [По свидетельству редакции газеты "Boston Post" интервью у Прокофьева было взято в Нью-Йорке]//Пер. с англ.

¹ См. № 31 наст. изд. и коммент. 1 к нему.

² Первая (юношеская) симфония Прокофьева Соль мажор (1902).

³ Этот случай широко известен в литературе о Прокофьеве, так как его описание дано композитором в воспоминаниях (см.: КА. С. 134; А. С. 99—100). Наст. публикация примечательна тем, что о нем композитор упоминает впервые в своих выступлениях в печати через 17 лет.

Уникальный документальный материал — записи о Прокофьеве в дневниках Танеева, зафиксированные его встречи с юным композитором в 1902—1903 гг. (Т а н е е в С. Дневники. В 3 т. — М., 1981—1985).

22 января 1902 г. (первая встреча Танеева с Прокофьевым): Ю.Померанцев "привел мальчика 10 лет — Сережу Прокофьева, имеющего выдающиеся способности. Он играл свои сочинения — абсолютный слух, узнает интервалы, аккорды.

2 голоса из баховской кантаты гармонизовал так, что видно, что он ясно представляет себе гармонию. Юша [Ю.Померанцев] будет ему давать уроки и раз в неделю ко мне приводить. С ним была его мать — они живут в деревне около Екатеринославля. Собираются переезжать в Москву. Приехали пока на месяц" (Т. 2. С. 300);

3 февраля 1902 г.: "Поехал к Юше сказать, чтобы он написал маленькому Сереже Прокофьеву, что я могу его провести на репетицию" (Симфонии до минор; Т. 2. С. 303);

4 февраля 1902 г.: "Сидел с маленьким Сережей Прокофьевым и объяснял подробности того, как пишутся партитуры" (Т. 2. С. 304).

6 февраля 1902 г.: "Репетиция (...) моей симфонии. Были: (...) Юша, (...) Прокофьев" (Там же);

7 марта 1902 г.: "Прозкзаменовал маленького Прокофьева по гармонии" (Т. 2. С. 314);

8 марта 1902 г.: "На репетиции (Второй симфонии Чайковского. — В.В.) была г-жа Прокофьева с маленьким сыном" (Т. 2. С. 315);

9 мая 1902 г.: "Пришли: Глиэр и Юша. Глиэр соглашается ехать на урок к маленькому Прокофьеву" (Т. 2. С. 329);

18 мая 1902 г.: "Заходил Глиэр, отправляющийся на лето к Прокофьевым" (Т. 2. С. 332);

16 ноября 1902 г.: "Филармонический концерт. (...) Видел г-жу Прокофьеву с Сережей" (Т. 2. С. 358);

20 ноября 1902 г.: "После обеда был Глиэр с Сережей Прокофьевым (11 лет), игравшим свою "симфонию" со мною в 4 руки (событие, о котором упоминает в наст. интервью Прокофьев; Т. 2. С. 359);

12 декабря 1903 г.: «В 3 часа г-жа Прокофьева с сыном — 12 лет. Принес партитуру оперы "Пир во время чумы" — сделал большие успехи. Я дал Сереже партитуру "Руслана"» (Т. 3. С. 99).

Больше упоминаний о Прокофьеве в "Дневнике" Танеева нет, хотя известно по "Автобиографии" Прокофьева о его последующих встречах и занятиях с Танеевым в январе 1905 г. (А. С. 185—188), в начале 1910 г. в Петербурге (А. С. 381; правда, "Дневники" Танеева заканчиваются 1909 г.).

По рекомендации Танеева Глиэр провел лето 1902 г. в Сонцовке, где жили Прокофьевы, занимаясь с Сережей Прокофьевым (о Глиэре см. восп. Прокофьева, №142 наст. изд.).

⁴ Прокофьев в своих кратких восп. о Танееве (№151 наст. изд.) называет здесь Четыре этюда для ф-но, которые относятся к 1910 г. Тем самым встреча состоялась не через 11 лет, как сказано в начале абзаца, а через 8 лет, если сравнить с записью в "Дневнике" Танеева от 20 ноября 1902 г.

⁵ Ср. с №17 наст. изд.

20. "К искусству критики более серьезно подходят в России, чем в Америке", — говорит Прокофьев

(...) Прокофьев имеет свою студию в отеле, расположенном в центре города. Здесь у него рояль, его рукописи — словом, все его орудия труда.

Прокофьев входит в комнату, приветствуя меня (интервьюера Г.Броуэр.— В.В.). Я узнаю те же движения, с какими он обычно выходит на сцену. Он говорит по-английски очень быстро, с удивительной легкостью, если учесть то короткое время, которым он располагал, чтобы освоиться с языком.

— Я говорю на шести языках: французском, итальянском, испанском, немецком, русском и немного на английском.

Сказано это было с милой улыбкой, будто знать шесть языков — сущий пустяк.

— Каким образом вы достигли столь высокого уровня в вашем пианизме?

— О! Я вам отвечу. Есть пианисты, которые должны упражняться на рояле по многу часов в день. Есть и другие, которым не свойственно работать так много. Их пианизм — дар Божий. Полагаю, что я принадлежу к последним, ибо мне не требуется многочасовых занятий. Мои пальцы помнят все. (...) Обратите внимание, прошло довольно много времени после того, как я уехал из России. Более шести месяцев я не играю на рояле. Прибыв в Америку, я понял, что не обладаю почти никаким временем, чтобы подготовить сольную программу — всего две недели. А мне надо было еще разучить три прелюдии Рахманинова. Я нервничал, особенно когда узнал, что на концерте будет присутствовать сам автор.

Да, я прочитал много критических статей. Некоторые из критиков считают, что моя музыка рассудочна. Это пишут и в России. Но возгласы ваших критиков по поводу моих “бицепсов” и “трицепсов” — я этого не понимаю! Что это такое? Ну скажите, какое отношение к музыке имеют эти слова?¹

Не ожидая вопроса, Прокофьев продолжил:

— Когда музыкальный критик у меня на родине пишет статью о музыке современного композитора или о новом пианисте, он подходит к этому делу серьезно. Во-первых, он изучает все, что может о пианисте или о музыке. Затем посещает музыканта, чтобы тот рассказал ему о своей музыке, познакомил бы критика с ней. Он слушает ее три, пять раз и только после этого делает попытку написать что-либо о ней. Все это не причиняет особых забот для квалифицированного критика, так как им руководит лишь одно желание — написать добросовестную критическую статью. Но, как мне кажется, такой метод не очень свойствен вашей критике².

Он резко прервал речь, но затем, пристально глядя на меня, добавил:

— Что касается моих сочинений, то я точно помню, что начал писать в семь лет. Это была опера для маленького семейного праздника³. Оркестра, конечно, не было, и опера исполнялась под фортепиано. Все мы испытывали большое удовлетворение, что в основу оперы была положена сказка Пушкина. Следующее сочинение я написал через два года. Это была опять опера, более масштабная, но снова без оркестра⁴. В 11 лет я сочинил Симфонию в четырех частях, а в 12 лет — третью оперу, в которой уже был небольшой оркестр⁵, поскольку я уже к тому времени начал изучать композицию и теорию музыки. По композиции моими учителями были Римский-Корсаков, Лядов и Глиэр. В 13 лет поступил в Петроградскую консерваторию. Учился действительно всерьез. Моим профессором по фортепиано была А.Есипова. Вы, конечно, знаете ее — она гастролировала в Америке⁶.

Мой мозг и мои пальцы созданы так, что мне всегда было легко играть на рояле. А поскольку играть было легко, то я и много сочинял для этого инструмента. У меня написаны 4 сонаты и много отдельных пьес.

Я всегда нахожусь в состоянии работы, всегда сочиняю, думая о новых приемах, новых формах. О моей музыке иногда говорят, что она материальна и в ней мало духовного; вероятно, хотят этим сказать, что в ней мало субъективного. Мне представляется, что в своей музыке я изображаю реальных людей, реальные сцены и эпизоды.

Опубликовано: Pro-Arte Musical (Habana). 1930. 15 Febrero со ссылкой на Musical America (New York). 1919. 8 March//Пер. с испан.

¹ Ср. с № 18 наст. изд.

² Ср. с № 16 наст. изд.

³ Детская опера “Великан” (1900). Сохранилось 12 разрозненных страниц клавира. Вопреки утверждению, что она написана по сказке Пушкина (здесь наверняка ошибается интервьюер, спутавший “Великан” с “Пиром во время чумы”; см. ниже коммент. 6), в основе “Великана” — собственный текст Прокофьева (см.: А. С. 49—59).

⁴ Детская опера “На пустынных островах” (1902). Сохранились отдельные небольшие фрагменты оперы (см.: А. С. 63—66).

⁵ Детская опера “Пир во время чумы” на текст Пушкина (1903). Сохранились отдельные небольшие фрагменты оперы (см.: А. С. 107—109).

⁶ А.Есипова гастролировала в Америке в 1876 г., выступив здесь в 104 концертах.

В класс Есиповой Прокофьев перешел, будучи учащимся Петербургской консерватории, с осени 1909 г. До этого Прокофьев обучался в классе А.Винклера.

(...) Прокофьев допускает, что в "Любви к трем апельсинам" есть многое от символизма. Он также говорит о том, что смутно себе представляет, что символизирует символизм, но более того — он к нему равнодушен.

— Я хотел написать сочинение, которое было бы создано как для глаз, так и для ушей, — сказал Прокофьев. — Сегодня прошло время старомодных арий, прерывавших действие. Я думаю, что и публике следовало бы проявить интерес и к тому, что она видит, и к тому, что она слышит. Опера может иметь разные недостатки, но в ней не может быть недостатка действия. В ней постоянно должно что-то происходить.

— *Вы используете в опере хор?*

— Полагаю, что это можно было бы назвать хором. В опере несколько групп исполнителей, появляющихся впервые в прологе, и затем вмешивающихся время от времени в коллизии оперы. Все это выглядит достаточно причудливо. К примеру, в середине сцены, где Король проливает горючие слезы в связи с болезнью сына, врываются Чудаки, буквально протестуя против всеобщей грусти и скорби.

— *А как выглядит распределение ролей?*

— Достаточно легко сказать об этом. Партии четырех главных персонажей поручены мужским голосам, и с этим связана интересная история. К. Гоцци, как известно, был неравнодушен к прекрасному полу. Он выбирал актрис прежде всего за их внешние данные. В его труппе были одни красавицы, и их внешность значила для него больше, чем актерское мастерство. Он прекрасно отдавал себе в этом отчет и поэтому имел в труппе четырех блестящих артистов-мужчин — ведь надо было сохранить репутацию театра и привлечь публику к спектаклю. Как следствие этого — наличие в каждой из его пьес четырех мужских ролей, значительно более интересных, чем женские.

— *А музыка? Она будет ультрасовременной?*

— Нет, не думаю, что ее можно было бы так охарактеризовать. Там нет, конечно, арий, дуэтов, квартетов и т.д., но я намеренно пытался сохранить плавность и простоту вокальных линий с тем, чтобы ухо могло уловить всю тонкость диалогов. Внимание слушателей не должно отвлекаться происходящим на сцене. Моя оркестровка будет намеренно просветленной, и она будет следовать за текстом.

В настоящее время я закончил вчерне два акта и работаю над третьим. Я еще не знаю, где буду отдыхать летом. Хотел бы поехать в Шотландию, но туда трудно добраться. Думаю, что смогу отыскать не менее красивые места здесь в Америке, где три-четыре месяца буду оркестровать оперу.

— *Но вы приедете в Америку в следующем сезоне?*

— О, да, я хотел бы быть в Чикаго во время постановки оперы.

— *А ваши концерты?*

— Я думаю продолжить концертную деятельность. Но концерты быстро забываются, в то время как сочинения и в особенности опера, если она успешно поставлена и услышана тысячами людей во всем мире, — это подобно памятнику.

Опубликовано: Musical Courier (New York). 1919. 13 March//Пер. с англ.

¹ № 21, 22, 24, 29 и 30 наст. изд. связаны с подготовкой и премьерой оперы Прокофьева "Любовь к трем апельсинам".

Из "Автобиографии" Прокофьева: "Мак-Кормик (...) свел меня с дирижером Чикагского оркестра Стоком и с дирижером Чикагской оперы Кампанини. (...) Кампанини заинтересовался "Игроком". Клавир был со мной, но как достать партитуру из Марининского театра? Тут явилась другая мысль: уезжая из Москвы, я взял в дорогу театральный журнальчик "Любовь к трем апельсинам", получивший название от пьесы Карло Гоцци, напечатанной в первом номере. Пьеса меня очень занимала смесью сказки, шутки и сатиры, и я даже кое-что распланировал во время длинного путешествия (в Америку. — В.В.). Я подал мою мысль Кампанини. "Гоцци! Наш милый Гоцци! Но это чудесно!" — закричал итальянец. В январе 1919 года мы подписали договор, опера должна была быть готова к осени. (...) Учтя американские настроения, я выбрал более простой музыкальный язык, чем в "Игроке", и работа шла легко. Сценическая часть увлекала меня чрезвычайно. Новостью были три разных плана, в которых развивалось действие: 1-й — сказочные персонажи: Принц, Труффальдино и др., 2-й — подземные силы, от которых они зависели (маг Челий, Фата Моргана), и наконец, 3-й — Чудаки вроде представителей дирекции, которые комментировали все предыдущее. (...) Лето пошло на оркестровку. К 1-му октября партитура была готова, как раз по договору.

Театр размахнулся на хорошие декорации, поручив их Анисфельду. Все шло на лад, но в декабре умер Кампанини, театр растерялся, не справился с репертуаром и отложил “Три апельсина” до будущего сезона” (КА. С. 164—165).

Мысль о создании “Любови к трем апельсинам” подал Прокофьеву Мейерхольд еще во время создания “Игрока”. В 1914 г. Мейерхольд начал издавать театральный журнал, названный им “Любовь к трем апельсинам” (“Журнал доктора Дапертутто”), в первом номере которого и был опубликован сценарий спектакля-импровизации, составленный Мейерхольдом совместно с К.Вогаком и В.Соловьевым. Об этом номере журнала и пишет в своих воспоминаниях Прокофьев.

Пьеса Гоцци была впервые поставлена 25 января 1761 г. в труппе А.Сакки в Венеции. Поэтому несколько игровые подробности, сообщаемые Прокофьевым в публикуемом интервью о выборе “актрис прежде всего за их внешние данные”, видимо, не соответствуют истине: вряд ли Гоцци обладал такой возможностью выбора в чужой труппе. Тот текст пьесы Гоцци, который сейчас известен, — поздняя запись сценария со стихотворными вставками, репликами и авторскими комментариями. Эта изначальная, если можно так выразиться, неканоничность текста и позволила Мейерхольду дать свой, во многом отличный от Гоцци, вариант. Прокофьев в свою очередь внес изменения и в текст, опубликованный Мейерхольдом.

22. Прокофьев рассказывает о своей опере “Любовь к трем апельсинам”

(...) “Клавир новой оперы практически завершен, — сказал Прокофьев. — Музыка, которую я сочинил, проста настолько, насколько я на это был способен. Либретто чрезвычайно действенно, и поэтому усложненная музыка, можете быть уверенным, уменьшила бы общее впечатление, чем увеличила бы его.

Сюжет развивается с быстротой мультипликации. Либретто написано мной по сатирической комедии К.Гоцци, который, видимо, устав от однотипных пьес, решил освоить, что называется, новые поля. Но, безусловно, то, что казалось новым в 1761 году, стало вновь старомодным в году 1918. Поэтому мне пришлось многое видоизменить и сделать нововведения; таким образом, опера стала сверхсовременной.

Опера включает пролог и 10 очень коротких сцен, поделенных на 4 акта. Она совершенно отлична от того, что когда-либо шло на оперной сцене, так как сама идея спектакля совершенно нова.

Гоцци задумал свою комедию, как сатиру на пристрастия и привычки своих современников¹. Однако сегодня этим никого не удивишь, следовательно мне все надо было повернуть на 180⁰ и многое, по сравнению с Гоцци, сократить”. [...]

Опубликовано: The Morning Telegraph. (New York). 1919. 30 March/Интервью-ер А.С.Джон-Бренон/Пер. с англ.

¹ Действительно, в образах мага Челио и феи Морганы Гоцци в пародийно-сатирической форме изобразил своих современников К.Гольдони и П.Кьяри. Стычки и перепалки мага Челио и феи Морганы, безуспешно пытающихся излечить от ипохондрии Принца, аллегорически изображали театральные баталии, возникавшие между Гольдони и Кьяри.

23. Сергей Прокофьев об Игоре Стравинском

Нам прислано сообщение о том, что в среду 10 декабря [1919 г.], в 3 часа дня в Золиан-холл в Нью-Йорке состоится концерт Веры Янакопулос. В программу войдут романсы Шопена, Грига, Форе, Дебюсси, Римского-Корсакова, Мусоргского и Стравинского. Русские романсы будут исполнены по-русски, а четыре “Прибаутки” Стравинского под аккомпанемент оригинально скомбинированного небольшого оркестра, состоящего из отборных музыкантов Нью-Йоркского симфонического оркестра¹.

Значение Стравинского в русской музыке так велико, что ему и тем самым предстоящему концерту В.Янакопулос посвящается следующая заметка русского композитора Сергея Прокофьева.

Отец Игоря Федоровича Стравинского был знаменитым басом и одним из величайших певцов² своего времени.

В Петрограде, в Новодевичьем монастыре, рядом с памятником Римского-Корсакова³, вы найдете красивую мраморную фигуру, склоненную над могилой этого певца. Брат Стравинского, погибший во время наступления Брусилова, — тоже артист императорской оперы⁴.

Игорь Стравинский был учеником Римского-Корсакова, подававшим большие

надежды, когда Дягилев без дальнейших рассуждений заказал ему балет — “Жар-птица”, каковой был написан и немедленно дан в Париже. Успех этого балета, блестящая инструментовка, пользование русскими народными темами и смерть Римского-Корсакова побудили кружки, приближенные к последнему, считать Стравинского наследником Римского-Корсакова.

Второй балет Стравинского “Петрушка” создал ему мировую славу. Но в этом балете открылись такие новшества и дерзновения, что те, которые только что провозгласили его продолжателем Римского-Корсакова, в страхе отшатнулись, шепча, что он более не продолжает, а искажает его. Им не дано было вспомнить, что новое поколение зовет новые мысли и новые звуки! Им не дано было также остановить все растущий успех Стравинского!

Следующий балет “Весна священная” явился произведением более глубоким, чем “Петрушка”, как по материалу, так и по изложению, но также и еще более передовым в своем дерзновении. На этот раз протестовала не только кучка стареющих друзей Римского-Корсакова, но поднял вопль сам Париж, столь падкий на модерн; так неслыханны и непонятны были новые звуки. Едва ли музыкальный мир запомнит более скандальный вечер, чем тот, в который “Весна священная” была дана в первый раз в Париже. Во время исполнения в зале, наполненном избраннейшей публикой музыкальных гурманов, стоял такой свист и стон, что стоило больших трудов довести спектакль до занавеса⁵. Но уже на следующий сезон в том же Париже толпа новообращенных поклонников несла Стравинского на руках.

Опера “Соловей” на сказку Андерсена, которая последовала за “Весной священной”, не была любимым детищем автора, ибо он не верил в оперную форму, считая, что настоящее будущее за балетом. Умрет ли оперная форма, как думает Стравинский, или умрет балетная, с этим можно спорить⁶, но наш автор уже открыл новую и написал, если можно так выразиться, “вокальный балет” — “Свадебку”, пока нигде не данную по причине войны. В “Свадебке” на сцене — балет, а в оркестре — хор, и инструменты, — все на мотивы русских песен и прибауток⁷.

В стиле этой музыки и те “Прибаутки”, которые на днях раздадутся с американской сцены. Это небольшие песенки⁸ на удивительные в своей нелепости и прелестные в своей ветхости народные присказки. Они сопровождаются крошечным оркестром в восемь человек и звучат со всей той вычурностью и блеском, на которые способен этот дерзкий композитор⁹.

Опубликовано: Русское слово (Нью-Йорк). 1919. 6 декабря; СМ. 1971. №4. С.53—54 в статье И.Нестьева “Новое о великом мастере”.

¹ Речь идет о “Прибаутках” Стравинского [в тексте газеты “Русское слово” (ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 919. Л. 618—620) сочинение ошибочно названо “Прибаутши”; исправлено рукой Прокофьева на “Прибаутки”] для среднего голоса и восьми инструментов — флейты, гобоя, кларнета, фюгата, скрипки, альты, виолончели и контрабаса, сочиненных в 1914 г. Впервые исполнены 6 июня 1919 г. в Вене. Через несколько дней после исполнения, 9 июня 1919 г. Веберн, присутствовавший на концерте, писал Бергу: “Стравинский был великолепен. Чудесны эти песни. Мне эта музыка невероятно близка. Я особенно люблю их. (...) А “Прибаутки”! О дорогой, это так великолепно! Эта достоверность (реализм) ведет в метафизическое. Песни Стравинскому исключительно удались” (Стравинский узнал об этом признании Веберна лишь в 1965 г.; цит. по: СПС. С. 257, сноска).

Прокофьев присутствовал в Эзолиан-холл на исполнении “Прибауток”, если судить по приводимому ниже его письму к Стравинскому, 9 декабря 1919 г. На следующий день он писал Стравинскому: “Я рад сообщить Вам следующее. Вчера Ваши “Прибаутки” впервые были исполнены в Америке. Очень талантливая певица, Вера Янакопулос, пела их с любовью и пела прекрасно, за исключением, возможно, “Корнилы”, который слишком низок для ее голоса. Успех был громадный, и все четыре песни были повторены. Многие смеялись, но не враждебно, а весело. Фокин и я сидели рядом и аплодировали что было сил. Оркестр играл хорошо, исполняя порученное им с интересом; только, пожалуй, альтист и контрабасист показались несколько нервными, в то время как флейтисту, напротив, все было “море по колено” после того, как он сыграл в Японской лирике (“Три стихотворения из японской лирики” Стравинского. — В.В.). Я ходил на репетиции с тем, чтобы снять некоторые неясности. Что лично мне понравилось более всего, так это: (1) инструментальный отыгрыш в “Корнило” (гобой + кларнет), где, с блеском истинного пьяницы, Вы подражаете бульканью опорожняющейся бутылки; (2) вся “Наташка”, в особенности последние пять тактов с их восхитительным бормотанием духовых; (3) целиком “Полковник”, но особенно чирикание гобоя и удивительно удавшаяся кульминация у духовых на словах “пала, пропала, попа поймала”; (4) многое в последней песне [“Старец и заяц”], особенно начало последнего отыгрыша (кларнет — соль — ля ♯, английский рожок — ля ♯; непостижимо! дерзко! (публикуется в двойном пер. с англ.; цит. по: Prokofiev's Correspondence with Stravinsky and Schostakovich//Slavonic and Western Music... — Oxford, 1985. — P. 275.).

пер. с англ.; цит. по: Prokofiev's Correspondence with Stravinsky and Schostakovich//Slavonic and Western Music... — Oxford, 1985. — P. 275.).

² В тексте газеты "Русское слово" здесь ошибочно сказано "одним из величайших немцев", что исправлено в экземпляре, хранящемся в архиве, рукой Прокофьева на "одним из величайших певцов".

³ Прах Римского-Корсакова, захороненный в 1908 г. на кладбище Новодевичьего монастыря в Петербурге, был в 1937 г. перенесен в Некрополь мастеров искусств в Александро-Невской лавре.

⁴ Гурий Стравинский действительно недолгое время выступал на сцене Мариинского театра. Умер в 1917 г. от сыпного тифа и перетонита.

⁵ Первое представление "Весны священной", состоявшееся 29 мая 1913 г. в Париже в Театре Елисейских полей, вылилось в градиозный скандал. См. об этом: СПС. С. 19—21.

⁶ См. статью "Стравинский о своей нелюбви к опере" (СПС. С. 12).

⁷ В 1915 г. в "Музыке" (№219. 18 апр. С. 262—263 за подписью *D.de Re.*; аббревиатура фамилии Держановский) появилась статья "Новые сочинения Игоря Стравинского", посвященная "Свадебке". 12 мая 1915 г. в письме к Прокофьеву Стравинский писал: "Кто-то мне говорил, что в "Биржевых [ведомостях]" появилась заметка о моей "Свадебке", довольно дельно составленная, — не от Вас ли это идет? Был бы благодарен за присылку этой заметки (она появилась, как мне передавали, в конце марта или начале апреля нашего стиля)" (цит. по: Письма И.Ф.Стравинского/И. Ф. Стр а в и н с к и й. Статьи и материалы. — М., 1973. С. 488). В ответном письме Прокофьев 3 июня 1915 г. отвечал: "Заметку в "Биржовке" про "Свадебку" не видел, и это не моих рук дело. Я дал сведения Держановскому, на основании которых он намазал в "Музыке" статью, да такую, будто только что приехал с первого представления" (Там же. С. 517).

Скорее всего дело обстояло так: в бытность в Италии (незадолго до появления статьи о "Свадебке") Прокофьев встретался здесь со Стравинским, который только приступил к сочинению "Свадебки". Надо полагать, что композитор поделился своими планами с Прокофьевым и сыграл ему сочинение. Видимо, это не было тайной, поскольку Прокофьев счел возможным рассказать о "Свадебке" Держановскому. Последний в 1915 г., конечно, не мог знать "Свадебки", которая была впервые исполнена только в 1923 г. На основании рассказа Прокофьева Держановский и составил статью, которая удивительно точно передает специфику и содержание "Свадебки". Разумеется, статья не принадлежит Прокофьеву, но то, что большая часть наблюдений высказана им, — в этом нет никаких сомнений.

«Последнее крупное произведение Игоря Стравинского (...) — "Свадебка".

"Свадебка" — не опера и не балет. По своему замыслу и структуре она приближается к тому новому и специфически-русскому типу зрелищ, который еще только обрисовался в воображении передовых музыкальных деятелей и к которому собирался подойти А.К.Лядов, сочинявший русалию "Лейла и Ала-лей" совместно с А.М.Ремизовым (пьеса была прервана смертью композитора), и А.Д.Кастальский, пока подготовивший эскизы в виде музыкальных картин "Народных празднеств на Руси" (имеются в виду "Картины русских народных празднований в обрядах и песнях", законченные Кастальским в 1913 г. — В.В.). Приблизительно такого же характера и "Свадебка". В ней нет сюжета в грубо-примитивном смысле, нет действия, но все это — д е й с т в о, содержание которого раскрывается перед слушателем и зрителем в четких и пластичных формах народных празднеств. (...)

Чрезвычайно интересен состав оркестра в этом произведении, родившийся в результате тех новых взглядов композитора на инструментовку, что можно было заметить еще в исполненных в Москве в прошлом году (...) сюите "Из японской лирики" ("Три стихотворения из японской лирики", 1913. — В.В.). Эти три вокальные пьесы исполнялись с маленьким оркестром, сущность которого была в том, что он имел много голосов, но мало исполнителей. Иначе говоря, в оркестре были и духовые и струнные, но каждый инструмент имел самостоятельное значение и не дублировался, вследствие чего весь состав струнных был сведен к солирующему квартету. Тот же принцип положен в основу "Свадебки". Этот оркестр состоит исключительно из и н д и в и д у а л и з и р о в а н н ы х голосов, и, например, партию первой скрипки играет только один скрипач — и так до контрабаса включительно. В итоге: оркестр из солистов. Это, естественно, ведет к утончению инструментовки, ее дематериализации. Нечего говорить, что в чисто практическом отношении этому соответствует утончение исполнения в смысле чисто художественном и материальном (акустическом). Но в этот оркестр введены и новые краски путем включения в его инструментальное ядро (количественный состав его достигает до цифры 40) весьма существенной партии хора, получившего чисто инструментальное, колористическое значение и участвующего от начала и до конца партитуры (иногда он поет короткие прибаутки, порой лишь отдельные слова, в иных случаях — пение без слов).

В корреспонденции, помещенной в №216 "Музыки" [№6 наст. изд.], надо сделать поправку в том смысле, что премьера "Свадебки" состоится не в Монте-Карло, а в Париже, где с мая будущего года возобновятся спектакли русского сезона С.П.Дягилева. (...)

Премьера "Свадебки" на самом деле состоялась только 13 июня 1923 г. в Париже силами труппы Дягилева (балетм. Б.Нижинская, худ. Н.Гончарова, дир. Э.Ансерме).

⁸ В тексте "Русского слова" здесь "хорошие песенки", исправленное рукой Прокофьева на "небольшие песенки".

⁹ Более подробно об отношении Прокофьева к музыке Стравинского см. Дополнение II: "Прокофьев о Стравинском" (с. 236 наст. изд.).

24. Давайте послушаем оперу Прокофьева

(...) Мы беседовали с Прокофьевым через несколько месяцев после смерти К. Кампанини и заметили, что он достаточно взволнован. “Я удивлен и очень счастлив, что моя опера “Любовь к трем апельсинам” будет поставлена. Считаю, что мое понимание оперы верно. Я отказываюсь от арий и различных концертных номеров, буквально вторгающихся в музыку и в само действие. Подобное не естественно. Это — произвол, равносильный тому, как если бы певец произнес фразу: “Послушайте мою концертную арию!” Все это можно сравнить с повтором реплик и диалогов в драматическом спектакле. (В моей опере нет арий. Действие в ней развивается наподобие театрального спектакля. Вы видите основное достоинство (или недостаток — как вам будет угодно) моей музыки — поиск собственного, оригинального языка. Я не желаю имитировать чужой стиль. Я отвергаю привычные методы композиции. Новизна — это то, к чему я всегда стремился. Не желаю подделываться под кого-либо и всегда хочу оставаться самим собой. Большинство же авторов имитируют других, стиль которых несколько видоизменяется и дается как бы в новом одеянии. (...)

Новая музыка! Дирижеры не желают даже взглянуть на нее. Она их страшит. Как-то в России было намечено исполнение моей большой оркестровой вещи. И что же? Стали раздаваться возгласы: “Моя жена больна и я должен уйти, чтобы купить ей лекарство“, или “Я не желаю играть подобную музыку!“, или “Видели ли вы таких несчастных, как мы, которые зарабатывают себе на хлеб исполнением такой музыки?“¹.

Я глубоко убежден в своей правоте и время оправдает меня, несмотря на то, что меня освистывают, ненавидят. Но есть и другая публика, которая, как мне кажется, восхищена мной. Это не может не нравиться мне. У меня есть последователи во всем мире. Я говорю вам правду.

Меня обрадовало, когда в Америке слушатели настаивали на том, чтобы я повторил пьесу Скрябина “Желание“. Это доказательство возросшей культуры публики. Бедный Скрябин не мог в течение долгих лет найти отклик у слушателей. Как ни странно, но новой музыкой интересуются художники, скульпторы, писатели, но сами музыканты только негодуют, когда в музыке появляется нечто неординарное. Хочу добавить, что счастлив приемом, оказанным мне в Америке. Очень счастлив!“ (...)

Опубликовано: Musical Courier (New York). 1920. 18 March//Пер. с англ.

¹ Речь идет об исполнении Скифской сюиты, которое состоялось 16 (29) января 1916 г. Об этом Прокофьев пишет и в “Автобиографии”: “Литаврист пробил литавру и Зилоти обещал мне прислать прорванную кожу на память. В оркестре были легкие попытки к обструкции. “Только оттого, что у меня жена больная и трое детей, я должен выносить этот яд!“ — говорил виолончелист, которому сидевшие сзади тромбоны гвоздили в уши страшные аккорды. Зилоти в отличном настроении разгуливал по залу и говорил: “По морде, по морде!“ — что означало: мы с Прокофьевым дали публике по морде“ (КА. С. 153—154).

25. ...

(...) В интервью Прокофьев рассказал о своем методе написания симфонических произведений. Для примера он взял свою Скифскую сюиту. (...)

“Мысль о создании этого произведения далеко не сразу появилась как нечто завершенное. В начале работы я много прочитал о скифах, попытался представить себе, что чувствую их дух, и уж только после этого возникли ощущение ритма и общие контуры темы. Потом я уже смог представить сочинение в целом, инстинктивно чувствуя ход нарастаний и спадов динамики, общий план произведения. Обратите внимание, что все, о чем я говорил, появилось задолго до того, как я записал на нотной бумаге первую ноту. Гораздо позже появилось деление на такты. Как видите, весь процесс сочинения занимает долгое время. Через два месяца после начала работы над сочинением я отложил его в сторону, затем вернулся к нему вновь и только тогда почувствовал, что завершил произведение“¹.

На вопрос о том, как Прокофьев подвергает развитию темы сочинения, композитор пожал плечами.

“Едва ли смогу вам сказать об этом. Во время сочинения ноты сами подсказывают мне. Но это изнурительная работа. После того, как сочинено какое-либо произведение, я должен буквально на несколько месяцев забыть, что я композитор”. (...)

Опубликовано: The Daily Maroon (Chicago, University). 1920. 17 November//Пер. с англ.

¹ Из “Автобиографии” Прокофьева: Дягилев считал “что оперная форма отмирает, а балетная расцветает, поэтому надо писать балет. После нескольких встреч и разговоров во время посещения Лондона в 1914 г. было решено, что по возвращении в Петербург я свяжусь с каким-нибудь писателем, например, Городецким, и сделаю с ним балет на русский сказочный или доисторический сюжет. (...) Городецкий откопал несколько удачных скифских образов, но драматургическая выдумка ему не давалась, и лишь после многих встреч мы кое-как сколотили сюжет, который озаглавили “Ала и Лоллий”. [С.Городецкий в 1963 г. написал воспоминания о встречах с Прокофьевым во время создания “Алы и Лоллия” (см.: Городецкий С. Молодой Прокофьев//Городецкий С. Жизнь неукротимая. — М., 1984. С. 72—74)]. По мере поступления материала, я немедленно писал музыку. Хотелось размахнуться на что-то большое. “Весну священную” я уже слышал в концерте, но не понял. Весьма возможно, я искал те же образы по-своему. Пришли Нурок и Нувель, послушали, промолчали, и Нувель написал Дягилеву, что Прокофьев гордится что-то несуразное на несуразный сюжет. Дягилев стал вызывать меня в Италию. (...) Я поехал. (...) Дягилев прослушал незаконченные эскизы балета и не одобрил ни музыку, ни “ходульный сюжет”. “Надо писать новый”, — решил он. (...) Впоследствии, в 1915 г. параллельно с сочинением “Шута” я пересмотрел эскизы “Алы и Лоллия” и нашел, что, если выбросить ряд малоинтересных кусков, останется музыка, которую не стоит класть под спуд. Эту музыку удалось распланировать так, что образовалась четырехчастная Скифская сюита, в которой материал расположился приблизительно в том же порядке, как и в несостоявшемся балете” (КА. С. 150—152).

Из письма Дягилева к Стравинскому от 23 февраля/8 марта 1915 г.: “[Прокофьев] привез мне около трети музыки своего нового балета. Сценарий — петербургская поделка: это было бы подходяще для Мариинского театра десять лет назад, но не годится для нас. В музыке он, по его словам, не ищет русских эффектов. Это не более, чем музыка вообще. Действительно, это только музыка и музыка очень плохая. Теперь нам необходимо начать все сначала, и поэтому мы должны ему оказывать благосклонность и держать при себе два или три месяца. Я рассчитываю на Вашу помощь. Он одарен, но что можно было от него ждать, если наиболее образованный человек, с которым он общается, это — Черепнин, импонирующий ему своим авангардизмом? Он очень легко поддается влиянию и более симпатичен, чем казался после своего заносчивого появления. Я его приведу к Вам. Он должен полностью перемениться. Иначе мы его потеряем навсегда” (Д я г и л е в. Т. 2. С. 124—125).

В письме к матери от 7/20 марта 1915 г. Прокофьев так объяснил неприятие Дягилевым его нового балета: “С моим балетом дело все в том, что Дягилев желает иметь в нем самый *dernier cri** и притом *russe*** (СтМ. С. 320).

26. Прокофьев огорчен

“Иммиграционные власти могли бы стать хорошими музыкальными критиками, — сказал Прокофьев. — Они не обратили внимание ни на одно мое заявление, которые я сделал, приехав в Америку. Это прерогатива музыкальных критиков — верить только себе и никому более. Меня проверяли четыре дня на острове Ангелов¹, хотя не понимаю, почему он так назван. Советский консул сказал мне, что единственной силой, способной разрешить затянувшийся конфликт, стал бы вид моих пальцев на клавиатуре. Под конец мне все же позволили въехать в вашу очаровательную страну”². (...)

Опубликовано: Record (Los-Angeles). 1920. 25 December//Пер. с англ.

¹ Остров Ангелов, находящийся в Тихом океане вблизи Сан-Франциско.

² Прокофьев вспоминает события двухлетней давности, когда он впервые приехал в США. Не менее юмористически этот эпизод описан в “Автобиографии”: “В Сан-Франциско “меня не сразу пустили на берег, зная, что в России правят “максималисты” (так в то время в Америке называли большевиков) — народ не совсем понятный и, вероятно, опасный. Продержав дня три на острове Ангелов и подробно опросив (“Вы сидели в тюрьме?” — “Сидел”. — “Это плохо. Где же?” — “У вас на острове”. — “Ах, вам угодно шутить!”), меня впустили в Соединенные Штаты. Денег уже не хватило, но заинтересовавшиеся мною попутчики дали 300 долларов взаймы, и в начале сентября 1918 года я приехал в Нью-Йорк” (КА. С. 162).

*крик моды (франц.).

**русский (франц.).

27. Известный русский композитор с визитом в Лос-Анджелес

(...) “Я глубоко убежден, — сказал Прокофьев, которому, между прочим, нет еще и тридцати, — что русскую музыку ожидает большое будущее. Большевики весьма заинтересованы в развитии искусства и трудно себе представить большего, чем делают они в этом направлении. Политические события последних лет, конечно, несколько отдалили русскую музыку, как, впрочем, и другие виды искусства, от общих тенденций в развитии мировой культуры. Но творческая жизнь в России не замерла. Там в последнее время создано множество достойных внимания музыкальных произведений, которые почти не известны за пределами России”.

Говоря о впечатлении, которое произвело на Японию западная музыка, Прокофьев сказал: “Я находился в этой стране очень недолго, поэтому мне трудно говорить о той реакции, которая возникла у японцев на нашу музыку. Они очень сдержанны и достаточно спокойны в выражении своих чувств. Японская музыка столь отлична от западной, что не вижу даже смысла сравнивать их. Полагаю, что наша самая современная музыка для их восприятия также сложна, как и музыка старых мастеров, скажем, Моцарта. На самом же деле, скорее отдельные сочетания звуков, некоторые звуковые эффекты могли бы произвести на японцев большее впечатление, чем западная музыка, как таковая“ (...) ¹

Опубликовано: Pacific Coast Musician (Los Angeles). 1921. 1 January // Пер. с англ.

¹ См. коммент. 2 к №16 наст. изд.

28. ...

(...) “Действительно, сейчас мало исполняется русская музыка в связи с революционными событиями, но это совершенно не означает, что музыка в России умерла. В музыкальных учебных заведениях в меру сил продолжается учеба. Но много трудностей, все выглядит очень неопределенно, в стране голод, разруха. Но разве беды сдерживали когда-либо вдохновение композиторов? Вспомните Моцарта, Бетховена, Шуберта. Если можно так сказать, жизненные неурядицы питали их творчество. Отсюда и свойственная им самоуглубленность. Голод не лишил их возможности думать и творить“. (...) ¹

Опубликовано: Los Angeles Examiner. 1921. 9 January // Пер. с англ.

29. ...

Сергей Прокофьев, композитор и обаятельный русский джентельмен, сейчас находится в Чикаго в связи с постановкой и репетициями его оперы “Любовь к трем апельсинам“. С тех пор, как Мери Гарден сообщила в печати, что для постановки оперы, чрезвычайно трудной, понадобится не менее 200, а то и 300 репетиций, мы поняли, что получили возможность общаться с композитором еще долгое и долгое время. ...

“В Чикаго в прошлом году моя опера не смогла быть поставлена. Потребовалось мощное руководство Мери Гарден, чтобы взять бразды правления в свои мощные руки. «Мы выпустим оперу на третьей недели сезона, — сказала она. — Но мы должны работать, работать и работать“. И она делает это». (...) ¹

Молодой Сергей уверяет, что сочинение не будет далеким от жизни. Напротив, опера очень жизненна. (...) ¹

Опубликовано: Chicago Examiner. 1921. 2 November // Пер. с англ.

¹ Из “Автобиографии“ Прокофьева: “Директором Чикагской оперы [была] назначена Мери Гарден, очень известная американская певица, с одинаковым искусством исполнявшая и нежную Мелисанду в

опере Дебюсси и буйную Саломею Р.Штрауса. Она не боялась современной музыки и немедленно заключила новый договор на постановку "Апельсинов" в будущем сезоне [1921/22 г.]. Моя американская кривая вновь повернула вверх. (...) В октября 1921 года я отправился в Америку [из французской Бретани], на этот раз с большим удовольствием, чем в прошлом году: постановка "Апельсинов" твердо стояла на рельсах. (...) Оперные репетиции скоро начались, я дирижировал. Мери Гарден оказалась директором с широкими жёстами, но больше всего была занята собственными ролями, и, когда надо, ее невозможно было добиться. Певцы — хорошие, декорации — очень, но режиссер Коини неинтересный: тот тип профессионала, который знает наизусть, как надо поставить сто опер, но сам выдумать ничего не может. Вначале я возмущался его неизобретательностью, потом сам стал за кулисами объяснять роли певцам, потом прямо на сцене показывать хору. (...) Коини в конце концов вышел из себя и спросил: "Собственно говоря, кто из нас хозяин на сцене, вы или я?" Я ответил: "Вы — для того, чтобы исполнять мои желания". Генеральная репетиция была без публики, что дало мне возможность начинать пролог четыре раза, так как у хора не было четкости. Премьера [прошла] при полном зале и внешне большим успехе. Чикагцы были и горды и смущены, что они дают "модернистскую премьеру", затраты на которую уже взлетели в газетах до 250 тысяч долларов" (КА. С. 170).

30. ...

(...) "Первое представление оперы, конечно, очень важный момент, — сказал "музыкальный большевик" Прокофьев¹. — Но первое исполнение моего нового Концерта² и Классической симфонии с Чикагским оркестром тоже не менее значительно. Но везде постоянные сложности, — продолжил он. — Так, первое представление "Любви к трем апельсинам" совпадает с моим выступлением с вашим оркестром. Вы скажете, что это невозможно физически, и будете совершенно правы. Дата премьеры должна быть изменена, так как выступление с оркестром было назначено достаточно давно³. Но постановка оперы для меня важнее — сочинять произведения для меня значит больше, чем их исполнять". (...)

"Моцарт жил 200 лет назад, — говорит Прокофьев. — Я испытывал большое удовольствие, сочиняя Классическую симфонию, и делал это подобно тому, как сделал бы Моцарт, если бы он жил сегодня. Моцарт, его стиль, в произведении несомненно присутствуют. Но здесь вы услышите и современные гармонии. Думаю, что и Моцарт не остался бы глух к языку современной музыки, если бы он жил сегодня"⁴.

Опубликовано: Chicago Daily News. 1921. 25 November//Пер. с англ.

¹ Премьера оперы "Любовь к трем апельсинам" состоялась в Чикаго 30 декабря 1921 г. Дирижировал автор, режиссер — Ж.Коини, художник — Б.Анисфельд.

² 14 февраля 1922 г. труппа Чикагской оперы показала спектакль и в Нью-Йорке во время гастролей.

³ Имеется в виду Третий концерт для фортепиано с оркестром, впервые исполненный автором и Чикагским оркестром под управлением Ф.Стока 16 декабря 1921 г.

⁴ Премьера "Любви к трем апельсинам" должна была состояться 16 декабря 1921 г., но из-за совпадения, о котором говорит Прокофьев, дата первого исполнения была перенесена на 30 декабря.

⁵ Фрагмент о Моцарте появился в публикуемом интервью в связи с исполнением в Чикаго в день премьеры Третьего концерта и Классической симфонии. Примечательно, что через 20 лет после этого интервью Прокофьев сравнивал Классическую симфонию уже с музыкой Гайдна: "Я носился с мыслью написать целую симфоническую вещь без роля. У такой вещи и оркестровые краски должны быть чище. Так возник проект симфонии в гайдновском стиле, потому что гайдновская техника мне стала как-то особенно ясна после работ в классе Черепнина (...). Мне казалось, что, если бы Гайдн дожид до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы кое-что от нового. Такую симфонию мне и захотелось сочинить: симфонию в классическом стиле. А когда она начала клеиться, я переименовал ее в Классическую симфонию: во-первых, так проще; во-вторых, из озорства, чтобы "подразнить гусей" и в тайной надежде, что в конечном счете обыграю я, если симфония так классической и окажется" (КА. С. 158—159).

Мясковский, если судить по ответным письмам Прокофьева к нему от 29 мая и 27 октября 1917 г., отнесся к названию симфонии скептически: "Собираюсь кончить симфошку, прозванную Вами уличной"; "Ваш наглый восклицательный против Классической симфонии свидетельствует, как Вы далеки от истинных образцов родного классицизма" (ПМП. С. 147, 148).

Первое исполнение симфонии состоялось 8/21 апреля 1918 г. в Петрограде, дирижировал автор.

Интересное свидетельство о Классической симфонии приводит в своих воспоминаниях В.Цуккерман. В беседе с ним 17 марта 1938 г. Прокофьев сказал: "Я представлял себе, сочиняя Классическую симфонию, что чувствовали бы и как бы держались бы Гайдн и Моцарт с их психологическим обликом, попав в обстановку сегодняшнего мира — наподобие того, как Эптон Синклер в романе "Меня зовут Плотником" изобразил Христа на Уолл-стрит" (Ц у к к е р м а н В. Несколько встреч с Прокофьевым//СМ. 1977. №6. С. 96).

31. У Сергея Прокофьева свой собственный музыкальный словарь

[...] “Я всегда стремился к новизне в музыке. Стоит мне только начать записывать сочиненное мной, как я сразу же задаю себе вопрос — слышал ли я подобное ранее, или был ли использован этот прием? Вслед за этим я очень часто уничтожаю эскизы и пытаюсь найти что-либо иное.

После десяти лет подобных поисков я, как мне кажется, нашел свой собственный музыкальный словарь. В настоящее время, когда я пишу, у меня уже уходит немного времени на поиски. Я нашел свою логику и свои принципы музыкальной композиции; я не хотел бы говорить об этих принципах. Не очень доверяю тем, кто считает, что обязательно следует сообщать публике о своих намерениях и принципах. Это идет в ущерб вдохновению. Возьмем, к примеру, Римского-Корсакова — величайшего мастера оркестровки. И сейчас люблю слушать “Золотого петушка”, но больше ценю “Снегурочку” и считаю, что она написана с большим мастерством. “Снегурочка” была третьей оперой Римского-Корсакова, “Золотой петушок” — четырнадцатой. После того, как Римский-Корсаков написал свою двенадцатую оперу, он закончил свой труд об оркестровке, в котором обобщил наблюдения над этой областью музыкального творчества. Это прекрасная работа, признанная и в России, и во всей Европе. Но убежден, что “Золотой петушок” уступает “Снегурочке” и по многим причинам. Сформулировав законы оркестрового письма, он и сам стал перед необходимостью следовать им, и, что примечательно, через некоторое время вынужден был признаться, что до написания своего труда чувствовал себя более свободным во время сочинения¹. Совершенно не убежден и в том, что, собрав слушателям о своих принципах, композитор может считать, что он тем самым полностью рассказал о своих намерениях. Уверен, что композитор должен избегать того, что можно было бы назвать правилами композиции. Лично у меня подобное способно убить изобретательность. Предполагаю, что мой собственный музыкальный язык сформировался уже в 23 или 24 года. Словом, публике не стоит думать, что я умышленно пытаюсь скандализовать ее или пытаюсь искусственно создавать вокруг себя различные толки и споры — это заблуждение. Я пишу, имея уже десятилетний стаж, пишу в свойственном мне стиле и всего лишь 10 лет выступаю с моими произведениями перед публикой. Вот, пожалуй, и все!”

Опубликовано: Christian Science Monitor (Boston). 1922. 25 February (Интервью датировано 21 февраля 1922 г. и дано специальному корреспонденту газеты в Нью-Йорке)/Пер. с англ.

¹ Речь идет об “Основах оркестровки” Римского-Корсакова, изданного под ред. М.Штейнберга (Российское муз. изд-во : Берлин; М.; Пб., 1913; название исследования, отсутствующее в рукописи Римского-Корсакова, принадлежит редактору).

Римский-Корсаков начал работу над “Основами оркестровки” с 1873 г. и писал их вплоть до смерти (последняя запись в рукописи сделана в день кончины 7 июня 1908 г.).

В высказывании Прокофьева несколько неточностей. “Золотой петушок” не четырнадцатая, а пятнадцатая опера Римского-Корсакова. Труд Римского-Корсакова был закончен не после двенадцатой оперы (“Каша бессмертного”), а после четырнадцатой оперы (“Сказание о невидимом граде Китеже...”), когда он написал основную по объему и содержанию часть работы.

Заметим попутно, что, будучи учеником консерватории, Прокофьев 7 февраля 1907 г. присутствовал на премьерном спектакле оперы Римского-Корсакова “Сказание о невидимом граде Китеже...”.

32. Сергей Прокофьев¹

(...) — *Ваше мнение о современной музыке?*

— Ну, об этом я не умею говорить.

— *Но вот Стравинский говорит...*

— Да, он вообще любит обобщения.

— *Ваша музыка отличается от всей остальной...*

— Мое дело писать ее, ваше дело о ней рассуждать.

— *Над чем вы теперь работаете?*

— Я заканчиваю оперу “Огненный ангел”².

— Что вы скажете о музыке в России?

— Я за ней слежу. Там Мясковский, [А.Н.] Александров. Мясковский заканчивает уже Восьмую симфонию³. Его Пятая симфония написана на галицийские темы, которые он почерпнул во время своего пребывания на фронте. Симфония эта будет исполняться в Нью-Йорке и в Филадельфии⁴.

Оторванность Москвы и Петрограда от новейших достижений Запада дает себя чувствовать в музыке в России. В музыке этой некоторая отсталость приемов. Если говорить о слушателях этой музыки, то они сохранились в России. Одну четверть их составляют старые лучшие слушатели, одну четверть — как всегда, студенты, одну четверть — новая интеллигенция и одну четверть — как всегда, люди, в музыке ничего не понимающие...

— Ваше мнение о польской музыке?

— Я чрезвычайно интересуюсь ею. Я высоко ставлю Кароля Шимановского. Это культурный композитор и очаровательный человек.

Я горжусь его дружбой и более всего слышал его в России и в Америке⁵.

— Французская музыка?

— В ней мэтр — Равель. Затем оригинален, но водянист Дебюсси⁶. Затем Онеггер⁷ и Орик. Не люблю Пуленка — я так на него надеялся...⁸ Но вы хотите иметь более точные сведения обо мне?

Конечно, интереснее всего иметь сведения о нем и от него самого. Но и эти сведения он дает сжато и кратко. (...) Он протестует против мнения одного из варшавских рецензентов, будто он является последователем Стравинского.

Как многие композиторы — Прокофьев хороший шахматист.

Опубликовано: За свободу! (Варшава). 1925. 19 янв. (№17). С. 3/Интервьюер Е.С.Шевченко.

¹ Интервью в Варшаве дано во время пребывания здесь Прокофьева. Концерты в Варшаве состоялись 15 января 1925 г. (Третий концерт для ф-но с орк. п/у Г.Фительберга, Прелюд из ор. 12 и "Наваждение" из ор. 4) и клавирабенд 20 января 1925 г. (Вторая соната для ф-но, "Мимолетности", Четвертая соната, Марш и Скерцо из оперы "Любовь к трем апельсинам", 3 гавота из ор. 12, 25, 32, Этюд, ор. 2 №1, "Наваждение" из ор. 4, Прелюд из ор. 12, Токката, ор. 11).

Из письма Прокофьева к Держановскому от 23 февраля 1925 г.: "Встретили меня [в Варшаве] очень горячо, так как раньше мои сочинения довольно часто исполняли в Варшаве: Фительберг (Классическая симфония), Боровский, Орлов, Артур Рубинштейн и польский пианист Држевецкий (1-й концерт с оркестром)" (ИПМП. С. 269).

² Опера "Огненный ангел" была закончена в 1927 г. Концертное исполнение двух фрагм. оперы состоялось в Париже 14 июня 1928 г. (Рената — Н.Кошич). Концертное исполнение оперы — Париж, силами артистов Франц. радио во франц. пер. А.Астрова 25 ноября 1954 г. Сценич. пост. на итал. яз. — Венеция, 14 сентября 1955 г. во время проведения XVIII Фестиваля интернациональной музыки.

³ Восьмая симфония Мясковского завершена в 1925 г. Впервые исп. в Москве 23 мая 1926 г.

⁴ См. коммент. 14 к №17 наст. изд. Пятая симфония Мясковского была исп. п/у Л.Стоковского в Филадельфии 2 и 4 января и в Нью-Йорке 5 января 1926 г. В января 1926 г. симфония была исп. п/у Ф.Стока в Чикаго.

⁵ О К.Шимановском также см. №33 наст. изд.

⁶ Об отношении Прокофьева к музыке Дебюсси и Равеля см.: Нестьев И. В общении с современниками // Н е с т ь е в И. Век нынешний и век минувший. — М., 1986. С. 72—88.

⁷ Несколько раз упомянут Онеггер в письмах Прокофьева к Мясковскому: "Недавно исполнявшийся "Пасифик-231" Онеггера, вещь незначительная по содержанию, но очень волевая и блистательно инструментованная, оттого такое производит ошеломляющее впечатление, что всякий инструмент играет самые естественные и "приятные" для него вещи" (ПМП, от 1 июня 1924 г. С. 195); "Онеггер обмолвился фортепианным концертино, презантным, хотя для пианистов абсолютно не интересным" (Там же, от 4 августа 1925 г. С. 217); "Слышал я [Первую] симфонию Онеггера, хотя это и не такая новинка, ибо ее уже полтора года назад Кусевицкий играл в Бостоне. В ней, в заключение, мелькает кое-что очень милое, (...) но есть скучные страницы, а начало финала откровенно адресуется к "Пульчинелле" Стравинского" (Там же, от 25 января 1932 г. С. 372).

⁸ Действительно, отношение Прокофьева к музыке Пуленка было очень критическим, о чем можно судить по его письмам к Мясковскому и Асафьеву: "Слышал балет "Les biches ["Лани"] Пуленка, данный Дягилевым и очень меня огорчивший: мне все казалось, что Пуленк недурной композитор, а "Биши" оказались ерундой. Понять не могу, почему Стравинский все-таки их хвалит и даже на меня обиделся, когда я заподозрил его в неискренности" (ПМП, от 1 июня 1924 г. С. 195); "Другая новинка — "Обады" ("Aubade", "Утренняя серенада". — В.В.) Пуленка (...) — вещь из удачных Пуленка, хотя, конечно, не выходит из рамок возможностей последнего" (ПА, от 17 декабря 1929. С. 28); "Квинтет Соге, и Секстет Пуленка (...) оказались совершенным ничтожеством" (ПМП, от 23 декабря 1933 г. С. 408); "Секстет Пуленка, мало интересный — проглядывает дилетант, а материя не обновляется" (ПА, от 28 декабря 1933 г. С. 42).

Пуленк, посвятивший Прокофьеву в своих опубликованных беседах с С.Оделем отдельный фрагмент, отметил то, как он относился к его музыке: “Плохо, очень плохо, но мне это было безразлично. Он дурно думал о ней примерно в году 1923-м. Позднее он несколько изменил свое мнение” (СтМ. С. 387).

Интерес представляет фрагмент воспоминаний Л.Любера-Прокофьевой, посвященный Пуленку: “Больше всего из [композиторов французской “Шестерки”] Сергей Сергеевич общался с Франсисом Пуленком, но и с ним он виделся не так уж часто и не очень регулярно. Пуленк был человек веселый и остроумный. Сергею Сергеевичу это нравилось, и их встречи всегда были очень оживленными. Их связывала игра на рояле, а также бридж. (...) Сергей Сергеевич в то время не очень высоко ставил Пуленка как композитора, но значительно позже он изменил свое мнение и говорил о нем как о настоящем музыканте” (Там же. С. 188).

33. Париж. Весенний сезон 1925¹

Несомненно, наиболее интересной вещью этого сезона был балет Владимира Дукельского “Зефир и Флора”, данный Дягилевым. Дукельскому сейчас только 21 год, он учился у Глиэра и Яворского в Киеве, затем во время революции уехал в США, где, однако, не мог создать себе музыкального положения. В прошлом году он приехал в Париж, и Дягилев заказал ему балет, блудя композитора под строгим своим глазом во все время сочинения. Балет с классическим оттенком, не без русского духа, богат превосходными темами и хорошо сделан, красив гармонически, при этом не чрезмерно “модерен”. Самой замечательной частью его является превосходная тема с вариациями, занимающая всю середину балета. Недостатками его являются недостаточно яркая оркестровка и отсутствие каких-то общих больших контуров, которые дали бы ему ясность линий в целом. Вероятно, по этим двум причинам, а также по вине сцены “Зефир” не имел такого успеха, какого от него ожидали² и каковой выпал на долю другого нового балета, данного Дягилевым, — “Матросов” Орика. “Матросы”, прежде всего, замечательно веселая и блестящая вещь, хотя сделанная наскоро. Темы самые матросские, некоторые премилые, другие невыносимые; оркестровано ярко, хотя и без изыска, вообще все написано большими мазками, быстро, без детальной отделки. Успех ошеломляющий, очень уж весело, но если про “Зефира” можно сказать, что он останется надолго, то этого нельзя говорить с уверенностью о “Матросах”³.

В концертах Кусевицкого — два новых фортепианных концерта: Концерт Тайфер и Концертино Онеггера. Пикантней второе, как вообще значительнее сам по себе второй автор. Концертино Онеггера — вещь милая, ясная, острая, именно пикантная, но для пианиста делать совершенно нечего — беспомощность фортепианной партии прямо поразительна⁴. Концерт Тайфер приятен, оживлен, написан под Моцарта, не слишком труден для пианиста. В примечаниях к программе автор говорит, что это “попытка возвращения к классицизму в противовес чрезмерному влиянию Востока, которое испытывает западная музыка”, — что, однако, не мешает ей делать самые откровенные поправки из “Петрушки” Стравинского⁵. Довольно значительное место в своих программах уделил Кусевицкий американцам (Тейлор, Борншайн, Эйххейм), но, несмотря на недурную композиторскую технику, все это было нудным пустым местом. Эйххейм в своей “Китайской легенде” взял целый набор подлинных, вывезенных им из Китая колокольчиков, больших, малых, средних, которые звучат очаровательно. Но все, что помимо них, свидетельствовало о полном бессилии этого композитора⁶.

В серии симфонических концертов Интернационального общества современной музыки под управлением Страрама самым интересным номером был Концерт итальянца Риети для духового квинтета с аккомпанементом оркестра: флейта, гобой, кларнет, фагот и валторна солируют, остальные, главным образом струнные, иногда медь, — аккомпанируют. Риети свеж, контрапунктичен, жив, задорен. Если он не собьется на пошленькие итальянские канцонетты, намеки на которые иногда портят его концерт, то, наконец, и из Италии сможет появиться настоящая индивидуальность композитора⁷. Рядом с ним вещь его учителя Казеллы “Героическая элегия” никому не годится. Прочтя, что она сочинена на смерть героев войны, я сразу почувствовал к ней неприязнь. Прочтя дальше, что в Риме при первом торжественном исполнении она была освистана, я заинтересовался. Но когда я услышал, понял, за что ее

освистали: вся в диссонансах, в оркестровых, психологических, драматических и театральных эффектах, она совершенно лишена музыкального материала⁸.

“Эпифания” для виолончели с оркестром недавно умершего французского композитора Капле не лишена образительности и мудро написана для виолончели, но длинна и снотворна⁹. Еще более снотворны другие французские произведения: Кеклен и Ролан-Манкюэль. Скрипичный концерт молодого немца Курта Вайля опять-таки не лишен образительности, но поражает какое-то безразличие, трупность¹⁰.

В концертах польской музыки слышал скрипичный концерт Шимановского. Сложный, переливчатый, огромный как в высоту партитуры, так и в длину по времени, он напомнил мне меткое слово Юлии Вейсберг о Шимановском: “Это не существительное, а прилагательное”. К тому же способность Шимановского томиться на квартсекстаккордах, замирать на сурдинах и флажолетах накладывает на него какой-то оттенок провинциализма. Это культурный джентельмен из медвежьего угла.

В заключение о “Дите и волшебстве” Равеля, небольшой его опере, данной весной в Монте-Карло. Вещь очень неровная: с одной стороны, масса блеска, веселости, элегантности, мастерства и совершенно ошеломляющая оркестровка, с другой — целые куски бесцветного, водянистого, вчерашнего, никому не нужного. И все же такие номера, как учитель арифметики, с целой оравой цифр атакующей ребенка, неверно решившего задачу, дуэт влюбленных кошек; менуэт бабушкиных крыс; ария огонька — одни из лучших вещей, которые написал Равель¹¹.

Опубликовано: De Musica: Временник разряда истории и теории музыки Гос. института истории искусств. — Вып. I. — Л., 1925. С. 127—129; МДВ. С. 207—209.

¹ Сборник, в котором опубликована наст. статья Прокофьева, выходил под ред. Б.Асафьева. В письме к нему от 14 августа 1925 г. Прокофьев писал: “Посылаю тебе обзор парижского весеннего сезона. Держановский просил меня о том же. Можно ли послать ему копию? Или же ты сам дашь ему статью на основании моего материала? Я предпочел бы последнее, так как в противном случае я послал бы ему этот материал не как статью, а именно как безымянный материал для чьей-нибудь статьи. Во всяком случае до твоего ответа ничего посылать не буду” (ПА. С. 15).

² Прокофьев поначалу высоко ценил талант Дукельского, однако со временем его отношение к музыке Дукельского изменилось (см. об этом: Н е с т ь е в И. Неизвестные материалы о Прокофьеве//История и современность. — Л., 1981. С. 239—260; здесь также опубликованы восп. Дукельского о Прокофьеве и его письма к Дукельскому).

Постепенное охлаждение Прокофьева к музыке Дукельского заметно в его письмах к Держановскому и Мясковскому: “В июня [1925 г.] Дукельский, Владимир, был у меня и играл свой фортепианный концерт [1924 г.] Кажется, талантливо и с техникой и немного под Прокофьева. Верещать или нет?” (ИПМП, от 23 февраля 1925 г. С. 269); “Из новинок, которые я слышал в весеннем парижском гран-сезоне, самой интересной оказался балет “Зефир и Флора” Дукельского [на либр. Б.Кохно, впервые пост. труппой Дягилева в Монте-Карло 28 апреля 1925 г., балетм. Л.Мясин, худ. Ж.Брак], молодого русского композитора (21 год), бывшего ученика Глиэра. (...) Этот балет отлично сделан и имеет массу очень красивого материала” (ПМП, от 4 августа 1925 г. С. 217); “Посылаю Вам концерт Дукельского [см. выше]. Он очень любопытен, хотя “Зефир и Флора”, написанный позднее, лучше” (Там же, от 27 марта 1926 г. С. 239); “Из новинок видел рукопись симфонии Дукельского [1928 г.] — очень бодрая и приятная вещь, с хорошим материалом и ловко сделанная; но сумеет ли он ее достойно оркестровать, в том я не вполне уверен” (Там же, от 25 января 1928 г. С. 268); “Дукельский, ныне живущий в Нью-Йорке, прислал свои последние рукописи, но он как-то ужасно иссох; а жаль — обещал он много” (Там же, от 22 мая 1931 г. С. 356).

³ О “Матросах” Орика Прокофьев писал и в письме к Мясковскому от 4 августа 1925 г.: “Очень бойкий и развеселый балет “Матросы” сочинил Орик” (ПМП. С. 217).

Балет написан на либр. Б.Кохно в 1925 г. Впервые пост. труппой Дягилева 17 июня 1925 г. в Париже; пост. Л.Мясин, худ. П. Пруна.

⁴ См. коммент. 7 к №32 наст. изд.

⁵ Концерт Ж.Тайфер написан в 1924 г. В письме к Мясковскому от 4 мая 1924 г. Прокофьев значительно более кратко охарактеризовал свое отношение к музыке автора этого концерта: “Тайфер — ерунда” (ПМП. С. 191).

⁶ Имеется в виду балет Г.Эйххейма “Китайская легенда” (“Соперники”; 1924 г.).

⁷ Такое восторженное мнение о Риети соответствует тому, что писал Прокофьев в письме к Мясковскому от 4 августа 1925 г.: “Довольно талантливый композитор появился в Италии: Риети. Если он не свихнется на итальянскую пошлость, то, кажется, из него выйдет человек. Среди всякой германо-французской мертвечины, которую немало душили этой весной, Риети со своим концерто-гроссо [имеется в виду упоминаемый в наст. публикации Концерт для пяти духовых инструментов, написанный в 1924 г.] мелькнул весело и занятно” (ПМП. С. 218). Однако вскоре мнение Прокофьева несколько изменилось. В письмах к Асафьеву он писал: “В Италии, например, кроме Риети, просто никого нет, да и Риети в своем новом балете “Барабау” [пост. труппой Дягилева в 1925 г.; балетм. Дж.Баланчин], (...) оказался

весьма малозначительным" (ПА. С. 19); "Риети написал ужасающий скрипичный концерт [Неаполитанский концерт, 1928 г.]" (Там же. С. 30); "Риети дал Симфониетту [Третья симфония, 1932 г.] для малого оркестра, приятную, итальянски-радостную, но не всегда чистую на руку в смысле прихвательства чужого добра" (Там же. С. 38).

⁸ Отношение к музыке А.Казеллы у Прокофьева было весьма отрицательным. В письме к Держановскому от 20 декабря 1926 г. он писал: "Казелла — композитор третьестепенный. Я сочиняю не хуже, но в Италии мне не только банкета [Держановский, по всей видимости, писал о банкете, устроенном Казелле во время его пребывания в Москве в 1927 г.], но даже полстакана киянти не предложили" (ИПМП. С. 277).

В публикации речь идет о "Героической элегии" для орк. А.Казеллы, ор. 29, написанной в 1916 г.

⁹ "Эпифания" для виолончели с орк. А.Кагле написана в 1924 г.

¹⁰ Концерт для скрипки и духовых К.Вайля написан в 1926 г.

¹¹ В публикации речь идет об оперной фантазии (опере-балете) Равеля "Дитя и волшебство", впервые пост. в Монте-Карло 21 марта 1925 г.

34. Письмо в редакцию¹

Вы интересуетесь, что случилось со мною после того, как 7 мая 1918 я покинул Москву и, сев в сибирский экспресс, отправился в Америку. С удовольствием исполняю Вашу просьбу.

До Владивостока я добирался несколько медлительно — 18 дней, — но вполне благополучно. Это было тем более удивительно, что в то время Сибирь была подвержена самым разнообразным междоусобицам, с чехословацкими отрядами, атаманом Семеновым и пр., так что предыдущий экспресс прошел с крупными приключениями, а последующий и вовсе не достиг Владивостока. 1 июня я был уже в Японии, где задержался на два месяца в ожидании американской визы. В течение этого времени я дал три концерта, два в Токио и один в Йокогаме, со смешанной программой, наполовину классической, наполовину из моих сочинений. Благодаря тому, что в Японии уже появились книги на японском языке о современной музыке и в одной из них, принадлежащей перу М.Отагуро, была глава, посвященная мне, я получил в Токио под концерты императорский театр. Публика в Токио была исключительно японская, а в Йокогаме европейская. И та и другая мало понимали в музыке, но не скрою, что играть перед японцами мне было приятней. Они слушали внимательно, сидели изумительно тихо, и... аплодировали технике.

Из Японии через Гонолулу я переплыл в Сан-Франциско и, пересеча континент, попал в Нью-Йорк. Здесь начать музыкальную деятельность было не так просто, так как в Нью-Йорке я почти никого не знал. Один американский дирижер, которому я показал мою Классическую симфонию, воскликнул: "Превосходно! Это настоящий Калинин!" Я ушел от него в бешенстве, но впоследствии мне объяснили, что он хотел мне сделать величайший комплимент, ибо, влюбленный в Симфонию Калининкова, он в свое время объехал с нею всю Америку².

Мой первый концерт состоялся в Нью-Йорке в ноябре и был весьма одобрен и публикой и прессой, посвящавшей мне длинные статьи, впрочем, не чрезмерно понимая сущность моей музыки. Однако последующее выступление в симфоническом концерте Альтшуллера, русского дирижера, много работавшего для русской музыки в Америке, но человека не талантливого и не любимого американцами, вызвало ряд нападок на мои сочинения³. Гораздо лучше вело себя Чикаго, где я дирижировал Скифской сюитой и играл Первый концерт. Оркестры в Америке отличные и со Скифской сюитой справились легко в три репетиции (в Мариинском театре в 1916 году — 6 репетиций), пресса же, шутя называла эту музыку "большевической"⁴. На концерте присутствовала вся дирекция Чикагской оперы, и в результате мне было предложено поставить "Игрока". Так как партитура "Игрока" завязла в Петрограде, то вместо него я предложил написать им новую оперу на сюжет Карло Гоцци "Любовь к трем апельсинам". Этот сюжет мне был рекомендован Мейерхольдом перед отъездом из России, и по дороге в Америку я много над ним думал. Директор оперы, итальянец Кампанини, остался очень доволен итальянским сюжетом, и таким образом, заказ состоялся. Для Америки это был первый случай, что композитору официально была заказана опера и заранее принята.

В течение девяти месяцев я работал над "Тремя апельсинами", оторвавшись

лишь на несколько недель, чтобы отболеть скарлатиной и дифтеритом, и к 1 октября 1919 года партитура была закончена. Декорации были заказаны Анисфельду и огромные кредиты в 80 тысяч долларов были отпущены на них. Но осенью 1919 года, накануне репетиций Кампанини, бывший душою Чикагской оперы, неожиданно умер, дирекция растерялась, не справилась с репертуаром, и "Три апельсина" были отложены.

Я очутился в крайне неприятном положении, ибо, провозившись с оперой без малого год, я совершенно запустил мои концерты. Кроме того стиль американской концертной деятельности был мне не по душе, ибо американская публика не привыкла слушать целый вечер сочинения одного композитора: ей нужна пестрая программа, из которой выглядывают популярные пьесы. Рахманинов пошел на эту концессию, его программы часто были испачканы вальсами Йоганна Штрауса-Таузига, галопами Листа или прялками Мендельсона⁵. Мне не мог и сниться его огромный концертный успех. С горя я принял за новую пятиактную оперу, сделал либретто и сочинил два акта музыки⁶.

Весною 1920 года я отправился в Лондон, чтобы поговорить с Дягилевым относительно балета "Сказка про шута, семерых шутов перешутившего". Этот балет был заказан мне Дягилевым в 1915 году, и в том же году я сделал его наброски. Ларионов исполнил эскизы декораций и костюмов, но постановка почему-то все откладывалась. Переговоры с Дягилевым увенчались успехом и, поселившись близ Парижа, я посвятил лето 1920 году окончанию "Шута" и его инструментовке⁷.

Вернувшись осенью в Америку, я застал Чикагскую оперу готовой поставить "Три апельсина"⁸. Однако я потребовал от них возмещения убытков за нарушение контракта, по которому опера должна была идти в прошлом году. Новый директор отказался, я наложил запрет на постановку и, таким образом "Апельсины" опять не пошли, на этот раз по моей вине. В течение этой зимы я сделал концертное турне по Канаде и Калифорнии, не столь значительное с художественной точки зрения, сколько интересное с точки зрения туристической и материальной. Кроме того несколько раз исполнялась моя Увертюра для секстета (кларнета, двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано), написанная на еврейские темы, принесенные мне моими сотоварищами по Петроградской консерватории⁹.

Весною 1921 года я приехал во Францию, чтобы руководить постановкой "Шута". Репетиции его начались в Монте-Карло, а премьера состоялась 17 мая в Париже¹⁰. Работать с французскими оркестрами менее приятно, чем с американскими, ибо, хотя сами французские музыканты и хороши, но у них существует крайне антихудожественное правило, заключающееся в том, что каждый музыкант может замещать себя другим, буде ему неудобно придти на репетицию или спектакль. Этим правилом оркестровые музыканты злоупотребляют до крайности, и, например, за время репетиций и четырех парижских спектаклей "Шута" я перевидел трех разных концертмейстеров.

В июне компания Дягилева переехала в Англию, и я дирижировал первым спектаклем "Шута" в Лондоне. И в Париже и в Лондоне публика встретила балет очень горячо, парижская пресса тоже, английская же дала около 120 рецензий, из которых 119 были ругательные. Тем не менее "Шут" был дан в Лондоне раз 6 или 7¹¹.

В течение этого лета, которое я снова провел во Франции, на берегу Атлантического океана, я написал Третий фортепианный концерт, наброски которого были сделаны частью в России, частью по дороге в Америку¹².

Между тем чикагский директор, с которым я ссорился, получил отставку, и его место заняла Мери Гарден, известная исполнительница ролей Мелисанды и Саломеи, женщина передовая и энергичная. Она заключила со мной новый контракт на постановку "Трех апельсинов", пригласила меня дирижировать, дала мне сколько угодно репетиций (одних оркестровых 16), и опера была дана очень торжественно 30 декабря 1921 года. Нина Кошиц в роли главной ведьмы. Чикаго встретило "Три апельсина" прекрасно, Нью-Йорк, куда затем переехала Чикагская компания, много тверже. То же самое с Третьим концертом, который после Чикаго и Нью-Йорка¹³ я поехал играть в Париж (с Кусевичким) и Лондон (с Коутсом). Особенный успех Третий концерт имел в Лондоне, где критика теперь извинялась за резкий прием, оказанный год тому назад "Шуту"¹⁴.

Летом 1922 года Дягилев возобновил “Шута” в Париже¹⁵, я же поселился в Баварии, где занялся пятиактной оперой, начатой в Америке, а также чтением корректур моих сочинений, которые в большом числе печатает издательство Гутхейль в Лейпциге. [...] ¹⁶

В течение сезона 1922/23 года продолжал делать эскизы “Огненного ангела” и закончил их. Также сделал симфоническую сюиту из “Шута”. Исполнял Третий концерт для фортепиано с оркестром в Париже и Антверпене, Первый концерт для фортепиано с оркестром в Лондоне и Париже. Дал клавирабенды в Барселоне, Милане, Брюсселе и два в Париже. Скифская сюита шла в Брюсселе (сенсация, споры)¹⁷ и в Париже (Кусевицкий, “по требованию публики”, ибо для Парижа это было уже третье исполнение). Классическая симфония шла в Париже (Кусевицкий), в Варшаве и Лодзи (Фиттельберг) и в Риге. Марш и Скерцо из “Апельсинов” Кусевицкий дал в Париже, Берлине и Лондоне. Дягилев возобновил в Париже “Шута”. Летом 1923 года я восстановил и сочинил заново Второй концерт для фортепиано с оркестром, погибший во время революции. Начал сочинять Пятую сонату для фортепиано; первое исполнение в марте 1924 года в Париже. В октябре в Париже, в концертах Кусевицкого премьера скрипичного концерта в исполнении Дарьё¹⁸. Большой успех у публики, неодобрительные отзывы прессы. Дарьё в течение сезона дважды повторяет его в Париже в других концертах. Я играю Третий концерт в Женеве и Лондоне, у публики хороший успех, но английская и швейцарская пресса ополчаются на меня. В мае 1924 года премьера новой редакции Второго концерта в Париже у Кусевицкого¹⁹. Встречен сдержанно, клавирабендов — три в Париже и по одному в Марселе и Лионе. Камерные концерты из моих сочинений в Москве (Музыкальная выставка Международной книги, октябрь 1923 года) и в Ленинграде (май 1924 года)²⁰. В мае 1924 года первое исполнение “Семеро их” в Париже у Кусевицкого, дважды в один вечер. Успех у публики и прессы²¹. “Шут” дан в Монте-Карло Дягилевым один раз. Небольшой нью-йоркский театр прогрессивного направления дает ряд спектаклей “Шута” в своей переоркестровке для малого оркестра (март 1924 года). Пресса скептическая. В июне 1924 года в Праге на концертах Международного общества современной музыки Сигети исполняет скрипичный концерт. Успех очень большой. Боровский играет Третий концерт в небольшом немецком городке Вайнхейме — недоумение. Вообще Боровский довольно аккуратно ставит в свои программы мои мелкие вещи, главным образом Мимолетности, Сарказмы и Токкату. Нередко играет мои сочинения также Артур Рубинштейн. Летом 1924 года я сочиняю Квintет²² и переделываю “Апельсины” для симфонической сюиты. Начинаю Вторую симфонию, которую сочиняю до мая 1925 года. В сезон 1924/25 года я играю Третий концерт в Париже (два раза), Брюсселе, Варшаве и Монте-Карло. Клавирабенды в Париже (вечер сонат: Вторая, Третья, Четвертая и Пятая)²³, Брюсселе, Льеже, Берлине²⁴ и Варшаве²⁵. Последние три года, где я появляюсь в первый раз, встречают меня очень хорошо. Первое исполнение сюиты из “Шута” (Брюссель, ноябрь 1924 года). Кусевицкий играет Скифскую сюиту в Бостоне (успех, требование повторения) и Нью-Йорке (успех меньший и протесты) и дает премьеру Второй симфонии в Париже (июнь 1925 года) — недоумение²⁶. Сигети объезжает со скрипичным концертом всю Европу: Берлин, Кёльн, Аахен, Женеву, Лозанну, Лондон, Амстердам, Стокгольм, Будапешт, Варшаву, Москву, Ленинград и еще несколько городов. Хуже всего принимают в Швейцарии и Англии. В Англию меня вообще больше не приглашают. Еще скрипичный концерт М. Дарьё в Париже и Р. Бургин в Бостоне. Третий концерт исполнен Фейнбергом в Москве. В марте 1924 года постановка “Апельсинов” в Кёльнской опере (6 представлений), на премьере большой успех, дальше успех средний²⁷, но берлинские корреспонденты дают восторженные отзывы, в результате чего Берлинская опера принимает “Апельсины” для будущего сезона²⁸.

Опубликовано: “Любовь к трем апельсинам”: К постановке оперы Сергея Прокофьева.—Л., 1926. С. 4—11. Эта статья является вторым, дополненным вариантом публикации, появившейся в журнале “К новым берегам” (М.). 1923. №2 (май). С. 15—17 (Прокофьевым добавлены биографические сведения с момента первой публикации и охватывают период с 1923 по 1925 годы)

¹ Как сказано в библиографической справке первая часть наст. публикации (до слов: "В течение сезона 1922/23 года продолжал делать эскизы "Огненного ангела"...") была напечатана в журнале "К новым берегам" (1923, №2), в издании которого принимал участие Держановский. В письме к нему от 21 сентября 1922 г. Прокофьев писал: "Короткое описание моей возни за границей пришло в виде письма в редакцию приблизительно через неделю от сегодняшнего дня" (ИПМП. С. 250). Письмо было послано 1 октября 1922 г., где Прокофьев отметил: "Посылаю Вам "письмо в редакцию" на предмет моей заграничной поездки" (АрхП/ГЦММК. Ф. 3. Инв. 867).

В 1926 г. в связи с выходом буклета, посвященного пост. "Любови к трем апельсинам" в Ленинграде, Асафьев обратился к Прокофьеву с просьбой дополнить "письмо в редакцию". Прокофьев писал Асафьеву 24 июня 1925 г.: "Что касается моей биографии для маленькой книжки, то мою раннюю биографию ты, вероятно, имеешь, первая половина моей заграничной биографии появилась в журнале Держановского "К новым берегам" в мае 1923 года в виде моего письма в редакцию; о последующих событиях ты знаешь из переписки со мной. Надо ли это повторять? Изложи точнее, что ты от меня хотел бы" (ПА. С. 13—14). Письма Асафьева за этот период к Прокофьеву неизвестны. 14 августа 1925 г. Прокофьев ответил Асафьеву: «Посылаю тебе также для твоей брошюры конспект моей музыкальной жизни после "автобиографии" из "Новых берегов"» (Там же. С. 15—16).

² Имеется в виду Ф. Дамрош. Об этом же Прокофьев пишет и в "Автобиографии" (КА. С. 164).

³ Из "Автобиографии" Прокофьева: "В декабре состоялись два моих выступления с Русским симфоническим оркестром М.Альшуллера. Альшуллер был хорошим музыкант, но плохой дирижер. Он с гордостью вспоминал, как десять лет назад у него выступили Рахманинов и Скрябин. С тех пор оркестр его пришел в упадок. Нью-Йоркцы не понимали, кому нужен "русский оркестр", в котором большинство музыкантов американцы, да еще с плохим дирижером во главе. После этих выступлений пресса единодушно ругала и оркестр и Альшуллера, а тут же и меня" (КА. С. 164).

⁴ Из "Автобиографии": "Два выступления с Чикагским оркестром прошли гораздо успешнее нью-йоркских. "Большевистская музыка, — писали газеты про Скифскую сюиту, придавая этой фразе оттенок сенсации" (КА. С. 164).

⁵ Так шутивно Прокофьев упоминает ф-ную пьесу Мендельсона "Прялка".

⁶ Из "Автобиографии": «В декабре я увлекся новым сюжетом — "Огненным ангелом" Валерия Брюсова. После легко-веселых "Апельсинов" интересно было взяться за страстно мягкую Ренату. Средневековая обстановка, с путешествующими Фаустами и проклипающими архиепископами, была тоже заманчива. (...) Над "Огненным ангелом" с большими перерывами я проработал семь лет, вложил в него много музыки, — но ему не повезло. Отчасти виноват сюжет, нелегко ложившийся в либретто, как вся повесть, рассказанная от первого лица. (...) Но, так или иначе, это увлечение заполнило пустоту, образовавшуюся от отмены постановки "Апельсинов"» (КА. С. 166).

⁷ Из "Автобиографии": "В апреле 1920 г. я отправился в Париж и Лондон, где встретил Стравинского и Дягилева. Последний (...) готов был поставить "Шуту". Клавир, посланный ему пять лет назад, был цел и аккуратно переплетен, но предстояло еще много работы. Во-первых, Дягилев указал на целый ряд мест, которые следовало пересочинить. Судил он с остротой и пониманием и аргументировал убедительно. Протекшие пять лет тоже создали мне перспективу, дававшую возможность отличать удавшиеся в "Шуте" от неудавшегося. О характере переделок мы договорились легко. Во-вторых, надо было сочинить пять антрактов, так как Дягилев хотел, чтобы все шесть картин шли без перерыва. В-третьих, надо было все оркестровать. (...) Переделывая балет, я старался замещать неудавшиеся места развитием музыки, взятой из мест удавшихся. Кое-что пришлось присочинить, заключительный танец — написать наново. Самое начало "Шуты" осталось без изменений — посвистывания и побрякивания, как будто с оркестра вытирают пыль перед началом спектакля" (КА. С. 167):

⁸ Об опере "Любовь к трем апельсинам" см. №21, 22, 24, 29 и 30 наст. изд. и коммент. к ним.

⁹ Из "Автобиографии": "Осенью 1919 года в Америку приехал еврейский ансамбль Зимро (...) — все мои бывшие товарищи по Петербургской консерватории. (...) В их репертуаре была довольно интересная еврейская музыка для разных комбинаций инструментов: для двух скрипок, для трио. "Напишите нам увертюру для секстета, — сказали они, давая тетрадь с еврейскими темами, — чтобы мы могли все вместе начинать концерты". (...) Однажды вечером я, перелистывая ее, выбрал несколько приятных тем, начал импровизировать у рояля и вдруг заметил, что нечаянно склеились и разработались целые куски. На другой день я уже просидел до вечера и вечером сочинил всю увертюру" (КА. С. 165).

Увертюра на еврейские темы была впервые исп. автором и ансамблем Зимро 26 января 1920 г. в Нью-Йорке.

¹⁰ Из "Автобиографии": "В театре был весь музыкальный Париж. И публика и пресса приняли "Шуту" очень хорошо. Публика здесь острая, передовая и умеет вовремя перевернуть страницу не только в партитуре, но и в музыке вообще. Дягилев, гастролировавший в разных странах, всегда старался, чтобы премьеры его имели место в Париже, считая, что Париж дает тон" (КА. С. 168).

¹¹ Из "Автобиографии": "9-го июня 1921 года состоялась премьера "Шуты" в Лондоне, куда переехала труппа Дягилева, а накануне генеральная репетиция. (...) На премьеры "Шуты" имел успех у публики, но пресса оказалась плохой, притом грубоватой. Англичане слынут одним из самых вежливых народов, но это кончается, когда дело доходит до музыкальных критиков: английские критики самые невежливые на свете, и им под пару только, пожалуй, американские. (...) Лондонский музыкальный мир консервативнее парижского, англичане медленно привыкают к новому, но, однажды признав, хранят верность" (КА. С. 168—169).

¹² Из "Автобиографии": "Материал Концерта сочинялся издавна и понемножку. Еще в 1911 году, когда я работал над Первым фортепианным концертом, который, как и Первый скрипичный, проектировался сначала в виде концертино, я рядом с концертино задумывал большой и очень пассажистый кон-

церт. От этого концерта, сочинение которого далеко не пошло, сохранился только один пассаж — параллельные трезвучия, бегущие снизу вверх. Теперь пассаж вошел в конец первой части Третьего концерта. В 1913 году я сочинил тему для вариаций, которую затем долго приберегал. В 1916—1917 годах я несколько раз пробовал взяться за Третий концерт, сделал начало его (две темы) и две вариации к теме второй части“ (КА. С. 169).

Третий концерт для ф-но с оркестром, впервые исп. автором и орк. п/у Ф.Стока 16 декабря 1921 г. в Чикаго.

¹³ Исполнение в Чикаго состоялось 16 и 17 декабря 1921 г. (см. коммент. 12), в Нью-Йорке 26 и 27 января 1922 г. (дир. А.Коутс). Из “Автобиографии”: “... в Чикаго не очень поняли, но поддержали (“Композитор, оперу которого мы ставили”); в Нью-Йорке тоже не поняли, но поддерживать не стали“ (КА. С. 170).

¹⁴ Из “Автобиографии”: “В апреле 1922 г. я играл Третий концерт в Париже и Лондоне. В обоих городах он встретил хороший прием, и даже английская пресса была “менее хуже”, чем после “Шута”. Критик, которого Дягилев оставил без кресла на спектакле “Шута” в Лондоне, нашел, что маленький талант у Прокофьева есть и послушать с четверть часа его можно“ (КА. С. 171).

¹⁵ Возобновление “Шута” в Париже состоялось в июне 1922 г.

¹⁶ Купирован список сочинений Прокофьева, опубликованных в Российском музыкальном издательстве.

¹⁷ Из “Автобиографии”: “Довольно мятежным оказалось первое исполнение Скифской сюиты в Брюсселе 15 января 1923 года под управлением Ф.Рюльмана, во время которого публика пришла в раж и едва не подралась между собой“ (КА. С. 172).

¹⁸ Первый концерт для скрипки с оркестром был впервые исп. М.Дарьё и орк. п/у Кусевицкого 18 октября 1923 г. в Париже. Из воспоминаний Л.Любера-Прокофьевой: “Мы попали “с корабля на бал” — после эталейской тишины в бурный, кипящий Париж, на премьеру Скрипичного концерта, где встретили множество интересных людей, старых и новых знакомых: помню композитора Шимановского, пианиста Артура Рубинштейна, скрипачей Сигети и Коханского, художников Пикассо, Бенуа, балерину Анну Павлову и многих других“ (СтМ. С. 182).

¹⁹ Второй концерт для ф-но с оркестром (2-я ред.) был исп. автором и орк. п/у Кусевицкого 8 мая 1924 г. в Париже.

²⁰ В октябре 1923 г. в Москве в рамках проведения музыкальной выставки “Международная книга” были исп. следующие сочинения Прокофьева: 4 октября — Четвертая соната (исп. С.Фейнберг); 19 октября — Первая соната (исп. М.Мирзоева), Баллада для виолончели и ф-но (исп. С.Шпильман и В.Шор), “Сказки старой бабушки” (исп. К.Игумнов); 21 октября — Первый концерт для скрипки с оркестром (исп. Н.Мильштейн в сопров. ф-но, партию которого исп. В.Горовиц); 24 октября — Увертюра на еврейские темы (исп. К.Игумнов, С.Розанов, Д.Цыганов, В.Ширинский, В.Борисовский, С.Ширинский), Вторая и Третья сонаты, четыре пьесы из цикла “Мимолетности” (исп. В.Шор), “Заклинание воды и огня”, “Голос птиц”, “Столбы” из цикла “Пять стихотворений К.Д.Бальмонта” для голоса и ф-но (исп. Е.Копосова и П.Ламм), Четыре пьесы, ор. 32 (исп. Г.Нейгауз), Третий концерт для ф-но с оркестром (исп. на двух роялях Л.Миронов и К.Игумнов).

Программу исполненных сочинений Прокофьева в Ленинграде составителю выяснить не удалось.

Мясковский писал в письме к Прокофьеву от 22 октября 1923 г.: “Держановский в своем нотном отделе устроил целый ряд концертов-выставок, причем из Ваших вещей были сыграны: 4-я соната (Фейнбергом — очень недурно), 1-я соната (не им — слабо), баллада виолончельная (тоже неважно), “Бабушкины сказки” (Игумновым — отменно, дважды), скрипичный концерт (почти хорошо — очень даровитым скрипачом Мильштейном)” (ПМП. С. 173). Мясковский в письме к Прокофьеву от 22 ноября 1923 г.: “Были исполнены также “Мимолетности”, новые бальмонтские — совершенно гениальные — романсы (Копосова и Ламм) и, наконец, 3-й концерт (Миронов — молодой и Игумнов), ах, еще — 4 танцевальные пьески (Нейгауз), — но это сыграно было уже несколько позже, еще забыл — еврейская увертюра (Игумнов, С.В.Розанов и молодой русский квартет) — дважды. Вот, кажется, и все. Популярность Ваша прямо непристойна, — Вы забыли даже московских кумиров — Рахманинова, Метнера. Игумнов бредит Вашими изданиями, даже Гольденвейзер начал воспринимать, ну, а про молодежь я, конечно, и не говорю” (Там же. С. 176).

²¹ Из “Автобиографии”: “Публика даже слегка обиделась, что Кусевицкий поставил “Семеро их” дважды в той же программе, для пущего, как он думал, вразумления“ (КА. С. 173).

Это было первое исполнение кантаты “Семеро их”, состоявшееся 29 мая 1924 г. в Париже.

Из “Автобиографии”: “... устремление мое, совершив странный поворот, обратилось к сюжетам древности. То обстоятельство, что мысли и чувства того времени пережили многие тысячелетия, поразило мое воображение. Таково было халдейское заклинание, высеченное клинописью на стенах аккадийского храма, расшифрованное Винклером и обращенное в стихи Бальмонтом. Кантату “Семеро их” для хора и большого оркестра я решил написать в три этапа. Первый: работая без фортепиано, сделать общий скелет, то есть обдумать всю декламацию, наметить взрывы и падения, установить, как какое место будет выражено, записать обрывки мелодий, интонаций, аккомпанементов, звучаний в оркестре. Это было расплывчато в сочинении без текста, но в данном случае наличие текста позволяло распределить все содержание по тактам, притом настолько точно, что оно являлось окончательным. Второй этап: детальная работа над музыкой у рояля по установленному скелету — скелет обрастает мясом. Третий этап опять без фортепиано: инструментовка. Первый этап я сделал в сентябре [1917 г.], в течение недели, работая с увлечением и настолько ярко воображая некоторые моменты, что перехватывало дух, и я должен был уходить в лес отдышаться. Но скелет был сколочен, и, несмотря на то, что музыки в нем было очень мало, содалось впечатление, что главное сделано“ (КА. С. 159).

²⁴ Концерт состоялся 24 января 1925 г. (см.: КА. С. 174).

²⁵ См. №32 наст. изд.

²⁶ Из "Автобиографии": "Я решил писать большую симфонию, "которая была бы сделана из стали и железа" и для которой уже имелась главная партия. Общий план симфонии напоминал план сонаты Бетховена ор. 111. (...) Вторая симфония (Классическая симфония была не очень симфония, но все же симфония, поэтому я решил считать ее первой) вышла большой и сложной вещью, с которой я проводился осень и зиму [1924 года.]. После напористой первой части хотелось сделать отдушину хотя бы во второй, которую я задумал как тему с вариациями, и взял для этого спокойную тему, сочиненную в Японии. (...) Вторая симфония была исполнена 6 июня 1925 года в Париже оркестром [п/у Кусевицкого] и звучала перегруженно: слишком густо она была заплетена, слишком много наложений одного на другое и контрапунктов, переходящих в фигурацию. Успех был средний" (КА. С. 173—174).

²⁷ См. коммент. 1 к №36 наст. изд.

²⁸ См. коммент. 3 к №36 наст. изд.

Прокофьев, пожалуй, слишком критически отнесся к этой публикации и дважды в письмах к Асафьеву писал об этом — 26 марта 1926 г.: "...одно плохо и чем я поражен, — это собственным наглым тоном в автобиографии: стыдно читать" и 18 сентября 1926 г.: "Тон получился ужасающий, некоторые газеты подсмеивались — и поделом" (ПА. С. 17 и 20).

35. Модернист, который не хочет называться модернистом¹

— *Г-н Прокофьев — модернист?* — спросили мы церемонно и вежливо молодого русского композитора, который будет концерттировать в Стокгольме 4, 6 и 8 ноября [1925 г.]. Мы спросили просто так, — ведь надо же о чем-то спрашивать. Всегда трудно начинать интервью. В особенности, когда объектом внимания является музыкант, а интервьюирование проходит среди пультов, барабанов и контрабасов в коридоре концертного зала.

От нашего невинного вопроса кровь бросилась в лицо Прокофьева — по-северному светлое и симпатичное. Показалось, что он собирается кусаться.

— Модернист! Я! Ни за что на свете! Я ненавижу слово "модернист". Моя музыка уходит своими корнями в классику. Какой смысл вы вкладываете в слова "быть модернистом"?

— *Мы отнюдь не имели в виду то, что г-н Прокофьев обязательно должен быть специалистом по четвертитоновости. Мы только лишь подразумевали, что г-н Прокофьев является "пионером", "первопроходцем". Как, например, его соотечественник Стравинский.*

— Стравинский? Мой друг и коллега? Он — модернист? Вы слышали его последние сочинения? Это же чистый Чайковский...

— *Значит, Стравинский, видимо, прошел ту же эволюцию, что и Пикассо: после вылазок в хаос "модернизма" — назад в материнские объятия классики?*

— И Пикассо мой хороший друг. Мы почти родственники. Он — испанец, женат на русской. Я же — русский, женат на испанке². Разрешите, кстати, мне представить вам мою жену. Она будет петь в моем концерте 6 ноября.

Мы пожали изящную ручку у темноволосой дамы, говорящей по-русски.

— *Что это будет за произведения? Классика?* — спросили мы, бросив украдкой взгляд на Прокофьева.

— Гм... — ответил он. — Это будут русские романсы — мои и других композиторов. В том числе и самого выдающегося советского композитора Мясковского.

— *Он тоже модернист?*

— Его творчество связано с русской классикой, с такими композиторами, как Чайковский и — Скрябин. Я, правда, не был в России с 1918 года. Но мне присылают всю новую, издающуюся там музыку. Там много интересных композиторов. Я же уехал в Америку, где была осуществлена постановка моей оперы "Любовь к трем апельсинам". Я дирижировал ею сам. Публика ее не поняла по-настоящему. Но, похоже, что с тех пор американская музыкальная публика заметно эволюционировала. Ожидая многого от моего предстоящего визита в Америку, который состоится в новом году. Сначала, однако, предстоит премьера новой оперы "Огненный ангел" в Кельне и Ленинграде...³

— *Значит, мы не услышим ничего "модернистского" в Стокгольме? Как до-*

сдно... Мы так искушены в пикантных высказываниях наших милых музыкальных критиков.

— О да, если в этом смысле, то подозреваю, что мои сочинения все-таки дадут критикам возможность пощелкать орешки!

— *Значит, г-н Прокофьев все же модернист!* — вырвалось у нас со вздохом облегчения.

Между прочим, Прокофьев почти швед. Дело в том, что его прабабушка по материнской линии была шведкой⁴, что, естественно, осложняет ситуацию для модерниста, не желающего быть им. Ведь, как правило, нет пророка в своем отечестве.

Опубликовано: Stockholm's Tidningen. 1925. 3 november за подписью Робин Гуд//Пер. с швед.

¹ №35 и 36 наст. изд. связаны с гастрольной поездкой Прокофьева в Швецию, состоявшейся в ноябре 1925 г. Л.Любера-Прокофьева писала в воспоминаниях [в тексте ошибочно назван декабрь]: «В Стокгольме Сергей Сергеевич играл Третий концерт и дал авторский камерный вечер с моим участием. Мы остановились у Нобелей, с которыми были знакомы по Парижу. Сергей Сергеевич с интересом осматривал Стокгольм и его окрестности» (СтМ. С. 190). О поездке в Стокгольм Прокофьев сообщает и в письме к Мясковскому от 9 ноября 1925 г.: «... играл здесь [Ваши] «Причуды». Публике они понравились. Критики написали что-то вроде того, что в них приятно отсутствие атональности. В общем, Стокгольм — порядочная деревня, хотя с витрин нотных магазинов приятно улыбается Ваша 4-я соната» (ПМП. С. 227).

² Лина Ивановна Любера-Прокофьева (Каролина Кодина) — первая жена Прокофьева — была по происхождению испанка.

³ Постановка «Огненного ангела» в Кёльне и Ленинграде не состоялась.

⁴ Из «Автобиографии» Прокофьева: «[Бабушка по материнской линии] Анна Васильевна, рожденная Инштетова. (...) По преданию, Инштетовы происходили от шведского графа Инстедта, иммигрировавшего в Россию. Если это точно, во мне должна быть шведская кровь, вероятно, в размере одной шестнадцатой доли против пятнадцати русских» (А. С. 11). Двоюродный брат М.Г.Прокофьевой Д.С.Инштетов в своем письме к Прокофьеву от 16 июля 1947 г. сообщал: «Ваша бабушка Анна Васильевна и мой отец Семер Васильевич — родились (...) от шведа Инстедта, женившегося на побочной дочери барона Боден-Кольчева из рода митр[ополита] Филиппа. Этот швед был выписан из Швеции на строительство Б[ольшого] Кремлевского дворца бароном Боден» (АрхП//ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 426).

Вопреки тому, что сказано в интервью, не прабабушка, а прадед и бабушка Прокофьева были шведами.

36. Русский гость

Сергей Прокофьев вместе со своей супругой певицей Линой Любера принял нас в своей уютной квартире, которую он снял на время посещения Стокгольма.

— Да, я приехал сюда как гость стокгольмского Концертного объединения. Приглашение я принял через моего поверенного в Париже, где живу, но сейчас я вновь собираюсь на гастроли в Америку.

— *Значит, вы уже были там раньше?*

— Да, в 1918 году я приезжал туда через Японию, в Чикаго, где была поставлена моя опера «Любовь к трем апельсинам». Опера шла затем в Нью-Йорке, Кёльне¹, Лондоне и Монте-Карло², а зимой будет показана в Берлине³. В Америке я находился до 1921 года. Концертировал, дирижировал, сочинял и многое другое...

— *Понимают ли оперу в обетованной земле джаза?*

— Гм, довольно скучно — но это было тогда, сейчас же я слышал, что американская публика стала значительно податливее. И это не удивительно. Видите ли, американцам ведь не нужно скупиться, у них есть возможность видеть и слышать лучшие художественные силы Европы. Между прочим, по моему мнению, Америка располагает лучшими в мире оркестрами. Что же касается публики, то она в любом случае лучше музыкальных критиков, которые в рискованной степени лишены необходимого фундамента — им присуща, как бы сказали англичане, нехватка образования.

Прежде, чем отправиться в Америку, я думаю побывать в Петрограде на премьере «Любови к трем апельсинам»⁴. Я не был там с 1918 года. Затем я вернусь в Париж и уж после отправлюсь в Сан-Франциско.

— *Вопрос чести: что думает г-н Прокофьев о модернизме в музыке?*

— То, что он едва ли существует в значении Schimpfname*, которую общественность ему охотно придает в наши дни. Моцарт тоже был модернистом в свое время, Бетховен тоже и т.д. Теперь же они — классики. Некогда классику называли “музыкальным шумом”, в точности, как сейчас. Слушатели не успели к ней привыкнуть. Но не может же композитор все заимствовать у старых мастеров. Он должен продвигаться вперед своими собственными маршрутами. Творить свое, имеющее, однако, логическую связь с тем, что сделали его предшественники. Люди отвергают, как правило, новое, но, по истечении, скажем, четверти столетия, они начинают привыкать к этому новому, которое постепенно становится “классикой”.

— *Знает ли г-н Прокофьев каких-либо шведских композиторов?*

— К сожалению, нет. Мне жаль, что не было случая познакомиться с вашей музыкой. Но если говорить о шведском исполнительском искусстве, то должен подчеркнуть, что ваш ансамбль Концертного объединения великолепен. Такое впечатление сложилось у меня после репетиций.

— *Это ваше первое посещение Швеции?*

— Нет, я был здесь в 1914 году, еще до войны. Тогда я ездил как частное лицо и успел немного посмотреть ваш город. Теперь не успеваю...

— *И мы будем иметь удовольствие услышать здесь мадам Прокофьеву?*

— Да, она исполнит ряд вещей для сопрано — моих и других композиторов... Итак, до свидания...

Опубликовано: Svenska Dagbladet (Stockholm). 1925. 4 november за подписью Йохум/Пер. с швед.

¹ Из “Автобиографии” Прокофьева: “14 марта 1925 года в Кёльне состоялась европейская премьера “Трех апельсинов” под управлением Э.Сенкара. Это была очень удачная постановка, гораздо более цельная, хотя и менее роскошная, чем в Америке. Публика и пресса проявили больше понимания, чем в Нью-Йорке и Чикаго” (КА. С. 174).

В письме к Мясковскому от 4 августа 1925 г. Прокофьев писал: “Я не помню, писал ли я Вам про постановку “Апельсинов” в Кёльне. Дирижировал не Абендрот, который был в оппозиции, а молодой венгерец Сенкар. Успех был не столько у кёльнцев (хотя с марта по май “Апельсины” прошли 6 раз), сколько у берлинской прессы, и в результате “Апельсины” приняты в Штаатсопер в Берлине” (ПМП. С. 218; о пост. в Берлине см. ниже коммент. 3).

См. также о пост. оперы “Любовь к трем апельсинам” в Кёльне воспоминания Э.Сенкара (СтМ. С. 391—395).

² О постановках в Лондоне и Монте-Карло сведений в справочной литературе нет; это, наверняка, ошибка интервьюера.

³ В Берлине в Городской опере “Любовь к трем апельсинам” была пост. 9 октября 1926 г. Из “Автобиографии”: “Декорации мне не понравились. (...) Опера имела сдержанный успех и выдержала не больше восьми представлений. Режиссерская часть была плохая, и когда после спектакля директор, видя, что я молчу, стал хвалить стоявшего тут же режиссера, очень почтенного человека, я все-таки не смог выдать из себя ни одного комплимента. Л.Блех, дирижировавший оркестром, был безупречен, до того безупречен, что лишал партитуру живости. (...) В Кёльне общий замысел был цельнее и опера шла во много раз лучше” (КА. С. 177).

В письме к Асафьеву от 10 октября 1926 г. Прокофьев отмечал: “Вчера здесь в Берлине, в Staatsoпер, поставили “Апельсины” — честно, тяжеловесно, по русскому образцу” (ПА. С. 20). Пост. оперы осуществил Карл Голи.

⁴ Премьера в Ленинграде “Любови к трем апельсинам” состоялась только в следующем году — 18 декабря 1926 г. Впервые после отъезда Прокофьев приехал в СССР в январе 1927 г. (см. №47—53 наст. изд. и коммент. к ним).

37. Русский пианист говорит о том, что Россия испытывает музыкальный голод¹

(...) “То, что музыканты мира выступают с гастроями в России, факт весьма примечательный. Публика в России всегда разбиралась в музыке и способна была ценить ее. Но русский слушатель стал сейчас еще лучше, ибо долгое время был лишен возможности ходить на концерты. Вам нелегко представить трудности и истин-

*оскорбительной клички (нем.).

ное положение в стране. Но правительство России энергично заинтересовано в развитии искусства“.

Прокофьеву был задан вопрос о его отношении к музыкальной классике. “Безусловно, я люблю Баха и Моцарта, Бетховена и Брамса, Шуберта, как, впрочем, и всю музыкальную классику. Не надо думать, что я не люблю их только от того, что не включаю произведения классиков в свои концертные программы. Видите ли, я прежде всего композитор и у меня нет возможности тратить время на исполнительство, а исполнение классики должно быть совершенно.

Я — русский и в моих сочинениях я разговариваю на органически присущем мне русском языке. Каждый композитор обязан избрать собственную область (выразительных средств. — В.В.) и не выходить за ее пределы на протяжении всего творчества“.

Опубликовано: The Saint Paul Pioneer Press. 1926. 9 January // Пер. с англ.

¹ В январе — феврале 1926 г. Прокофьев совершил гастрольную поездку по США, отраженную в наст. изд. в №37—40. Из “Автобиографии”: “В конце 1925 года после четырехлетнего антракта я отправился в Соединенные Штаты в турне из 14 концертов. Семь концертов (в пяти городах) были с Бостонским оркестром, которым второй год дирижировал Кусевицкий (возглавлял Бостонский симфонический оркестр в 1924—1949 гг. — В.В.); я играл Третий фортепианный концерт. Шесть концертов были в камерном обществе современной музыки Pro-musica, основанном французом Шмитсом; оно имело свои отделения в целом ряде городов. В этих концертах приняла участие моя жена Лина Льюбера, певица, кроме моих романсов, Мясковского и Танеева. Я тоже играл “Причуды” Мясковского” (КА. С. 175). Об этой же поездке вспоминает и Л.Льюбера-Прокофьева: “Поездка в турне по США была длинной, интересной, но очень утомительной. Мы пересекли всю страну вдоль и поперек, возвращаясь с берегов Тихого океана к Атлантическому иным маршрутом, через южные и западные штаты. (...) В Бостоне, где Кусевицкий был главным дирижером симфонического оркестра, мы устроили маленькую передышку. В камерных концертах я исполняла, кроме произведений Сергея Сергеевича, романсы Чайковского, Мусоргского, Метнера, Стравинского, Мясковского. Сергей Сергеевич мне аккомпанировал. Принимали нас всюду очень любезно (иногда даже чересчур). Нас встречали, показывали город и окрестности, затем устраивали завтрак-лэнч, обычно в частном клубе, на котором присутствовали видные деятели местного музыкального общества Pro-musica. Не успеешь немного отдохнуть, прорепетировать программу, как уже пора одеваться к концерту. Иногда бывало и так: после концерта — ужин-банкет, с банкета — прямо на поезд, а на другой день — опять концерт, и все снова повторяется. Так было в Кливленде, Канзас-сити, Денвере и других городах” (СтМ. С. 191).

В письме к Мясковскому от 18 февраля 1926 г. из Нью-Йорка Прокофьев писал: “Здесь в Нью-Йорке сейчас сборище всех знаменитых дирижеров: Тосканини, Менгельберг, Клемперер, Стоковский, Кусевицкий. Надо отдать справедливость последнему, он с честью выдерживает конкуренцию и имеет залы всегда распроданными. Я с ним играл семь раз 3-й концерт, — в Н[ью]-Йорке, Бостоне и других городах. Еще осталось сыграть один раз, и недели через две двинусь обратно во Францию” (ПМП. С. 234).

Третий концерт п/у Кусевицкого был исполнен в Бостоне (29 и 30 января 1926 г.), Нью-Йорке (4 и 6 февраля), Бруклине (5 февраля), Кембридже (11 февраля), Провиденсе (16 февраля) и Сиракузах (27 февраля; в этом концерте дирижировал В.Савич).

38. Русский композитор в поисках нового искусства

“Мы живем в XX веке едва ли не во всех областях, кроме музыки. (...) Многие думают, что мы попросту обязаны следовать за мастерами прошлых времен и только лишь небольшая часть композиторов отваживается заявить в своем творчестве о новом пути. Я думаю, что следовало бы обратить внимание на новые веяния в музыке. (...) Но новации хороши лишь в том случае, когда в их основе есть крепкая логика. Я не придерживаюсь каких-либо правил, так как вскоре стал бы их рабом. В то же время многие композиторы как раз выбрали в качестве основного принципа возрождение традиций мастеров прошлого. Хочу, чтобы каждое сочинение, вышедшее из-под моего пера, было бы неким новым приношением (offering) искусству. Я не хочу подражать даже произведениям, которые написаны мной не так давно, не говоря уже о том, что не вправе подражать сочинениям других композиторов“. Прокофьев восхищен Дж.Карпентером — известным композитором из Чикаго; они — давние друзья. Русский композитор был также другом недавно умершего Ч.Гриффа — композитора новой американской школы. Оба композитора связаны с новой тенденцией в американской музыке — джазом. “Не очень разбираюсь в

джазе, — говорит Прокофьев. — Должно быть это не плохо, но с джазом я знаком еще не достаточно¹. Но мне нравятся сочинения Карпентера и Гриффса, и я убежден, что Америка внесет свой вклад в новую музыку XX века. Музыка XX века должна напоминать современный автомобиль. (...) Я продолжаю знакомиться с образцами американской музыки и думаю все время о ней“.

Опубликовано: The Portland Sunday Telegram. 1926. 15 January//Пер. с англ.

¹ Л.Любера-Прокофьева в воспоминаниях свидетельствует: “[Сергею Сергеевичу] нравились порой и записи хорошего джаза” (СтМ. С. 213). Из воспоминаний О.Прокофьева: “У отца была отборная коллекция джазовой музыки (вещей сто по крайней мере), несомненно, лучшее из того, что тогда можно было найти и до чего мой отец был весьма охоч и нередко, на моей памяти, проигрывал“.

39. ...

В манере, которая не могла бы обидеть даже Стравинского, Прокофьев сказал, что его “не заинтересовала” фортепианная соната Стравинского, написанная в 1924 году.

“Последняя часть плоха; она не что иное, как попросту мешанина из Баха. Другие части мне тоже не нравятся, но может быть у Стравинского, создавшего немало прекрасных произведений, наступил период творчества, который мы еще до конца не понимаем“¹. (...)

Русский композитор восхищен чувством нового, которое свойственно американским дирижерам. Он обратил внимание на недавнее исполнение Пятой симфонии Мясковского оркестром, которым дирижировал Л.Стоковский. С таким же энтузиазмом он говорит и об исполнении Кливлендским оркестром под управлением Н.Соколова Ми-бемоль-мажорной симфонии [№1, 1922 г.] А.Баха.

Опубликовано: Kansas City Star. 1926. 24 January//Пер. с англ.

¹ Соната для ф-но Стравинского (1924) была впервые исп. автором в июле 1925 г. на Донауэшингенском фестивале современной музыки. Свое негативное отношение к Сонате Стравинского Прокофьев высказал, в частности, в письме к Мясковскому от 4 августа 1925 г.: “Стравинский дописался до ужасающей фортепианной сонаты, которую не без шика исполняет сам. Но по музыке это какой-то Бах, изъеденный оспой“ (ПМП. С. 217—218).

40. ...

(...) Первый вопрос, который я (интервьюер О.Самарова. — В.В.) задала Прокофьеву, состоял в следующем — почему в русском искусстве и русской музыке наблюдается в настоящее время такой решительный поворот к балету? Прокофьев напомнил, что танец всегда играл огромную роль в истории человечества, и добавил, что Дягилев, с его необычайным художественным чутьем, огромным воображением и энтузиазмом, открыл, по сути, новую эпоху в искусстве. Благодаря Дягилеву выдвинулась целая плеяда русских артистов балета. Балет, буквально созданный этим высокоталантливым человеком, изначально объединивший в себе танец и музыку, стал основой его художественного поиска. Прокофьев тепло отзывается о балете В.Дукельского “Зефир и Флора” с декорациями Ж.Брака, поставленного у Дягилева в 1925 году после отчаянных и безуспешных попыток автора обратить внимание на свое произведение в Америке. Это неволью заставило меня задать Прокофьеву вопрос о том, как подлинно новое в музыке неизменно встречает оппозицию. Композитор ответил, что каждая новая звуковая комбинация сравнима с новой и более сложной математической формулой и она не может быть принята сразу же недостаточно подготовленным к этому слухом.

“Музыка может быть, — продолжил Прокофьев, — эмоциональной и абсолютной лишенной эмоций. Но композитор всегда одержим желанием возбудить интерес слушателей. Они же остаются холодны, даже если поначалу и проявили кое-какую заинтересованность. Однако, нужно помнить, что эмоции, понятные сегодняшнему

поколению, могут стать чужды и даже смехотворны для следующего поколения слушателей“ (...)

Я сделала попытку направить разговор в сторону проблем техники композиции, спросив его о четвертитоновости и о его отношении к ней. Прокофьев сказал, что полутоновый принцип настолько еще богат неиспользованными возможностями, что у него нет искушения обращаться к четвертитоновости. Композитор добавил, что четвертитоновость свойственна индийской музыке — музыкальной традиции совершенно иного типа. В четвертитоновости Прокофьев видит скорее средство для тренировки слуха, чем возможность ее использования в современной музыке с ее полифонической усложненностью.

В ответ на вопрос, действительно ли Мясковский и другие композиторы возвращаются к традициям Чайковского, Прокофьев ответил, что Пятая симфония Мясковского, недавно исполненная Филадельфийским оркестром, в наименьшей степени отражает его стиль.

“Самые радикальные новации в области гармонии могут быть легко усвоены современниками и даже скопированы. Мелодия же — продукт индивидуального творчества композитора, она не может быть объектом имитации, исключая, конечно, прямой плагиат“ (...). Уже прощаясь, он саркастически заметил: “Американцы выглядят столь современно в своих автомобилях, поездах и самолетах, что иногда я жалею их — уж лучше бы они ездили на телегах, запряженных лошаадьми, но с большей легкостью продвигались бы вперед в области искусства“ (...)

Опубликовано: New York Evening Post. 1926. 31 March/Интервьюер О.Самарова //Пер. с англ.

41. Напутствие Сергея Прокофьева¹

Дирижером Акоперы В.А.Дранишниковым получено из-за границы письмо от С.Прокофьева, который дает некоторые указания к постановке его оперы “Любовь к трем апельсинам“. Приводим выдержки из этого письма:

“Когда вы будете ставить “Апельсины“, — пишет Прокофьев, — обратите внимание, чтобы хористы назубок знали пролог, а то в предыдущих постановках они жрали глазами дирижера и махали руками в такт: это было ужасно! Пролог только тогда имеет интерес, когда хор чувствует себя свободно и играет (каждая группа имеет свои характерные движения). В первом акте, в первой картине — для докторов можно брать не хор, а человек пять солистов, — тогда этот кусок может идти с блеском, хор же по обыкновению “ведет“. В первом акте, второй картине часть хора (чертенята) сидела во время кельнской постановки² в оркестре и выла в рупоры, — выходило не плохо. В третьем акте, второй картине — когда принц и Труффальдино крадутся к апельсинам — им совершенно не слышно стрекочущих скрипок; поэтому надо, чтобы они крепко выдолбили это место, а то они тоже не спускают глаз с дирижера.

В третьем акте, третьей картине — надо, чтобы не шумели апельсины, когда их тащат на сцену. Затем, попростите Радлова³, чтобы он хорошенько рассчитал и прорепетировал беготню перед концом оперы. Обыкновенно режиссеры откладывают это на предпоследнюю репетицию, и вместо бойкой сцены получается беспорядочная толкучка с заторами у кулис.

Сообщаю вам эти несколько подводных камней, выступивших во время предыдущих постановок. Напишите мне, как будут проходить репетиции. Кто пишет декорации? Не будут ли сняты с них фотографии? Тогда пришлите обязательно! По просьбе Экскузовича, я распорядился, чтобы ему послали из Америки снимки декораций Анисфельда⁴. Разумеется, они ни к чему вашего художника не обязывают“.

Опубликовано: Красная газ. (Л., веч. вып.). 1926. 18 февр. (№43). С. 4.

¹ Напутствие Прокофьева — в связи с готовящейся постановкой в Ленинграде “Любови к трем апельсинам“. См. №50—51 наст. изд.

² О постановке “Любови к трем апельсинам“ в 1925 в Кельне см. коммент. 1 к №36 наст. изд.

³ С.Радлов — постановщик “Любови к трем апельсинам“ в Ленинграде.

⁴ Б.Анисфельд — русский художник, оформивший первую постановку “Любови к трем апельсинам“ в Чикаго.

Дирекция Академических театров обратилась недавно к композитору Сергею Прокофьеву с просьбой указать новые европейские произведения, которые могли бы оказаться ценными для бывшего Мариинского театра. На днях получен ответ Сергея Прокофьева, отрывок которого приводится:

“...Мне очень приятно, что вы хотите слышать от меня предположения по части постановок новых опер и балетов в Актетрах. Но в том-то и беда, что я сейчас вижу мало новинок, достойных этого. Пожалуй, больше всего приходится искать в репертуаре дягилевской труппы (“Свадебка” и “Пульчинелла” Стравинского, “Матросы” Орика), но все эти вещи захвачены Дягилевым в исключительное пользование на несколько лет. Я очень надеюсь в январе-феврале 1927 года посетить Ленинград и Москву и тогда готов коснуться этой темы¹. Вы пишете, что много потрагали работы на постановку “Любви к трем апельсинам” в Ленинграде². Зато должен вам сказать, что все французские музыканты, побывавшие этой весной в Ленинграде, рассказывали мне по возвращении в Париж, что, по их мнению, это была одна из самых блестящих постановок, которую они видели за последнее время в Европе”³.

Опубликовано: Красная газ. (Л., веч. вып.). — 1926. 5 окт. (№234). С. 4.
Письмо Прокофьева прислано из Парижа и датировано 24 сентября 1926 г.

¹ См. №47—53 наст. изд.

² См. №50—51 наст. изд. и коммент. к ним.

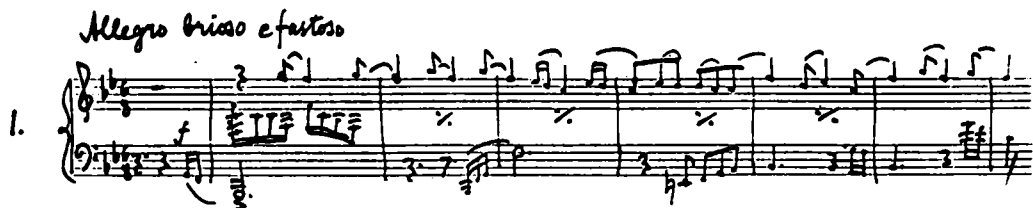
³ Из письма Прокофьева к Асафьеву от 28 мая 1926 г.: «Приехавшие из России Монтеух [Монтё], Маршекс, Мийо, Вьенер расхваливают постановку “Апельсинов”» (ПА. С. 18).

43. Увертюра, ор. 42

Увертюра, ор. 42 написана для небольшого оркестра из семнадцати человек: флейты, гобоя, 2 кларнетов, фagота, 2 труб, тромбона, ударных, челесты, 2 арфа, 2 фортепиано, виолончели и 2 контрабасов. Соображения, по которым автор пришел именно к этому составу, можно объяснить следующим образом: центром движения в этой Увертюре является два фортепиано; две арфы и челеста (употребляемая главным образом в нижних регистрах) служат как бы резонатором для фортепиано; для ведения горизонтальной музыки (так в тексте. — В.В.) служат пять деревянных духовых; две трубы и тромбон, которые автор употребляет с осторожностью, усиливают их и подчеркивают ритмические моменты; наконец, в качестве баса, то мягкого, то ревущего, были задуманы три контрабаса, из которых верхний был заменен виолончелью; семнадцатый играет на нескольких ударных инструментах.

Увертюра определено тональна. Написана она просто, со сравнительно малой разработкой тематического материала. Форма ее: А — В — А — С — А, причем каждый из трех эпизодов в свою очередь имеет форму А — В — А.

Начинается Увертюра с бодрого и праздничного Си-бемоль мажора:



За ним следует ходообразная и подвижная музыка, начинающаяся в Ля мажоре и постепенно модулирующая назад в Си-бемоль мажор, к повторению первой темы:



После вторичного окончания первой темы, без всяких переходов следует более спокойный по характеру эпизод В, в дорийском ладу (ре минор без си-бемоля):



Вторая тема эпизода В:



После проведения темы №3 начинается подход к теме №1. Этот подход построен на несколько видоизмененной теме №1 и имеет целью не только вновь привести в Си-бемоль мажор, но и приготовить прежнее праздничное настроение. С появлением темы №1 мы возвращаемся к эпизоду А, который, однако, изложен здесь несколько короче, чем в первый раз, без появления темы №2.

По вторичном окончании эпизода А, опять-таки без всякой предварительной подготовки, начинается эпизод С:



Спокойная, медленная тема №5 излагается сначала в сопровождении аккордов в Ля мажоре, с отклонением через Фа мажор по направлению к До-бемоль мажору и возвращением обратно, а затем повторяется в До мажоре с прибавлением двух контрапунктирующих голосов. Третье эпизода С построено на следующем двутакте:



На фоне этого повторяющегося семидольного двутакта ползет из глубоких басов медленная гамма, которая, дойдя до средних регистров, разделяется на два рукава: один продолжает движение вверх, другой возвращается вниз. Затем вновь появляется тема №5, но на этот раз в сопровождении четырех контрапунктирующих голосов: два из них движутся диатонически и два — хроматически.

Возвращение к эпизоду А построено на этот раз на теме №2, которая также, как и при первом своем появлении, приводит из Ля мажора в Си-бемоль мажор. Повторением темы №1 заканчивается Увертюра. Коды нет¹.

Опубликовано: Современная музыка (М.). 1927. №19. С. 231—233 за подписью Вл. Д.

¹ 20 декабря 1926 г. Прокофьев писал Держановскому: "Тематический анализ 2-го концерта для фортепиано с оркестром я Вам делать не буду (см. коммент. 2 к №3 наст. изд. — В.В.), но пришлю Вам разбор новой Увертюры ор. 42, которая пойдет у Персимфанса" (ИПМП. С. 276). 28 декабря 1926 г. Прокофьев в своем письме к Держановскому выслал разбор Увертюры (который и был опублико-

ван в журнале “Современная музыка”) со следующим замечанием: “Прошу Вас не подписывать его моей фамилией. Можете просто пустить без подписи, указав, что он сделан на основании сведений, полученных от автора. Включенные в разбор нотные примеры не воспроизводите фотографически, ибо я их делал наизусть — и если в них вкралась ошибка, то будет стыдно, что авторская рука наврала” (АрхП// ГЦММК. Ф. 3. Инв. 904).

Держановский выполнил просьбы Прокофьева: авторский разбор Увертюры был подписан именем редактора издания — Вл[адимир] Д[ержановский], а нотные примеры были специально награвированы и даны в виде приложения. В наст. изд. нотные примеры, написанные Прокофьевым, публикуются по оригиналу — письму Прокофьева к Держановскому от 28 декабря 1926 г. Вопреки опасениям Прокофьева, в них нет расхождений с партитурой.

Из “Автобиографии”: “Одновременно с “Огненным ангелом” я писал Увертюру ор. 42. История ее следующая: договор с американской компанией пианол продолжал действовать, но интерес к выпускаемым ею инструментам уменьшился и компания постепенно стала переходить на другие отрасли, в частности — строила концертный зал в Нью-Йорке. Вместо наигрывания новой порции пьес (...) компания предложила сочинить Увертюру к открытию зала. Я с удовольствием ухватился за эту мысль, так как сочинять было приятнее, чем наигрывать. Зал предполагался не очень большой, а потому я выбрал для Увертюры ансамбль в 17 музыкантов. Идея сложилась такая: центром движения должны являться два фортепиано; две арфы и челеста, употребляемая главным образом в нижних регистрах, представляют как бы резонатор для фортепиано; пять деревянных духовых служат для ведения горизонтальной музыки; две трубы и тромбон, употребляемые с осторожностью, усиливают их и подчеркивают ритмические моменты; наконец, в качестве баса, то мягкого, то ревущего, предназначены три контрабаса, из которых верхний впоследствии был заменен виолончелью; 17-й исполнитель играет на нескольких ударных инструментах (оттого — Увертюра для 17-ти музыкантов, а не 17-ти инструментов, как ошибочно называли некоторые). Музыка определенно тональная: все три темы без случайных знаков, вторая из них в дорийском ладу, разработки мало, коды нет. Позднее выяснилась непрактичность такого ансамбля (для симфонического концерта мало, для камерного много), и я сделал вторую версию для полного симфонического оркестра” (КА. С. 178).

Впервые Увертюра ор. 42 в 1-й ред. для 17-ти исполнителей была исполнена Персимфансом в Москве 7 февраля 1927 г., во 2-й ред. для большого оркестра — в Париже 18 декабря 1930 г., дир. — П.Монтё.

В письме к Мясковскому от 1 сентября 1926 г. Прокофьев писал: “Сочинил Увертюру для 17 человек. (...) Сначала было несколько необычно орудовать с таким составом, но потом освоился, и дело пошло быстрее, тем более что музыка, в противоположность второй симфонии, не очень разработочная” (ПМП. С. 249).

Вариант Увертюры для большого оркестра был создан в 1928 г. и 3 августа этого года Прокофьев писал Мясковскому: “Я (...) переинструментовал для большого оркестра мою (...) увертюру, и надеюсь, что она теперь будет восприниматься легче, чем в терпком наряде семнадцати инструментов” (ПМП. С. 284). Интересно привести и мнение Мясковского по поводу Увертюры, высказанное им в письме к Прокофьеву 10 августа 1928 г.: “Но увертюра, конечно, останется и в экзотической редакции? Я должен сознаться, что меньше всего в этой увертюре мне нравилось слишком нарочитое деление на 3 части, — едва ли Вы захотите устранить это в новой — оркестровой — редакции. Все же думаю, что в ней так много заложено колористических моментов, что она должна в большом оркестре быть очень интересной” (Там же. С. 285).

44. ...

(...) Рассказывая о произведениях, созданных в 1926 году, Прокофьев сказал: “Я закончил оркестровать мой новый балет “Стальной скок”¹, заказанный Дягилевым еще в 1925 году. Я сочинил также Увертюру, написанную по просьбе Эолиан-компани в Нью-Йорке в связи с открытием их нового здания на Пятой Авеню. Это оркестровое сочинение для 17 исполнителей. Работал также над оркестровкой новой оперы “Огненный ангел”, принятой к постановке в Городской опере в Берлине, где будет дирижировать Б.Вальтер². (...) Я уезжаю из Парижа в Ригу в середине января, где дам концерт вместе с женой³, после чего собираюсь в концертное турне в Россию⁴. Я рассчитываю, что вскоре буду в Москве. Там будет, видимо, шесть концертов, состоящих исключительно из моих произведений. Надеюсь, что были бы полезны там и мои советы в связи с готовящейся в Большом театре в Москве премьерой “Любови к трем апельсинам”⁵, которая вот уже второй сезон идет в Ленинграде.

После концертов в России, которые продлятся два месяца, я вернусь в Париж, где собираюсь отредактировать оперу “Игрок”, партитура которой сейчас находится в России и которую я собираюсь привезти”⁶.

Прокофьев говорит о прошедшем музыкальном сезоне в Европе и Америке. “Я очень рад, — сказал с улыбкой композитор, — что симфонии Мясковского имели

успех в США. В этом смысле Америка опередила Европу. Мясковский хорошо известен только в России и практически не знаком слушателям Англии, Франции, Италии и Испании, хотя я делаю все для популяризации его сочинений, включая в свои программы его фортепианные произведения⁷.

В высказываниях Прокофьева о современной музыке было и нечто необычное.

“Я думаю, что выражение “модернистский” в том значении, как оно используется в последнее десятилетие в применении к музыке, является анахронизмом. Некоторые музыкальные критики, чьей основной специальностью является умение быть на 50 лет позади событий, употребляют это слово применительно к сочинениям последних лет только для того, дабы оттенить другие, не менее нелестные эпитеты — диссонантный, непонятный, разрушающий основы музыки, порывающий с музыкальными традициями прошлого.

Истинный современный композитор думает совершенно иначе. Стравинский, к примеру, когда его называют модернистом, откровенно отвергает это, говоря: “Я — классик и мой любимый композитор Бах”.

Видимо, самое время объяснить вам, что я подразумеваю под словом “классический”⁸. Классический композитор — это безумец, который сочиняет вещи, непонятные для своего поколения. Ему удалось открыть некую логику, еще неизвестную другим, и потому эти другие не могут следовать за ним. Лишь через какой-то отрезок времени пути, намеченные им, если они верные, становятся понятными окружающим. Писать только по правилам, установленным предыдущей классикой, значит быть не мастером, а учеником. Такой композитор легко воспринимается современниками, но не имеет шансов пережить свое поколение“. (...)

Опубликовано: Musical America (New York). 1927. 22 January за подписью Fellab [Интервью дано в Париже 5 января 1927 г.]//Пер. с англ.

¹ См. №49 наст. изд. и коммент. 4 к нему.

² Опера “Огненный ангел” в Берлине не была поставлена.

³ См. №45—46 наст. изд.

⁴ См. №47—53 наст. изд.

⁵ См. коммент. 4 к №52 наст. изд.

⁶ См. коммент. 1 к №55 наст. изд.

⁷ Так, в частности, “Причуды” Мясковского были исп. во время гастрольной поездки Прокофьева по США в 1926 г.: 8 января в Сен-Поле, 12 января в Денвере, 15 января в Портленде, 17 января в Сан-Франциско, 22 января в Канзас-сити и 26 января в Нью-Йорке.

⁸ Отсюда и до конца интервью перевод с англ. сделан Прокофьевым, который использовал этот фрагмент в “Автобиографии” (КА. С. 178), заметив: “Перед отъездом [на гастроли в СССР] один нью-йоркский журнал попросил у меня интервью, интересуясь, что, на мой взгляд, есть классика. Слегка поддразнивая, я дал такое толкование ... (далее по тексту интервью. — В.В.)” (Там же).

45. ...¹

Девять лет меня не было в России. Я жил в Америке и в последние годы стал “подданным” Европы. Давал концерты, много сочинял. Ближе всего мне оперная музыка; еще в консерватории я увлекался сценическим искусством и сцену знаю хорошо. В своих композициях я искал новые пути, но моя музыка остается и навсегда останется русской. Теперь я снова возвращаюсь на родину, чтобы долгое отсутствие не сделало меня чужим среди своих. В настоящее время работаю над новой оперой “Огненный ангел”, которая в марте будет поставлена в Берлине, при участии Бруно Вальтера².

“Любовь к трем апельсинам” — опера с живым увлекательным сюжетом. В Америке она пользуется большим успехом. В Европе и России тоже. Недавно заключил договор с московским Большим театром, где оперу собираются поставить³. В Ленинграде, в бывшем Мариинском театре, она идет, как мне рассказывали, на редкость хорошо, с большим успехом. История рождения этой оперы интересна: когда я жил в Америке, мне ее заказал Чикагский оперный театр. Это первый случай в Америке, когда композитору заказали оперу. Берлинская постановка “Апельсинов” оставила впечатление неискренности. Музыкальная сторона была на отличном уровне, участвовали лучшие силы и все же... Мне объяснили: “Мы не можем ставить действие в стремительном “итальянском” темпе. Мы его немного “германи-

зировали“... А “германизация“ привела к тому, что капризный Принц оказался удивительно похожим на трагического Зигфрида⁴.

Следует сказать, что в Америке сейчас идет самое лучшее, что есть на мировой оперной сцене. Доллары привлекают в Америку талантливейших артистов, музыкантов, композиторов. Благодаря этому, музыкальный вкус американцев значительно вырос. Оперное дело неплохо поставлено и в Италии. Интересно, что там певцам труднее выступать в маленьких городках, а не в Риме или Милане. Провинциальный оперный репертуар часто повторяется, и публика, будучи сравнительно музыкальной, знает чуть ли не все ноты наизусть, и если артист ошибается, она его сразу же ловит с поличным.

Недавно Дягилев высказался в том смысле, что опера якобы умрет, а балет займет ее место. Несомненно, опера прогрессирует. На мой взгляд, интерес к ней словно волна — то поднимается, то опадает. Во времена Моцарта публика требовала чего-то веселого, живого, радостного, тогда появились “Фигаро“, “Дон Жуан“, потом пришли Вагнер, Гуно и т.д. Теперь новая волна — требование, чтобы было больше жизни. Сама же опера никогда не исчезнет.

Сегодня вечером на концерте я исполню две свои сонаты: Третью и Пятую, которые написаны “в духе нынешнего дня“. Помимо других своих композиций я сыграю также произведения Мясковского, который сейчас пользуется редким успехом в российских и зарубежных музыкальных кругах. Моя жена Лина Льюбера, которая изучала искусство пения в Нью-Йорке и несколько лет пела в итальянской опере, исполнит ряд моих романсов, а также романсы и песни других видных композиторов (например, Стравинского).

Опубликовано: СМ. 1970. №4. С. 114—116 в статье: К а р к л и н ь ш Л. “Моя музыка навсегда останется русской...” со ссылкой на Jaunakas Sīpas. (Rīga), 1927. 17 janvāris//Пер. с латыш.

¹ №45 и 46 наст. изд. связаны с пребыванием Прокофьева в Риге, где 17 января 1927 г. состоялся его концерт в помещении Национальной оперы. Были исп. следующие соч. Прокофьева: Третья и Пятая сонаты, Танец ор. 32 №1, Марш и Скерцо из “Любви к трем апельсинам“, Токката ор. 11 и №2 из “Сказок старой бабушки“.

18 января 1927 г. газета “Сегодня“ писала: “Восторги были так велики, что Прокофьеву пришлось расщедриться и, сверх повторения значившихся в программе вещей, играть еще целый ряд других, имевших тот же, если не больший успех“.

Из воспоминаний Л.Льюбера-Прокофьевой: “Сергей Сергеевич встречается [в Риге] со многими музыкантами, знавшими его еще по Петербургской консерватории. На концерте в Национальном оперном театре Латвии Сергей Сергеевич исполнял свои фортепианные произведения, я пела его романсы (и других авторов). Принимали хорошо, но, правду сказать, нам не терпелось скорее двинуться дальше — к главной цели поездки [в Москву]“ (СТМ. С. 195).

² “Огненный ангел“ в Берлине поставлен не был.

³ См. №52 наст. изд. и коммент. 4 к нему.

⁴ См. коммент. 3 к №36 наст. изд.

46. Композитор, путешествующий вокруг света

Рига — предпоследний этап кругосветного путешествия Сергея Прокофьева, продолжающегося десятый год. (...) За эти годы Прокофьев по несколько раз возвращался из Америки в Европу, чтобы снова вернуться за океан, а затем опять попасть обратно. Из Риги он через три дня отправляется в Москву, а оттуда в Ленинград, то есть в тот самый пункт, откуда он девять лет назад выехал в восточном направлении.

— Мне удалось уехать из Петербурга, — вспоминает композитор, — с последним поездом, который отошел из Москвы в Сибирь. Уехал я не “беженцем“, а вполне легально, с разрешения Советской власти. Это дало возможность мне теперь снова на несколько недель вернуться на родину. [...]

Прокофьев увлекательно рассказывает об отдельных этапах своего путешествия. Он попал прежде всего в Японию, где дал два концерта в Токио и один в Йокогаме.

— Мне, если хотите, повезло. Дело в том, что незадолго до моего приезда в Японию вышла книга японского музыканта М.Отагуро о европейской музыке. И в

этой книге три страницы были посвящены мне. Японцы сочли своим долгом любезно встретить композитора, которому их соотечественник посвятил три страницы. Не могу пожаловаться, меня слушали очень внимательно, обращая, впрочем, больше внимания на технику моей игры, чем на содержание исполняемых произведений¹.

После Токио — Сан-Франциско, затем Чикаго, Нью-Йорк и прочие большие американские центры.

— Музыкальная Америка 1918 года и 1926 года — я был в последний раз за океаном в январе, феврале и марте прошлого года — дистанция огромного размера, — говорит С.С. — За эти восемь лет в Америке успело перебыть много больших европейских композиторов. Достаточно назвать имена Стравинского, Рихарда Штрауса, Мийо и других. Американцы познакомились с новой музыкой и стали воспринимать ее не так, как воспринимали прежде. В этом отношении Америка, в противоположность Англии, консерватизм которой проявляется и в отношении к музыке, идет вперед большими и быстрыми шагами.

Прокофьев в Америке больше всего времени провел в Чикаго.

— Чикагская опера заказала мне оперу “Любовь к трем апельсинам”. Этот факт характерен вдвойне: во-первых, тем, что дирекция американской оперы дала заказ композитору, чего раньше никогда не бывало, а, во-вторых, что этот заказ был дан русскому композитору новой школы. Я девять месяцев писал свои “Три апельсина” и с удовольствием мог констатировать успех, который эта опера имела в Чикаго. Должен, впрочем, сделать оговорку: успех у публики, а не у прессы.

Из Америки Прокофьев возвратился в Европу, прожил полтора года в Баварии, близ знаменитого своими мистериями местечка Оберамергау², затем снова вернулся в Америку, опять переплыл океан, жил в Париже, Берлине, еще раз возвратился в Чикаго и Нью-Йорк, а затем живет в Париже. Прокофьев рассказывает много интересного об успехах русского искусства в Америке.

— На первое место следует поставить Рахманинова. Успех его огромен, главным образом, как пианиста. Количество даваемых им концертов очень велико. Я знаю, например, что были месяцы, когда он выступал по двадцать восемь раз. Рахманинов за 10 000 долларов в месяц арендовал собственный железнодорожный вагон и в нем совершал переезды из одного города в другой. Сбор двух-трех концертов покрывал эти дорожные расходы, но только благодаря такому способу ему удалось давать так много собственных концертов и с лихвой покрывать путевые издержки.

По-прежнему верны американцы в своих чувствах к Шляпину. Большим успехом пользуется Кусевицкий, дирижирующий оркестром Бостонской оперы, очень любят американцы Хейфеца, с успехом выступает в Чикаго Бакланов. Из новых русских “американцев” наибольшими симпатиями пользуются Цецилия Ганзен и Николай Орлов.

— Русская музыка, как и другие виды русского искусства, завоевывают Америку, — говорит С.С. — Из художников большим успехом пользуются Анисфельд, ставший уже американским гражданином, Судейкин и Рерих. Из артистов — танцор Фокин.

Прокофьев приводит характерный пример, иллюстрирующий увлечение американцев русским в искусстве: американцы в последнее время признали хорошим тоном пользоваться русскими псевдонимами и, например, один из крупнейших нью-йоркских музыкальных критиков — дама — избрала своим псевдонимом “Ольга Самарова”...³ Или другой пример, также свидетельствующий о “заполнении” американского музыкального мира русскими силами. При постановке “Трех апельсинов” Прокофьеву на одной из репетиций что-то не понравилось. Он вышел на сцену и на ломаном английском языке — композитор тогда еще не владел свободно английской речью — начал объяснять оркестру. Музыканты долго и внимательно слушали Прокофьева, но, по-видимому, понимали его с большим трудом. Наконец один из них решился:

— Бросьте, — заявил он по-русски, — говорите просто по-русски. Ведь мы все здесь русские евреи...⁴

Из всех видов музыкального творчества Прокофьев больше всего любит оперное.

— Я увлекаюсь не только музыкой, но и сценической постановкой, — говорит

композитор, — и особенно люблю оперу. Не правы те, кто почему-то думают, что опера обречена на гибель и что будущее за балетом. Им я отвечаю с уверенностью, что опера переживет балет: не может вся гамма чувствований и восприятий уместиться в том виде искусства, которое ограничено одной лишь пластикой. Другое дело — опера, дающая простор всем видам художественного творчества.

Дух времени должен, конечно, наложить отпечаток и на оперу. И если лет сто — сто пятьдесят назад наши предки увлекались веселой пасторалью и музыкой Моцарта и Рамо, а в прошлом веке были поклонники серьезного и медленного темпа, то в наше время в музыке, как и во всем другом, предпочитают быстроту, энергию и натиск. Вот почему имеет, может быть, такой успех ревью с его мозаикой и быстротой. И с этой точки зрения отчасти и объясняется успех “Трех апельсинов” — оперы такой же мозаичной, стремительной и быстрой. Ревю должно принять художественную форму и в будущем, быть может, приблизиться к оперным постановкам.

О музыкальной Риге Прокофьев довольно высокого мнения. Поэтому он и решил включить в программу своего концерта Пятую сонату, рассчитанную на квалифицированного слушателя. (...)

21 января Прокофьев уезжает в Москву.

— Музыкант, — говорит по этому поводу С.С., — не должен надолго отрываться от родной стихии. Можно быть как угодно долго за границей, но надо непременно время от времени возвращаться на родину за настоящим русским духом. Вот почему я охотно воспользовался сделанным мне предложением дать несколько концертов в Москве и Петрограде. В России я думаю пробыть месяца полтора.

Опубликовано: Сегодня (Рига). 1927. 17 янв. за подписью Бор. Ор. (Борис Оречкин).

¹ См. об этом №16 наст. изд. и коммент. 2 к нему.

² Из “Автобиографии”: “В марте 1922 года я поселился на юге Германии, на склонах Баварских Альп, около монастыря Эттала и в трех километрах от Оберамергау, знаменитого своими фестпилиями — средневековыми библейскими представлениями, разыгрываемыми каждые 10 лет. Это был живописный и тихий край, идеальный для работы. Я засел за “Огненного ангела”, кстати и ведьмовские шабашы, описанные в нем, происходили где-то по соседству. Этталь сделался моей основной базой на полтора года, откуда я выезжал в другие города на концерты” (КА. С. 171). Об Эттале см. также воспоминания Л.Льубера-Прокофьевой (СтМ. С. 179—182).

³ Ольга Самарова интервьюировала и Прокофьева (см. №40 наст. изд.).

⁴ Об этом случае Прокофьев упоминает и в “Автобиографии” (КА. С. 170).

47. Приехал Сергей Прокофьев¹

Вчера приехал знаменитый русский композитор С.С.Прокофьев для участия в ряде концертов Персимфанса. (...) В беседе для “Вечерней Москвы” в день приезда композитор дал о себе следующие сведения.

Родился в 1891 году в Екатеринославской губернии. Первые сочинения относятся к пятилетнему возрасту. Первые уроки музыки получил у матери. Девяти лет его привезли в Москву к С.И.Танееву, который рекомендовал ему заниматься по гармонии у Ю.Н.Померанцева. От 11 до 13 лет занимался с Р.М.Глиэром, после чего в 1904 году поступил в Петербургскую консерваторию — в класс А.К.Лядова. Однако, за 4 года занятий с Лядовым он мало приобрел от своего профессора, который отрицательно относился к гармоническим “новшествам” своего ученика. Римский-Корсаков, у которого Прокофьев проходил инструментовку, также не был удовлетворен им, и на экзамене аттестовал его следующим образом: “Способен, но не зрел — 3!”. (...) Композитору тогда было 15 лет. Консерваторию окончил в 1914 году с премией им. Рубинштейна. В этом же году состоялось его знакомство с С.П.Дягилевым, который заказал ему музыку для балета. Работа не была закончена, но эскизы ее пошли для Скифской сюиты. Для Дягилева был сделан другой балет — “Шут”, поставленный в 1921 году в Париже.

К работам последнего времени, у нас еще неизвестным, относятся: Квintет для гобоя, кларнета, скрипки, альты и контрабаса; Вторая симфония (исполнялась два

раза в Париже — у Кусевичко и Страраме); балет из московской жизни 1920 года (пойдет весной у Дягилева)²; Увертюра для оркестра из 17 исполнителей (впервые будет исполнена Персимфансом).

На вопрос о том, исполняет ли он других авторов, композитор ответил, что старается выступать в качестве пианиста возможно реже, так как это отрывает его от творческой работы. Играет только свои произведения. Исключение делает для сочинений Мясковского. Однако, в Америке он играл и Скрябина, и Мусоргского, и других. Прокофьев думает пробыть в СССР до марта³.

Опубликовано: Веч. Москва. 1927. 21 янв. (№17). С. 3 за подписью Н.А.

¹ №47—53 связаны с первым приездом Прокофьева в СССР после 9-летнего пребывания за границей.

В Москве им было дано 10 концертов (в отличие от сведений, приводимых в МДВ (С. 654), в которых много неточностей):

24 января 1927 г. [Большой зал консерватории (в дальнейшем сокр. — БЗконс.), Персимфанс] — исп. Сюита из бал. “Сказка про шута...”, 3-й ф-ный концерт (солист здесь и далее — автор), Сюита из оп. “Любовь к трем апельсинам”;

26 января 1927 г. [Зал Академии худож. наук на Пречистенке, концерт был устроен Ассоциацией совр. музыки] — исп. Увертюра на еврейские темы (С.Розанов, Д.Цыганов, В.Ширинский, В.Борисовский, С.Ширинский и К.Игумнов), 4 романа: “Память о солнце” (на сл. А.Ахматовой), ор. 27 №3 и “Голос птиц” (на сл. К.Бальмонта), ор. 36 №2 (исп. С.Кубацкая и М.Неменова-Лунц), “Столбы” (на сл. К.Бальмонта), ор. 36 №5 и “Серое платье” (на сл. З.Гиппиус), ор. 23 №2 (исп. О.Татарина и М.Неменова-Лунц), в исп. автора — 3 и 5 сонаты, Токката;

28 января 1927 г. (БЗконс.) — исп. 3 и 5 сонаты, 12 “Мимолетностей”, Марш и Скерцо из оп. “Любовь к трем апельсинам”, Танец, Менуэт и Гавот из ор. 32 и Токката (исп. — автор);

30 января 1927 г. (БЗконс.) — повторена программа, исп. 28 января;

31 января 1927 г. (БЗконс., Персимфанс) — повторена программа, исп. 24 января;

4 февраля 1927 г. (БЗконс.) — исп. 2 и 4 сонаты, “Сказки старой бабушки” (исп. автор) и Шуберт — Прокофьев — Вальсы для двух ф-но (исп. автор и С.Фейнберг);

7 февраля 1927 г. (БЗконс., Персимфанс) — Увертюра ор. 42 (исп. по рукописи), 2-й ф-ный концерт, Марш и Скерцо из оп. “Любовь к трем апельсинам”, Сюита из бал. “Сказка про шута...”;

27 февраля 1927 г. (Колонный зал Дома союзов, дир. К.Сараджев) — исп. Классическая симфония, 1-й ф-ный концерт (солист — автор), Сюита из оп. “Любовь к трем апельсинам”, 3-й ф-ный концерт (солист С.Фейнберг);

6 марта 1927 г. (Колонный зал Дома союзов) — исп. Баллада для виолончели и ф-но, ор. 15 (С.Ширинский и С.Фейнберг), Пять мелодий для скр. и ф-но, ор. 35-бис (Д.Цыганов и автор), Квintет для гобоя, кларнета, скрипки, альты и контрабаса, ор. 39 (Н.Назаров, И.Майоров, Д.Цыганов, В.Борисовский, И.Гертович), в исп. автора — 5 соната, Марш, Гавот и Прелюдия из ор. 12, 5 “Мимолетностей”, “Наваждение”;

20 марта 1927 г. (Колонный зал Дома союзов, Персимфанс) — исп. Классическая симфония, 2-й ф-ный концерт, Скифская сюита.

² Речь идет о балете, который был впоследствии назван “Стальной скок”.

³ Из “Автобиографии” Прокофьева: “18 января я вступил на советскую землю, а 19 приехал в Москву! Можно себе представить степень моего волнения и подъема! Руководители Персимфанса повезли в автомобиле с совершенно замерзшими стеклами в “Метрополь”, где вскоре появились старые друзья — Мясковский, Держановский, Сараджев, Асафьев. Когда Л.Цейтлин — душа Персимфанса — привел меня на репетицию, то, приближаясь к залу, я услышал Марш из “Трех апельсинов”. Я сказал: “Темп немножко медленный”, — думая, что идет репетиция. Но оказалось, что оркестр играет мне встречу. Оркестр без дирижера прекрасно справлялся с трудной программой и аккомпанировал как с дирижером. Трудно давались места, где требовалось замедление или ускорение: надо было добиваться, чтобы весь коллектив сумел почувствовать одинаково. Зато легко распутывали сложные места: здесь каждый чувствовал себя солистом и играл точно. (...) Прием, который оказался мне Москва, был из ряда вон выходящий. (...) На “бис” после Третьего концерта [24 января] я заиграл “Причуды” Мясковского с мелкой техникой, но, зная, что в зале автор, смутился и смял настолько, что автор сначала не узнал своей вещи. (...)”

Во время репетиций каждой новой вещи коллектив выражал свой энтузиазм, но после “американской” Увертюры ор. 42 наступило смущение: Увертюра не дошла. Не дошла она и до публики” (КА. С. 178—179).

Из воспоминаний Л.Льубера-Прокофьевой: “Трудно передать наше волнение, когда 18 января мы пересекли советскую границу. 19-го, когда поезд замедлил ход на московском вокзале, Сергей Сергеевич сразу увидел среди ожидающих на перроне своих старых друзей — Асафьева, который специально приехал из Ленинграда, Мясковского, Сараджева, Держановского и других.

Л.Цейтлин и А.Цуккер из Персимфанса отвезли нас в гостиницу “Метрополь”, где был приготовлен отличный номер с инструментом. Сюда сразу приехали друзья, встречавшие нас, тут же были и фотографы, которые сделали групповой снимок. У всех было радостное настроение и я поняла, что мы находимся среди друзей” (СтМ. С. 195—196).

Из воспоминаний Д.Кабалевского: “В конце января (26 января 1927 г. — В.В.) в зале Государствен-

ной Академии художественных наук на Пречистенке (д. 21, в которой находится Академия художеств СССР. — В.В.), Ассоциация современной музыки объявила (...) выступление Прокофьева. (...) Задолго до начала концерта Прокофьев появился в фойе, оживленно беседуя с друзьями-музыкантами. Он был весел, улыбка не сходила с его лица, и он был явно взволнован теплотой и радушием, с которыми встретили его москвичи. А мы, несколько молодых, еще не кончивших консерваторию музыкантов (Д.Кабалевскому в ту пору было 23 года. — В.В.), стояли поодаль и внимательно разглядывали столь привлекавшего нас своей музыкой композитора. (...)

Подошло время начинать концерт. Продолжая приветливо улыбаться, Прокофьев прошел через битком заполненный публикой зал, поднялся на эстраду и, дождавшись конца долгих приветственных оваций, сел за рояль и заиграл Третью сонату" (МДВ. С. 409).

Из воспоминаний Г.Нейгауза: "Всем нам памятно, как вся публика, как один человек, встала при первом его появлении на эстраде Большого зала консерватории [24 января 1927 г.] и приветствовала его стоя, а он кланялся и кланялся, стбгаясь пополам под прямым углом, как перочинный ножик. Играл он блистательно свой Третий концерт. Он выступал тогда и в Академии художеств [на Пречистенке] и в других залах" (МДВ. С. 447).

Интересные воспоминания о выступлениях Прокофьева в Москве в 1927 г. оставил Я.Мильштейн (см.: М и л ь ш т е й н Я. Прокофьев играет в Москве//СМ. 1962. №8. С. 48—52).

Одно из свидетельств, оставленных Прокофьевым о пребывании в СССР в 1927 г. — письма к Г.Горчакову. 30 января 1927 г. композитор писал: "Мы очень довольны Москвою, и, кажется, Москва довольна нами. Уже было 4 концерта, рев после каждого стоял оглушительный" (СМ. 1971. №4. С. 62).

48. Сергей Прокофьев о современной музыке

Современную музыкальную Францию в лице ее наиболее характерных и талантливых представителей нужно рассматривать в трех направлениях, соответствующих трем поколениям композиторов, из которых старшее — постепенно сходит со сцены, а младшее — впервые пробует силы.

Старшее поколение занимает прочную позицию академического, высоко ценимого, но мало кого волнующего искусства. К этой группе относятся композиторы — Равель, Дюка, д'Энди и близкие к ним Шмитт¹ и Руссель². Все — признанные, маститые маэстро, занимающие по отношению к молодым положение почти классиков. Произведения их по-прежнему исполняются — часто и с одинаковым успехом, но никаких споров и толков не вызывают. Это — законченная, до последней строки написанная страница в истории французской музыки. Во главе этого поколения композиторов стоит неувядающий Морис Равель, самый крупный после смерти Дебюсси композитор Франции. Равель не прерывает творческой работы и сегодня, однако каждое новое его произведение ничего не прибавляет к уже сказанному ранее. Последняя по времени написания его вещь — опера "Дитя и волшебство" — отличается исключительной виртуозностью оркестровки, гармонической утонченностью, изяществом и все же не вносит свежих черт в его композиторский облик³.

Второе поколение композиторов, появившихся на горизонте 10—15 лет назад, начало свою творческую деятельность под знаком пылкого протеста против утверждаемого предшествующим поколением музыкального эстетизма. В этой борьбе со старой эстетической школой возникла и оформилась так называемая "Группа Шести". По мере того, как Группа в целом завоевала признание и известность, определялась и творческая индивидуальность каждого ее участника.

Серьезного внимания из "Шести" заслуживают только четверо: Мийо (а не Милло, как неправильно указывалось во время его поездки в СССР), Пуленк, Орик и Онеггер. Я умышленно перечисляю их в качественно-восходящем порядке.

Мийо — композитор большого ума и изобретательности. Его путь от изобретательности к музыке, а не от музыки к изобретательности. Первое время его изобретения — иногда действительно гениальные — производили ошеломительное впечатление. Именно в них — причина его известности. Впоследствии эти изобретения стали широко применяться и другими композиторами, к ним привыкли, и тогда оказалось, что у Мийо за вычетом чисто технических достижений нет ничего, что могло бы к нему и дальше привлекать внимание и симпатию слушателей. Этим главным образом объясняются его участвовавшие за последнее время гастрольные поездки за пределы Франции, в том числе и поездка в СССР⁴.

Пуленк — композитор безусловно талантливый, возбуждавший, быть может, наибольшие надежды в начале своей карьеры. После десятилетнего творчества к 30 годам он остался все тем же многообещающим юношей, которому много прощали и прощают до сих пор во имя этих едва заслуживающих доверия “обещаний”. Доминирующие черты его творчества — отсутствие больших масштабов, некоторый дилетантизм, эклектизм, свойственный в большей или меньшей степени и остальным членам “Шестерки”. Основная масса его произведений — несколько небольших балетов, успех которых объясняется главным образом достоинствами дягилевской постановки, мелкие фортепианные вещи, трио, романсы. Положение Пуленка в настоящий момент — критическое, приближается срок, когда он должен будет либо “уплатить по векселям”, либо... отойти вообще от музыки⁵.

Орик и Онеггер — композиторы, представляющие полную противоположность друг другу и в смысле внутреннего характера, целеустремления своего творчества, и в смысле формы. Орик — типично французский композитор, мелодические элементы его творчества — народная портовая песенка и танец. В нем отсутствуют тематическая и формальная углубленность, но есть блеск, живость, непосредственность. Онеггер — швейцарец по происхождению — композитор монументального стиля, тяготеющий к германской музыкальной культуре; крупнейшие его произведения — оратория “Царь Давид”, поражающая своей мощью и громадным техническим мастерством, опера “Юдифь”, недавно законченная, постановку которой мне удалось посмотреть в Кёльне, известный уже в СССР — “паровоз” “Пасифик 231”. Все три вещи рисуют Онеггера как композитора широкого размаха, прекрасного музыкального мастера, обладающего единственным недостатком в виде общей для всей Группы эклектичности, частичной невыдержанности стиля⁶.

Третье, самое молодое поколение композиторов, представлено группой “Аркёй”, которая себя еще в достаточной мере не выявила и о которой поэтому говорить преждевременно⁷.

Русские музыканты за рубежом насчитывают несколько имен: прежде всего, конечно, Игорь Стравинский, представляющий настолько крупную величину, что говорить о нем в немногих словах, естественно, — невозможно. Последний этап его творческого развития — увлечение классической немецкой музыкой — Бах, Гендель, — которых он принимает за отправную точку в нынешней творческой деятельности. Этот характер носят его последние произведения — Окет и сонаты.

За время своего пребывания в Москве я думаю ближайшим образом ознакомиться с новой музыкой СССР, которая почти неизвестна за границей. Перед отъездом я смогу высказать свои впечатления и мысли о ней.

Опубликовано: журнал “Рапис” (М.). 1927. 8 февр. (№4). С. 3 - 4.

¹ В письмах к Мясковскому Прокофьев достаточно резко отзывался о творчестве Ф.Шмита: от 11/24 июня 1913 г.: “Флоран Шмитт со своею [мимодрамой] “Трагедия Саломей” просто безвкусен” (ПМП. С. 107); от 17 сентября 1934 г.: “Флоран Шмитт — через кого эта скучная фигура к нам залезла?” [концерт из соч. Шмита состоялся в Москве с участием автора 6 сентября 1934 г.; ПМП. С. 428].

² Несколько менее критичен был Прокофьев к творчеству А.Русселя — в письме к Мясковскому от 22 мая 1931 г.: “... иду слушать (...) новый балет Русселя “Вахх и Ариадна”, но жду мало хорошего, так как я уже кое-что оттуда видел, и это слабо” (ПМП. С. 356); в письме к Асафьеву от 9 апреля 1932 г.: “Слышал я написанную в прошлом году [Третью] симфонию Русселя. Конечно, Руссель не перворазрядный композитор, но в пределах его возможностей симфония удачна, бодрa, ясна и во всяком случае лучше, чем его балет “Вахх [и Ариадна]”, поставленный Лифарем” (ПА. С. 37).

³ О Равеле см. также №127 наст. изд. и коммент. к нему.

⁴ Известны высказывания Прокофьева в письмах к Мясковскому об операх Мийо — от 25 января 1932 г.: “... опера Мийо “Максимилиан” оказалась полной сценической и музыкальной неудачей. Не упомяну такого единодушного неодобрения. Я не большой поклонник Мийо, но у него встречаются интересные изобретения, правда, чаще идущие от головы, чем от музыкального чутья. Однако, здесь не было и этого: какая-то лопнувшая шина” (ПМП. С. 373); от 24 декабря 1936 г.: “Слышал я в концертном исполнении “Колумба” Мийо, оперу-ораторию написанную до “Максимилиана” и гораздо более значительную, чем этот последний. Очень много хоровой, оркестровой и драматически-сценической изобретательности и кое-где приятный мелодический материал” (ПМП. С. 449).

Оценивая посланный ему в Париж журнал “К новым берегам” (№2), Прокофьев писал к Держановскому от 29 августа 1929 г.: “... пренеглупейший журнал. (...) Про Мийо вы правы, упоминая его так часто (...), но то, что я из его музыки знаю, мне кажется весьма второстепенным. Стравинский и Дягилев, как и я, не высокого о нем мнения” (ИПМП. С. 262).

⁵ О Пуленке см. коммент. 8 к №32 наст. изд.

⁶ Об Онеггере см. коммент. 7 к №32 наст. изд.

⁷ Имеется в виду так называемая Аркёйская школа, в которую входил А.Соре, Р.Дезормьер, М.Жаккоб и А.Клик-Плейель, объединившихся вокруг Э.Сати в нач. 20-х гг. (название — от парижского предместья Аркёй).

49. С. Прокофьев о своей опере “Любовь к трем апельсинам”

Портье “Метрополя” называет мне номер комнаты С.Прокофьева и я поднимаюсь в бельэтаж, из-за двери доносятся звуки — композитор, видимо, упражняется перед предстоящим концертом. Я стучу в дверь. Отворяет С.Прокофьев — стройный, высокий, без пиджака.

Называю себя и говорю, что хотел бы по поручению редакции беседовать с ним.

— Вам назначено свидание сегодня? — прерывает он меня.

— Нет, портье просто предложил мне подняться к вам.

— Я сейчас работаю и не могу беседовать. Позвоните по телефону, и я назначу вам время.

Эта американская черта несколько удивляет меня. Не проще ли прямо назвать тут же день и час беседы. Конечно, звоню ему через некоторое время, и он по телефону предлагает мне придти завтра в час¹.

— Так ровно в час, — повторяет он еще раз, видимо, вспоминая по прежней своей жизни в России, что мы, москвичи, опоздав на полчаса, считаем, что достаточно акkuratны.

На другой день ровно в час от портье звоню к нему в номер и получаю ответ:

— Я помню, что назначил вам, — пожалуйста!

Вхожу в небольшой номер отеля. Начинаю с извинений за вчерашний визит без предупреждения.

— Перейдем к делу, — перебивает меня Прокофьев. — Какие у вас вопросы?

Говорит он очень быстро, отрывисто, короткими фразами. В этом чувствуется влияние Америки, где он прожил ряд лет. На каждый вопрос отвечает точно, но определенно уклоняется от таких ответов, которые не хотел бы давать.

— История моей оперы “Любовь к трем апельсинам” такова. В 1918 году перед отъездом за границу, я ставил в Петрограде в бывшем Мариинском театре оперу “Игрок”. Режиссировал В.Э.Мейерхольд и тогда же он предложил мне написать новую оперу. Мейерхольд увлекался К.Гоцци и даже издавал журнал “Любовь к трем апельсинам”. Пьесу с этим названием он и указал мне как сюжет для оперы. Меня также увлек ее сюжет своей сценичностью, и я согласился.

Уехав за границу, я в Чикаго должен был поставить свою оперу “Игрок”, но в то время отношения с Россией были настолько затруднены, что получить из Петрограда партитуру оперы было невозможно. Проще было для меня написать новую оперу “Любовь к трем апельсинам”. Дирижер Чикагского театра, итальянец, охотно поддержал меня. Ему была знакома пьеса Гоцци, и он разделял мое увлечение этим сюжетом.

В 1919 году опера была готова. Поставлена она была в Чикаго в 1921 году. Затем она шла в Нью-Йорке и Кёльне. В Ленинграде она была поставлена в 1925 году², в Берлине — в прошлом году. Ленинградскую постановку я еще не видел. На днях я выезжаю из Москвы в Ленинград и просил дирекцию театра поставить “Любовь к трем апельсинам” во время моего пребывания там.

— Предполагаете ли вы принять участие в постановке этой оперы в Москве, в Большом театре?

— Я уже беседовал с теми лицами, которые будут ставить здесь “Любовь к трем апельсинам”, и делился с ними опытом прежних постановок оперы в Америке и в Западной Европе, но сам присутствовать при постановке оперы не смогу, так как пробуду в Москве не больше месяца³. Затем я должен вернуться за границу. У меня там есть обязательства, контракты, которые мне нужно выполнить. Намечен ряд концертов, Дягилев ставит мой новый балет...

— Как он называется?

— Пока ему еще не дано название. Дягилев не согласен с тем названием, которое я предложил...⁴ Наконец, у меня в работе новая опера⁵ — все это заставляет

меня после поездки в СССР иметь некоторый отдых и план своей дальнейшей работы и жизни наметить после всего этого.

— *Какое впечатление вынесли вы от московской театральной и музыкальной жизни?*

— Я был эти дни так занят своими концертами и подготовкой к ним, что многого еще не видел и не слышал. Даже не успел посмотреть последнюю постановку “Бориса Годунова”⁶ и познакомиться с музыкальной молодежью. Но театральная жизнь Москвы производит на меня колоссальное впечатление.

Опубликовано: Программы государственных академических театров (М.). 1927. 15 февр. (№7). С. 11 за подписью А.В.

¹ Об этой черте Прокофьева вспоминают многие из близкого окружения композитора.

Из воспоминаний В.Дукельского: “Прокофьев жил по строгому, им самим установленному расписанию, уклонения от которого, вызванные забывчивыми или навязчивыми знакомыми, приводили его в бешенство.

Расписание было такое: утром от девяти до часу — сочинение музыки, завтрак, после завтрака один час для деловых встреч и занятий по хозяйству, два часа, посвященные оркестровке, затем (перед обедом) правка гранок и отделка написанного утром. Не имея понятия об этом тщательно выработанном расписании, я принялся телефонировать С.С. “не вовремя”. “Что вам угодно?” — раздался ответный рык, не предвещающий ничего хорошего. “Здесь Дукельский...” — “Знаю, что вы Дукельский, а я Прокофьев; последний очень занят, даже если Дукельский бьет баклуши”. — “Но, Сергей Сергеевич, я хочу, чтобы вы послушали моего “Зефира”... вы сказали...” — “Знаю, что сказал вам; возможно, даже назвал вас композитором — вероятно, по ошибке. Как вы смеете беспокоить меня утром?” — “Винovat, С.С., но по моим часам без десяти час”. Молчание на предмет модуляции и более прохладный тон: “Почему же вы так и не сказали? Ну, хорошо, приходите завтракать и тащите балет” (Дукельский. С. 248).

Об этом же говорил в интервью и секретарь Прокофьева Г.Горчаков: “Сергей Сергеевич был человек поразительный: весь в работе, все у него расписано строго по часам. Бывало, назначит встречу, а человек приходит на пять минут раньше. Сергей Сергеевич выйдет из кабинета, покажет на часы и снова скроется в кабинете. Ну а если посетитель опаздывал, то встреча отменялась” (Шумилин А. Ностальгия//Комсомольская правда, 1989. 25 апр. С. 3).

² См. коммент. №50 наст. изд.

³ См. коммент. 4 к №52 наст. изд.

⁴ Речь идет о балете “Стальной скок”. Его премьера состоялась 7 июня 1927 г. в Париже в труппе Дягилева; хореография — Л.Мясина, декорации — Г.Якулова.

Балет первоначально назывался “1920 год”, затем “Стальная поступь” и в окончательном варианте, предложенном Дягилевым, — “Стальной скок”.

Из “Автобиографии” Прокофьева: «Дягилев предложил сделать балет на советский сюжет. Я не верил своим ушам. Для меня как бы открывалось окно на воздух, тот свежий воздух, о котором говорил Луначарский. В качестве художника решено было привлечь Г.Якулова, недавно выставившегося в Париже и имевшего большой успех. Сидя в маленьком кафе на берегу реки, в полчаса от Парижа, Якулов и я набросали несколько проектов сценария. Мы полагали, что на данном этапе центр тяжести был не в занимательности сюжета, а в показе того нового, что появилось в Советском Союзе, и прежде всего строительства. В нашем балете мы видели на сцене работу с молотками и большими молотами, вращение трансмиссий и маховиков, вспыхивание световых сигналов. Все это вело к общему созидательному подъему, во время которого хореографические группы одновременно и работают на машинах, и представляют хореографически работу машин. Замысел принадлежал Якулову, который провел эти годы в Советском Союзе и очень красочно описывал свои персонажи. Сразу было видно, что сценарий выдумал не драматург, а живописец, шедший от зрительного образа. “Балет имеет два акта, — писал он в “Жизни искусства” [Прокофьев ошибается: статья Г.Якулова «“Стальной скок” Прокофьева» была опубликована в журнале “Рабис” (М.). 1928. №25. С. 5. — В.В.], — период ломки старого быта, его деформация и энтузиазм революционеров на фоне разложения старого, и пафос организованного и внутреннего и внешне труда”. Моя роль заключалась в том, чтобы организовать материал, поданный Якуловым в довольно беспорядочном виде, подвести его под музыкальные номера, которые чередовались бы достаточно стройно, ведя к заключительному подъему.

Как только сценарий был разработан и более или менее одобрен Дягилевым, я принялся за музыку. (...) Этот балет (который Дягилев почему-то предложил назвать “Стальным скоком”) построен весь в достаточной степени диатонично, а целый ряд тем сочинен на одних белых клавишах. Работал я довольно быстро и осенью уже играл Дягилеву весь клавиш. Дягилев, по общему мнению, сделал ряд метких замечаний, и после нескольких переделок я приступил к партитуре. (...)

Премьера “Стального скока”, как всегда у Дягилева, была обставлена блестяще. У публики большой успех. Французская пресса рассуждала: “Странное произведение, начиная от названия и кончая музыкой и хореографией; уж не предназначено ли оно заменить “Жизнь за царя”? Белоэмигрантские газеты топтали ногами: “Колочий цветок служителей Пролеткульта”. Стравинский возмущался, что громко стучат молоты на сцене. Молодежь была в восторге. 4 июля — премьера в Лондоне. Все лорды в ложах, от бриллиантов больно глазам. “Битком набитый зал аплодировал с энтузиазмом”, — пишут газеты. — “Сергей Прокофьев заслуживает быть знаменитым. Как апостол большевизма, он не имеет равных”. — “Прокофьев путешествует по нашим странам, но отказывается мыслить по-нашему» (КА. С. 175, 176, 180, 181).

Из воспоминаний Л.Любера-Прокофьевой: "Дягилев сперва хотел привлечь к постановке "Стального скака" К.Голейзовского. В конце концов выбор пал на балетмейстера Л.Мясина. Сергей Сергеевич деятельно участвовал в подготовке балета своими советами, указывал правильные темпы, проигрывал музыку. (...) Были разговоры, что на спектакле могут быть враждебные демонстрации со стороны русских эмигрантов, недовольных постановкой "большевистского" балета; но ничего подобного не произошло" (СТМ. С. 198).

В кн.: "Сергей Дягилев и русское искусство" опубл. интервью Дягилева о "Стальном скаке", датированное 27 декабря 1927 г. (Д я г и л е в. Т. I. С. 246—248). Однако составителям этого изд., видимо, не было известно более раннее интервью Дягилева, данное им в Лондоне во время показа здесь балета в июле 1927 г. (Observer. 1927. 3 July) и публикуемое ниже:

«Впервые в Англии Дягилев в Принсез-театре показывает новый балет С.Прокофьева "Стальной скак". Он считает, что после постановки "Свадебки" Стравинского [в 1923 г.] — это самое значительное явление в его антрепризе. "И я убедился в этом, — сказал Дягилев, — после того, как стал свидетелем триумфального и восторженного приема, оказанного "Стальному скаку" на его парижской премьере".

О композиторе, сочинившем балет, Дягилев сказал:

"Прокофьев, наряду со Стравинским, стоит во главе современной русской музыки. Он на 9 лет моложе Стравинского, и, естественно, вы это чувствуете в его музыке. Но Прокофьев более "méchant"*, как бы мы сказали, чем Стравинский. Мелодически Прокофьев, возможно, богаче Стравинского, но его мелодия бьет на эффект и не обладает достаточной ясностью. Словом, если Стравинский в значительно большей степени разговаривает с богами, то Прокофьев — с дьяволами. Во время исполнения музыки Прокофьева публика напоминает мне улитку, которая время от времени прячется в свою раковину. Публика умеет и раздражаться. Именно по этой причине английские зрители не смогли переварить "Шута" — первый выдающийся балет Прокофьева. (...)

Что мне нравится в Прокофьеве, это то, что в своей эволюции он чутко следует за новыми веяниями в современной музыке. В настоящее время он очень упростил свой стиль, не применяя диссонансы ради диссонансов. Его музыка полна мелодий; одну из частей "Стального скака" можно просто принять за музыку Моцарта, если бы он жил в наши дни. Что отличает музыку Прокофьева — так это четкий единственный ритм, столь отличный от современных джазовых ритмов.

Сюжет балета многократно изменялся. Уже долгое время я пытался создать балет по сути русский. Это была задача не из легких. Русское в представлении иностранцев — это всегда красочность (picturesque), будь то шапка Бориса Годунова или борода Кашея. (...) Я поймал себя на мысли, что, выпуская "Голубой поезд" (балет Мийо, 1924 г. — В.В.) или "Пастораль" (балет Орика, 1926 г.), я чувствовал, что стремился показать здесь русскую декоративность.

При подготовке балета Прокофьева оказалось, что изменения в России были столь стремительны, что заготовленные эскизы костюмов уже устарели. Поэтому то, что, мы показываем в "Стальном скаке", — Россия 1920 года. (...)

Георгий Якулов, который сконструировал декорации и создал эскизы костюмов, — это русский Пикассо, так как является родоначальником конструктивизма на русской сцене, где элементы архитектуры используются в постановке наряду с живописью (все это возникло оттого, что в нашем распоряжении были только деревянные детали, но не было канвы и красок).

Хореография балета Леонида Мясина, который так же, как и я не был в России 13 лет, и его представления о России зиждятся на тех давних представлениях о ней.

Оформление и постановочная часть столь сложны (вряд ли подобное было когда-то в балетном спектакле), что перед каждым спектаклем мы как бы заново готовимся к нему. Через вашу газету я прошу публику это помнить» (Пер. с англ.).

Интересные сведения о балете и анализ его постановки дан в статье: С у р ц Е. "Стальной скак", 1927//Сов. балет. 1983. №2. С. 26—28.

⁵ Речь идет об "Огненном ангеле".

⁶ Имеется в виду пост. "Бориса Годунова" в Большом театре в Москве, премьера которого состоялась 18 января 1927 г. (дир. А.Пазовский, реж. В.Лосский, худ. Ф.Федоровский).

50. ...¹

Мне хотелось бы высказать вам, какое чрезвычайное впечатление произвело на меня представление "Любви к трем апельсинам" в Акопере.

Это была не только лучшая постановка по сравнению с до сих пор виденными мною, но к тому же лучшая настолько, что остальные кажутся рядом с нею глубокой провинцией. Блеск и легкость, с которыми идет пролог, фантастика inferнальной сцены, бегающие столы, летающий Труффальдино, трапеции, клетка с Фатой Морганой, головокружительные темпы и точность в сцене перед появлением Кухарки — все это могло быть достигнуто благодаря исключительному художественному уровню, на котором находится Академическая опера с ее образцовыми со-

*эд. дерзкий (франц.).

листами, хором, оркестром и техническим персоналом и благодаря редкой талантливости создателей спектакля Дранишникова, Радлова и Дмитриева. Прошу вас принять мою самую горячую благодарность за такое отношение к моей опере. Я счастлив, что это случилось в родной стране².

Опубликовано: Красная газ. (Л., веч. вып.). 1927. 13 февр. (№41). С. 4. [В газете был напечатан отрывок из письма Прокофьева от 11 февраля 1927 г. директору Академических театров И.Экскузовичу.]

¹ 10 февраля 1927 г. Прокофьев прибыл в Ленинград, где находился около двух недель. В течение этого времени он участвовал в четырех концертах из своих сочинений:

12 февраля 1927 г. (Большой зал филармонии, дир. В.Дранишников) — исп. Сюита из бал. “Сказка про шута...”, 3-й ф-ный концерт (солист автор), Скифская сюита;

17 февраля 1927 г. (там же) — исп. 3 и 5 ф-ные сонаты, 12 “Мимолетностей”, Марш и Скерцо из оп. “Любовь к трем апельсинам”;

19 февраля 1927 г. (там же, дир. Н.Малько) — исп. Классическая симфония и 2-й ф-ный концерт (солист автор);

22 февраля 1927 г. (там же) — исп. 2 и 4 ф-ные сонаты, Сказки старой бабушки, Шуберт — Прокофьев — Вальсы для двух ф-но (автор и А.Каменский).

Из “Автобиографии” Прокофьева: “Прием в Ленинграде оказался даже горячей, чем в Москве. В промежутках между концертами я бродил по улицам и набережным, с нежностью вспоминая город, в котором провел столько лет. Молодые ленинградские композиторы показали мне свои сочинения. Из них особого внимания заслуживали [Первая] соната [для фортепиано, 1926 г.] Шостаковича и Септет [1927 г.] Гавриила Попова” (КА. С. 180).

Из воспоминаний Л.Любера-Прокофьевой: “... в Ленинграде, куда мы приехали 10 февраля, [московский] успех был превзойден. (...) Мы бывали в доме старого приятеля [Сергея Сергеевича] и бывшего шахматного партнера С.Э.Радлова. Здесь бывали поэты (В.Каменский), актеры (Ю.Юрьев), художники (Н.Радлов). Помню, как Сергей Сергеевич показывал мне Ленинград, о котором я знала лишь по рассказам. Я, наконец, увидела те места, где протекала его юность, консерваторию, где он учился, дом, где он жил.

Несколько дней мы провели в Детском Селе у гостеприимных Асафьевых. Там мы хорошо отдохнули. Вспоминаю, как мы гуляли по пушкинским местам. Позднее туда приехали Мясковский (...), заехали Радловы, Дранишниковы. Сделали много снимков (некоторые из них сохранились). Между Сергеем Сергеевичем и его друзьями завязывались беседы, длившиеся до поздней ночи. Они вспоминали консерваторские годы, задавали вопросы о прошлом, о настоящем, беседовали о музыке” (СтМ. С. 197).

² Прокофьев присутствовал на спектакле “Любовь к трем апельсинам” в Ленинграде, в Акад. т-ре оперы и балета, премьера которого состоялась год назад — 18 февраля 1926 г., дир. В.Дранишников, пост. С.Радлов, худ. В.Дмитриев, балетм. В.Вайнонен.

Из “Автобиографии” Прокофьева: “На спектакле “Любовь к трем апельсинам” я сидел рядом с Луначарским, который говорил, что Скифская сюита — это стихия, а “Три апельсина” — бокал шампанского. Спектакль (...) шел блестяще по своей слаженности и соответствию желаниям автора. Безусловно, это была лучшая из всех постановок” (КА. С. 180).

Из письма Прокофьева к Горчакову от 13 февраля 1927 г.: “Ленинград умудрился сделать еще более шумный прием, чем Москва. “Апельсины” идут ошеломляюще” (СМ. 1971. №4. С. 62).

51. Из беседы с Прокофьевым

Наиболее яркое впечатление на меня произвели театры Советской России. Я не говорю о том, что средний уровень их значительно выше западноевропейских, но сюда, в СССР, просто надо приезжать смотреть и учиться искусству театра. В частности, я восхищен и глубоко удовлетворен постановкой моей оперы “Любовь к трем апельсинам” в Ленинграде. Это — первая настоящая постановка этой вещи, талантливая и живая, во много раз превосходящая постановки Чикаго, Нью-Йорка, Кельна и Берлина.

Я не успел еще ознакомиться с молодой советской музыкой, но полагаю, что “конкуренция” Запада ее не затмит. Я давно не общался с музыкальным миром Германии, где знаком лишь с одним Хиндемитом¹, но среди молодых композиторов других стран нет ни одного, чьи произведения могли бы иметь международное значение. На много голов выше всех стоит Стравинский. Однако меня лично не удовлетворяет последний период его творчества с его “бахизмами” и “фальшивизмами”. Мне кажется, что лучшее из созданных им — это “Свадебка”. Из живущих на Западе русских композиторов мой любимый — Владимир Дукельский, остро талантливый и совсем еще молодой творец². Особняком стоит Николай Обухов, талантливый безумец, запутавшийся в нездоровой мистике. Он нагромождает фантастиче-

ские частокорды аккордов без всякого наличия горизонтальных связей. Мое личное творчество сейчас стоит на месте из-за концертных поездок. Я теперь дописываю оперу "Огненный ангел", премьеру которой в Берлине из-за поездки сюда отложил на октябрь³. Последнее мое значительное произведение — Вторая симфония. Она еще не дождалась хорошего исполнения. Я надеюсь услышать таковое в СССР⁴.

Опубликовано: Рабочий и театр (Л.). 1927. 22 февр. №8. С. 12 за подписание Ю.В.

¹ О Хиндемите Прокофьев говорил не очень часто, но в письмах к Асафьеву и Мясковскому есть два очень показательных высказывания Прокофьева — в письме к Асафьеву от 9 августа 1926 г.: "Хиндемита я мало знаю; слышал в июне у Кусевицкого его Концерт для оркестра [1925 г.] — музыка сильная и нарочито лишенная красоты. Но один раз послушать мало" (ПА. С. 19); в письме к Мясковскому от 19 декабря 1931 г.: "[И.] Маркевич сочиняет по линии Хиндемита. У него есть безусловные способности, но удачные моменты продолжают тонуть в волнах бекмессеровщины, столь свойственной и многим вещам Хиндемита" (ПМП. С. 370); в ответ на это письмо Мясковский писал Прокофьеву 24 декабря 1931 г.: "... последние изделия Хиндемита (...) отвратительны — бекмессеровщина — великолепно найденное Вами определение" (Там же. С. 372). В беседе с французским критиком Ж.Брюиором Прокофьев сказал о Хиндемите: "Чудесный музыкант, но слишком часто впадающий в ловушку своих собственных формул" (цит. по: Н е с т ь е в И. В общении с современниками// Н е с т ь е в И. Век нынешний и век минувший. — М., 1986. С. 83).

² См. коммент. 2 к №33 наст. изд.

³ Премьера в Берлине не состоялась.

⁴ В СССР Вторая симфония впервые была исп. в Ленинграде 6 июня 1928 г. и впоследствии, 30 ноября 1934 г., в Москве. Обоими исполнениями дирижировал А.Гаук.

52. Беседа с Прокофьевым

Наш сотрудник посетил С.Прокофьева, который в беседе с ним поделился своими впечатлениями о музыкальной жизни СССР и соображениями о перспективах своей дальнейшей деятельности:

"Полного и точного представления о музыкальной жизни СССР у меня еще нет и не могло быть, так как я воспринимал ее исключительно через свои концерты. Только последнюю неделю я имел возможность начать знакомиться с нею ближе, но того, что я видел и слышал, еще недостаточно для окончательного суждения. Конечно, наиболее яркие явления этой жизни уже дошли до меня. Таким новым, крупным явлением музыкальной жизни СССР, которое поражает и подобного которому нет нигде за границей, это — Первый симфонический ансамбль. Его главным достоинством является то, что он в высшей степени честно и точно выполняет в с е ноты и оттенки, указанные композитором. Этим он достигает наилучшей звучности и правильности передачи, что особенно ценно для всякого автора. Вследствие этого Персимфанс — чрезвычайно приятное явление для композиторов¹.

В оперной жизни я был изумлен тем, насколько подвинулся вперед репертуар академических театров, этих, обычно, наиболее консервативных художественных организаций. За последнее время ими поставлен ряд совершенно новых, современных опер; например, в Ленинграде ставили мою оперу "Любовь к трем апельсинам", ряд новых немецких опер — Шрекера, Р.Штрауса² — в данный момент ставят новую оперу Берга, настолько трудную, что еле могут одолеть³. Во всяком случае эти трудности их не останавливают. То обстоятельство, что в Большом театре декорации готовящейся к постановке моей оперы "Любовь к трем апельсинам" заказаны современному художнику Рабиновичу, можно отметить как радостное явление. Два года тому назад этот художник выставлял в Париже свои работы — макеты — и произвел там сильное впечатление⁴.

Что же касается концертной жизни СССР и творчества советских композиторов, то, к сожалению, я все это время почти не бывал в других концертах кроме своих, поэтому и не могу сказать ничего достаточно основательного. Правда, мне удалось услышать современную ленинградскую молодежь (частным образом), и надо сказать, что ее работы крайне интересны. Очень любопытна Соната Шостаковича, интересен Попов. Совсем молодой композитор — я слышал его Септет⁵. С Москвой я еще не ознакомился, поэтому и воздержусь от высказывания какого-либо мнения о ней.

Меня особенно поражают театральные постановки СССР. В данном случае Советская Россия оставляет далеко позади себя и Францию и Америку. Ничего подобного постановкам Мейерхольда, студиям (я видел "Блоху")⁶, студии имени Станиславского за границы не встретишь. Ими делается изумительная работа. Интересно было видеть "Ревизора" у Мейерхольда. Я подхожу к нему не с точки зрения отношения Мейерхольда к Гоголю, его спора с Гоголем, а с точки зрения режиссерской изобретательности⁷. У него есть множество блестящих моментов. Меня все это, понятно, очень интересовало, так как именно Мейерхольд будет ставить оперу "Игрок" в будущем сезоне в Ленинграде в Академической опере⁸.

Совершенно изумительно встречала меня здесь публика — так, как нигде. Я попал сюда в исключительные условия. Меня принимали как близкого, как своего. Особенно приятно, когда именно у себя, дома, так встречают.

Вас, конечно, должно заинтересовать та перемена, которая происходит сейчас в музыкальной жизни Америки. Америка за последние годы чрезвычайно развилась в музыкальном отношении. Этому, конечно, способствуют — во-первых, ее неограниченные материальные средства (что дает ей возможность иметь большие симфонические оркестры, выписывать из Европы лучшие артистические силы и т.д.), во-вторых, ее необычайная организованность (это особенно сказывается в устройстве различных турне) и, наконец, — сознательное стремление нагнать свою музыкальную отсталость. Теперь там, в десятках городов имеются прекрасные симфонические оркестры. Во всяком случае Америку 1918 года, когда я там был в первый раз, и Америку 1926 года нельзя просто сравнить. Та современная музыка, которая им в 1918 году казалась "хождением на голове", теперь довольно распространена. За эти годы туда приезжали Р.Штраус, Стравинский и другие композиторы. Многие из дирижеров исполняют новые вещи⁹.

Переходя затем к истории некоторых своих произведений и перспективам своей работы, композитор остановился прежде всего на своей опере "Игрок".

"Сюжет этой повести Достоевского всегда, еще с юношеских лет, казался мне наиболее ярким и живым по сравнению с другими его романами. Еще лет 18-ти, читая его, я думал, — какой великолепный сюжет для оперы. И когда в 1916 году явилась у меня возможность написать оперу для Мариинского театра, я взялся за этот сюжет. Либретто сделал я сам. Повесть представляла большие трудности для переделки, так как рассказ в ней ведется от первого лица, поэтому все ясно, что происходит с одним лицом, и недостаточно выпукло представлены события, происходящие в отсутствии главного лица. Репетиции этой оперы начались в 1917 году, но как раз совпали с Февральской революцией, и театр, не получая в достаточном количестве субсидии, должен был отказаться от мысли о новой постановке. Через год я уехал. После этого бывший Мариинский театр не раз обращался ко мне с предложением поставить оперу, но я хотел ее переработать⁹. С момента написания оперы прошло уже 10 лет, я созрел и увидел, что многое в ней из того, что сделано мною, можно сделать гораздо более простыми средствами. Наконец, в ней, как обычно бывает, есть более удачные места и менее удачные. А теперь я хочу это менее удачное сделать более удачным. Во всяком случае, переработка оперы будет направлена к ее упрощению, но не ее усложнению.

Что касается оперы "Огненный ангел", то я начал писать ее в 1920 году, после "Трех апельсин". Эта книга Брюсова была одной из немногих действительно художественных русских книг, которые я мог найти в Америке. Этот сюжет, вероятно, не так интересен для Советской России, он скорее интересен для германской публики, тем более что действие происходит на Рейне. Два раза прерывал я работу над этой оперой (в 1923 году работал над ней в Германии). Снова возобновил работу в 1926 году в виду того, что она была принята Берлинской оперой, причем принятие ее совершилось на основе полного доверия ко мне, — партитуру ее даже не видели. Она пойдет на берлинской сцене в октябре текущего года, и я все лето буду над нею работать, так как она еще не закончена¹⁰.

Мой балет из жизни Советской России 20-го года не имеет еще названия, и я не имею права оглашать его содержания до постановки. Могу только одно сказать, что он не имеет единого цельного действия, а скорее представляет собою ряд сценок этнографического характера, в которых выведены те новые бытовые элементы, которые появились в 1920 году в России. Например, одна из сцен, это — вокзал с ме-

шпочниками, папиросниками и другими бытовыми типами того времени. Другая сцена представляет фабрику. Может быть, будут еще какие-нибудь сцены. Сценарий этого балета разработан мною совместно с художником Якуловым, он же делал и макеты к постановке ее Дягилевым. Постановка должна состояться в Париже в ближайшее время. Я сам должен быть в Париже на этих репетициях уже к 10 марта и сильно запаздываю, оставаясь здесь. Только после постановки этого балета Дягилевым я буду иметь право на его концертное исполнение¹¹.

Сейчас я еду концентрироваться на Украину¹², в Москву вернусь числа 18-го марта и затем выезжаю в Париж. Очень хотелось бы быть при постановке "Трех апельсинов" в Большом театре, но театр предполагает поставить оперу в начале мая¹³, а мне, по-видимому, надо будет присутствовать на репетициях у Дягилева, так как балет могут поставить не так. В будущем сезоне я обязательно вернусь в СССР к постановкам моих "Игрока" и "Шута"¹⁴.

Опубликовано: Музыка и революция (М.). 1927. №3. С. 30-31. Датировано 1 марта 1927 г.

¹ Персимфанс — Первый симфонический ансамбль, организованный в Москве по инициативе проф. Моск. консерватории Л.Сейтлина в 1922 г. Первый в истории муз. искусства оркестр без дирижера. С Персимфансом выступали крупнейшие музыканты мира, в т.ч. в 1927 г. Прокофьев.

² Речь идет об опере Шрекера "Дальний звон" (1910), премьера которой состоялась в Ленинградском т-ре оперы и балета 9 мая 1925 г. (дир. В.Дранишников, пост. С.Радлов, худ. В.Дмитриев), и об опере Р.Штрауса "Саломея" (1905), премьера которой состоялась там же 6 июня 1924 г. (дир. В.Дранишников, пост. И.Лапицкий, худ. М.Курилко и М.Домрачев). На следующий год после опубликования этого интервью — 24 ноября 1928 г. — состоялась премьера и оперы Р.Штрауса "Кавалер роз" [(1910); дир. В.Дранишников, пост. С.Радлов, худ. Е.Якунина].

³ См. коммент. 5 к №55 наст. изд.

⁴ Премьера "Любови к трем апельсинам" в Москве состоялась через два месяца после гастрольной поездки Прокофьева по СССР — 19 мая 1927 г. в Большом театре; дир. — Н.Голованов, пост. — А.Дикий, худ. — И.Рабинович.

Прокофьеву удалось посмотреть эту постановку в ноябре 1929 г. во время второй поездки в СССР. Из "Автобиографии" Прокофьева: "Центр тяжести постановки был в очень интересных декорациях Рабиновича, однако настолько сложных для смены, что на антракты уходило больше времени, чем на акты. "Любовь к трем антрактам", — с отчаяния острела публика, кочуя по фойе.

Более богатая, чем ленинградская, московская постановка была, однако, менее слаженная. Мешали также некоторые мудрствования: принц, например, увидев перевернувшуюся Фату Моргану, не просто смеялся, а изображал актера, изображавшего смех принца" (КА. С. 185).

Сразу же после премьеры Мясковский писал, в частности, Прокофьеву в своем письме от 27 мая 1927 г.: "В смысле постановки художественной и режиссерской — отдаю предпочтение Москве. Декоративно сделано очень шикарно, пожалуй, даже несколько перегружено. (...) Певцы почти все плохие — хуже всех Нежданова. (...) Убедился, что Дранишников [дирижировавший ленинградской постановкой] молодец, — куда лучше и тоньше ведет, чем Голованов. Немножко здесь больше шаржу, что иногда неприятно режет, но все-таки не слишком.

Я все же искренне наслаждался и, уехав в деревню, дня три носил в голове всякую апельсиновую музыку" (ПМП. С. 258).

⁵ См. об этом в коммент. 1 к №50 наст. изд.

⁶ Имеется в виду спектакль "Блоха" по Н.Лескову, поставленный в Московском художественном театре 2-м, премьера которого состоялась в 1925 г. (инсценир. Е.Замятина, пост. А.Дикого, худ. оформление Б.Кустодиева).

⁷ Речь идет о "Ревизоре" Гоголя, поставленного Мейерхольдом в Т-ре им. Мейерхольда, премьера которого состоялась 9 декабря 1926 г. (худ. оформление также принадлежало Мейерхольду, музыка М.Гнесина). По свидетельству И.Нестьева, после просмотра спект. у Прокофьева возникла мысль о написании оперы "Ревизор" (Н е с т ь е в. С. 271).

⁸ См. коммент. 1 к №55 наст. изд.

⁹ См. №10-13 наст. изд. и коммент. к ним.

¹⁰ Опера в Берлине не была поставлена.

¹¹ Речь идет о балете "Стальной скок".

¹² См. №53 наст. изд. и коммент. к нему.

¹³ См. выше коммент. 4.

¹⁴ "Игрок" поставлен не был.

Говоря о "Шуте", Прокофьев имеет в виду тогда только предполагавшуюся его пост. в Киеве. Премьера балета под украинским названием "Блазень" состоялась здесь 27 января 1928 г. (балетм. М.Дыковский, худ. И.Армашевский-Курочка, дир. А.Орлов). Прокофьев этого спект. не видел.

Пребывание Прокофьева в СССР было насыщено встречами с друзьями, с деятелями искусства, которых композитор не видел около 10 лет. Из воспоминаний Л.Любера-Прокофьевой: "Мы побывали у В.Э.Мейерхольда [И.Нестьев пишет, что на этой встрече присутствовали поэт Андрей Белый, актер Михаил Чехов; см. Н е с т ь е в. С. 271], у В.В.Держановского, где собирались музыканты, а также у Б.Л.Яворского. Навещали друга детства Сергей Сергеевич — В.М.Морозова. Он и его семья радостно

нас принимали и вспоминали прошлое — Сонцовку, шахматные партии и т.д. (см. об этом: МДВ. С.340 — 350).

Мы провели вечер у А.В.Луначарского в Денежном переулке (ныне ул. Веснина, д. 9/5, в котором в 1964 г. открыт музей-квартира Луначарского. — В.В.). В тот вечер у А.В.Луначарского были еще Б.Красин, С.Василенко, В.Дулова, писатель Пантелеймон Романов. Сергей Сергеевич играл свои произведения. В конце по просьбе Луначарского он сыграл фрагменты из оперы “Любовь к трем апельсинам” (СТМ. С. 197).

Посетил Прокофьев во время своего приезда и дом П.А.Ламма. Из воспоминаний О.П.Ламм: “Привет Проккофьева, конечно, Мясковский, который стремился сблизить своего друга с новым для него кружком московских друзей Николая Яковлевича. Это было в феврале 1927 года, днем, и, войдя в квартиру с ее огромными окнами, (...) Прокофьев весело воскликнул: “Как у вас много света!” Приветствовать Сергея Сергеевича пришли все друзья Ламма. Прокофьев явился во всем блеске именитого европейского концертанта. (...) Светская непринужденность манер, и чисто прокофьевская колкость и острота беседы, краткие, очень образные реплики и ответы, лаконизм и стремительность. (...)”

На взволнованные расспросы А.Ф.Гедике о том, видел ли Прокофьев Рахманинова и как он себя чувствует, Сергей Сергеевич ответил очень мило и сердечно; о Глазунове, которым интересовались Мясковский и С.С.Попов, отозвался шутливо, и совершенно сердито и резко — об И.Ф.Стравинском. (...) К показанной ему музыке отнесся с вежливым равнодушием, а по поводу последней написанной Восьмой симфонии Мясковского, исполненной в 8 рук, заметил только: “В Европе так больше не пишут”. (...)”

Мясковский был опечален резкостью отзыва Сергея Сергеевича о его сочинении и впоследствии не раз говорил с горечью: “Серж не интересуется моей музыкой”. В этом он был не прав. Николай Яковлевич был едва ли не единственный человек, которого Прокофьев очень любил и глубоко уважал и к музыке которого относился с вниманием. (...)”

Концерты Прокофьева проходили с триумфальным успехом, он буквально свел с ума всю музыкальную и артистическую Москву” (Л а м м О. Друзья П.А.Ламма и участники музыкальных вечеров в его доме//Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. I. — М., 1975. С. 83-84).

По поводу Восьмой симфонии Мясковского известно о совершенно противоположном мнении Прокофьева, который по возвращении из СССР 18 июня 1927 г. писал Мясковскому: “... я говорил Кусевицкому, что слышал Вашу 8-ю и что, по-моему, это самая удачная из Ваших симфоний” (ПМП. С. 259).

53. У Сергея Прокофьева¹

Высокий, крепкий, с самоуверенно-упрямым выражением лица и нетерпеливыми движениями избалованного, заласканного славой человека, С.Прокофьев не из числа словоохотливых и обязательных собеседников. От одних вопросов знаменитый композитор старается отделаться незначительной общей фразой, на другие — предпочитает вообще не отвечать. Беседа в начале, естественно, вращается вокруг впечатлений С.Прокофьева от приезда в Советскую Россию.

— *Какими вы нашли сейчас музыкальные Ленинград и Москву?*

— Мои впечатления, конечно, в значительной степени не полны и односторонни, так как они проходят сквозь призму отношения публики к моим концертным выступлениям... Правда, я не могу пожаловаться в этом отношении на столичную публику. Я был поражен тем вниманием, с которым она слушала и воспринимала мои произведения. С большой похвалой я должен, между прочим, отозваться о Персимфансе, который оставляет исключительно приятное впечатление серьезностью, точностью и сыгранностью исполняемых им вещей.

— *Остались ли вы довольны постановкой в Ленинграде вашей оперы “Любовь к трем апельсинам“?*

— Очень. Она превзошла мои ожидания. Я совершенно искренне высказал мое мнение, что ленинградская постановка превосходит во многих отношениях постановку моей оперы в Америке и Германии. Между прочим, “Любовь к трем апельсинам” пойдет в Москве в Большом театре. Я смотрел макет художественного оформления постановки, сделанный художником И.Рабиновичем. Он оставляет прекрасное впечатление и я остался им очень доволен.

— *Являетесь ли вы убежденным и последовательным модернистом?*

— Я считаю этот термин сейчас устарелым. Лет 15—20 тому назад, когда кличкой “модернист” чуть ли не пугали публику, это имело свой смысл. Ну, а теперь многие из этих модернистов уже стали признанными.

— *Каковы ваши музыкальные принципы?*

— П и с а т ь х о р о ш у ю м у з ы к у. Это единственный и главный мой принцип, — весело усмехнувшись ответил Прокофьев.

— *Что нового в западной музыке?*

— Мне бы не хотелось высказываться об европейских композиторах, в частности, о французских; так как ничего особенно лестного я не могу о них сказать. Конечно, самым ярким и талантливым среди них является несомненно Игорь Стравинский, который уже лет 15 живет за границей. [...]

Опубликовано: Вечерние известия (Одесса). 1927. 15 марта (№11 182). С. 3 за подписью А.

¹ Интервью дано в Одессе, где 14 и 15 марта 1927 г. состоялись концерты Прокофьева. В программу первого концерта входили — Вторая Соната, Марш и Скерцо из оп. “Любовь к трем апельсинам”, Танец, Менуэт и Гавот из ор. 32 и Токката; второго концерта — Пятая соната, “Сказки старой бабушки”, Четвертая соната, Марш, Прелюд и Гавот из ор. 12, Гавот из ор. 25 и Скерцо и Марш из оп. “Любовь к трем апельсинам”.

Л.Львова-Прокофьева не без юмора вспоминала: “Нас всюду сердечно встречали люди искусства. (...) Сергей Сергеевич играл для студентов консерваторий или учащихся музыкальных школ. Молодые композиторы показывали ему свои сочинения, матери приводили своих “вундеркиндов”, разные люди добивались встреч, просили автографы и т.д.” (СтМ. С. 197—198).

По поражающему и сегодня стечению обстоятельств на концертах Прокофьева в Одессе присутствовали те, кому суждено было вскоре составить славу советского исполнительства — 18-летний Д.Ойстрах, 11-летний С.Рихтер и 10-летний Э.Гилельс, каждый из которых оставил воспоминания об этих концертах.

Из воспоминаний Д.Ойстраха: “Это было большим событием. Концерты Прокофьева происходили в помещении оперного театра. Еще задолго до начала зал был уже весь полон. (...) Не знаю почему, но я чувствовал себя точно именинником. (...) 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. (...)”

Незабываемое впечатление после динамичной Токкаты, которую Прокофьев играл с какой-то необыкновенной внутренней силой (сохраняя при этом внешне невозмутимый вид и спокойствие), произвели лирическое “Мимолетности” [сыгранные на “бис”]. (...)

Плоские концерты одесская общественность устроила в честь композитора банкет, на котором с исполнением его произведений выступили местные музыканты. Вместе с другими приветствовать Прокофьева исполнением Скерцо из его Первого скрипичного концерта был выделен и я. (...) Менее всего я мог ожидать, что выступление мое окончится для меня таким конфузом. (...) Во время моего исполнения лицо его делалось все более и более мрачным. Когда же по окончании раздался аплодисменты, он не принял в них участия. Сделав большой шаг к эстраде, он тут же, не обращая внимания на шум и возбужденные 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...” (МДВ. С. 449—450).

Из воспоминаний С.Рихтера: “Первое, что связано у меня с именем Прокофьева, это — как все играют Марш из “Любови к трем апельсинам”. Новинка, которая всем очень нравилась. И когда Прокофьев приехал в Одессу и играл свои сочинения, все решили: единственное, что хорошо — это Марш. Он играл много, целый вечер, но ждали только Марша. И музыканты говорили: “да, замечательно, замечательно...” но все сводилось к Маршу. Марш был издан в обложке с кружочками, квадратиками (новое! футуризм!).”

Мне было 12 лет (должно было исполниться через несколько дней. — В.В.). (...) Однажды папа взял меня с собой — в консерваторском зале на встрече с преподавателями и студентами консерватории должен был выступать Прокофьев. В зале были сумерки. К публике вышел длинный молодой человек (Прокофьеву было тогда 35 лет. — В.В.) с длинными руками. Он был в модном заграничном костюме, короткие рукава, короткие штаны, — и, вероятно, поэтому казалось, что он из него вырос. И все такое же клетчатое, как обложка “Трех апельсинов”.

Помню, мне показалось очень смешным, как он кланяется. Он как-то так переламывался — чик! Притом глаза его не изменяли выражения, смотрели прямо и потому устремлялись куда-то в потолок, когда он выпрямлялся. И лицо его было такое, как будто оно ничего не выражало.

Потом играл. Помню, на меня произвело впечатление, как он играет все без педали и очень “законченно”. Он играл свои мелкие вещи, и каждая была как эlegantный деликатес в строго обдуманном меню. Для меня это было очень необычным и сильно отличалось от того, что я раньше слышал. По глупости и по детскости мне казалось, что все им сыгранное похоже одно на другое (такими же похожими друг на друга казались мне тогда и сочинения Баха).

В конце был Марш.

Публика осталась довольна. Прокофьев тоже. Он кланялся с аккуратным довольным видом: не то цирковой фокусник, не то персонаж из Гофмана” (МДВ. С. 455—456).

Из воспоминаний Э.Гилельса: “Впервые я услышал Сергея Сергеевича Прокофьева в 1927 году в Одессе. Его облик композитора-пианиста запечатлелся на всю жизнь. Помню высокую фигуру у рояля, особую, неповторимую манеру игры “наотмашь”, свойственную только одному Прокофьеву” (МДВ. С. 453).

Концерты Прокофьева на Украине состоялись также в Киеве и Харькове. 18 марта Прокофьев вернулся в Москву.

Позвольте мне рассказать маленькую историю о Дебюсси, хорошо известную в Москве, но, вероятно, неизвестную в Париже.

В 1913 году Дебюсси был приглашен в Москву, чтобы продирижировать несколькими концертами с оркестром Кусевицкого, в доме которого он и остановился¹. В те времена Дебюсси страдал бессонницей и во время долгих ночей без сна он часто выходил из своей комнаты и прогуливался в большой гостиной.

Тогда в гостиной стояла клетка с дроздом и Дебюсси, однажды увидев его, решил развлечься. Чтобы убить время, он стал насвистывать сочиненную им мелодию, которой он пытался обучить птицу. Это ему удалось, причем так хорошо, что даже после отъезда Дебюсси из Москвы дрозд продолжал насвистывать эту мелодию каждому, кто был согласен ее слушать. Таким образом дрозд оказался в центре внимания московского музыкального мира.

Некоторое время спустя в Москву приехал один высокопоставленный представитель из Петербургской консерватории², который также остановился в доме Кусевицкого. Гостю рассказали эту историю и дали послушать птицу. Тот ничего не сказал по этому поводу, но на следующую ночь в гостиной был слышен шум и можно было увидеть упомянутого высокого гостя, который насвистывал дрозду в свою очередь одну из своих мелодий. К сожалению, в отличие от Дебюсси, ему не повезло. Вероятно, его исполнение не понравилось птице и ее репертуар не пополнился мелодией высокопоставленного лица из Петербурга.

Опубликовано: Chantecler (Paris). 1928. 24 mars/Тер. с франц.

¹ Дебюсси остановился в доме Кусевицкого в Москве в Глазовском пер. (ныне ул. Луначарского), д. 8.

Дебюсси гастролировал в России в декабре 1913 г. Выступления состоялись в зале Благородного собрания в Москве и в зале Дворянского собрания в Петербурге. В день концерта в Петербурге 28 ноября /11 декабря состоялась чествование Дебюсси в редакции журнала "Аполлон" в Петербурге, где в числе выступавших был и Прокофьев, исполнивший Легенду ор. 12 №6 и Этюд ор. 2 №3. Это была первая и единственная встреча Прокофьева с Дебюсси. Отчет об этой встрече был опубликован в журнале "Аполлон" (1913. №10. С. 82—83): "28 ноября редакция "Аполлона" чествовала в своем помещении Клода Дебюсси. Прибыл он около 5 час. пополудни, в сопровождении С.Кусевицкого, предпримчивости которого мы обязаны были присутствием в России знаменитого друга русской музыки; к этому времени собрались сотрудники и ближайшие друзья "Аполлона", многие композиторы и представители музыкального Петербурга. (...) От имени "Аполлона" Валериан Чудовский сказал приветствие. (...)

Несмотря на то, что это чествование, за недостатком времени, почти не было подготовлено, было произнесено еще несколько приветствий: проф. Л.Саккетти; проф. Калем — от музыкальной секции общества Народных Университетов; В.Нувелем — от общества "Вечеров современной музыки". (...)

Затем г-жи Лодий, Сахновская, Полоцкая-Емцова, Жеребцова-Евреина и г-н Иванцов исполнили ряд произведений русской музыки, главным образом Мусоргского; С.Прокофьев сыграл несколько своих сочинений.

В заключение Клод Дебюсси сказал небольшую речь, которая, под внешним обликом чрезвычайной простоты и почти неумения, явила неподражаемую самобытность настоящей творческой личности".

Надо полагать, что в тот же день, вечером Прокофьев должен был присутствовать на концерте из произведений Дебюсси в Петербурге, где были исполнены "Море", "Послеполуденный отдых фавна", Рапсодия для кларнета с оркестром, "Весна", два "Ноктюрна" ("Облака" и "Празднества"), "Жиги", "Весенние хороводы" и "Шотландский марш".

Прокофьев крайне редко высказывался о Дебюсси; показательно, что нет в "Автобиографии" даже упоминания о встрече с ним в редакции "Аполлона", которая, безусловно, явилась знаменательным событием в жизни Прокофьева.

Интересные сведения об отношении Прокофьева к музыке Дебюсси имеются в воспоминаниях Л.Любера-Прокофьевой: «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси [Сергей Сергеевич], бывало, прослушивал два раза подряд, наслаждаясь тембрами деревянных духовых. Из произведений Дебюсси Сергей Сергеевич высоко ценил оперу "Пеллеас и Мелисанда" и иногда просматривал ее за роялем» (СтМ. С. 213). Известно также, что в 1935 г. в совместных концертных выступлениях со скрипачом Р.Сетансом Прокофьев исполнял с ним Сонату для скрипки и ф-но Дебюсси, о чем он упоминает в "Автобиографии" (КА. С. 193).

² В вырезке из журнала "Chantecler", хранящейся в АрхИ (ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 926. Л. 186), рукой Прокофьева, рядом со словами "высокопоставленный представитель из Петербургской консерватории" вписано: Глазунов.

55. Беседа с Прокофьевым¹

С. Прокофьев, один из наиболее известных русских композиторов, находится сейчас в Брюсселе. Он приехал сюда, чтобы присутствовать на премьере его оперы “Игрок” в Театре де ла Монне.

Вчера композитор дал нам интервью.

— “Игрок”, который нам представляет Театр де ла Монне, — не должен ли он был бы быть поставлен в России?

— Да, — ответил Прокофьев. — Сюжет этой музыкальной комедии я позаимствовал из повести Достоевского. Это дало мне возможность отобразить музыкальными средствами характеры особенные, которые только и можно встретить на курортах, в казино и в игорных домах. Мне показалось, что опера могла бы заинтересовать русскую публику. Сочинение было принято к постановке в Императорском театре и премьера должна была состояться 7 июня 1916 года²; репетиции были в полном разгаре. Но началась революция и я уехал за границу. Партитура “Игрока” осталась в Ленинграде. В 1926 году³ там была поставлена “Любовь к трем апельсинам”. Спектакль имел большой успех и это побудило дирекцию театра обратиться к “Игроку” осенью 1928 года; постановку должен был осуществить В. Мейерхольд⁴.

— Выведа на сцене действующих лиц из повести Достоевского, подчинились ли вы желанию дать новую формулу музыкальной комедии?

— Я ненавижу формулы, — сказал Прокофьев, оживившись, — они губительны для вдохновения. Композитор не может быть рабом какого-либо принципа или теории. Нужно, чтобы он имел возможность излагать свои мысли совершенно свободно. [...]

— Использовали ли вы в “Игроке” русский фольклор?

— Нет. Для характеристики персонажей я не обращался к фольклору. Многих удивило, что я искал вдохновение среди весьма сомнительных личностей — завсегдаев казино. Моя мать сказала по этому поводу: “Дитя мое, ты поступаешь неправильно, отказываясь выбирать сюжеты, которые привлекали до тебя не одно поколение композиторов”. Славная и достойная женщина боялась новшеств. Я тщетно пытался ей объяснить, что “Травиата” и “Пиковая дама” вывели на сцену персонажей с весьма сомнительной репутацией — это ее мало убедило... Неужели в музыке могут существовать закрытые темы?

— Как отразился новый режим в России на музыке?

— Ленинградская опера богата своими возможностями. Театр получает большие дотации, а сборы от спектаклей там обычно очень высоки. “Любовь к трем апельсинам” была там исполнена, кстати, очень хорошо, 20 раз подряд. Очень благоприятно в Ленинграде были восприняты современные немецкие произведения: например, “Джонни наигрывает” Э. Кшенека и очень трудная для постановки опера А. Берга “Воццек”⁵. Можно сказать, что трудности, переживаемые страной, не затронули музыку. В Ленинградской консерватории, которую по-прежнему возглавляет Глазунов⁶, уровень обучения поднялся.

— Есть ли сегодня в России новые композиторы, чья индивидуальность, что называется, бросается в глаза?

— Да, есть, но я вам назову только Н. Мясковского, который является автором десяти симфоний. Эти симфонии исполнялись в Америке и Германии, однако, они все еще не знакомы странам романских языков. Мясковский — это выдающийся композитор, его вдохновение отмечено глубокой сосредоточенностью.

— Есть ли у вас планы?

— 21 мая 1929 года труппа Дягилева покажет мой последний балет “Блудный сын”. Этот балет будет исполнен в июле в Лондоне, а в ноябре в Северной Америке⁷. В настоящее время я работаю над Четвертой симфонией. Через несколько месяцев уезжаю в Америку⁸. [...]

Затем Прокофьев говорил нам о большом удовольствии, которое он испытывает от постановки “Игрока” в Брюсселе.

— Г-н П. Спаак — переводчик текста оперы на французский язык — прекрасно справился с неблагодарной задачей, дирижер К. де Торан обладает необходимыми качествами, такими, как интуиция, гибкость и высокий авторитет. Они оба, так же, как и все исполнители, обогащают постановку своей доброй волей и своим талантом, за что я им глубоко признателен⁹.

¹ Наст. интервью дано Прокофьевым в связи с премьерой оперы "Игрок", состоявшейся в Брюсселе, в Театре де ля Монне, 29 апреля 1929 г.

Вырезка с публикацией этого интервью была прислана композитором Мясковскому (в письме от 30 мая 1929 г.) и Мейерхольду (в письме от 4 мая 1929 г.). В последнем письме к Мейерхольду Прокофьев писал: "Из того, что я говорил, интервьюер массу переврал, поэтому не удивляйтесь некоторым несуразностям или неточностям. Но важно не это, а то, что я говорил о наших театрах, консерваториях, режиссерах и композиторах" (МП. С. 221).

В течение 10 лет, прошедших с момента несостоявшейся премьеры оперы в Мариинском театре, Мейерхольда не покидала мысль вновь обратиться к "Игроку". В 1925 г. в одном из своих выступлений Мейерхольд говорил: "Прокофьев пошел [в "Игроке"] дальше Глюка, он пошел дальше Вагнера, значительно дальше. (...) Это какое-то новое драматическое произведение. (...) Это продолжение того, что сделал Мусоргский" (ЦГАЛИ. Ф. 998. Оп. I. Ед. хр. 4. Л. 9—11).

В 1926 г., будучи в Париже, Мейерхольд возобновляет переговоры с Прокофьевым о новой редакции оперы. Предположительно намечалось поставить "Игрока" в Ленинградском театре оперы и балета в сезоне 1928/29 гг. Сорежиссером спектакля намечался С.Радлов, художником — В.Шестаков, дирижером — В.Дранишников.

По поводу 2-й ред. оперы Прокофьев писал в письмах к Мясковскому от 25 января и 5 апреля 1928 г.: "Переделка его оказалась в сущности полным пересочинением, хотя главный материал и план его остались"; "в новой редакции "Игрок" совсем другая вещь, чем раньше" (ПМП. С. 267, 273).

Однако, и эта редакция оперы, по роковому стечению обстоятельств, поставлена не была: у дирекции театра не хватило валюты на приобретение партитуры оперы у Российского музыкального издательства, являвшейся ее собственностью.

Нужно сказать, что и после этого Мейерхольд все еще надеялся осуществить постановку "Игрока". В письме к директору театра Р.Шапиро от 16 ноября 1934 г. он писал: "Я только что (к стыду своему!) ознакомился со второй редакцией "Игрока" и пришел в такой восторг от этой редакции, что решаюсь взять на себя почин напомнить об этой замечательной опере (ведь это же — Достоевский, подлинный Достоевский, то, что сделал Прокофьев). (...) Надо крепко сказать о необходимости реализации этой оперы С.С.Прокофьева" (МП. С. 337).

Премьерному спектаклю в Брюсселе предшествовало концертное исполнение 2-го акта оперы в Париже, состоявшееся 14 июня 1928 г., под управлением С.Кусевицкого.

Брюссельскую постановку "Игрока" (реж. Ж.Дальман, худ. Ж.Делеклюз, дир. К. де Торан) Прокофьев воспринял весьма одобрительно (см.: КА. С. 183 и воспоминания Л.Любера-Прокофьевой, СтМ. С. 203—204). В письме к Мейерхольду от 4 мая 1929 г. Прокофьев писал: «Поставлен "Игрок" был почти хорошо — в пределах возможностей этого театра; особенно ценна была добрая воля, с которой все проделывалось. Музыкальная сторона была на высоте, певцы недурны — певицы хуже, но все неплохие актеры, из которых настоящий режиссер мог бы удачно лепить, но режиссер был обыкновенный, будничнейший, делавший все как следует, но ничего не изобретший. (...) Опера имела отличный успех» (МП. С. 220). Но в более раннем письме к Мейерхольду от 19 марта 1929 г. звучала и горечь досады: "Обидно, что родные вороны проворонили премьеру" (Там же. С. 219).

В СССР опера впервые прозвучала в концертном исполнении в Москве, спустя 34 года после премьеры, 7 декабря 1963 г. силами артистов Центр. радиовещания под управлением Г.Рождественского. Первая сценическая постановка в СССР состоялась на эст. языке в Тарту, 26 сентября 1970 г. На рус. языке — впервые в Москве, Большой театр, 7 апреля 1974 г. (реж. Б.Покровский, худ. В.Левенталь, дир. А.Лазарев).

² Дата несостоявшейся премьеры неоднократно переносилась.

³ В тексте ошибочно указан 1927 г.; в указанном году "Любовь к трем апельсинам" была поставлена в Москве, в Большом театре.

⁴ См. выше прим. 1.

⁵ Премьера "Джонни наигрывает" состоялась в Ленинграде, в Малом оперном театре 13 ноября 1928 г. (в 1929 эта опера была поставлена и в Москве в Театре им. Немировича-Данченко); премьера "Воццека" Берга состоялась в Ленинграде, в Театре оперы и балета 13 июня 1927 г.

⁶ Это ошибка — с 15 июня 1928 г. Глазунов до конца жизни находился за рубежом и в момент опубликования наст. интервью уже не являлся ректором Ленинградской консерватории.

⁷ Премьера "Блудного сына" состоялась 21 мая 1929 в Париже в труппе Дягилева; балетм. Дж. Балланчин, худ. Ж.Руо, дир. автор. До гастролей в июле в Лондоне, о чем говорит Прокофьев, балет был показан в июне 1929 г. в Берлине. Поездка труппы в Северную Америку не состоялась в связи со смертью Дягилева 19 августа 1929 г.

⁸ В декабре 1929 г. Прокофьев выехал в Америку, где в начале 1930 г. начались его гастролы (см. №58—63 наст. изд.).

⁹ Дополнительные сведения о премьеры в Брюсселе мы находим в письме Прокофьева к Мясковскому от 30 мая 1929 г. (именно вместе с этим письмом была прислана Прокофьевым вырезка из газеты с публикуемым здесь интервью): «"Игрока" поставили в Брюсселе 29 апреля, и притом все неплохо, во всяком случае с большим увлечением и отличным успехом. Вообразите, что конец оперы вполне дошел до публики. Секрет этого заключается не в том, что публика разобралась или не разобралась в достоевщине, а в том, что на протяжении всей оперы Алексей и Полина виделись урывками, причем им все время мешали разные другие события: даже в первой картине последнего акта, едва начало что-то случаться,

Алексей умчался на рулетку. Поэтому за последней картиной публика следит не отрываясь: наконец-то вместе. К тому же она проскакивает быстро и полна неожиданностей» (ПМП. С. 312).

56. О “Стальном скаке” и директорском наскоке¹

(...) Состоялась беседа С.Прокофьева с работниками театра, после которой он отвечал на заданные ему вопросы. Нам стыдно вспомнить об атмосфере, господствовавшей во время этой беседы. На пустые обывательского рода вопросы Прокофьев отвечал весьма охотно, любезно и галантно, например: “Какой был матрос? О, матрос был очарователен! С серьгой, весь в татуировке, одна нога в валенке“. Попутно сообщались подробности заграничной жизни балерины Павловой и размеры гонорара Шалапина. На вопросы же рабочих и присутствовавших членов РАПМ, касавшиеся содержания балета, Прокофьев отвечал раздраженно, грубо (совсем в духе своей музыки), а иногда даже совершенно не отвечал. Между тем, в вопросах этих не было ничего вызывающего и они привычны всякому советскому, даже не попутническому писателю.

Задавались, например, такие вопросы: “Почему вся последняя часть балета сплошь насыщена машинными, механическими ритмами?“ (Ответ: “Потому что машина красивее человека“.)

Вопрос: “В картине “Фабрика“ рисуется ли капиталистическая фабрика, где рабочий — раб, или советская, где рабочий — хозяин, и если рисуется советская, когда и где Прокофьев ее изучал, ибо с 1918 года до сих пор живет за границей и приезжал первый раз к нам в 1927 году на две недели?² (Ответ: “Это касается политики, а не музыки, и потому я отвечать не буду“.)

Никто из дирекции не призвал хотя бы деликатно Прокофьева к порядку, не прекратил издевательства, хотя бы над теми же героями нашей революции, матросами и т.д. Наоборот, атмосфера крайнего подхалимства и лести по отношению к Прокофьеву не покидала представителей дирекции, а наши вопросы были встречены недружелюбно и враждебно³. (...)

Опубликовано: Пролетарский музыкант (М.). 1929. №6. С. 22 с ремаркой: “По поручению Пленума и Совета ВАМП — Д.Гачев“.

¹ Из “Автобиографии“ Прокофьева: “В ноябре 1929 г. [во второй раз] я приехал в Москву без концертов и очень рад был этому, так как в прошлый раз [в 1927 г.] за концертами просто не видел жизни. (...)

Большой театр решил поставить “Стальной скак“, который уже трижды исполнялся в Москве концертно. На одном из проигрываний и обсуждений довольно резко выступили против “Стального скака“ представители Ассоциации пролетарских музыкантов. Я отвечал им. Большой театр заколебался, постановка в конце концов не состоялась, и пока мне пришлось удовлетвориться той ролью, которую “Стальной скак“ сыграл за границей“ (КА. С. 185).

Прокофьев пишет о событии, которое произошло 14 ноября 1929 г., когда представители РАПМа во время прослушивания “Стального скака“ устроили Прокофьеву в буквальном смысле слова обструкцию. Публикуемый фрагмент из статьи взят из печатного органа РАПМа. Рапмовцам удалось воздействовать на Художественный совет театра, который отверг балет Прокофьева. Уже после отъезда Прокофьева из СССР Мясковский писал ему 17 декабря 1929 г.: “До Вас, наверное, уже дошли слухи о бешеной атаке на “Стальной скак“ со стороны “передовой“ нашей музыкальной организации (...). Кажется, они добились изъятия балета из репертуара“ (ПМП. С. 324). За постановку балета голосовали В.Мейерхольд, директор театра С.Александровский и его заместитель Б.Гусман (отсюда и фельетонное название статьи — «О “Стальном скаке“ и директорском наскоке“).

² В 1927 г. Прокофьев находился в СССР в течение двух месяцев.

³ В том же номере “Пролетарского музыканта“ Ю.Келдыш написал: “На просмотре “Стального скака“ в ГАТОБе С.Прокофьев так рассказал о зарождении этого произведения: постановщику [А.Мессереру] хотелось осуществить новые формы балета, связанные с машинными ритмами и движениями, художника (? — В.В.) интересовали новые советские костюмы, а композитору хотелось выразить в музыке новый “дух“ советской России“ (К е л д ы ш Ю. Балет “Стальной скак“ и его автор — Прокофьев//Пролетарский музыкант. 1929. С. 16).

В качестве дополнения приводим дневниковую запись представителя РАПМа, композитора, члена Художественного совета Большого театра Н.Выгодского: “Доклад Прокофьева. (...)

Прокофьев. — “Стальной скак“ — машина [здесь] на первом месте. А человек? Человека очень трудно передать пластически. Стравинский — поиски диссонансов, [а сегодня у него] реакция против них — возвращение к простоте. Стравинский обрел новую простоту. Опера Вагнера незакончена. Увле-

чение большим оркестром прошло. “Я впитываю в себя соки советской жизни”, — говорит Прокофьев. А как же примут это на Западе? “Это меня мало интересует”.

Я [вопрос Выгодского]: “Чем английская машина отличается от советской?” Заминка — э-э-э...

Вопрос: “Можно ли в опере передать гражданскую войну?” — “Сейчас еще нельзя”.

Западную музыку Прокофьев не знает. Вообще круг знаний и мыслей у Прокофьева очень ограничен. На прямо поставленные вопросы он увильчивает, углы сглаживает” [ЦГАЛИ. Ф. 2366 (Выгодский). Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 32 и 45. Рукопись].

Как видно из публикации, запись в дневнике Выгодского еще более тенденциозна, чем публикуемый здесь фрагмент из статьи в “Пролетарском музыканте”.

Даже через год после этого события Мейерхольд все еще не мог прийти в состояние равновесия. В письме к директору театра Е.Малиновской от 1 сентября 1930 г. он писал: “... пролетарские музыканты пытались опорочить это замечательное произведение С.С.Прокофьева, а надо мной просто издевались. Надо же было дойти до такого идиотизма: пролетарские музыканты искали в моих замыслах к “Стальному скоку” “правый уклон”, прикрываемый тогой левых фраз” [ЦГАЛИ. Ф. 998 (Мейерхольд). Оп. 1. Ед. хр. 827. Л. 1. Машинописная копия].

57. ...

Переезжая в СССР в середине 30-х годов, Прокофьев оставил в Российском музыкальном издательстве у Кусевического часть своего архива. В 1938 г. издательство перешло в собственность фирмы “Boosey and Hawkes”. Долгое время архивы Кусевического оставались неразобранными и лишь в 1959 г. тогдашний директор “Boosey and Hawkes” М.Буа обнаружил рукописи и многочисленные документы, среди которых, в частности, были письма Тосканини, Стоковского, Ансерме и других. Находился здесь и оставленный Прокофьевым чемодан. В нем были найдены два листка из записной книжки композитора, которые М.Буа передал для опубликования К.Самуэлю — автору тогда готовившейся к изданию книги о Прокофьеве.

Этот документ, без преувеличения, — неизвестная и, быть может, самая загадочная страница в биографии композитора. Оказывается Прокофьев когда-то интересовался идеями протестанской общины “Христианская наука” (“Christian Science”) — религиозной организации, весьма влиятельной и по сей день (в настоящее время у общины насчитывается около 2 000 церквей в 57 странах мира). Основана она была в середине XIX в. М.Б.Эдди, которая сформулировала главные принципы “Христианской науки” в труде “Наука и здоровье” (1875). М.Б.Эдди считала, что врачевание недугов следует производить не с помощью лекарств, а — подобно Иисусу Христу — духовным воздействием на человека. Известно, что Прокофьев посещал собрания общины в так называемой Второй церкви “Христианской науки” на бульваре Фландрэн в Париже.

Создается ощущение, что публикуемый документ — ответы на вопросы, по всей видимости, заданные Прокофьеву. Но кажется странным, что эта, своего рода “исповедь” написана во Франции на английском языке. Не преследовал ли Прокофьев и определенные цели, когда в конце записей выписал новые варианты преамбулы и № 1, а также внес существенную правку в № 20? Может быть готовилась публикация этого документа? Ведь у общины был свой печатный орган — чрезвычайно популярная газета “Christian Science Monitor”, выходящая в Бостоне с 1908 г.

Единственное, пожалуй, о чем можно говорить с уверенностью: конечно, Прокофьев должен был оставить эти записи в Париже. Он наверняка знал о тех воинствующих антирелигиозных бесчинствах, которые имели место у нас в 30-е и последующие годы. Можно без труда догадаться о последствиях того, если “исповедь” Прокофьева оказалась бы на столе какого-нибудь ретивого чиновника из НКВД.

Факсимиле записей Прокофьева воспроизведено на с. 82-83 наст. изд. по кн.: S a m u e l C l., Prokofiev, P., 1961, p.128—129; рус. перевод — на с. 82—84.

Depression is a lie of the mortal mind, consequently it can not have power over me, for I am the expression of Life, i.e. of divine activity.

1. I am the expression of Life, i.e. of divine activity
2. I am the expression of Spirit which gives me power to resist all what is unlike Spirit.
3. My fidelity grants my uninterrupted adherence to all what is True.
4. I am the expression of Love which sustains my constant interest in my work.
5. My individuality is given me to express beauty.
6. As I am the expression of Mind, I am capable of vigorous creative thinking.
7. As I am the effect of the one great Cause, I ignore everything which does not proceed from this Cause.
8. I am the expression of joy, which is stronger than aught unlike it.
9. I am the expression of perfection, and this leads me to the perfect use of my time.
10. I am in possession of health, therefore I work with ease.
11. I have wisdom in order to constantly express it.
12. I am the image of Mind; this keeps me busy to express imaged thoughts.
13. I am honest to myself and therefore will ^{do} the work which is the best.
14. As activity is my inherent quality, the desire to work is natural.
15. Whereas I am the expression of Soul, I feel the necessity to express beauty.

«Уныние — проявление смертного разума, следовательно оно мне не свойственно, так как я — выражение Жизни, то есть божественной деятельности.

1. Я — выражение Жизни, то есть божественной деятельности.
2. Я — выражение Духа, который дает мне силы сопротивляться всему, что является бездуховным.
3. Свойственная мне лояльность дарует неумную приверженность ко всему, что является истиной.
4. Я — выражение Любви, которая поддерживает во мне постоянный интерес к моим сочинениям.

16. I am spiritual, consequently vigorous.
17. Infinite Life is the source of my vitality.
18. At every moment I am alert to express beautiful thoughts.
19. I am eager to work, as action is the expression of life.
20. I rejoice in tribulations, ~~for the contact with them gives me proof of their~~ ^{force of} the opportunity to prove their ~~reality~~ ^{the realities of life.}

There is no m. m. to express any inharmonious beliefs of material mode.

i. I see the thinking of immortal Mind in evidence.

5. Мне дана индивидуальность, чтобы выразить красоту.
6. Так как я — выражение Разума, то способен к интенсивному творческому мышлению.
7. Так как я — следствие одной высокой Причины, то отвергаю все, что не связано с этой Причиной.
8. Я — выражение радости, а она сильнее того, что ею не является.
9. Я — выражение совершенства, и это заставляет меня столь же совершенно использовать свое время.
10. У меня хорошее здоровье, поэтому я работаю с легкостью.

11. Мне дана мудрость для того, чтобы я постоянно выражал ее.
12. Я обладаю образным мышлением; это позволяет мне выражать вдохновенные мысли.
13. Я честен перед собой, поэтому должен добиваться совершенства в творчестве.
14. Так как деятельность — изначально присущее мне качество, то желание работать является для меня естественным.
15. Так как я — выражение Души, то чувствую необходимость выражать красоту.
16. Мне свойственна одухотворенность, следовательно я полон сил.
17. Безграничность жизни — источник моей жизнеспособности.
18. В каждый момент я готов выражать прекрасные идеи.
19. Я горю желанием работать, так как деятельность есть выражение Жизни.
20. Я радуюсь превратностям судьбы, так как соприкосновение с ними дает мне возможность доказать реальность жизни.
- (Зачеркнутый вариант: Я радуюсь, несмотря на превратности судьбы, так как обладаю возможностью удостовериться в их нереальности).
- С[мертный] р[азум] не способен выразить мои (личные? — нрзб.) верования в материальный (мир? — нрзб.).
1. Я — зримое (воплощение? — нрзб.) бессмертного Разума.»

58. “Непослушное дитя“ из России ¹

(...) “Привет! — сказал мне (интервьюеру А.Беллу. — В.В.) Прокофьев на великолепном английском языке с оттенком американского сленга. — Уверен, что вы не нарушите моего душевного спокойствия! Давайте побеседуем; когда вы уйдете, я вновь примусь за работу, которую прервал. Но пусть вас это не беспокоит“. (...)

Прокофьев сказал, что публике порой бывает трудно уловить мелодию в современных произведениях. “Говорили, что и у Вагнера нет мелодии, но сегодня мы склоняемся к мнению, что Вагнер насковозь мелодичен, и что он обращался к мелодии столь щедро, что его нельзя в этом плане ни с кем сравнить.

Много чепухи было написано обо мне и о моих сочинениях. Не хочу сказать, что мне все это безразлично. Но я в известной степени абстрагируюсь от этих нападков и почти уверен, что если критики внимательно вслушаются в мои сочинения, то и умно будут писать о них. Враждебная критика отнюдь не может сдержать меня в моем движении вперед. Я сочинял и буду сочинять независимо от того, что они пишут обо мне“.

Достаточно непривычный сюжет новой оперы Прокофьева “Огненный ангел“, над которой композитор сейчас работает, развивается в средние века. (...) “В опере есть большой элемент религиозного начала, поэтому опера вряд ли будет поставлена в России, но, возможно, будет поставлена в Германии“.

Прокофьев вернулся из Москвы семь недель назад. Он замечает, что его интересует искусство, а не политика, и поэтому вся его жизнь посвящена музыке².

Опубликовано: The Cleveland News. 1930. 9 January/Интервьюер А.Белл//Пер. с англ.

¹ №58—63 наст. изд. связаны с гастрольной поездкой Прокофьева по США, Канаде и Кубе, состоявшейся в январе — марте 1930 г.

Из “Автобиографии“ Прокофьева: “Прием у публики и прессы был на этот раз вполне серьезный: к моему имени привыкли; кроме того, Америка за 12 лет, прошедших со времени моего первого приезда, развивалась в музыкальном отношении, заведя, кстати, своих новаторствующих композиторов. Сыграло роль и признание меня в Европе. Хотя американцы желают судить по-своему (“Мы самая богатая страна, мы приглашаем кого хотим, и мы имеем право решать“), все же, из осторожности, они одним глазом поглядывают на Европу. Во всяком случае турне почти полностью прошло приятно, без мелких раздражений, свойственных предыдущим поездкам“ (КА. С. 185—186).

Из воспоминаний Л.Любера-Прокофьевой: “В конце декабря [1929 г.] мы выехали в США. (...) Первые дни океан бушевал. Качку я переносу прекрасно; бедный Сергей Сергеевич, будучи плохим

“моряком”, завидовал нам, когда мы вместе с Рахманиновым, ехавшим на том же пароходе, прогуливались по палубе. (...) На пароходе было еще около десяти музыкантов, в частности, скрипач М.Эльман, пианист А.Брайловский и другие. Пассажиры острили, что это не пароход, а настоящая “музыкальная шкатулка”.

Поездка в США оказалась утомительной, но Сергей Сергеевич был ею доволен — публика и пресса полностью признали его в отличие от прохладного приема 1918 года. Шли даже переговоры о постановке “Огненного ангела” в “Метрополитен-опера”, не увенчавшиеся успехом. Кроме выступлений Сергея Сергеевича как пианиста с крупнейшими симфоническими оркестрами, состоялось несколько его камерных концертов с моим участием. (...)

Подъезжая к Нью-Йорку с моря, Сергей Сергеевич любовался неповторимой, фантастической панорамой города небоскребов. Помню еще наш переезд на пароме через Миссисипи, где в мутной воде у берегов лениво лежали крокодилы, тупо глазевшие своими огромными выпуклыми глазами. Это вызывало у Сергея Сергеевича какое-то почти детское восхищение. Ниагарский водопад приводил его в восторг своей мощью. При переезде поездом через пустыню Аризоны его захватил предзакатный пейзаж, на фоне которого виднелись побелевшие от солнца скелеты лошадей. Словом, он жадно впитывал в себя все впечатления от поездки” (СТМ. С. 207—209).

В общей сложности во время этого турне было дано 12 симфонических и 11 камерных концертов.

² Наст. интервью дано Прокофьевым в Кливленде, где он выступил 9 и 11 января, исполнив п/у Р.Рингволла Первый концерт для ф-но с орк., и продирижировал Сюитой из балета “Стальной скок”. Из письма Прокофьева к Асафьеву от 11 января 1930 г.: “Дирижирую [в Кливленде] “Стальным скоком”: очень приличный и многочисленный оркестр; конечно, среди музыкантов есть русские. Колоссальнейший, усеянный небоскребами город: 33 километра по берегу озера Эри! Америка все-таки невероятная страна” (ПА. С. 28).

59. Прокофьев полагает, что русская музыка в настоящее время находится в периоде расцвета¹

Судя по высказыванию Прокофьева, сегодня в России молодые композиторы создают музыку истинной красоты.

“Я уехал из Москвы около шести недель назад, — проинформировал нас Прокофьев, — и должен рассказать вам о наших молодых композиторах — об этом вы меня просили.

Позвольте мне вначале сказать о Мясковском. Он, правда, не очень молод, но — самая выдающаяся фигура в музыкальной России сегодня. Некоторые из его сочинений, в числе которых десять симфоний, были исполнены в Америке вашими замечательными оркестрами. Его последние произведения — три сюиты для малого оркестра, Симфониетта для струнных, Лирическое концертно и другие симфонические пьесы, названия которых не могу вспомнить — я проигрывал в переложении для двух фортепиано в 8 рук. Могу свидетельствовать, что задуманы они прекрасно, написаны же (как бы сообщили у вас?) в более доступной манере с отдельными усложненными фрагментами. Возможно, они будут исполнены в Америке в следующем сезоне, так как обладают большими музыкальными достоинствами.

Большой популярностью в России пользуется 23-летний Шостакович. Он автор оперы “Нос”, которая готовится к постановке в Москве и Ленинграде в этом сезоне². Шостакович также автор оркестровых и фортепианных сочинений. К сожалению, он известен в Америке только как автор ранней симфонии — не самого лучшего своего произведения³. Он блестяще владеет оркестром и обладает удивительным запасом изобретательности, но что отсутствует в его сочинениях — это музыкальное содержание или вдохновение.

Очень талантливый юноша, которому около 20 лет, — Оборин. Помимо того, что он блестящий пианист — Оборин был удостоен первой премии на последнем Международном конкурсе им. Шопена в Варшаве — Оборин подает большие надежды и как композитор. У меня не было большого желания познакомиться с его первыми сочинениями — весьма незрелыми, — но последние произведения, которые еще в виде рукописи, по-настоящему уникальны и полны оригинальных находок.

Шебалин, другой молодой композитор, работает очень серьезно и заслуживает внимания.

Я должен обратить ваше внимание и на двоих моих соотечественников, которые в настоящее время не живут в России. Первый — Дукельский, живущий в Нью-Йорке. Он автор двух симфоний, одна из которых была исполнена Бостонским оркестром под управлением Кусевицкого. Дукельский обладает огромным талантом и выдающимся мелодическим даром. Единственное, что хотелось бы пожелать ему, овладеть знаниями в области оркестровки, так как этот недостаток лишает его возможности в должной степени решать свои замыслы. Уверен, что его ждет большое будущее.

Другой мой соотечественник — Н.Набоков, живущий в Париже. Он написал симфонию, которая очень понравилась Стравинскому и мне. Недавно она исполнялась в Брюсселе и будет вскоре исполнена в США⁴.

Дукельскому и Набокову не более 25 лет, и они оба приглашены Дягилевым для написания хореодрам для его труппы. Позже они, естественно, будут исполняться и в виде симфонических сочинений⁴.

Мы задали Прокофьеву вопрос о том, как относятся в Советском Союзе к Стравинскому. Он ответил: “Хотя Стравинский живет за рубежом, отвергая догматы нового строя в России, его музыка исполняется и воспринимается там с возрастающим интересом. Его признают как большого мастера, хотя предпочтение отдается его ранним и более лирическим произведениям.

Во время моего последнего визита на родину мне повезло, так как по радио транслировался концерт, где была исполнена моя Симфонietta. Я не мог выступить с концертной программой, так как повредил руку во время автомобильной катастрофы на юге Франции.

Радио играет большую роль в музыкальном воспитании в Советском Союзе. Руководство страны уделяет большое внимание его развитию — даже в отдаленных уголках Сибири есть свои радиостанции. В этом смысле Советский Союз оставил позади многие страны, где система радиовещания не так централизована“ (...)

Опубликовано: Music America (New York). 1930. 10 January/Интервьюер К.Эмсли/Пер. с англ.

¹ Интервью дано в Нью-Йорке, где 6 января состоялся камерный концерт, в котором впервые были исп. “Вещи в себе”, ор. 45. Об этом цикле Прокофьев писал в “Автобиографии”: “Одновременно с [Третьей] симфонией я работал над двумя довольно большими вещами для фортепиано, в которых мне хотелось углубиться в музыку и в самого себя, мало интересуясь облечь содержание в форму, с размаху лезущую в сознание слушателя. (...) Пьесы получили название “Вещей в себе”, ор. 45. Первая, более длинная, содержала немало тематического материала, местами довольно диатоничного, и, как мне казалось, выглядела не очень сложно. Вторая имела два элемента — хроматический и лирический, последний, проводимый трижды с некоторыми изменениями. К сожалению, название, по-видимому, вызвало ошибочное впечатление, что это абстракция и чистая игра в звуки. Прочтя название и увидя местами сложное изложение, иные поленились добраться до самой музыки. Между тем один и тот же композитор может думать то сложно, то просто. (...) Поэтому важно отметить, что стрелы, охотно выпускаемые в “Вещи в себе”, обыкновенно летят мимо, ибо критика ведется с неверных позиций, я бы сказал, с позиций непонимания в чем тут дело” (КА. С. 182).

² Премьера оперы “Нос” Шостаковича состоялась через неделю после опубликования наст. интервью — 18 января 1930 г. в Ленинграде, в Малом оперном т-ре, в Москве же были представлены 25 ноября 1928 г. отрывки из “Носа” в концертном исполнении.

³ Имеется в виду Первая симфония Шостаковича (1925).

⁴ Прокофьеву посвящены отдельные страницы воспоминаний Н.Набокова “Старые друзья и новая музыка” (“Old friends and new music. — Boston, 1951). Прокофьев в письмах к Мясковскому и Асафьеву весьма сдержанно оценивал творчество Н.Набокова — из письма к Мясковскому от 23 сентября 1927 г.: “Я [Набокова] еще не знаю, но, судя по отзывам, музыка его довольно легковесна” (ПМП. С. 266); из письма к Асафьеву от 18 мая 1930 г.: “... очень хороший успех имела симфония Набокова, в которой замечается большой прогресс после Оды” (ПА. С. 30); из письма к Мясковскому от 22 мая 1931 г.: “Довольно миленькая увертюра Набокова, живая, в меру лирическая, но не очень самостоятельная” (ПМП. С. 356).

60. Говорит Прокофьев

(...) В настоящее время Прокофьев работает над Четвертой симфонией и Симфонией, в которой использованы эскизы 17-летней давности. “Симфонietta, — сказал композитор, — сочинение в некотором смысле в стиле Классической симфонии. Она подобна музыкальным кружевам”¹.

Прокофьев завершил работу над своей оперой “Огненный ангел” (...). Что думает композитор о будущем жанра оперы?

“Конечно, опера постоянно эволюционирует. Но сейчас я работаю именно в этом жанре и многое еще только пытаюсь уяснить для себя. Я бы предпочел не дискутировать по поводу оперы, пока не будет поставлен “Огненный ангел”. После этого я попробую сообщить что-либо по этому поводу”. (...)

Композитор образно, ясно, живо говорит о своей музыке, о современниках. У него прекрасное чувство юмора, что позволяет ему относиться к нападкам критиков с неким спортивным азартом. “Критики набрасывались на меня, подобно овчаркам, пытавшимся изорвать штаны. Почему они все еще говорят обо мне, как о композиторе, которому только и свойственно писать в сатирических или же саркастических тонах, или же как о “непослушном ребенке”, играющем с диссонансами и т.п.? Возможно, подобное можно было бы сказать о сочинениях 15-летней давности, когда это было моей сутью, сказывавшейся на самом духе произведений. Но этот период мною уже пройден”.

“И каким вы стали сейчас?”

“Надеюсь более простым и более мелодичным. Возможно, это вызывает у вас улыбку. Разумеется, я использовал диссонансы (автор Скифской сюиты ухмыльнулся и создалось ощущение, что именно о ней он и вспомнил), но там было слишком много диссонансов. Используя диссонансы, Бах этим основательно “подсаливал” свою музыку. Другие же стали ее “подперчивать”, приправляя блюдо все более и более, пока не почувствовали тошноту, и в музыке не осталось ничего, кроме перца. Я думаю, что общество поняло, что наступил предел. Мы стремимся быть проще, а в музыке мелодичнее; проще — то есть менее сложно выражая свои эмоции. Диссонанс вновь должен быть возвращен на надлежащее ему место в качестве одного из элементов музыки — элемента, находящегося в прямой зависимости от одновременного звучания различных мелодических линий. Стравинский признался мне прошлым летом в Париже о своей мечте написать произведение такое простое и такое ясное, что в нем будет всего две мелодические линии.

Контрапункт — не важно, насколько сильно в нем мелодическое начало, или сколь четко и ясно воспринимаются мелодические линии — в действительности может развиваться в определенных границах, если, конечно, речь идет о тональной музыке. Можно сколько угодно говорить о возможностях человеческого уха, адаптироваться ко все более усложняющейся музыке. Я не уверен, что ухо способно развешивать столь же стремительно и беспредельно, как современная музыка. Сочетание трех мелодических линий — в сущности, тот оптимальный предел, который человеческий слух может охватить одновременно. Это может быть достигнуто только при условии, что мелодические линии будут звучать ясно и контрастно. Некоторое время слух может воспринимать и четырехголосие, но это не может продолжаться долго, особенно если все четыре голоса в общей полифонической канве равноправны. Слушая четырех-, пяти- и даже шестиголосную фугу, слух, конечно, может различить все голоса, но следить будет только за самым важным из них. Другие же голоса будут восприниматься в качестве сопровождения — они подобны живописному фону на картине. Побочные голоса не откладываются в сознании слушателя в качестве важного мелодического элемента в общей гармонической ткани. Композитор обязан четко представлять себе эти границы человеческого слуха. Ну разве мог кто-нибудь пойти здесь дальше, чем Вагнер во вступлении к “Мейстерзингерам”, в его высокопарном заключительном разделе? Здесь звучат две главные темы — одна в верхнем голосе, другая — в нижнем; третий мотив (я не назвал бы его темой) проходит в среднем голосе и все сопровождается непрерывной фигурацией. Ухо-то воспринимает общее звучание, не более того.

Музыка, другими словами, благодаря использованию диссонансов, в значительной степени обостряется. Я не говорю уже о роли, которую играет в партитуре инструментальный колорит. Это — иная область. Как мне думается, в наше время стало ясно, что усиливающееся разнообразие приемов оркестрового письма и колорит могут быть достигнуты отнюдь не при использовании ресурсов полного состава оркестра. Возвращаясь к диссонансам, думаю, что мы зашли слишком (насколько, правда, это возможно) далеко в этом плане. Поэтому, думаю, что мое желание разделяют многие мои современники — надо достигнуть большей простоты и мелоди-

ческой выразительности, и это необходимо для развития музыкального искусства сегодня. Могут, конечно, задать вопрос, а что такое вообще мелодия? 25 лет назал “Гибель богов” Вагнера признавалась оперой, начисто лишенной мелодии. Сегодня очень немногие станут отрицать, что партитура этой оперы, какие бы в ней не содержались недостатки, буквально полна мелодий. То, что именуется нами мелодией, есть музыкальная фраза, в которой содержится обычное сочетание интервалов, привычные ритм и общая стилистика. К примеру, Пуччини считается композитором, у которого особенно сильно проявление мелодического начала. Другими словами, его музыкальные темы включают давно знакомые интервалы, аккорды и при их восприятии в известном смысле действует привычка. Но ясно, что со временем внутреннее наполнение мелодики изменится. Возьмем, к примеру, мой Дивертисмент в 4 частях, написанный для классического состава оркестра с тромбонами, который был исполнен 22 декабря [1929 г.]. Он был назван “маленькой абстракцией”. Почему? Не понимаю². То же самое можно было услышать о скрипичном концерте, Скифской сюите, также названных “абстрактами”. Однако, нет! Теперь-то я понял, что моя новая концепция мелодии вызвала ощущение абстракции. Но как она будет трактована со временем? Этого никто не знает. Те или иные звучания, их сочетания, отвергнутые одним поколением, могут быть признаны в качестве мелодии другой формацией слушателей.

Ясно, что это само требование времени вернуться к простоте — как бы увидеть свет в щабобах — и это определит точный курс развития последующей музыки. Здесь есть и другая сторона вопроса — возвращение к классическим формам, что лично для меня представляется очень важным. Я уже говорил, что опера нуждается в новых идеях, в изменении самой оперной формы. Но оперная форма во многом зависит от формы театральной. В области же инструментальной и симфонической музыки я обращаюсь к некогда откристилизовавшимся формам. К примеру, я не знаю формы лучше, гибче и совершеннее, чем сонатная, которая вмещает в себя все необходимое для целей, которые я перед собой ставлю“ (...)

Опубликовано: New York Times. 1930. 2 February; Musica (Kassel). 1956. №11 (фрагм.) под названием “Прокофьев о своих сочинениях”/Интервьюер О.Данс//Пер. с англ.

¹ Из “Автобиографии” Прокофьева: “Симфониетта в редакции 1914 года не очень удовлетворяла меня, поэтому я всю ее развинтил и вновь собрал, подсочинив некоторые места, но не прибавляя нового материала. В связи с этой работой я поставил ей двойной опус: 5/48, что вызвало улыбки: композитор нагоняет опусы. Надо сказать, что в дальнейшем Симфониетта исполнялась сравнительно мало, тогда как близкая к ней по манере письма Классическая симфония игралась всюду. Разница судеб, не совсем ясная для меня. (Последняя ред. Симфониетты была впервые исп. в Москве 18 ноября 1929 г. п/у К.Сараджева; на концерте присутствовал автор, находившийся в это время в Москве. — В.В.)

Бостонский оркестр (...) готовясь праздновать 50-летие своего существования, заказал мне и Стравинскому по симфонии. У меня возникла мысль сделать симфонию на материале “Блудного сына” (см. коммент. 2 к №61 наст. изд.). “Уж не очень ли часто вы стали обращать театральную музыку в симфонию?” — спрашивали у меня. Но эта мысль рождалась наличием двух причин: возможностью построить сонатное аллегро и желанием трактовать материал симфонически. Идея оказалась непрактичной, и я ее оставил. Теперь же музыка, предназначенная для “Блудного сына”, но не вошедшая в него, отлично шла для первой части Четвертой симфонии (вступление я сочинил новое). Материал возвращения сына составил вторую часть, красавицы — третью; финал сложился труднее всего. Довольно много музыки не вошло в симфонию, и я сделал из нее отдельную симфоническую сюиту. Над симфонией я работал с перерывами осенью 1929 и в первую половину 1930 года. Первое ее исполнение состоялось в Бостоне 14 ноября 1930 года [п/у Кусевичкого]. Симфония успеха не имела, но я люблю ее за отсутствие шума и большое количество материала” (КА. С. 184—185).

Начальный абзац публикуемого интервью справедлив только в отношении Четвертой симфонии; Симфониетта к этому времени была не только уже написана, но и даже исполнена.

² Из “Автобиографии” Прокофьева: «Дивертисмент родился из четырех в разное время написанных номеров. 1-й и 3-й были сочинены еще в 1925 году по просьбе компании, ставившей “Трапецию” (балетный вариант Квintета. — В.В.) и пожелавшей прибавить два дополнительных номера. Поэтому оба номера первоначально задуманы для квинтета. 1-й имел большой успех, и Дягилев включил его как вставной танец между двумя картинами “Стального скака”. Larghetto было набросано в 1928 году, а 4-й номер возник из музыки, предназначавшейся для “Блудного сына”, но не использованной. Летом 1929 года я привел все эти материалы в порядок и оркестровал. “Дивертисмент” — название не очень удачное; оно подходит к 1-му номеру, но не к целому. Звучания оркестра я искал скромного, но без влияния некоторых идей Стравинского (...). Стравинский в ту пору настаивал на аскетичности инструментовки, прибавляя: “Неужели от меня могут требовать, чтобы я увлеклся нарядами Римского-Корсакова?”» (КА. С. 184).

61. Прокофьев проводит различие между модернизмом и современностью¹

Несколько недель назад наше внимание было обращено к Сергею Прокофьеву, одному из величайших композиторов мира, который был назван в прессе “модернистским композитором”. “Я — современный композитор”, — возразил он. Мы решили, что непосредственно у него надо выяснить причину его несогласия. “Это очень просто, — сказал он. — “Модернистский” было весьма ходким словом несколько лет назад, но со временем оно приобрело в известном смысле негативный смысл. Поначалу его употребляли в связи с группой композиторов, которые увлеченно экспериментировали и шли по пути усложнения гармонии. Постепенно “модернистский” стали применять и в отношении композиторов, которые увлеклись идеей использования диссонансов столь рьяно, что это стало едва ли не единственным методом создания сочинений. Но прошли времена, когда использовали диссонансы ради диссонансов. Для определенной части современных композиторов, искренне относящихся к своей работе, диссонанс перестал быть единственным средством в создании композиций, но он не перестал от этого существовать. Совершенно понятно, что композиторы по-прежнему обращаются к диссонансу, который обостряет гармонию. Поскольку “модернистский” для многих выражение одиозное, то предлагаю его заменить словом “современный”. (...) Публика всегда отстает от композитора приблизительно на 10 лет. Что действительно является модернистским и что под этим словом имеет в виду публика — так это две совершенно противоположные вещи.

Новая простота — это и есть сегодняшний модернизм. Диссонанс не может долгое время быть в моде. Некогда отдавшие ему в своих произведениях должное, сегодня стремятся к простоте. Но более того: новая простота характеризует сочинения именно тех композиторов, которые еще недавно были приверженцами диссонансов“.

“Вы считаете, что эпоха диссонансов прошла?” — спросили мы. Правда, это прозвучало несколько банально после того, что мы услышали. Прокофьев ответил: “Диссонансы в музыке были всегда. Еще Бах применял диссонансы. Моцарт объяснялся с одним из издателей по этому поводу, когда ему было отказано в публикации одного из его сочинений, пока он не лишил его диссонансирующих звучаний. Произведения Бетховена полны диссонансирующих созвучий и во время их исполнений публика покачивала головами, предполагая, что причиной бетховенских диссонансов является глухота композитора. Каждая музыкальная эпоха проходит этап диссонансов, так как они необходимы как соль в еде, но в умеренных дозах. (...) Диссонанс ради диссонанса не вызывает у меня никакого интереса. Я обращаюсь к диссонансам, равно как и к консонансам тогда, когда чувствую в них необходимость. Шопен, Шуман, Лист — все они прекрасно осознавали значение диссонанса. Помните ли вы, что было написано о фальшивых нотах Листа? Каждый считает, что любое нововведение — это вторжение в существующие традиции. Возьмите Вагнера — его “Гибель богов” считалась долгое время ничем иным, как грохотом и средоточием диссонансирующих звучаний“.

Упоминание имени Вагнера повернуло наш разговор несколько в иную сторону, но Прокофьев спокойно и уверенно отказался от этой темы разговора. Он стал говорить очень пылко о том, что использует в своем творчестве “разные виды выразительности, и я убежден, что сумел достигнуть выражения чувств в музыке, но без сентиментальности“. В связи с этим он упомянул заключительную сцену из “Блудного сына“. За 6 месяцев до смерти Дягилева Прокофьев работал над этим балетом. По мнению Прокофьева, Дягилев создал новую форму балета, и среди прочих заслуг Дягилева хотя бы та, что он открыл гений Стравинского. Балет был поставлен в Лондоне и с исключительным успехом в Париже и Берлине². “Дягилев был главой всех современных художественных течений и он проницательно видел завтрашний день искусства“.

Прокофьев в высшей степени увлеченно говорит о своем коллеге Стравинском. Но обращает внимание на существенное различие — Стравинский отвергает любое проявление чувства в музыке. Прокофьев говорит, что Стравинский подчас низво-

дит сугубо музыкальные проблемы к проблемам математическим. “Музыка всегда должна оставаться музыкой и существует *per se*”^{*}.

Прокофьев также сказал: “Не стоит думать, что композитор велик только от того, что использует новые музыкальные эффекты. Есть композиторы и вполне реально смотрящие на музыкальные явления. Новые музыкальные приемы они воплощают в произведениях, вполне доступных для слушателя”.

Опубликовано: Musical Leader (Chicago). 1930. 3 February/Интервьюер М. Бэйзр//Пер. с англ.

¹ Интервью дано в Чикаго, где Прокофьев выступил 25, 28 февраля и 1 марта 1930 г.; были исп. Первый и Второй ф-ные концерты (дир. Э. де Ламартер), а также Дивертисмент и Сюита из “Стального скока”, которыми дирижировал автор.

² Из “Автобиографии” Прокофьева: “21 мая [1929 г.] — премьера “Блудного сына” в Париже. Очень хорошие декорации одного из крупнейших французских художников — Руо. Оркестром дирижирую я; передо мной Стравинский дирижирует своим балетом “Лиса”. В первом ряду Рахманинов, который снисходительно одобряет некоторые номера “Блудного сына”. У публики и прессы большой успех. Я не всюду доволен хореографией [Дж.Баланчина], которая кое-где не следует за музыкой. Занятый постановкой “Игрока” [в Брюсселе], я слишком поздно пришел в соприкосновение с постановщиками “Блудного сына”, когда для переделок уже не оставалось времени. На этой почве столкновения с Дягилевым. У Стравинского тоже нелады с ним. После Парижа спектакли “Блудного сына” в [июне] Берлине и в [июле] Лондоне.

Два месяца спустя Дягилев умер в Венеции. У нас его художественная деятельность еще недостаточна оценена, и многие склонны рассматривать его как просто импресарио, высасывающего мозг из артистов. Между тем его влияние на искусство и заслуги в пропаганде русского искусства колоссальны. После смерти он не оставил денег, только интересную коллекцию книг и эскизов тех художников, с которыми работал. Он был в постоянном общении с нашими полпредами в Лондоне и Париже и, вероятно, теперь работал бы у нас, если бы остался на свете” (КА. С. 183—184).

Смерть Дягилева глубоко опечалила Прокофьева, о чем можно судить по его письмам к Нувелю от 25 августа 1929 г. (см. Д я г и л е в. Т. 2. С. 211) и Асафьеву от 29 августа 1929 г. (ПА. С. 24).

Свое недовольство хореографией Дж. Баланчина Прокофьев высказывал и в письме к Мясковскому от 30 мая 1929 г.: “Я тряхнул стариной и сам взялся за палочку [в “Блудном сыне”]. Оркестр был не первоклассный и, несмотря на все старания, ни Грабежа, ни танца на 5 не одолел. Я также недоволен хореографией [Баланчина], плохо вязавшейся с музыкой и не без досадных выдумок, не идущих к сюжету. Впрочем, последний номер был поставлен трогательно, публика смахивала слезы, и успех был чрезвычайный. Вообще, кажется, давно моя вещь не была так единогласно принята всеми партиями, как этот балет” (ПМП. С. 313).

62. Прокофьев надеется, что наступает период “новой простоты” в музыке¹

(...) “Музыка становится проще. Я замечаю, что новая простота характеризует не только мой собственный стиль, но и свойственна сочинениям других композиторов, причем ударение следовало бы делать на слове “новая”, ибо и раньше наблюдались периоды возвращения к простоте. (...) Классическая симфония, если хотите, была моим первым капризом в этом смысле. Мне захотелось сочинить произведение в манере Моцарта, используя, конечно, при этом большой оркестр. Впрочем, когда я говорю о возвращении к новой простоте, то имею в виду и нечто иное. Это — безусловно и реакция на крайние проявления модернизма. В области использования средств гармонии и оркестра мы дошли до предела. Мы обращаемся к огромным оркестровым ресурсам; в области гармонии — мы сделали воистину небывалые открытия. И все это происходит на фоне сложнейших поисков новых средств инструментовки. Поворачиваясь к новой простоте, мы будем обращаться к более простым сочетаниям инструментов, к малым оркестровым составам, но сохраняя при этом лучшие качества современной гармонии — ее силу, остроту и выразительность. Сравнивая с предыдущей эпохой, могу сказать, что я делаю то, что сделал Моцарт после Баха. Искусство Баха изначально сложно, полифоническое движение голосов насыщено неожиданными диссонансами, кадансы отдельных разделов изо-

^{*} сама по себе (*лат.*).

билуют резкими гармоническими эффектами, звучащими похлеще, чем любое современное сочинение.

Но что сделал Моцарт, как, впрочем, и Гайдн? Он позаимствовал некоторые из его приемов, его диссонансы, но окружил их той “стилистической простотой”, которая возникла после Баха в музыке 2-й половины XVIII века. Не отвергая баховской мелодики, Моцарт и Гайдн, однако, стремились к отчетливости, к большей простоте мелодики.

Таким образом, я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрапункту и к большей мелодичности стиля; все это я называю “новой простотой”. (...) Она также предполагает и меньшую усложненность эмоционально-психологических состояний, что, естественно, ведет к меньшему использованию диссонансов, которые будут применяться лишь в качестве специфического средства выразительности. Стравинский в это лето говорил мне в Париже, что стремится к простоте стиля и мечтает о создании произведения всего для двух голосов. Я намеренно очень прост в моем новом сочинении — Дивертисменте для классического состава оркестра и тромбонов, который исполнялся в Париже 22 декабря [1929 г.]. Но, к моему удивлению, критики окрестили его “абстрактным”. Едва ли!”

Опубликовано: Los Angeles Evening Express. 1930. 19 February/Интервьюер Б.Д.Ушер//Пер. с англ.

¹ Интервью дано во время выступлений Прокофьева в Лос-Анджелесе, состоявшихся 13 и 14 февраля 1930 г. (исп. Третий ф-ный концерт п/у А.Родзинского); здесь был дан также камерный концерт, состоявшийся 19 февраля 1930 г. в день опубликования наст. интервью.

63. Письмо Сергея Прокофьева о современной русской музыке¹

Отвечаю на ваше предложение высказаться о современной русской музыке.

Не буду останавливаться на Игоре Стравинском. Он слишком известен и вряд ли я смогу сказать о нем что-либо новое. Не стану говорить и о Рахманинове, Глазунове, Метнере, которые являются выдающимися русскими композиторами. По своему языку они более близки XIX веку, чем к веку XX, и поэтому их творчество не может стать предметом настоящей статьи.

Из композиторов, ныне проживающих в России, я хотел бы назвать в первую очередь Николая Мясковского. В 49 лет он является автором десяти симфоний; Мясковский воспитал целое поколение русских советских композиторов и, безусловно, является самой значительной фигурой музыкальной Москвы. Важнейшие черты его творчества — стремление к глубине, отсутствие внешних эффектов — способствовали тому, что его сочинения достаточно медленно становятся известны в музыкальном мире, хотя и везде, где они исполнялись, находили своих пылких читателей.

Благодаря музыкальным деятелям Америки, почти все его симфонии (исключая, по-моему, Девятую) были исполнены оркестрами США. Лично я думаю, что Шестая, Восьмая, Девятая и Десятая симфонии представляют наибольший интерес. Помимо десяти симфоний Мясковский является автором небольших симфонических произведений — Серенады, Симфонюетты, Лирического концертино, написанных в 1929 году. Эти очаровательные, достаточно непритязательные сочинения написаны для малого состава оркестра и воспринимаются публикой легче, чем его симфонии. Они еще не изданы, но были исполнены в России, хотя, надеюсь, что и Америка познакомится с ними в следующем сезоне, так как некоторые американские дирижеры заинтересовались этими произведениями. Кроме симфонических сочинений Мясковским написаны два квартета, четыре сонаты для фортепиано, соната для виолончели и фортепиано. Из фортепианных сонат, на мой взгляд, Третья и Четвертая, — самые интересные, в то время как виолончельная соната — сочинение раннее и талант композитора здесь еще не раскрылся полностью. Большинство произведений Мясковского изданы в России, а также в Вене издательством “Universal”.

Среди молодого поколения московских композиторов назову Мосолова, Шебали-

на и Оборина. Последнему всего лишь 22 года и он больше известен как великолепный пианист, получивший первую премию на Конкурсе им. Шопена в Варшаве. Первые его произведения еще достаточно незрелы, но Вторая соната для фортепиано, написанная недавно, говорит о значительном росте его композиторского мастерства.

Среди молодых ленинградских композиторов назову в первую очередь Шостаковича, Гавриила Попова и Дешеева. Из этих трех композиторов за рубежом более известен Шостакович. К сожалению, его знают, главным образом, по Первой симфонии — юношескому сочинению, где композитор еще не нашел свой стиль. Шостакович прекрасно владеет оркестром, любит всякого рода музыкальные эффекты. Поэтому его всегда очень интересно слушать, но более детальное изучение музыки Шостаковича способно выявить и сугубо музыкальные недостатки его произведений. Его опера “Нос” по Гоголю была поставлена в Ленинграде и вызвала большой интерес в музыкальном мире². Гавриил Попов — автор Симфонии и очень интересного Септета, хотя и менее изобретательных, или, если можно так сказать, менее занимательных, чем произведения Шостаковича. Дешеев — представитель несколько более старшего поколения (ему 40 лет). Долгое время был известен как автор небольших произведений, но поставленная недавно его опера “Лед и сталь” стала большим событием в музыкальной жизни Ленинграда³.

Есть еще немало композиторов в Москве и Ленинграде, о которых можно было бы сказать достаточно много, но масштабы статьи не позволяют мне сделать это.

В заключение хотел бы сказать и о трех молодых композиторах, в настоящее время не живущих в России. Это — Дукельский, Набоков, Маркевич. Все названные композиторы открыты Дягилевым и их произведения исполнялись в Париже. Дягилев обладал поразительной способностью предугадывать талант. Так, Дукельский дебютировал в 1925 году в Париже балетом “Зефир и Флора”. Балет не лишен отдельных красивых страниц, но недостаточное знание композитором основ инструментовки, а также неудачная постановка помешали успеху балета. Дукельский впоследствии написал две симфонии, где явно заметен рост его мастерства. Это нашло подтверждение в успехе Второй симфонии, которая недавно была исполнена в Бостоне⁴. Многого можно ожидать от Дукельского, обладающего редким мелодическим даром.

Николай Набоков дебютировал в Русских сезонах у Дягилева спустя три года после Дукельского. Это была Ода для голоса, хора и оркестра, поставленная в виде балетного спектакля. Ода имела меньший, чем ожидалось, успех по тем же причинам, что и балет Дукельского. Последние сочинения Набокова, в особенности его Симфония, говорят уже о зрелости композитора и были тепло встречены публикой в Брюсселе и Париже.

Последний представитель из этой группы — Игорь Маркевич. Ему всего 18 лет. Дягилев предполагал поставить его новый балет в сезоне 1930 года, несмотря на то, что композитор еще очень молод. Внезапная смерть Дягилева помешала этому, но в музыкальных кругах Европы все еще не остыло желание познакомиться с последним “открытием” Дягилева. Маркевич — автор Симфонии, Концерта для фортепиано с оркестром, Оды для сопрано, хора и оркестра, премьеры которой состоялась недавно в Париже и прошла с большим успехом. Я могу говорить о Маркевиче скорее в перспективе — композитор молод, но необычайно одарен⁵.

Опубликовано: Musicalia (Habana). 1930. Julio-Agosto; Boston evening transcript. 1930. 15 November; Veu de Catalunya (Barcelona). 1930. 9 diciembre. Датировано мартом 1930 г./Пер. с испан.

¹ Концерты Прокофьева в Гаване состоялись 10 и 13 марта 1930 г., когда и было дано наст. интервью. Из письма Прокофьева к Асафьеву от 15 марта 1930 г.: “Пишу тебе в поезде, по дороге из Гаваны, куда мы ездим на два концерта. На Кубе чудный тропический климат, не слишком жаркий в эту пору. Пальмы, луна в зените, южное море — все это изумительно красиво, но у меня все-таки северная душа, и я не хотел бы жить там долго. В музыкальном отношении есть интересные группировки, жаждущие современности и издающие неплохие журналы, с которыми надеюсь сосватать и тебя” (ПА. С. 29).

В письме к Яворскому из Гаваны от 12 марта 1930 г. звучит и искреннее удивление: “... оказывается музыку делают и на Кубе, притом в отличном зале, наполненном довольно серьезными лицами” (ГЦММК. Ф. 146. Инв. 2315).

Из воспоминаний Л.Львова-Прокофьева: “В те годы кубинская аудитория только освобождалась от засилия традиционной, несколько сентиментальной музыки и гегемонии итальянских опер. Поэтому

слушатели не могли “найти мелодии” в музыке Прокофьева. Во всяком случае она оказалась для публики столь неожиданной, что перед началом второго отделения в зале осталось совсем немного народу. “Этот человек сумасшедший”, — слышалось во время антракта.

На одном из концертов присутствовал тогда еще молодой испанский поэт Федерико Гарсиа Лорка. Он уже раньше слышал в исполнении испанских пианистов такие произведения, как “Мимолетности”, “Сказки старой бабушки”. Как тонкого ценителя музыки, его интересовала авторская трактовка.

Помню, как после концерта Лорка с несколькими друзьями навестил нас в отеле “Ведадо”, где мы остановились. Завязалась живая беседа. Лорка выделялся среди своих спутников какой-то особенной простотой, естественностью и живостью. Он мгновенно, как-то непосредственно, почти по-детски откликался на шутку.

Наши гости попросили Сергея Сергеевича рассказать свою биографию (мне пришлось быть переводчицей), которая появилась в гаванском журнале “Musicalia” в конце месяца (надо полагать, что тогда было дано публикуемое интервью Прокофьева. — В.В.).

² См. коммент. 2 к №59 наст. изд.

³ “Лед и сталь” Дешеева был впервые поставлен в Ленинграде 17 мая 1930 г. в Т-ре оперы и балета, то есть через два месяца после отъезда Прокофьева из Кубы.

⁴ Вторая симфония Дукельского написана в 1929 г.

⁵ Новый балет, о котором говорит Прокофьев, — “Ребус”, сюита из которого была впервые исп. в Париже 15 декабря 1931 г. Ода для сопрано, мужского хора и малого орк., о которой также упоминает Прокофьев, была впервые исп. в Париже 4 июня 1930 г. О Маркевиче, на которого, как на композитора, Прокофьев возлагал надежды — Маркевич впоследствии стал дирижером, — Прокофьев несколько раз высказывался в письмах к Мясковскому и Асафьеву — письмо к Мясковскому от 26 августа 1930 г.: “... я забыл упомянуть об “Оде” (...) Игоря Маркевича, совсем юного композитора, предсмертного открытия Дягилева. Не могу сказать, чтобы она мне очень понравилась, так как сделана она по штампам, хотя и наиболее позднего образца. Однако о ней много говорили в парижских музыкальных кругах. Самое же забавное, что основная тема этой “Оды” по своему рисунку чрезвычайно напоминает Ваши обороты. Про этого Игоря Маркевича ходил такой анекдот: сын Стравинского спросил его: “Вероятно, вам очень неприятно быть Игорем?” — на что тот ответил: “Мне кажется, еще неприятнее быть тоже Стравинским” (ПМП. С. 341); из письма к Мясковскому от 19 декабря 1931 г.: “Маркевич — последняя находка Дягилева, и [его] “Ребус” — тот балет, над которым Дягилев с ним работал перед смертью. Думаю, что под опытным руководством вышло бы строение. Маркевич сочиняет по линии Хиндемита. У него есть безусловные способности, но удачные моменты продолжают тонуть в волнах бекмессеровщины, столь свойственной и многим вещам Хиндемита” (последние слова приводились также в связи с Хиндемитом в коммент. 1 к №51 наст. изд.; ПМП. С. 370); из письма к Асафьеву от 8 июня 1932 г.: “Маркевич сочинил фортепианный концерт [“Партиту” (1931 г.)], вещь довольно напористую, но не видно дальнейшего развития по сравнению с предыдущим, а он как раз в возрасте, когда надо бы развиваться (Маркевичу в ту пору было 19 лет. — В.В.)” (ПА. С. 38).

Каким-то образом публикуемое здесь интервью попало к Держановскому, который написал о нем Прокофьеву. Письмо Держановского утеряно, но сохранился ответ Прокофьева от 15 декабря 1930 г., по которому можно судить о его содержании: “Никак не ожидал, что моя статья в затридевятьземельной Гаване так взмывает Вашу печенку. О Половинкине, конечно, следовало упомянуть — право, не знаю, как он выскочил из памяти. Но мог я только “упоминуть”, ибо “говорить” о Половинкине мне трудно: симфонических сочинений я его не слышал, а знаю только сонаты, но в них интересные моменты утопают в каких-то нелепостях, которые Половинкин ни разу не попытался рассеять мне собственным исполнением. На Оборине я остановился потому, что о нем как пианисте уже слышали в Гаване и спрашивали меня, когда я был там. Согласен, что большинство его сочинений незначительны, но я ведь упомянул о [Второй] сонате, которую он мне проигрывал в незаконченном виде прошлой осенью и в которой мелькнули пресвежие места. Полагаю, что Вы подняли крик против Оборина, как раз этой сонаты не зная. Что касается Дешеева, то я не говорил о нем, как о композиторе в целом, но исключительно о “Льде и стали”, последней новинке Мариинского театра, о которой мне нажужжали уши Асафьев и Дранишников и о которой поэтому следовало упомянуть. Вы вот не умеете читать по-испански, а через каждую строчку тычетесь, что “смешно” да “смешно”. Поучитесь сначала читать, тогда не будет “смешно” ни Вам, ни также мне” (ИПМП. С. 283—284).

64. Прокофьев рассказывает газете “Рампа”¹

(...) В зале “Атенеум” я (имя интервьюера не указано. — В.В.) подхожу к знаменитому композитору, разговаривающему с пианистом В.Бакхаузом. На французском языке, расцвеченном легким русским акцентом, Прокофьев рассказывает кое-что о себе:

— Мой, не похожий на других композиторский стиль, был совсем не по нраву нашим профессорам — Лядову, Римскому-Корсакову, что давало повод для многочисленных инцидентов. Особенно непримирим был Лядов: “Почему вы пришли учиться ко мне? Почему не идете к Дебюсси или к Р.Штраусу?”

В 1915 году я был проездом в Румынии, направляясь в Италию. Я часто вспоминал пейзаж, открывавшийся из моего гостиничного окна в Бухаресте². В 1918 году я отправился через Японию в Америку, где находился два года, затем вернулся в Европу и живу сейчас в Париже.

— *Лядов посоветовал вам учиться у Дебюсси. Был ли у вас случай познакомиться с ним?*

— В 1913 году Дебюсси находился в Петербурге и дирижировал несколькими концертами. Журнал “Аполлон” организовал концерт из произведений русских современных композиторов, где я исполнил несколько своих пьес и на концерте присутствовал Дебюсси. Он слушал меня с интересом и потом подошел ко мне, чтобы поздравить. Не знаю, было ли это поздравление искренним или оно было лишь проявлением воспитанности Дебюсси³.

— *Что вы думаете о музыке Стравинского?*

— Трудно в нескольких словах выразить все, что ты думаешь о музыке великого композитора. Стравинского я встречал у Римского-Корсакова, у которого он брал частные уроки. Познакомились мы близко только в Париже.

— *Вам наверняка пришлось пройти немало препон, прежде чем слушатели привыкли к вам?*

— Моя жизнь делится на три периода. Сначала я боролся в России [...] ⁴. Когда произошла революция, я уехал в Америку. Должен сказать, что в Новом Свете я предстал перед публикой, совершенно не подготовленной к восприятию современной музыки. Исполняя свои сочинения перед американской публикой, у меня не раз создавалось впечатление, что я выступаю перед глухонемыми. И, наконец, этап, связанный с моим пребыванием в Европе. Здесь я понял, что борьбу за признание надо начинать сначала.

— *Тот факт, что в вашу концертную программу включены переложения классических произведений, говорит ли он о вашем предпочтении, отдаваемом музыкальной классике?*

— Нет. Эти обработки — отзвук моих американских “баталлий”. Для того, чтобы разнообразить концертные программы, я включил в них и обработки малоизвестных классических произведений. Так появились обработки произведений Букстехуде и Шуберта, и это было всего лишь желание пойти на уступки публике⁵. Что касается “Картинок с выставки”, то я включил их с целью познакомить слушателя с сочинением им почти неизвестным. Но, хочу подчеркнуть это особо, я не пианист-виртуоз, но прежде всего композитор, исполняющий свои сочинения.

Думаю, что композитору не стоит повторять своих предшественников. Он должен творить новое, быть революционером. Но не любыми средствами, не любой ценой. Для меня в произведениях главными являются мелодия и его архитектурная завершенность. [...]

Опубликовано: Rampa (Bucuresti). 1931. 26 martie//Пер. с румын.

¹ Интервью дано в Бухаресте во время гастролей здесь Прокофьева, проходивших в зале “Атенеум”.

² Тогда, 5 февраля 1915 г. Прокофьев писал Э.Дамской: “Говорят, Бухарест — маленький Париж. Кой-где — пожалуй, хотя и очень маленький. Вообще-то городок, ничего, недурен” (АрхП//ГЦММК. Ф. 33. Инв. 122).

³ См. коммент. 1 к №54 наст. изд.

⁴ Этот пропуск связан с тем, что в газете по вине типографии отсутствует одна строка, которую трудно восстановить по смыслу.

⁵ Речь идет об органной Прелюдии и фуге Букстехуде ре минор в переложении Прокофьева (1920, исполнена в том же году) и о вальсах Шуберта, обработанных им для двух ф-но (1920, 1923, исполнены соответственно в 1920 и 1927 гг.). Из “Автобиографии” Прокофьева: “В Америке требовали, чтобы кроме своих сочинений, я играл в клавирабендах классику. Стараясь в этой области дать новинку, я оранжировал для фортепиано органную [Прелюдию и] фугу Букстехуде [(другую фугу Букстехуде я играл еще в консерватории по совету Танеева); см. об этом: А. С. 381]. Стравинский подал идею порваться в вальсах и лендлерах Шуберта. Я отобрал оттуда наиболее интересные и сомкнул их в сюиту, почти не изменяя фактуры Шуберта” (КА. С. 167).

65. Сергей Прокофьев в Вене¹

Высокий блондин, с явно выраженным славянским лицом — таким предстал перед нами С.Прокофьев, прибывший вчера в Вену. Он бегло говорит по-немецки, но если ему требуется более пластично выразить свою мысль, то он продолжает беседу на английском или французском языках и время от времени переходит на свой родной русский язык.

“Когда постоянно путешествуешь, то жизнь волей-неволей приобретает как бы международную окраску. Но думаю, что меня в музыке выдает национально русское своеобразие. В среду на моем венском концерте будет дирижировать Фриц Фалль, где я исполню мой Второй концерт для фортепиано с оркестром. Мне очень интересно и то, как венская публика воспримет Марш из моей оперы “Любовь к трем апельсинам”.

Если у меня, 39-летнего композитора, возникла бы необходимость критически оценить пройденный путь, то я пришел бы к выводу, что моя карьера пианиста была менее терниста, чем деятельность композитора. Меня долго упрекали в отсутствии мелодии, в пристрастии к диссонансам. Я пережил разочаровывающее непонимание и мне было отнюдь нелегко. [...]”

Опубликовано: Neue Presse (Wien). 1931. 31 März./Пер. с нем.

¹ №65 и 66 связаны с гастрольями Прокофьева в Вене, где 1 апреля 1931 г. состоялся концерт, в котором были исп. Второй концерт для ф-но с орк. (дир. Ф.Фалль) и Марш и Скерцо из оперы “Любовь к трем апельсинам”. Из письма к Асафьеву от 2 апреля 1931 г.: “... обнимаю тебя из Вены: вчера “дебютировал” здесь со Вторым концертом, приняли ausgezeichnet*” (ПА. С. 31).

66. Беседа с Прокофьевым

Наряду со Стравинским Прокофьев признан одним из самых значительных композиторов современности¹. Но Прокофьев проводит четкую грань между собой и творчеством своего великого соотечественника. “В моем творчестве, в отличие от Стравинского, не так сильна, если так можно выразиться, интернациональная нота; на меня заметную окраску наложило мое русское происхождение. (...)”

Из меня вышел бы настоящий вундеркинд, но, слава Богу, никто поначалу не обратил внимания на мои способности. Я развивался в полной тишине². (...) В Вене я впервые. Надеюсь, что будет возможность здесь встретиться с Р.Штраусом и К.Краусом, с которыми я немножко знаком и которых очень ценю”.

Опубликовано: Abendblatt (Wien). 1931. 1 April./Пер. с нем.

¹ По поводу концерта, данного Прокофьевым в Вене, имеется следующее свидетельство в письме Мяковского к нему от 25 апреля 1931 г.: “[А.] Дзмитровский писал мне, что в Вене Вы имели колоссальный успех, венские пианисты потрясены, а Дзмитровский со свойственным ему своеобразием выражается, что из современных пианистов Вы “самый великий”. 2-го концерта венцы, как докладывает тот же Дзмитровский, все же не поняли. Это ничего, самое главное, что Вы их основательно хлопнули” (ПМП. С. 355).

² Эта фраза звучит несколько несправедливо по отношению к Танееву, Глазунову и Глиэру, сыгравших немалую роль в становлении Прокофьева.

67. Прокофьев о своем творчестве

“Русский парижанин” Прокофьев пользуется репутацией добродушного и мягкого человека, быстро переходящего от глубокого раздумья к веселью. (...) Добродушие композитора придали особое очарование нашей и без того приятной беседе.

— Как вы себя чувствуете среди ваших парижских собратьев и их музыки? Как дома или как на чужбине?

— Довольно уютно, — улыбнулся он в ответ. — Вы бы видели, как иногда вместе мы играем в бридж.

* отлично (нем.).

— Смею надеяться, что вы не просиживаете за мостом до утренней зари, тратя слишком много времени на игру в ущерб музыке. Создали ли вы что-либо новое в последнее время?

— Конечно. Я написал новый балет. Правда, не могу сказать, как он называется, так как должен найти совершенно новое название. Премьера состоится в Гранд-опера в декабре. Постановку балета осуществил С.Лифарь, декорации написал М.Ларионов¹.

Едва он закончил, как я (имя интервьюера неизвестно. — В.В.) позволил себе заметить, что охотно побыл бы еще “молчащей” стороной в нашем разговоре. Он продолжил свой рассказ:

— Еще я сочинил Концерт для левой руки с оркестром.

— *Левая? А как же правая?*

— Я написал этот Концерт, который будет Четвертым, по заказу пианиста Пауля Витгенштейна. У него нет правой руки².

Кроме того, я завершил работу над партитурой струнного квартета, ор. 50³, окончил Шесть пьес для фортепиано, ор. 52⁴. Сейчас работаю над сюитой из оперы “Игрок”, который исполнялся здесь в театре де ля Монне⁵. Нет, не спрашивайте о моих планах — я весь в работе.

— *В каком стилистическом направлении вы сейчас работаете? Если это не секрет?*

Прокофьев улыбнулся и после некоторого раздумья ответил:

— Я не увлекаюсь восточными мотивами, ориентализмом — ведь об этом у вас поговаривают. Единственно к чему я стремлюсь, и это всегда было предметом моих забот, так это к большей простоте... к большей простоте формы. Это, конечно, не значит, что упрощается и содержание.

— *Намерены ли вы также упростить и ритм ваших произведений?*

— Ритм моих сочинений никогда не отличался излишней сложностью, как у Стравинского. Пожалуй, я только пытался придать большую живость своей музыке. Нет, не спрашивайте о моем идеале музыкальной красоты. Я не хочу стать жертвой или пленником каких-либо законов. У каждого жанра свои законы и свои сложности.

— *Смысловая наполненность и духовное богатство ваших произведений настолько велики, что это не может быть следствием подсознательного музыкального чутья. Какую роль в вашем творчестве играет вдохновение? Полагаетесь ли вы на него?*

— Безусловно. Но больше полагаюсь на изобретательность. Каждое произведение — это, по существу, новое музыкальное изобретение⁶.

— *Чем представляется вам развитие современной музыки?*

— Рождением нового мира. Вы, конечно, осуждаете меня за то, что я вдруг начинаю ценить и поддерживать новое, которое уже на следующий день становится старым и чуждым мне... Нет, лучше спросите меня о чем-нибудь другом.

— *Ваш Первый концерт для фортепиано с оркестром, который мы скоро услышим в вашем исполнении...?*

— Я написал его 20 лет назад, когда мне было 20 лет. Естественно, он не так совершенен, как Третий концерт, но и в 40 лет я люблю его за юношескую страсть, которую вложил в него. Кроме того, мне доставляет радость в нем и тот новый прием, который позднее широко использовался Стравинским, — использование фортепиано в качестве ударного инструмента.

Вскоре наш разговор принял менее умозрительный характер.

— Амстердам? Великолепный музыкальный город. Я храню самые лучшие воспоминания о каждом посещении его. П.Монтё позаботился о прекрасном исполнении моих произведений.

Опубликовано: Telegraaf (Amsterdam). 1931. 21 Oktober. [Интервью дано в октябре 1931 г. в Брюсселе во время проведения здесь фестиваля музыки Прокофьева.]//Пер. с голланд.

¹ Имеется в виду балет “На Днепре”, впервые пост. в Париже, в “Гранд-опера” через год после опубликования этого интервью — 16 декабря 1932 г. (балетм. С.Лифарь, декорации и костюмы Н.Гончаровой и М.Ларионова).

Из “Автобиографии” Прокофьева: “Летом 1930 года, по предложению парижской “Гранд-опера”, я

работал над балетом в двух картинах “На Днепре” (во французском переводе “Sur le Borysthene”; Борисфен — древнее [данное греками] название Днепра). У нас любят длинные балеты, заполняющие целый вечер; за границей предпочитают короткие и дают или 3 одноактных балета в вечер, или одноактный балет с короткой оперой. Разница точек зрения происходит от того, что у нас придают большое значение сюжету и его развитию; за границей же считают, что в балете сюжет играет второстепенную роль, три же одноактных балета дают возможность получить в один вечер большую сумму впечатлений от трех художников, хореографов и композиторов. В связи с этими течениями лирический сюжет, который мы с постановщиками придумали, был не целью, а поводом для того, чтобы попытаться достигнуть пропорциональной музыкально-хореографической постройки. Писал я музыку легко и с удовольствием. По стилю она близка “Блудному сыну”, но судьба обоих балетов оказалась разной: если “Блудный сын” имел немедленный успех в трех больших столицах Европы [— Париже, Лондоне и Берлине], то “На Днепре”, совсем не плохо поставленный (...), прошел вяло. Несмотря на очень теплую защиту со стороны парижских композиторов, он был снят после нескольких представлений” (КА. С. 187—188).

О балете “На Днепре” Прокофьев писал в письмах к Асафьеву и Мясковскому. Из письма к Асафьеву от 14 сентября 1931 г.: “Сюжет лирический и без особого значения: планирую этот балет с Лифарем, мы шли от хореографического и музыкального построения, считая сюжет в балете вещью второстепенной” (ПА. С. 32). Из письма к Мясковскому от 19 сентября 1931 г.: “Сюжет [в балете] незначительный; разрабатывая его с Лифарем, мы сначала имели в виду построить крепко сколоченный хореографический и музыкальный костяк и брали за основу настроение мягко-лирическое, прерываемое бодрыми вспышками. Этим мы надеялись достигнуть стройности. Поэтому и отдельные номера будут носить формальные названия, вроде танец мужчин, женская вариация, *pas de deux* и т.д.” (ПМП. С. 363).

² Четвертый концерт для ф-но с орк. Прокофьева для левой руки был исп. уже после смерти композитора — впервые в Берлине в 1956 г. (солист З.Рапп); 17 ноября 1959 г. Концерт был исп. в Ленинграде (дир. Г.Рождественский, солист А.Ведерников). Из “Автобиографии” Прокофьева: “В 1931 году я написал Четвертый фортепианный концерт для одной левой руки по заказу австрийского пианиста Витгенштейна. Потеряв правую руку на фронте, Витгенштейн сосредоточил всю энергию на развитии левой, а свои денежные возможности на заказе концертного репертуара. Здесь ему не повезло. Р.Штраус сочинил симфонические этюды [“Шествие панафенянок” и Добавление к “Домашней симфонии”], в которых для сопровождающего оркестра избрал четверной состав. “Ну, где мне с одной моей бедной рукой бороться против четверного состава! — в отчаянии говорил Витгенштейн. — И в то же время не могу же я сказать Штраусу, что он совсем не так оркестровал...” Равель сочинил Концерт [№2], начинавшийся с огромной каденции для левой руки. “Если бы я хотел играть без оркестра, я не заказывал бы концерт с оркестром!” — сердился Витгенштейн и требовал, чтобы Равель переделал. Но дирижеры поддержали композитора и сказали, что надо играть так, как сочинил Равель. Когда я послал Витгенштейну мой Концерт, в ответном письме он писал: “Благодарю Вас за Концерт, но я в нем не понимаю ни одной ноты и играть не буду”. Так этот Концерт и оказался до сих пор не исполненным (см. выше. — В.В.). У меня у самого не установилась точка зрения на него: иногда он мне нравится, иногда нет. Надо собраться сделать двухручную версию (замысел оказался неосуществленным. — В.В.). Общий план концерта: 4 части: 1-я — быстро бегущая, построенная главным образом на пальцевой технике; 2-я — *Andante*, развивающееся не без некоей спокойной важности; 3-я — играющая роль сонатного аллегро (хотя и отклоняющееся от этой формы) и 4-я — реминисценция бегущей 1-й, но в сокращенном виде и вся изложенная *riano*” (КА. С. 188—189). Прокофьев писал Мясковскому 7 июля 1931 г. в момент сочинения Концерта: “Я кончил эскизы безрукого концерта, но вместо удовлетворения испытал чувство досады от целого ряда мест, которые предстоит еще сгладить” (ПМП. С. 358).

³ Струнный квартет Прокофьева, ор. 50 си минор впервые исп. в Вашингтоне 25 апреля 1931 г. квартетом Броза. Из “Автобиографии” Прокофьева: “По возвращении из Америки [в марте 1930 г.] я работал над струнным квартетом, ор. 50, который заказала мне библиотека конгресса в Вашингтоне. Эта огромная библиотека уступает европейским тем, что в ней недостаточно богат отдел оригинальных рукописей. Для улучшения отдела образован фонд, из которого производятся заказы современным композиторам на камерные сочинения с тем, чтобы рукописи поступали в библиотеку. (...) Прежде чем приступить к работе, я изучал квартеты Бетховена, делая это чаще всего в вагоне, по дороге с одного концерта на другой. Изучение дало возможность освоить и полюбить его замечательную квартетную технику. Вероятно, отсюда же некоторая “классичность” языка первой части моего квартета. В нем, однако, есть две особенности: финалом является медленная часть и тональностью выбран си минор, в котором квартеты обычно не пишутся. Я закончил квартет медленной частью, потому что материал для нее вышел самым значительным в опусе. Что касается си минора, то его тоника находится как раз на полтона за пределами нижней границы виолончели и альты. Это ведет к ряду неудобств, которые надо учитывать при сочинении квартета. *Andante* из квартета я пробовал исполнять всем квинтетом симфонического оркестра, для чего потребовалось переделать некоторые места в партии виолончели и присписать контрабасы.казалось, что это *Andante*, преимущественно певучее, должно было звучать интенсивнее в оркестре, на деле же вышло, что в квартете оно лучше” (КА. С. 187).

⁴ Из “Автобиографии” Прокофьева: “По существу эти Шесть пьес являются транскрипциями других моих оркестровых или камерных сочинений, но я заботился о том, чтобы они выглядели вполне самостоятельно фортепианными пьесами, и, предполагая, что это удалось, каждой дал название без ссылки на ту вещь, из которой взят материал. Все пьесы трудны для исполнения и носят концертный характер, за исключением *Andante*, представляющего довольно близкое переложение *Andante* из квартета” (КА. С. 189).

Шесть пьес, впервые исп. автором в Москве 27 мая 1932 г., включили в себя следующие транскрипции:

Интермеццо (из балета "Блудный сын")
Рондо (из балета "Блудный сын")
Этюд (из балета "Блудный сын")
Скерцино (из "Пяти песен без слов", ор. 35)
Andante (из Квартета, ор. 50)
Скерцо (из Симфонии, ор. 48)

Мясковский в письме к Прокофьеву от 15 ноября 1931 г. писал: "Ваши пьесы (...) до сих пор никому не показывал, не то из ревности, не то из боязни, что попросят дать, и я не сумею отказать. От Andante таю и играю его на дню раз по пяти, так что скоро совсем научусь, хотя вторая тема — с большими растяжениями — все еще не дается — выразительно. Музыка ужасно западающая, даже царапающее место перед репризой. (...) Вообще опус вышел лихой" (ПМП. С. 368).

⁵ Из "Автобиографии" Прокофьева: "Сюита давалась трудно. Консистенция этой оперы родилась из близкого следования музыки за словом. Среди образованных изгибов и закоулков трудно было найти чисто симфоническую линию. В конце концов я пришел к заключению, что надо делать не сюиту, а портреты отдельных персонажей. Но и это было непросто, так как характеристики их были разбросаны по всей опере. Я придумал такой метод: расплел клавиры и, отобрав все, что касалось данного лица, раскладывал листки по полу. Сидя на столе, я в течение порядочного времени обозревал их, и постепенно один эпизод начинал притягиваться к другому, точно капля к капле. Образовались отдельные густки, которыми уже легче было оперировать. Тем не менее работа была длинная, прежде чем возникли более или менее стройные портреты Алексея, Бабуленьки, Генерала и Полины. К ним я прибавил пятую часть — "Развязку", сделал ее из двух антрактов. Всю вещь пришлось заново переоркестровать, и только в 1931 году я закончил ее. Первое исполнение состоялось 12 марта 1932 года в Париже" (КА. С. 187).

Из письма Прокофьева к Асафьеву от 14 сентября 1931 г.: "Было нелегко скомбинировать [сюиту], и кое-что пришлось присочинить для связи, но в общем кажется удалось, и от конденсации характеристика персонажей даже уярилась" (ПА. С. 32).

⁶ По поводу композиторской изобретательности у Прокофьева есть примечательное замечание в "Автобиографии": "Изобретательность у композитора почти не менее важна, чем внутреннее содержание. Величайшие композиторы были величайшими изобретателями. Если композитор обнаружил выдумку без достаточного содержания, это прежде всего плохо для него самого: другие переймут его выдумку, заполнят ее содержанием и через это останутся для потомства вместо него. Но тяжел путь и композитора, не желающего или не умеющего изобретать: если у него есть интонационная новизна, его примут, но не скоро; если же нет и этого, его сразу или не сразу, но непременно сдадут в архив" (КА. С. 188).

Нечто сходное в 1926 г. в одном из интервью говорил и Стравинский: "По-моему, в композиторе должно быть нечто от творца, если он намерен создавать истинные произведения. По-французски это можно сказать гораздо яснее. Звучит это так: "Compositeur de la musique". Это характеризует композитора, как архитектора, возводящего здание из звуков. Но и этого не достаточно. Я настоятельно потребовал, чтобы в мой паспорт в качестве профессии вписали: "Inventeur et compositeur de la musique"**. Следовательно, не только архитектор, но и изобретатель" (СПС. С. 68).

⁷ 18 и 19 октября 1931 г. в Брюсселе, где дано наст. интервью, Прокофьев играл Первый концерт для ф-но с орк. п/у Д.Дефо.

68. Сергей Прокофьев — варвар-блондин

Маленькая студия композитора, со стенами, оклеенными темно-голубыми обоями, залита ярким светом. Фортепиано, диван, на стене известная фотография, на которой изображен Дягилев, на рабочем столе нотная бумага, шахматы, большая чашка чая, словарь Лярусса...

А вот и Прокофьев. Его можно принять за кадета. Элегантный, стройный, высокий, с жесткой выправкой, но постепенно за этой светской внешностью, за его звонким смехом, в котором проглядывает нечто варварское и одновременно простодушное, проступает некоторая нервозность — Прокофьев неожиданно вскакивает, прохаживается по комнате и смотрит в упор на вас своими светлыми глазами. Но вновь слышится веселый смех и здесь вы чувствуете неосознанную скифскую силу.

— Я работаю повсюду, всегда, мне совершенно не нужны уединенность. Нет у меня и предпочтения к определенному жанру. Я люблю все жанры, и пишу камерную музыку, музыку оркестровую, музыку к драматическим спектаклям... Учителя? Предпочтения? У меня их нет. Я влюблялся раз за разом во многих великих музыкантов... Подобно, впрочем, всем остальным. Но, по правде говоря, я затрудняюсь назвать кого-либо из них, который казался бы мне наиболее близким.

Сейчас я занят тем, что правлю гранки моего квартета. Это одно из моих этап-

* сочинитель музыки (франц.).

** изобретатель и сочинитель музыки (франц.).

ных произведений, которым я дорожу. Andante недавно было сыграно на гала-концерте оркестром Паделу¹ вслед за тем, как оно было непонято в концертах Спрег Кулидж. Я заканчиваю в настоящее время Сонатину для фортепиано² и оркестровую сюиту из оперы “Игрок”. В “Гранд-опера” начали репетировать мой балет “На Борисфене” — старое название Днепра. Каждое утро я работаю над новыми произведениями. Сочиняя довольно быстро, я тем не менее предпочитаю спокойный и уравновешенный режим работы. Я оставляю на вторую половину дня все вспомогательные дела — правку гранок, корректуру и т.д. Основная часть моих занятий — это записывание в маленьких тетрадках всех идей, образов — разумеется, музыкальных — по мере того, как я их нахожу. Таким образом, на страничках этих маленьких тетрадок зафиксирован обильный и важный для меня материал, о котором я могу судить взвешенно и спокойно через некоторое время после того, как сделана запись и я возвращаюсь к ней вновь. За это время я успеваю удалиться от него, но он все же не теряет для меня своей живости. Это можно было бы назвать моим методом сочинения.

Мое первое путешествие в Париж относится к 1913 году, но в Америку я отправился впервые лишь в 1918 году. В России меня в это время уже немного знали, но в Америке... Вы не можете себе представить, чем была в это время Америка в музыкальном отношении, и чего она добилась с тех пор. Я не хочу сказать, что там в настоящее время все хорошо. И в Америке есть консерваторы, ретрограды. Сама мысль о превосходстве Нью-Йорка — эгоцентричного, пресыщенного выступлениями лучших артистов мира — смешна. Нью-Йорк, если вам угодно, — ярмарка тщеславия... Но, в конечном счете, сегодняшняя Америка не имеет ничего общего с тем, что она была 15 лет назад и каждый раз я еду туда с большим удовольствием. В Париже мне вначале сопутствовал успех, но трудности возникли потом. Они были связаны не столько с непониманием моей музыки публикой, сколько, главным образом, из-за того, что у вас слишком много современной музыки.

Чему я отдаю предпочтение в своем творчестве — это мои последние сочинения, которые представляются мне наиболее удавшимися: Третья и Четвертая симфонии, балет “Блудный сын”, Квартет. Разумеется, кое-кто придерживается иного мнения — публика имеет право отставать от композитора. Я не вижу ничего противоречивого или же нелогичного в моей творческой карьере. Часто видят лишь внешнюю сторону произведения, но я уделяю внимание и внутреннему содержанию. Со всех сторон только и слышно: “Дайте нам мелодии!” Именно это я делаю. Что же такое вообще мелодия? Джазовые мотивы или легко запоминаемый припев? Вовсе нет! Мелодией называется нечто иное. Композитор ищет сочетания звуков и еще не известно сложатся ли они в мелодию, в которой потаенный инстинкт узнает мелодическую линию. Этот момент творчества мне особенно дорог... А между тем именно мои мелодии публика принимает весьма неохотно. Подумайте о том, сколько понадобилось времени публике, чтобы обнаружить богатство мелодий в творчестве Вагнера... Но это не столь уж важно. Слушатели все равно днем раньше или днем позже отдадут должное моим мелодиям.

Опубликовано: Candide (Paris). 1931. 17 decembre/Интервьюер Н.Франк// Пер. с франц.

¹ В 1930 г. Прокофьев сделал переложение Andante из Квартета, ор. 50 для струнного орк.

Под “оркестром Паделу” имеются в виду воскресные концерты, устраиваемые с 1920 г. в Париже “Ассоциацией концертов Паделу”, названных по имени франц. дирижера и общ. деятеля Ж.Э.Паделу.

² В 1932 г. Прокофьев завершил работу над Двумя сонатинами для ф-но, ор. 54. Впервые весь цикл был исп. автором в Москве 27 ноября 1932 г. (Вторая сонатина до этого была исп. Прокофьевым в Лондоне 17 апреля 1932 г.)

Из “Автобиографии” Прокофьева: “К сонатинам у меня всегда было влечение: мне нравилась идея написать совсем простую вещь в такой высшей форме, как сонатная. Подобное же влечение было к концертино, но задуманные концертино обыкновенно разрастались в концерты; в сонатинах интонации все-таки оказались недостаточно просты, и этот опус не получил того облика доступности, к которому я стремился. В обеих сонатинах лучшие части средние, медленные” (КА. С. 189).

Мясковский, ознакомившись с сонатинами, писал 18 июня 1932 г. Прокофьеву: “Несмотря на то, что Вы теперь с величайшим упорством продуцируете свой новый несколько флегматично-постноватый (в вертикальном отношении) стиль, сонатины стоят на полной высоте, а некоторые части, несмотря на свою внешнюю скромность, принадлежат к ряду Ваших лучших изделий” (ПМП. С. 385). Прокофьев отвечал 27 июля 1932 г.: “Спасибо за интересный обзор сонатин; я тоже предпочитаю средние части, но в Andante второй считаю первую тему гораздо удачнее, чем вторую. (...) Что это вы налетели на меня

[...] “Это будет моя третья поездка в Амстердам. Впервые я посетил ваш город в 1925 году. Тогда я исполнял мой Третий фортепианный концерт, дирижировал Скифской сюитой, а также вместе со Александром Шмуллером исполнил Концерт для скрипки с оркестром, после чего мы с ним совершили небольшое турне по Голландии (Роттердам — Гаага — Арнем). Второй раз я был у вас в 1930 году и выступал с моим Вторым фортепианным концертом. Я думаю, что нет необходимости представлять мой Первый фортепианный концерт, с которым я буду выступать на сей раз: он всем хорошо известен. Будет исполняться и сюита из балета “Стальной скок”, которая была исполнена в Париже 26 ноября [1931 г.]². Эту сюиту я окончательно доработал только в прошлом году. Насколько легко мне дается всегда подобного рода работа, настолько трудна она оказалась на сей раз. Мне пришлось переделывать буквально все. Как бы там ни было (учитывая настороженное отношение публики к любой “механистичности”), но исполнение в Париже имело настоящий успех. На меня со всех сторон сыпались похвалы. Амстердам, по-видимому, выскажет на этот счет свое мнение.

В любом случае, я чрезвычайно рад возможности снова предстать перед нидерландской публикой”.

Опубликовано: Telegraaf (Amsterdam). 1932. 8 januari./Пер. с голланд.

¹ Интервью дано в Париже в связи с предстоящими гастролями Прокофьева в Амстердаме на Фестивале русской музыки (см. №71 наст. изд. и коммент. 1 к нему).

² Из “Автобиографии” Прокофьева: “Раньше “Стальной скок” исполнялся в концертах по сокращенной балетной партитуре, но это было неудовлетворительно. Лишь весной 1931 года мне пришла ясная мысль, как можно сделать четырехчастную сюиту. В этой сюите 1-я и 3-я части оставались как в балете, 2-я же и 4-я были скомбинированы наново. Принят “Стальной скок” на этот раз хорошо” (КА. С. 190).

Прокофьев в интервью, по всей видимости, говорит о первом исп. сюиты “Стальной скок”. Дата, приводимая в “Нотографическом справочнике” о творчестве Прокофьева (М., 1962. С. 44) — 27 мая 1928 г., — неверна; она относится к первому исп. в Москве п/у В. Савича той “сокращенной балетной партитуры”, о которой пишет композитор в “Автобиографии” (см. выше).

Подробно пишет Прокофьев о сюите в письме к Держановскому 24 августа 1932 г.: “Сюита “Стальной скок” состоит из четырех частей: первая соответствует 1-му номеру балета, вторая шла в Париже под названием “Комиссары, ораторы и граждане” — это по-новому скомпанованная часть, в которую вошли материалы из 2-го, 3-го и 5-го номеров балета. Третья часть — без изменения “Матрос и работница”, только в заглавии опущен злосчастный якуловский браслет (номер назывался “Матрос с браслетом и Работница”. — В.В.). Четвертая часть озаглавлена “Фабрика” и в нее включены материалы из трех последних номеров балета. Компановка этой части мне доставила больше всего возни, но зато вышла лучше всех, так как удалось сохранить постепенное нарастание, которое в балете чередовалось с падениями, мотивированными сценически, но при концертном исполнении ослаблявшими эффект. Я уверен, что сюита эта произведет впечатление, и даже готов лично продирижировать ею” (ИПМП. С. 292).

70. Назад к простоте музыки¹

Ошибочно говорят о некой “модернистской” музыке, имея под этим в виду всю музыку последних трех, пяти десятилетий. Здесь подразумеваются хорошие, но чаще плохие произведения, отжившая свой век романтика, импрессионизм, экспрессионизм, атональность, джаз и т.д. Необходимо отчетливо разграничивать явления. Мы скорее должны говорить о современной музыке, которая сама по себе очень разнородна, правда, не настолько, как пытаются это представить.

Путают слишком часто модные тенденции с подлинными течениями в искусстве и относятся к временным веяниям моды уж очень всерьез. Давно уже миновали времена ярких ниспровержений в музыке. Господство диссонансов прошло, оно при последнем издыхании. Джаз влачит жалкое существование; отодвинутый на задворки, он также обречен на смерть. Но нужно было пробиваться сквозь диссонансы, пройти сквозь атональность, сквозь джаз, чтобы обрести буквально неспаханную

целину — прийти к истинно современной музыке, главным девизом которой стало движение к простоте: простоте голосоведения, простоте мелодики, простоте формы, звуковых эффектов. Современная музыка пока чужда для уха, ибо отвергает законстелые, ожившие формы, как старый хлам. Современность имеет свои законы, которые существовали во все эпохи и мимо которых композитор вольно или невольно никак не может пройти. Соответственно времени изменялась и форма. Если мы сегодня начнем объясняться в любви так, как это делали в эпоху рококо, то объект нашего обожания или звонко рассмеется, или рассердится, или же воспримет все это, как иронию жениха. Нечто подобное мы видим и в музыке: чувства в наши дни обрели иные формы, и когда сегодня Бах празднует свое возрождение, когда Бетховен остается вечным, но когда, напротив, в программах можно редко найти Глюка, Шопен исполняется в малочисленных кругах почитателей его творчества, когда в театральном репертуаре царят не самые знаменитые оперы Верди, но его “Отелло” и “Фальстаф”, — то понимаешь, что “любовный пример” из рококо отнюдь не пустые слова и он имеет прямое отношение к сегодняшней музыке.

Естественно, из этого не следует, что нельзя строить новое на старом фундаменте. Можно, но главное не потерять себя. Баховские приемы, используемые сегодня, есть всего лишь подделка под него и они совершенно не отражают самого духа современной музыки. Вышедший на первый план ритм, от которого требуют четкости, не может быть панaceей от всех бед: слишком малы его возможности, и выражаясь на языке геометрии, они лежат как бы в о д н о й плоскости. Ведь в конечном итоге, сегодня много написано произведений, которые действительно трудны для восприятия. Убежден, что 99% современной музыкальной “продукции” будет предано забвению — это ясно, да и логика требует этого. К сожалению, мы все далеки от того, чтобы предвидеть дальнейшее развитие музыки. Эта способность дана только провидцам, а уж Прокофьев никак не желает прослыть таковым.

Наступает время п р о с т о т ы в музыке и ее очертания вполне различимы. Было бы прекрасно, как однажды заметил Стравинский, создавать сочинения только для двух голосов. Но это стало бы и самым трудным — в этом случае требования, предъявляемые композитору, стали бы огромными, и в первую очередь это отнесится к модуляциям, их новым формам.

Что касается прогнозов в области балета, то сделать подобное едва ли возможно. Я писал балеты под огромным воздействием Дягилева и его воззрений на этот жанр. Естественно, современные веяния должны коснуться и балетного театра, но нет еще четких принципов современного в музыке².

Опубликовано: Prager Presse. 1932, 12 Januar; Die Musik (Berlin). 1932. November. S. 151—152 (фрагм.)//Пер. с нем.

¹ Интервью дано в Праге, где Прокофьев 11 января 1932 г. играл Третий концерт для ф-но с орк. п/у Н.Малько; была исп. также Скифская сюита.

² Начало 30-х годов — время важного стилистического перелома в творчестве Прокофьева. Его идея “новой простоты” в музыке, во многом совпавшая со сходными явлениями в творчестве целого ряда современников Прокофьева, несколько ранее высказывалась им неоднократно: “требование времени вернуться к простоте” (№60 наст. изд.), “новая простота — это и есть сегодняшний модернизм” (№61), «я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрапункту, и к большей мелодичности стиля; все это я называю “новой простотой”» (№62). Однако статья “Назад к простоте музыки” — по сути выступление программное, где композитор подробно обосновывает появление новых стилистических черт в сочинениях этого периода.

“Новая простота” Прокофьева была воспринята современниками отнюдь неоднозначно. Особенно интересна в этом плане реакция Мясковского. В письме к нему от 27 июля 1932 г. Прокофьев заметил: “Как странно, что Сараджев (...) противится моей новой манере. Вот и Асафьев пишет: “у нас не ценят лиризации твоего творчества последней поры”. В чем же дело? — ведь мелодика это то, что легче всего лезет в душу, а форма изложения самая понятная...” (ПМП. С. 389). Из ответного письма Мясковского от 7 сентября 1932 г.: “О Вашей мелодике и понятной форме изложения последней поры... Почему их у нас пока плохо ценят? Это очень сложный вопрос, и я не знаю, сумею ли вразумительно на него ответить. У меня мысль по этому поводу как-то раздваивается. С одной стороны — Ваши интонационные элементы (как в мелодике, так и в гармонике) никогда не были просты, но в старой манере письма они поглощались, с одной стороны, динамическим напором, а с другой, и благодаря насыщенности письма, большей определенностью звукового комплекса; сейчас — мелодика Ваша стала еще изысканней (и по интонации, и по ритмической структуре, и по большей ее протяженности, и по меньшей квадратности), а стиль изложения становится почти линейным, то есть гармонически гораздо менее определенным (я не говорю неясным). Если суммировать, я бы сказал, что стиль Вашей музыки стал более интеллектуальным. Вы менее отдаетесь творческому потоку, нежели сознательно направляете его в определенное и

иногда на первый взгляд более узкое русло. В Вашем творчестве словно появился элемент о г л я д к и, что особенно бросается в глаза в концовках новейших Ваших сочинений, в частности в сонатинах для фортепиано — где я иногда чувствую нарочитость. (...) Мне кажется, я не ошибаюсь, когда думаю, что если раньше у Вас могло быть намерение ошеломить, то теперь скорей — удивить, з а и н т е р е с о в а в. А это действует не так непосредственно“ (ПМП. С. 391).

Прокофьев совершенно трезво воспринял критику Мясковского. Он писал ему в письме от 5 октября 1932 г.: “Ваш анализ приемов изложения моей музыки, вероятно, правилен. По мере того, как увлекаешься в поисках новой мелодики и новой простоты, начинаешь не замечать, как далеко уплываешь от берега. Если при этом действительно удается открыть новый язык, то это хорошо; если же впадаешь в сухость и вычуру — тогда крышка. И в этом отношении Ваше письмо — хороший окрик: можно изобретать, но нельзя терять живой линии“ (ПМП. С. 392).

Через несколько лет Прокофьев в “Автобиографии“ в известной степени подвел итог: “Я искал простоты, но больше всего боялся, как бы эта простота не превратилась в перепевы старых формул, в “старую простоту“, которая мало нужна в новом композиторе. В поисках простоты я гнался непременно за “новой простотой“, и тут оказалось, что новая простота, с новыми приемами и главным новыми интонациями, совсем не воспринималась как таковая. Кое-где мне просто не удалось быть простым—это другое дело; но я не терял надежды, что целый ряд других мест все-таки окажется совсем простым со времени, когда ухо освоится с новыми интонациями, то есть когда эти интонации войдут в обиход“ (КА. С. 190).

71. Сергей Прокофьев¹

Сергей Прокофьев, современный русский композитор и пианист, хорошо известен в Голландии. Он уже дважды выступал перед нашей аудиторией. Завтра вечером он впервые исполнит свой фортепианный концерт вместе с симфоническим оркестром “Концертгебау“.

— Этот Концерт был написан, когда мне не было еще двадцати лет, в качестве дипломной работы по окончании Петербургской консерватории. Но это была слишком смелая работа для того времени, и один из педагогов выступил против нее; остальные, правда, признав несомненную сложность произведения, большинством голосов одобрили работу.

— *Идете ли вы сегодня вечером на “Бориса Годунова“?*

— Возможно... Я слышал эту оперу неоднократно. Мне, в частности, довелось присутствовать на дебюте в Лондоне Шаляпина². Сам же я выступал там на концертах со своими “Мимолетностями“.

— *В каком состоянии находится сейчас современная русская музыка?*

Отвечая на этот вопрос, Прокофьев назвал имя Николая Мясковского, автора Симфониетты, Лирического концертино и других произведений для камерного оркестра. По мнению Прокофьева, эти работы достойны исполнения. Мы ему сообщили, что произведения Мясковского на днях будут исполняться в Голландии.

— *А вы? Над чем вы работаете в последнее время?*

— Я окончил новый балет “На Днепре“. Его сейчас ставят в Париже в “Гранд-опера“; в феврале состоится премьера³. Недавно я написал струнный квартет. К следующему сезону надеюсь закончить новый фортепианный концерт⁴. Недавно в Париже я с огромным удовольствием слушал скрипичный концерт в исполнении Александра Шмуллера под управлением Виллема Менгельберга. Еще большее удовольствие для меня — в третий раз выступать в Амстердаме. Здесь очень серьезная публика; ее оценка деятельности любого музыканта остается в памяти надолго, чего не случается в других городах.

— *А что вы думаете по этому же поводу о парижанах?*

— Парижская публика высокообразованная и обладает тонким вкусом. Тот факт, что многие премьеры у Дягилева состоялись здесь, говорит сам за себя — этим Дягилев как бы оценивал размеры своего успеха. Но было бы неверно утверждать, что парижская публика безумно влюблена в музыку. Так, к примеру, весьма стесненные в средствах русские будут голодать целый день, но на последние деньги пойдут на концерт. Ожидать того же самого от парижан нельзя. (...)

— *Насколько велик интерес к музыке в России?*

— Он огромен. После революции неизмеримо выросло число любителей музыки, которые активно участвуют в музыкальной жизни страны.

Опубликовано: Algemeen Handelsblad (Amsterdam). 1932. 7 januari за подписью L.//Пер. с голланд.

¹ Интервью дано в Амстердаме, где во время проведения Фестиваля русской музыки Прокофьев выступил с программой, включавшей Первый концерт для ф-но с орк. (солист автор) и сюиту из балета "Стальной скок" (дир. П.Монтё). Концерт состоялся 23 января 1932 г.

² Скорее всего имеется в виду выступление Шаляпина, состоявшееся 28 июня 1928 г. в Лондоне ("Ковент-Гарден") в "Борисе Годунове".

³ Премьера балета "На Днепре" состоялась в Париже 16 декабря 1932 г.

⁴ Речь идет о Пятом концерте для ф-но с орк., см. №73 наст. изд. и коммент. 1 к нему.

72. ...

В нашей газете можно было прочитать весьма содержательное исследование Рене Бизе о проблемах музыки в кино. (...) Вероятно, можно предсказать рождение музыкального жанра, который не будет иметь ничего общего ни с оперой, ни с опереттой, ни с балетом, и который будет подчинен законам экрана. Поэтому мы бы считали неотложным делом найти способы, чтобы обеспечить тесное сотрудничество между музыкантами и режиссерами, и с этой целью задали вопросы ряду музыкантов.

1. *Что вы думаете вообще о взаимоотношении между музыкой и кино? Заинтересованы ли вы как музыкант в сотрудничестве с кинорежиссерами?*

2. *При каких условиях подобное сотрудничество было бы реальным? Какие методы работы вы могли бы предложить? Какие музыкальные формы по-вашему наиболее подходят к кино? (...)*

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ

"Я люблю кино. Почему бы нам не сотрудничать? Я довольно хорошо, к примеру, представляю свое участие, скажем, в написании музыки к мультипликации. Эти маленькие, очаровательные фильмы обладают чертами, которые возвышают их над простым гротеском. Что касается игровых фильмов, то подобное сотрудничество также представляется мне возможным, но я считаю, что здесь больше сложностей. Прежде всего режиссер должен ясно осознавать, что представляет собой музыка, как таковая, и к тому же совершенно необходим тесный контакт между композитором и постановщиком. Вот возможный метод работы: сначала точно хронометрировать продолжительность сцен, диалогов и т.д.; только затем к своей работе может приступить композитор, а затем и постановщик, строго соблюдая установленный хронометраж, чтобы кадры соответствовали музыке. И, подобно тому, как это происходит в балете, музыка или описывала бы действие, или сопровождала бы его полифонически (но не гетерофонически, как это часто бывает).

В целом, я не отказался бы работать для кино, но прежде, чем начать, мне хотелось побольше пообщаться с постановщиками фильмов..."¹.

Опубликовано: Pour Vous (Paris). 1932. 11 et 18 fevrier/Интервьюер Н.Франк // Пер. с франц.

¹ В АрхП (ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 932. Л. 433) сохранились также ответы на поставленные газетой вопросы А.Русселя, приводимые ниже: "Я думаю, что музыка может и должна играть в кино важнейшую роль, в некоторых случаях и роль решающую. Однако, в большинстве фильмов ей придется ограничиться лишь созданием общего фона, на котором будет разворачиваться действие; музыка не будет комментировать его, как это происходит в театре. К тому же подобный комментарий прошел бы незамеченным для зрителя, все внимание которого поглощено происходящим на экране. С другой стороны, быстрая смена кадров в кино делает во всех случаях почти иллюзорным использование традиционных музыкальных форм. Но можно задать себе вопрос, нашло ли уже кино свою окончательную форму и нет ли чего-то нового, что кинематограф мог бы выразить помимо того, что мы имеем сегодня? В этом случае роль музыки могла бы значительно возрасти.

В целом, мне кажется, что кинематограф может предложить композитору интересные формы сотрудничества, однако при том условии, что его не будут рассматривать в качестве музыканта, которому заказывают музыку на час, а потом, в последний момент обращаются к нему с просьбой вырезать здесь три минуты и добавить десять минут чуть дальше".

В полемике, развернувшейся в газете "Pour Vous", приняло участие несколько композиторов и музыкальных критиков. Здесь же в АрхП, помимо выступления А.Русселя, сохранились два высказывания, являвшихся прямым откликом на публикацию Прокофьева (к сожалению, отсутствуют упоминания об авторах этих высказываний, а поиск в этом плане дополнительных сведений не дал результатов):

"Что касается метода, которого следовало бы придерживаться: метод Прокофьева не кажется мне подходящим, потому что это была бы еще одна "адаптация". Но я думаю, что умный постановщик мог

бы легко договориться с композитором, как он договаривается со сценаристом в ходе предварительных переговоров. Постановщик, сценарист, композитор — эта троица должна оставаться единым ансамблем, который мог бы разумно функционировать и в котором ни один из его членов, что называется, не тянул бы одеяло на себя...“

“Метод, предлагаемый Прокофьевым, кажется мне правильным. В этом случае композитор работал бы по точному монтажному плану фильма (в создании которого он к тому же принял бы участие) и к съемкам эпизодов переходили бы лишь тогда, когда вся музыка была бы записана. Следовало бы отказаться от использования больших оркестровых ресурсов и сочинять такую музыку, которая была бы чуть больше, чем простой аккомпанемент...”

Прокофьев написал музыку к восьми фильмам — “Поручик Кижэ” (1933), “Пиковая дама” (1938; не вышел на экраны), “Александр Невский” (1938), “Лермонтов” (1941), “Тоня” (1942), “Котовский” (1942), “Партизаны в степях Украины” (1942) и “Иван Грозный” (1942).

Мысли, высказанные в этом интервью, во многом дополняет отрывок из письма к С.Эйзенштейну от 30 июля 1939 г.: “Я продолжаю считать кино самым современным искусством, но именно из-за его новизны у нас еще не приучились расценивать составные части и считают музыку чем-то с боку припеку, особого внимания не заслуживающим. А между тем, чтобы написать такую вещь, как пески и воды (речь шла о музыкальных темах к фильму “Большой Ферганский канал”, который собирался снимать Эйзенштейн с музыкой Прокофьева; фильм не был снят. — В.В.), надо вложить в них очень много. Вот почему я и взялся по старинке за оперу [“Семен Котко“], где за музыкой уже признано должное место: дело вернее” (СтМ. С. 344).

73. Сергей Прокофьев

(...) Во время беседы, состоявшейся в последний приезд композитора в Лондон, я (интервьюер У.Лилль. — В.В.) сказал:

— *Здесь часто можно услышать мнение, что вы проповедуете культ музыки без эмоций, но должен признаться, что у меня создалось обратное впечатление, когда я слушал 13 апреля [1932 г.] Третий фортепианный концерт в вашем, авторском исполнении совместно с оркестром Би-би-си.*

Мне показалось, что Прокофьев был озадачен.

— Музыка без эмоций? Возможно ли это? Что касается моего фортепианного концерта, то он написан давно, 12 лет назад и никак не может служить примером для характеристики моего сегодняшнего стиля. Но кажется этому вопросу здесь уделяют слишком много внимания, да и не только здесь. Много пишут об этом и исполняют мою музыку, совершенно не учитывая того, что сегодня я уже не тот, как когда-то. Для примера могу назвать мой струнный квартет, ор. 50, балет “Блудный сын“, мою Третью симфонию, мое самое последнее сочинение “Музыку для фортепиано и оркестра“, которое названо так, ибо оно формально не является концертом¹.

— *В медленной части Третьего концерта мне особенно понравилась ритмическая разработка основной темы.*

— Ритм — важная сторона музыки, равноправная с другими ее элементами. — Прокофьев сделал выразительное движение левой рукой. — Когда критики говорят, что в моей музыке сильно ритмическое начало, то этим она никак не выделяется среди других музыкальных образцов. Для меня важнее мелодия, роль которой у меня весьма существенна. Именно она придает почерку композитора индивидуальность. Мелодия подсказывает композитору возможность использования той или иной гармонической последовательности, ее оркестровый колорит.

— *Но чувство колорита — отражение ваших внутренних переживаний?*

Прокофьев слегка задумался, прежде чем ответить.

— Да, возможно, что так. Но эмоции могут быть, а могут не существовать вообще. В чем я убежден полностью — это то, что каждой определенной мелодии должен соответствовать только ей свойственный гармонический и инструментальный колорит. Большая ошибка, когда начинают рассуждать о моей гармонии, о моем ритме. Они изменяются в зависимости от мелодии. Как только композитор приходит к заключению, что он создал свой стиль, — это значит, что он исписался. Ему нечего уже сказать. Я никогда не писал трактатов о гармонии — пока еще! (Прокофьев улыбнулся).

— *Подобно Шёнбергу?*

— Да, он опубликовал свой труд, где изложена его система гармонии². Я на-

звал бы здесь и Стравинского, который продолжает в своем творчестве экспериментировать. Большая часть пишущих о нем этого почему-то не понимает.

— (...) Но вернемся к вашему творчеству. Вы считаете, что основной элемент музыки все же мелодия?

— Да, безусловно. Именно мелодия является первоосновой музыки, в соответствии с которой используются другие средства музыкальной выразительности. Таким образом, каждое новое сочинение для меня — это и совершенно новый план разработки материала³. (...)

Опубликовано: The Bookman (London). 1932. June. (№489). P.177—178 в рубрике "Современные композиторы" [датировано серединой апреля 1932 г.] / Интервьюер У.Лилль//Пер. с англ.

¹ Имеется в виду произведение, которое в конечном счете было названо Пятым концертом для ф-но с орк., впервые исп. 31 октября в Берлине автором и орк. п/у В.Фуртвенглера; 25 ноября 1932 г. Прокофьев исп. Концерт в Москве, орк. дирижировал Н.Голованов.

Из "Автобиографии" Прокофьева: "В 1932 году я сочинил Пятый концерт для фортепиано [с оркестром]. Если выделить в сторону одноручный Четвертый, то со времени сочинения Третьего прошло более 10 лет, создались новые концепции того, как обращаться с этой формой, пришли в голову кое-какие приемы (пассаж через всю клавиатуру, во время которого левая рука перегоняет правую; аккорды у рояля и оркестра, перебивающие друг друга и т.д.), наконец, в записной книжке накопилась пачка бодрых мажорных тем. Концерт я вначале не хотел делать трудным и даже предполагал назвать его "Музыкой для фортепиано с оркестром", отчасти для того, чтобы публика не путалась в нумерации концертов. Но кончилось тем, что вещь все-таки оказалась сложной, явление, фатально преследовавшее меня в целом ряде опусов этого периода. (...)

Пятый концерт я играл в первый раз (...) с оркестром Берлинской филармонии под управлением Фуртвенглера. Из-за предыдущего концерта я попал в Берлин только на последнюю репетицию. "Я оставил для вас всю репетицию, но для такой трудной партитуры этого конечно мало, — сказал Фуртвенглер. — Однако каждый из нас постарается работать как можно лучше". Работали действительно серьезно, и, появившись перед публикой, сыграли хорошо" (КА. С. 189—190).

Впервые Прокофьев сообщил Мясковскому о замысле "Музыки для фортепиано с оркестром" в письме от 11 июня 1932 г. (ПМП. С. 384). 18 июня 1932 г. Мясковский ответил Прокофьеву: "Я (...) в полном на Вас негодовании: что это за кшенекьянство и хиндемитчина называть свое новое сочинение "Музыка для фортепиано с оркестром" ! [—] разве у вас есть опасение, что Вашу "Музыку" примут за какой-нибудь индустриальный шум? "Се лев, а не собака"?! Если Вы не хотите с а м и выдумать какое-нибудь название (с каких это пор?), то наименьшей претензией будет все же назвать Ваше новое сочинение просто 5-й (или 4-й, однорукий, быть может, не в счет?) концерт. Никогда не думал, что Вы пойдете по одной жердочке с туповатыми немцами!" (ПМП. С. 386).

Прокофьев 5 октября 1932 г. ответил Мясковскому: "... из поблажки Вашему дурному характеру я в конце концов назвал Пятым концертом, похерив "Музыку для фортепиано с оркестром", хотя, уверяю Вас, что называть музыкой изобрел совсем не Хиндемит, см. хотя бы "Kleine Nachtmusik" Моцарта (ПМП. С. 392).

² Речь идет о "Harmonielehre" (Wien, 1911) — "Учении о гармонии" Шёнберга.

³ Об этом же мнении Прокофьева свидетельствует М.Астров: "Композитор должен всегда искать новые выразительные возможности, — говорил [Прокофьев] часто. — Каждая из его вещей должна обладать своей собственной техникой. Если этого не будет, он неизбежно станет повторяться, а это всегда — начало конца" (СтМ. С. 380).

74. Профиль музыкальной жизни Парижа (сезон 1931/32)¹

Я сказал профиль — потому что мне хотелось отметить наиболее выпуклые черты здешней музыкальной жизни. И прежде всего хотелось бы, конечно, рассказать об исполнении музыки советских композиторов, но, к сожалению, в данном случае Париж, — этот "перекресток всех дорог", проявил непонятную инертность и малоосведомленность. Если не считать исполнений сочинений пишущего эти строки, один лишь "Завод" Мосолова обратил на себя внимание здешних музыкальных кругов. Успеху и распространению "Завода" много способствовал неописуемый восторг, в который пришел от него Флоран Шмитт, видный музыкант и влиятельный критик. Его статьи вызвали повторное исполнение этой вещи как в Париже, так и в некоторых других центрах, прислушивающихся к суждению французской столицы. Разумеется, успех был не единодушен: были попытки указать на механичность пьесы или якобы подневольность изображаемого ею труда, но победило общее впечатление красочности и стихийности, поразившее воображение парижан².

В области французских новинок — много ждали от новой оперы Мийо “Максимилиан”, поставленной с большой тщательностью в “Гранд-опера”. Сюжет исторический, из жизни единственного мексиканского императора Максимилиана, свергнутого революцией. Казалось бы, богатая тема, для размахистых народных сцен, тем более, что у Мийо склонность к декоративному эффектному обращению с хорвыми массами: но вместо этого он склонился к лирике личных переживаний свергаемого Максимилиана, оказавшихся сценически тягучими, что и повело к неудаче оперы³. Зато с чрезвычайным шумом был встречен парижской публикой и критикой фортепианный концерт Равеля. Шум этот несколько преувеличен патристическим пылом французов (“наш Равель создал истинно классический концерт”), но надо отдать справедливость — вещь интересная, звучит отлично и сделана с блеском. Однако оговоримся: если это концерт, то партия фортепиано не представляет большой заманчивости для концертирующего артиста; если же это просто пьеса для фортепиано с оркестром, то соединение обеих звучностей так удачно, что даже бедность фортепианной техники не слишком заметна в общей комбинации⁴. Очень недурна новая Третья симфония Русселя, бодрая по настроению и ясно изложенная⁵.

Переходя от музыкальных произведений к некоторым организационным особенностям парижской жизни, следует отметить совершенно ненормальное существование симфонических оркестров. В Париже их много, даже слишком много, но работа ведется без руководящего плана: все это самостоятельные предприятия, конкурирующие друг с другом и мешающие жить одно другому. Некоторые оркестры созданы на средства отдельных частных лиц, другие представляют собою оркестровые товарищества, действующие на свой риск и распределяющие доходы между музыкантами. Этим последним приходится выдерживать конкуренцию с оркестрами, организованными частниками и, следовательно, располагающими большими материальными средствами; случается, что одному оркестровому товариществу приходится бороться с другим таким же. В воскресенье днем, например, бывает одновременно около шести симфонических концертов, которые взаимно отбивают публику, и поэтому залы никогда не наполнены. Плохие сборы подрывают бюджет оркестров и не дают им возможность делать достаточное количество репетиций, не говоря уже о нищенском вознаграждении, которым приходится довольствоваться большинству оркестровых музыкантов. А оркестровые музыканты в Париже большею частью высокой квалификации и умеют справляться с любой современной партитурой; французская школа деревянных духовых — одна из лучших, когда медные и уступают немецким. Но как бы хороши ни были музыканты, сплошь и рядом им удается иметь лишь три репетиции на две программы, которые исполняются в субботу и в воскресенье. Поэтому исполняемые вещи в большинстве случаев пригнаны наспех и хорошо выходит только то, что оркестр повторяет из года в год⁶.

Большое волнение вызвала угроза закрытия “Гранд-опера”. Французское правительство выдавало своему первому театру лишь минимальную субсидию, предпочитая иметь директором богатого буржуа, который мог бы при случае доложить из своего кармана. Это уродливое положение оставалось неизменным в течение многих лет, пока терпение директора по нынешним плохим временам не лопнуло и он не подал в отставку. Произошел переполох, проектировалась забастовка всех театров с требованием уменьшения налогов — словом, целая трагикомедия с запросом в парламенте. В конце концов субсидию увеличили, налоги немного сбавили, директору выразили симпатию и все кое-как поехало дальше.

Опубликовано: Музыкальный альманах: Сб. статей. — М., 1932. С. 106—107; Сов. театр (М.). 1932. №12. С. 27 под названием “Музыкальная жизнь Парижа”; МДВ. С. 209—211.

¹ Статья датируется маем 1932 г. в связи с упоминанием ее в письме к Держановскому от 14 мая 1932 г., где Прокофьев писал: “Статью о парижской музыкальной жизни для сборника Всеросскомдрама (Всероссийское общество драматургов и композиторов. — В.В.) я набросал. Кстати, в Париж приехал Афиногенов, которому я на днях [ее] прочту и который сам обещал озаботиться пересылкой ее в Москву (он, кажется, хочет, чтобы статья одновременно появилась в двух местах) (см. выше библиогр. справку. — В.В.)” (ИПМП. С.290).

² Действительно, Ф.Шмитт высоко оценивал “Завод” Мосолова, о чем писал в своих воспоминаниях о Прокофьеве: “В Театре Елисейских полей Рене Батон исполнял “Завод” Мосолова. Я был крайне взбужден — что случается со мной порой, когда я слышу вещь, которую хотел бы написать сам — и меня тем более поразило душевное спокойствие Прокофьева. По некоторым его репликам о слабости

формы и бедности воображения я понял, почему он не разделял моего восторга. Меня подкупил, вероятно, прежде всего громкозвучный блеск оркестра. При втором прослушивании я храбро покаяться и умел свои восторги» (СтМ. С. 381).

Критическое отношение к «Заводу» Мосолова Прокофьев высказал в письме к Мясковскому от 15 апреля 1931 г.: «*Fonderie d'Acier*» Мосолова (я уж не знаю, как это сталелитейное произведение называется в оригинале). Здесь [в Париже] этой вещью заинтересовались и сыграли дважды. То есть я не могу сказать, чтобы партитура была неинтересна, звучит она здорово. Но мне показалось, что в ней ужасно мало материала, да и кроме того, постоянно повторяющиеся такты меня раздражают, хотя я сам делал это во время Скифской сюиты» (ПМП. С. 355).

Небезынтересно привести и мнение Прокофьева, высказанное им в письме к Дягилеву 21 сентября 1928 г.: «...Мосолова я вначале рекомендовал тебе с оговорками, так как его вещи, которые я знал, не были лишены модернизма вчерашнего дня и некоторой статичности. Но с тех пор мне попались его «Газетные объявления» для голоса и фортепиано, наблюдательно острые и забавные, не сравнить с «*Machines agricoles*» [«Сельскохозяйственными машинами»] Мийо, с которыми, он, говорят, и не был знаком. Кроме того, им теперь написаны и исполнялись струнный квартет и фортепианный концерт, которых я не знаю» (цит. по: Барсова И. Раннее творчество Александра Мосолова... // А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания. — М., 1986. С. 96; это письмо опублик. в сб. Дягилев. Т. 2. С. 142—143, но данный фрагм. по неизвестной причине купирован).

³ См. коммент. 4 к №48 наст. изд.

⁴ В письмах Прокофьев писал о Концерте Равеля — к Мясковскому от 25 января 1932 г.: «...как Вам понравился концерт Равеля? Последний заявил, что, сочиняя его, он имел в виду воскресить славную традицию Моцарта и Сен-Санса в смысле виртуозного подхода к концертирующему инструменту. Но, во-первых, выбранные им композиторы сами были не без промахов в этом отношении, а во-вторых, своим заявлением Равель никому очков не втёр, ибо известно, что концерт свой он сначала задумал для собственных маленьких средств, но по дороге выяснил, что и того он не сыграет; после этого он стал утруднять фортепианную партию. В результате получился утлый пианизм, но, разумеется, очаровательные звучности в смысле комбинаций фортепиано с оркестром, которые настолько испутили дело, что, если смотреть в ноты, казалось, будто фортепианная партия всерьез концертная. При первом исполнении концерт имел чрезвычайный успех» (ПМП. С. 373); в письме к А.Дианову от 18 марта 1932 г.: «Равель имел огромный успех со своим концертом, особенно среди патриотствующих французов, но концерт этот такой же концерт для фортепиано, как и для пикколо флейты, ибо фортепианная партия представляет мало интереса для пианиста и пикколо солирует не меньше. Но общая звучность прелестна и в первых двух частях немало музыкальных удач; третья часть пустышка» (МДВ. С. 287); в письме к Асафьеву от 9 апреля 1932 г.: «Концерт Равеля все-таки какой-то худосочный. То есть «превосходно», если условиться, что никаких концертных требований к нему не предъявляется, а что это просто пьеса, в которой фортепиано солирует наравне с пикколо-флейтой или фаготом» (ПА. С. 37).

⁵ См. коммент. 2 к №48 наст. изд.

⁶ Незадолго до написания публикуемой здесь статьи проблемы, связанные с французскими оркестрами, были затронуты Прокофьевым в письме к А.Дианову от 18 марта 1932 г. (см.: МДВ. С. 288).

75. Из воспоминаний М.Слонома «О Марине Цветаевой»

(...) У меня сохранились заметки о поездке в Медон [в пригороде Парижа, где жила Цветаева] в 1931 году вместе с Сергеем Прокофьевым. Он тогда кончил свой Пятый концерт. (...) Прокофьев знал стихи М.И. и восхищался ими, говоря, что в них «ускоренное биение крови, пульсирование ритма» — я напомнил ему ее же слова:

«Это сердце мое искроу
магнетический рвет ритм»¹.

Мы ехали из Парижа в машине Прокофьева, его тогдашняя жена Лина Ивановна сидела позади и все время переругивалась с мужем. Полуиспанка, полурусская, она в свои замечания вносила южный пыл и северное упорство. Впрочем, в одном она была права: Прокофьев был никудышным водителем: на обратном пути из Медона он на бульваре Экзельманс въехал в пилястр воздушной железной дороги и чуть нас не убил.

М.И. была очень рада нашему посещению, накормила нас супом, читала свои стихи и много шутила. Когда Прокофьев в разговоре употребил какую-то поговорку, М.И. тотчас обрушилась на пословицы вообще — как выражение ограниченности и мнимой народной мудрости. И начала сыпать своими собственными переделками: «где прочно, там и рвется», «с миру по нитке, а бедный без рубашки», «береженого и Бог не бережет», «тишь да гладь — не Божья благодать», «тише воды,

ниже травы — одни мертвецы“, “ум хорошо, а два плохо“, “тише едешь — никуда не приедешь“, “лучше с волками жить, чем по-волчьи выть“. Прокофьев хохотал без удержу, Лина Ивановна снисходительно, Сергей Яковлевич [Эфрон, муж Цветаевой] одобрительно.

В конце вечера Прокофьев заявил, что хочет написать не один, а несколько романсов на стихи М.И., и спросил, что она хотела бы переложить на музыку². Она прочла свою “Молвь“, и Прокофьеву особенно понравились первые две строфы:

“Ёмче органа и звонче бубна
Молвь — и одна на всех.
Ох — когда трудно, и ах — когда чудно,
А не дается — эх!
Ах — с эмпиреев, и ох — вдоль пахот,
И согласись, поэт,
Что ничего, кроме ахов,
Охов, у Музы нет“³.

“А воображение? — спросил Прокофьев, — разве не это самое главное у Музы?“ Тут завязался спор. М.И. утверждала, что не одна поэзия, но вся жизнь человеческая движется воображением. Колумб воображал, что между ним и Индией — вода, океан, — говорила она — и открыл Америку. Ученые, не видя, находят звезды, микробы, тот, кто вообразил полет человека, был предтечей авиации. И нет любви без воображения. “Что ж, по-вашему, — опять спросил Прокофьев, — это озарение?“ “Нет, это способность представлять себе и другим выдуманное, как сущее, и незримое, как видимое.“ Прокофьев потом признался, что был согласен с Цветаевой, но нарочно вызывал ее на беседу⁴. Когда он заметил, что она слишком абстрактно представляет себе воображение, она обычной скороговоркой, но отчетливо выделяя слова, сказала, что во-ображение значит во-площение. А также пред-чувствие, пред-угадывание — и оно конкретно, а не абстрактно, потому что раскрывает существо предметов, не просто описывает. И закончила со смехом: “Зри в корень, но не по Козьме Пруткову“. И прибавила: “А вот сюрреалисты для меня, пожалуй, слишком абстрактны“.

На обратном пути Прокофьев с восторгом говорил о том, с каким напряжением и силой М.И. все воспринимает, даже не очень важное, а потом с таким же азартом начал обсуждать, какие ее стихотворения лучше всего подойдут для пения. На другое утро позвонил мне по телефону, спрашивая о стихотворении, прочитанном М.И. и кончавшимся словами: “начинает мне монастырь (в тексте стихотворения Господь. — В.В.) сниться, отоснились Вы“. Я не раз слышал его в чтении М.И.:

“Полнолуние и мех медвежий
И бубенчиков легкий пляс
Легкомысленнейший час, мне же —
Глубочайший час.
Умудрил меня встречный ветер,
Снег умиловил мне взгляд,
На пригорке монастырь светел
И от снега — свят.
Вы снежинки с груди собольей
Мне целовываете, друг,
Я на деревце гляжу, — в поле
И на лунный круг.
За широкой спиной ямщицкой
Две не встретятся головы.
Начинает мне Господь — сниться,
Отоснились — Вы“⁵.

Опубликовано: С л о н и м М. О Марине Цветаевой//Новый журн. (Нью-Йорк). 1971. Кн. 104. С. 165—167.

¹ Этот фрагмент воспоминаний М.Слонима датируется по упоминанию здесь Пятого концерта для ф-но с орк., оконченного в 1932 г.

Если бы не воспоминания М.Слонима, то мы, пожалуй, никогда не узнали бы об этой встрече двух великих русских художников, волею судеб оказавшихся на чужбине: в документальных материалах, связанных с Цветаевой и Прокофьевым, не обнаружено никаких других упоминаний об этом визите.

Если судить по публикуемому здесь фрагменту, то Прокофьев знал поэтическое наследие Цветаевой, отмечая в нем “ускоренное биение крови, пульсирование ритма”. Не трудно заметить, что композитор чувствовал в поэзии Цветаевой именно те ее черты, которые свойственны и его музыке. Можно предположить, что и Цветаева в какой-то степени была знакома с музыкой Прокофьева. В письме к С. Гальперн-Андрониковой от 11 июня 1929 г., по всей видимости, упоминая свой поэтический цикл “Плащ”, она писала: “Я смотрела дягилевскую труппу; в “Блудном сыне” телодвижения напоминают стихи (они сходны с моими стихами): плащ превращается в гребца” (цит. по: Карлинская С. Марина Цветаева..., Los-Angeles. 1966. P. 199).

² Замысел Прокофьева остался неосуществленным.

³ Стихотворение “Моль” датируется 1924 г.

⁴ Склонная к преувеличениям, Цветаева восприняла, надо полагать, реплики Прокофьева буквально. Иначе просто не объяснить того резкого отзыва о Прокофьеве, удивляющего своей необъективностью, который дала Цветаева в письме к дочери А.Эфрон 27 января 1941 г.: “Вчера, по радио Прокофьев (пишет очередную оперу [“Обручение в монастыре”])* . Опера у него функция) собственным голосом: — Эту оперу нужно будет написать очень быстро, потому что театр приступает к постановке уже в мае (м[ожет] б[ыть] апреле — неважно).

— Сергей Сергеевич! А как Вы делаете — чтобы писать быстро? Написать — быстро? Разве это от Вас (нас) зависит? Разве Вы — списываете?

Еще: — “Театр приступает к постановке — уже в мае”. К постановке — ненаписанной, несуществующей оперы. — Прокофьева. Это единств[енная] достоверность. —

Быстро. Можно писать — не отрываясь, спины не разгибая и за целый день — ничего. Можно же, к столу не присесть — и вдруг все четверостишие, готовое. (...)

Недаром меня *никогда* не влекло к Прокофьеву. Слишком благополучен. *Ни приметы* — избранничества. (Мы все — клейменные, а Гете — сам был Бог). Иногда и красота как клеймо. Но — загадка — либо П[рокофьев], действительно *сам*, либо *сам* — нет (кроме самообмана), и, в последнюю минуту, Прокофьеву подает — все-таки Бог.

Верующая? — Нет. — Знающая из опыта” (цит. по: Белкина М. Скрещение судеб. Попытка Цветаевой, двух последних лет ее жизни. — М., 1988. С. 206—207). Здесь, в книге М.Белкиной, в этом письме фамилия Прокофьева впервые раскрыта. В его первой публикации (Цветаева М. Письма к разным лицам//Новый мир. 1969. №4. С. 212) А.Эфрон, собравшая и откомментировавшая письма матери, не без оснований сочла необходимым опустить имя Прокофьева, заменив его фразой “один композитор”. Последний фрагмент письма в этой публикации (со слов: “Недаром меня никогда...”) купирован здесь полностью.

⁵ Стихотворение без названия, датированное 1915 г.

М.Слоним ошибочно соединяет в этом фрагменте своих воспоминаний строфы из разных стихотворений Цветаевой: публикуемого здесь и стихотворения “День угасший//Нам порознь нынче час...” (строфы из последнего стихотворения в наст. изд. опущены).

76. В каком направлении будет ориентирован балет?

(...) Журнал “Comœdia” счел уместным задать Прокофьеву следующие вопросы:

1. Что вы думаете о жанре балета? Какова роль либретто, музыки, декораций и хореографии в балете?

2. Какому балету вы отдаете предпочтение — старинному или современному? Какие балеты вы считаете классическими образцами этого жанра?

3. Каким вам представляется развитие балета? Будет ли балет будущего совершенно новым или он будет опираться на сформировавшиеся традиционные элементы? Если да, то на какие? (...)

“Вы, вероятно, знаете, как Вагнер относился к голосу. Он считал его средством, а не целью. Вагнер, конечно, ошибался. В оперном произведении оркестр не должен подчинять себе вокальную партию. Точно также дело обстоит и в балете. Здесь господствующий элемент — танец.

Было бы ошибкой сначала придумать сюжет, а уж затем приспособить к нему хореографию. Сюжет — всего лишь повод. Идеальным мне представляется такое положение вещей, когда невозможно определить, что в балете первично, а что вторично — действие или танец.

В самом деле, в балете могут существовать только хореографические проблемы; психологизм чужд этому жанру. Но, подобно тому, как в изобразительных искусствах

* См. № 152—154 наст. изд.

вах, самый скромный листик превращается в орнамент, искусство танца может раскрыть в различных модификациях такие формы движения, которые явят нам в балете прекрасные пластические мотивы. Характерно, что спорт и машины уже нередко становились темой в современном балетном спектакле.

Музыка в балете? Ее не следует писать в виде танцевальной симфонии, а следует сочинять музыку к танцу, в которой ритм, каждый акцент подчеркнуты и находят свой естественный комментарий в жесте“.

Известно, что нынешней зимой должен быть поставлен балет Прокофьева “На Днестре“. Мы увидим его, говорю я (интервьюер М.Портъе. — В.В.), в следующем сезоне?

“Вы правы, что говорите об этой моей работе, потому что этот балет впрямую отражает то, о чем я вам говорил. Именно в этом направлении мы работаем — С.Лифарь и я. Сюжет здесь играет второстепенную роль. С тем, чтобы не быть привязанным к сюжету, мы стремились к тому, чтобы он возникал из хореографии и самой музыки. Нам хватило всего несколько сюжетных линий, не сковывавших нас и по которым Лифарь и я “вышивали“.

М.Ларионов сделал декорации, которые представляются мне, наряду с декорациями к “Шуту“, одними из его высших достижений. Что касается костюмов, то их делала Н.Гончарова. Все вместе мы стремились сделать спектакль гармоничным. Надеюсь, что это нам удалось“.

Опубликовано: Comoedia (Paris). 1932. 24 septembre/Интервьюер М.Портъе // Пер. с франц.

77. Вечер Прокофьева

В концерте симфонического оркестра Радио, который состоится в “Скворечнике“¹, принимают участие самые знаменитые из современных композиторов и пианистов. (...) Вчера вечером к нам прибыл из Парижа Прокофьев и остановился в гостинице “Англетер“, где мы его и встретили — радостного и улыбающегося, без тени дорожной усталости.

— *Что вы будете играть сегодня вечером?*

— Мой Третий концерт для фортепиано с оркестром, который я, между прочим, буду еще раз играть послезавтра в Берлине с оркестром под управлением Фуртвенглера. За свой Первый концерт для фортепиано с оркестром я получил в консерватории премию им. А.Рубинштейна. Я его, собственно, потому и сочинил, что не мог уже играть концерты Бетховена и Листа.

Далее будет исполнена Скифская сюита, которую я первоначально написал в качестве балета для Дягилева. Это весьма современное произведение, и оно было освищено на первом исполнении в 1916 году. Позднее оно везде пользовалось успехом.

— *Понятна ли ваша музыка простому слушателю?*

— Она полна мелодий, но в ней новые ритмы и новые гармонии. Я стремлюсь писать музыку насколько возможно простой.

— *Знаете ли вы профессора Малько, который будет дирижировать?*

— Да, мы учились вместе в консерватории. Он все же старше меня на 8 лет.

Опубликовано: Dagens Nyheder (Kobenhavn) 1932. 27 oktober//Пер.с датского.

¹ Шутливое название, закрепившееся за новой сценой Королевского театра в Копенгагене, в котором в день опубликования этого интервью состоялся концерт Прокофьева в Копенгагене.

78. В вагоне¹

Почти вслед за тем, как варшавский курьерский поезд подошел к перрону, к нам, В.Шебалину и мне (интервьюеру В.Держановскому. — В.В.), командированным Горкомом композиторов встретить Сергея Прокофьева, подошел начальник погранотряда и любезно, но коротко осведомился:

— Сергей Прокофьев?

На наш утвердительный ответ последовало короткое же:

— Приехал.

Через 45 минут Владивостокский курьерский помчал нас на Москву:

— Я с величайшей радостью возвращаюсь восвояси на советскую землю, — говорит композитор². (...)

— А какие у вас сейчас творческие замыслы?

— Видите, меня сейчас отталкивает обычная сюжетика Запада. Она мне кажется какой-то ненужной, в ней есть безразличие, то, что может быть названо формализмом или еще как хотите. Афиногенов, с которым я встретился летом в Париже и которого оценил за ясный взор, обещал снабдить меня сюжетом. Он даже предложил написать комедию из жизни парижской буржуазной мути. Но это была бы пьеса негативных положений, деконструктивная. Меня же тянет к советской тематике. Я ишу и хотел бы найти возможно скорее крепкий и цельный сюжет из советской жизни. Я стремлюсь к созданию произведения конструктивного, бодрого, характерного для новой жизни, изображающего строителей, новых людей нашей эпохи. У Афиногенова в этом плане есть очень интересные замыслы. Но он как будто бережет их для своей ближайшей пьесы. Впрочем, мы разговаривать еще не кончили. Друзья указывали на ряд других интересных тем, и, конечно, ближайшее сценическое произведение будет построено на сюжетике нашего строительства. В прошлом году постановка “Стального скака” в Нью-Йорке. В “Метрополитен-опера” балет был дан в тщательном оформлении — с красными пологими занавеса и эмблемами серпа и молота. Балет был принят внимательно и сравнительно спокойно. Тут, конечно, могли иметь место те или иные колебания политического маятника³. Мне особенно хочется продирижировать лично эту вещь во время московских концертов, чтобы попытаться убедить в ее созвучности новой жизни. Заново составленную концертную сюиту мне удалось скомпоновать так, что в последней части (“Фабрика”) сохранено постепенное нарастание, которое в балете чередовалось с падениями, мотивированными сценически, но при концертном исполнении снижавшими эффект⁴.

Последние беглые вопросы о профессуре Прокофьева в Московской консерватории.

— Что касается моей работы в Московской консерватории, то я готов начать ее весной. Задержка, кажется, в том, что еще окончательно не сформировано высшее отделение Meisterschule, как называют немцы. Вряд ли я возьму на себя преподавание дисциплин. Скорее всего я буду вести курс практической композиции⁵. (...)

Опубликовано: Сов. искусство (М.). 1932. 27 ноября (№54). С. 2/Интервьюер В.В.Держановский [Интервью дано 21 ноября 1932 г.].

¹ №78—83 связаны с третьей поездкой Прокофьева в СССР. В Москве было дано 4 концерта:

25 ноября 1932 г. — п/у Н.Голованова: Четыре портрета и Развязка из оп. “Игрок” и Пятый концерт для ф-но с орк. (солист автор); п/у автора: Классическая симфония и Сюита из бал. “Стальной скак”;

26 ноября 1932 г. — повторена программа от 25 ноября;

27 ноября 1932 г. — Квартет, ор. 50 (исп. Квартет им. Бетховена); Соната для двух скр. (исп. Д.Цыганов и В.Ширинский), Увертюра на еврейские темы (исп. автор, А.Володин и Квартет им. Бетховена) и в исп. автора — 6 “Мимолетностей”, Марш, Ригодон и Аллеманда из ор. 12, “Сказки старой бабушки” (№2 и 3) и “Наваждение”;

5 декабря 1932 г. — повторена программа от 25 ноября.

² В 1932 г. Прокофьевым было принято решение о возвращении на Родину, но окончательно композитор вернулся в СССР весной 1936 г.

Из воспоминаний Л.Любера-Прокофьевой: “Во время поездок в 1932—1933 годах Сергея Сергеевича тревожила мысль о том, что его пребывание за границей слишком затягивается. Его неудержимо тянуло на родную землю. Его интересовали советские люди, новая аудитория, влекло к советскому музыкальному театру и кино как наиболее массовому виду искусства, обеспечивающему связь с самыми широкими слоями публики. (...)

Во время нашей жизни за границей я всегда чувствовала, что Сергей Сергеевич связан неразрывными узами с Россией. Особенно это ощущалось в его творчестве. Хотя он не мог не ценить успех и признание за границей, его нередко раздражала зависимость от “меценатов”.

После наших неоднократных поездок в Советский Союз, теплого и восторженного приема, радужных встреч с многочисленными друзьями стало ясно, что возвращение на родину необходимо для Сергея Сергеевича. Хотя этот вопрос был гораздо сложнее для меня, так как за границей оставались родители, близкие, привычная обстановка, к тому же Советская Россия была для меня неизведанной страной, — я

понимала, как важно художнику не отрываться от своей Родины. Вот почему я всячески поддерживала Сергея Сергеевича в его стремлении вернуться в Советский Союз. Поэтому я испытала чувство большого удовлетворения, когда мы всей семьей перебрались в Москву весной 1936 года" (СтМ. С. 214—215).

Об этом же писал и друг Прокофьева С. Морё, психологически совершенно точно уловив причину возвращения композитора на Родину. В своих воспоминаниях, написанных в год смерти Прокофьева, он передает его слова: "Я должен быть с вами правдивым и выскажу вам эту правду сегодня (разговор происходил в июне 1933 г. — В.В.). (...) Я говорю: правда, но я должен был бы, в сущности, сказать: правда для меня. Дело обстоит так; воздух чужбины не идет впрок моему вдохновению, потому что я русский, а самое неподходящее для такого человека, как я, — это жить в изгнании, оставаться в духовном климате, который не соответствует моей нации. Мои земляки и я носим свою землю с собой. Конечно, не всю, а только совсем немного, ровно столько, сколько сначала делает немножко больно, потом все больше, больше и больше, пока это нас не сломит. Вы не можете это понять до конца, потому что вы не знаете землю моей родины. Но посмотрите на всех моих земляков, живущих за границей. Они вдохновились слишком много воздуха своей родины. С этим ничего не поделаешь. Они никогда не освободят от него свою плоть. Я должен вернуться. Я должен снова вжиться в атмосферу родной земли. Я должен снова видеть настоящие зимы и весну, вспыхивающую мгновенно. В ушах моих должна звучать русская речь, я должен говорить с людьми моей плоти и крови, чтобы они вернули мне то, чего мне здесь недостает: свои песни, мои песни. Здесь я лишаюсь сил. Мне грозит опасность погибнуть от академизма. Да, друг мой, я возвращаюсь..." (СтМ. С. 377—378).

³ Это пост. состоялась 21 и 22 апреля 1931 г. в Нью-Йорке, в "Метрополитен-опера"; на спектаклях играл Филадельфийский орк. п/у Л. Стоковского (пост. Л. Симонсон, балетм. Э. Стробридж).

Прокофьев не видел этой постановки, но был осведомлен о ней. В письме к Мясковскому от 7 июля 1931 г. он писал: "В апреле Стоковский дал в Нью-Йорке и Филадельфии сценические представления "Стального скака". Говорят, музыкальная сторона была выполнена блестяще, но сюжет и хореографию перекромсали до неузнаваемости и притом весьма неудачно. Тем не менее на сцене мелькали серп и молот, куски красной материи и другие эмблемы советского быта" (ПМП. С. 359).

Об этом же вкратце пишет Прокофьев и в "Автобиографии": "Интересно было увидеть [в пост. "Стального скака" в Нью-Йорке], как огромный красный флаг взвился на сцене этого самого буржуазного из буржуазных театров" (КА. С. 185).

⁴ Сюита из "Стального скака" была исп. в Москве (см. выше коммент. 1).

⁵ Прокофьев был профессором-консультантом Московской консерватории с 27 октября 1933 г. по 1 декабря 1937 г. и был уволен из консерватории со следующей формулировкой: "отчислен за отсутствием педагогической нагрузки" (Арх. МГК).

В письме к Мясковскому от 12 мая 1932 г. Прокофьев писал: "Работа рисуется в виде просмотра сочинений теоретиков (наверняка имеются в виду студенты теоретико-композиторского факультета. — В.В.) выпускного курса: для этого я приехал бы осенью на несколько недель и затем на такой же срок весной для просмотра новых работ, вытекших из первого приезда. Весь вопрос, согласятся ли руководящие лица (директором консерватории в это время был С. Шацкий. — В.В.) на такое шатание, но я думаю, что студенты могли бы извлечь пользу" (ПМП. С. 380—381).

Ответ Мясковского от 18 мая 1932 г.: "Идея Вашего класса мне кажется очень приемлемой, — но лишь как идея. Действительность дает очень мало предпосылок для успешного воплощения ее. Дело в том, что как-то так это сложилось, что "теоретики выпускного курса" есть лишь весьма смутное понятие сейчас. Я знаю состав учащихся и боюсь, что такого материала, какой мог бы работать по Вашему методу, теперь у нас еще нет. Пожалуй, было бы осуществимо, если бы к этой группе был бы придан еще ассистент, который на основе Ваших осенних директив смог бы направлять студентов в подготовке их весенних работ. К сожалению, при краткости нашего курса (4 года) и недостаточной подготовленности принимаемых на 1-й курс, студенты, "выпускные" еще далеко не умеют работать без регулярного руководства. Но мне лично план Ваш чрезвычайно улыбается — это может до крайности освежить и встряхнуть нашу не только педагогическую, но и творческую атмосферу" (ПМП. С. 382).

За время преподавания Прокофьева в Моск. консерватории его учениками были Б. Трошин, В. Энке, К. Макаров-Ракитин, позднее А. Спадавецкиа, о чем рассказано в его воспоминаниях (см.: С п а д а в е к к и а А. Встречи с Прокофьевым // СМ. 1958. №3. С. 59—64). Небольшой фрагмент в воспоминаниях А. Хачатуряна также посвящен преподавательской деятельности Прокофьева (МДВ. С. 401—402).

Интересное свидетельство об отношении Прокофьева к преподаванию композиции приводится в воспоминаниях С. Морё: "[Прокофьев] очень интересовался французским методом преподавания теории композиции, которому я в то время посвящал себя. Он часто протестовал против академического характера этого преподавания: "Из-за всех этих штук вы можете потерять всю непосредственность, — воскликнул он, когда я рассказывал ему о таких вещах, как двойные хоры с двойным контрапунктом. — Забудьте вы своих парней и поступайте как Мусоргский". Я возразил, что я не Мусоргский, да и не Прокофьев и что сам он подчинялся строгой академической дисциплине. Он громко расхохотался, резко откинувшись к спинке коричневого дивана, на котором мы обычно сидели. "Но все это я послал к черту Скифской сюитой", — заявил он" (СтМ. С. 372).

79. Сергей Прокофьев в Ленинграде¹

Вчера приехал в Ленинград композитор и пианист Сергей Прокофьев. Первое его выступление в зале филармонии состоится 1 декабря.

— Я очень рад, — говорит Прокофьев, — что прибыл в СССР и что буду выступать перед советской музыкальной аудиторией. К сожалению, мне пришлось быть в отсутствии после моего последнего приезда целых три года.

Я привез новые сочинения, из которых последним является Пятый концерт для фортепиано с оркестром; в нем мне хотелось применить некоторые новые приемы фортепианного письма и Сонату для двух скрипок без сопровождения. В этом произведении меня интересовал вопрос — можно ли задержать внимание слушателя в течение десяти минут двухголосной музыкой². Обе вещи были сочувственно приняты Москвой и после Ленинграда мне придется вернуться в Москву для повторения программы.

К сожалению, настоящий мой приезд в СССР будет чрезвычайно кратковременным, так как я должен спешить в Париж, где на 16 декабря в “Гранд-опера” назначена премьера моего нового балета “На Днепре”. Из Парижа я еду на пятнадцать симфонических концертов в Северную Америку.

Весной я вернусь в СССР на более продолжительный срок.

То, что я видел в СССР, — гигантские успехи строительства и культуры, — производит на меня совершенно потрясающее впечатление. Этот размах, энтузиазм и подъем я надеюсь выразить в одном из своих симфонических произведений.

— Я внимательно слежу, — закончил свою беседу Прокофьев, — за творчеством молодых советских композиторов, — в их музыке есть много интересного и свежего. Сейчас я веду переговоры, чтобы ознакомить с музыкой молодых советских композиторов музыкальные аудитории Парижа и Нью-Йорка.

Опубликовано: Красная газ. (Л., веч. вып.). 1932. 29 ноября (№ 277). С. 2 за подписью М.Д.

¹ Во время гастрольной поездки в 1932 г. Прокофьев дал в Ленинграде 2 концерта:

1 декабря 1932 г. — п/у В.Дранишникова: Четыре портрета и Развязка из оп. “Игрок” и Пятый концерт для ф-но с орк. (солист автор); п/у автора: Классическая симфония и Сюита из бал. “Стальной сок”;

3 декабря 1932 г. — Квартет, ор. 50 (исп. Квартет им. Глазунова), Соната для двух скр. (исп. С.Панфилов и П.Сергеев), Баллада для виолончели и ф-но (исп. Д.Могилевский и автор), Увертюра на еврейские темы (исп. автора, В.Генслер и Квартет им. Глазунова) и в исп. автора — 6 “Мимолетностей”, Марш, Ригодон и Аллеманда из ор. 12, “Сказки старой бабушки” (№ 2 и 3) и “Наваждение”.

² Из “Автобиографии” Прокофьева: «В Париже образовалось камерное общество под названием “Тритон” для исполнения новой музыки. В “Тритон” вошли Онеггер, Мийо, Пуленк, я и другие. Это толкнуло меня сочинить Сонату для двух скрипок. Иногда слушание плохих сочинений рождает хорошие идеи: так делать не следует, а делать надо так и так. Слушание одной неудачной вещи для двух скрипок без фортепиано дало мне мысль, что, несмотря на кажущуюся узость рамок такого дуета, можно выдумать столько интересного, что публика сможет слушать и 10 и 15 минут без всякого утомления. Открытие “Тритона” состоялось 16 декабря 1932 года, совпав с днем премьеры [моего балета] “На Днепре”. Но балет шел на полчаса позднее, и после Сонаты целая стая музыкантов, критиков, а с ними автор, кинулись из концерта в “Гранд-опера”» (КА. С.191).

Памятуя недавнее критическое письмо Мясковского, Прокофьев писал ему 5 октября 1932 г.: “...чтобы окончательно насолить с “постноватым вертикальным стилем” (Прокофьев цитирует письмо Мясковского от 18 июня 1932 г., несколько видоизменив его. — В.В.), я написал Сонату для двух скрипок, в которой даже двойных нот и аккордов совсем мало. Когда в Москве [во время предстоящих гастролей] ее будут играть на моем камерном вечере, Вам придется выйти из зала” (ПМП. С.392).

Запись в дневнике Мясковского от 3 октября 1933 г.: “Прокофьев прислал Сонату для двух скрипок — странновато” (Л а м м. С.222).

80. На встрече с Прокофьевым¹

Фойе Малого оперного театра едва вмещает композиторов, работников музыкальных театров, профессуру и учащихся консерватории. (...)

В кратком слове Прокофьев говорит:

— Тот огромный интерес, с которым советская общественность и правительство относятся к искусству, в частности к музыке, меня особенно поражает после карти-

ны полного обнищания идейного и внешнего, которые сопутствуют всеобщему кризису Западной Европы. Переход от одной темы к другой у западных композиторов случаен и неограничен, ибо нет внутренней убежденности, ее заменяет погоня за модной новизной.

Далее Прокофьев обещает всячески содействовать продвижению советской музыки. Заявление Прокофьева: “мое место здесь, а не там” — вызывает оvação.

В беседе за чашкой чая Прокофьев, отвечая на вопросы, приводит конкретные факты влияния кризиса на западное искусство. Директор одного из крупнейших оперных театров Германии сказал ему: “Мы поставим вашу оперу “Игрок” в апреле, если до этого времени сможем удержаться от перехода на опереточный репертуар”².

Опубликовано: Красная газ. (Л., веч. вып.). 1932. 2 дек. (№ 279). С.3.

¹ Встреча с Прокофьевым состоялась 30 ноября 1932 г.

² Первое исп. в Германии “Игрока” состоялось лишь в 1956 г. в Дармштадте; в 1962 г. опера была пост. в Ганновере.

81. ...

В центре последних событий ленинградской музыкальной жизни — приезд Прокофьева, выступившего в двух авторских концертах — симфоническом и камерном (...). На товарищеской встрече с ленинградскими композиторами он поделился своими впечатлениями о состоянии западноевропейского музыкального творчества. Европейский композитор, по словам Прокофьева, пишет сейчас на любую заказываемую тему, в силу чего его творчество лишается какой бы то ни было принципиальности и направленности. Далее Прокофьев подчеркивает явление непрерывного роста музыкального творчества в СССР и свое активное желание не только пропагандировать его на Западе, но и самому сработаться с ним, создать среди передовых музыкантов движение, дружественное советской музыкальной культуре. (...)

Опубликовано: Сов. искусство (М.). 1933. 2 янв. (№ 1). С.4 под заголовком “Мастер мирового пианизма” [публикация датируется концом ноября — началом декабря 1932 г. в связи с упоминанием в ней авторских концертов Прокофьева в Ленинграде].

82. ...

5 декабря [1932 г.] состоится последний концерт Сергея Прокофьева. Композитор возвращается в Париж.

— К сожалению, — сообщил он нашему сотруднику, — мое пребывание в СССР оказалось чрезвычайно кратковременным. 16 декабря в парижской “Гранд-опера” состоится премьера моего нового балета “На Днепре”. Весной я снова приеду в СССР и уже на более продолжительный срок, чтобы осуществить ряд задуманных мною мероприятий.

Гигантские успехи на фронте строительства и культуры в СССР производят на меня потрясающее впечатление. Энтузиазм и подъем этого строительства я надеюсь отразить в одном из своих будущих симфонических произведений. Я все время внимательно слежу за работой и творчеством молодых советских композиторов и веду переговоры о том, чтобы ознакомить с новой советской музыкой широкие круги Парижа и Нью-Йорка.

Опубликовано: Сов. искусство (М.) 1932. 3 дек. (№ 55). С.1.

83. Какой сюжет я ищу¹

Выступивший с большим успехом в Москве и Ленинграде в ряде концертов Прокофьев сегодня уехал в Париж. Перед отъездом композитор посвятил нашего сотрудника в планы своей работы:

— Я ненадолго расстанусь с СССР. Весной, в апреле, я рассчитываю вернуться обратно. Меня ждет в Париже постановка моего нового балета². Затем первое исполнение Пятого концерта в Париже. Наконец, — гастрольная поездка по Америке.

Такие условия — непрерывных выступлений — вряд ли являются благоприятными для углубленной творческой работы. Ее я надеюсь начать уже по приезде в СССР и намерен строить почти целиком на советском материале.

Какой сюжет я ищу? Не карикатуру на недостатки, высмеивающую отрицательные черты нашей действительности. В данную минуту меня это не прельщает.

Привлекает сюжет, утверждающий положительное начало. Героика строительства. Новый человек. Борьба и преодоление препятствий. Такими настроениями, такими эмоциями хочется насытить большие музыкальные полотна.

Что еще собираюсь делать в СССР? Есть проект работы над музыкальным оформлением звукового фильма “Поручик Киже” (по одноименной повести Ю.Тынянова). Веду по этому поводу переговоры с кинофабрикой Белгоскино³.

После окончательного оформления школы высшего мастерства при консерватории возьму на себя курс практической композиции.

Но основным стержнем будет все же творческая работа над созданием произведений крупной формы. Тяга к советской тематике поддерживается еще больше сюжетным тупиком, столь характерным для современной западной музыки. Нет ощущения необходимости. Один сюжет так же мало нужен, как и другой, — вот впечатление, неизбежно возникающее при знакомстве с последней музыкальной продукцией Запада.

Что пишут французские композиторы? Дариус Мийо, один из видных композиторов современности, недавно поставил свою новую оперу “Максимилиан”. Герой — единственный мексиканский император, павший во время мексиканской революции. У Мийо есть способность писать большие народные сцены. Но тенденция уйти в лирику снизила сюжет до личной, частной трагедии неудачливого мексиканского царя.

Другой тоже крупный французский композитор Руссель продемонстрировал новый балет “Вакх” на древнегреческие темы и последнюю оперу “Падмавати” из индусской жизни.

Устремление к истории, к давно забытым, архаическим сюжетам или к экзотике!

Что делают русские композиторы, живущие на Западе?

Игорь Стравинский в последнее время совершенно отказался от программной музыки. После Концерта для скрипки с оркестром — дуэты для скрипки и фортепиано⁴.

Сергей Рахманинов занимается преимущественно концертной деятельностью. Играет свои старые произведения. Нового почти ничего не создал. Если пишет что-либо, то в большинстве случаев — это обработка чужого материала. Например, вариации на тему Корелли.

Во время моего короткого пребывания в СССР меня поразили две вещи: небывалая творческая активность в среде советских композиторов, за деятельностью которых я внимательно слежу по материалам, присылаемым мне в Париж, и еще — колоссальный рост общего музыкального интереса, ярко сказавшегося на тех огромных пластах совершенно новой аудитории, которая заполняет сейчас концертные залы.

С большим интересом и охотой осуществляю более тесное знакомство с этой новой аудиторией в свой ближайший приезд.

Опубликовано: Веч. Москва. 1932. 6 дек. (№ 282). С.3 за подписью Е. К-н; Возрождение (Париж). 1932. 13 дек.; МДВ. С. 211—212.

¹ Об этой статье Прокофьев вспоминает в “Автобиографии”, цитируя из нее фрагмент и предварив его словами: “Я очень стремился включиться в работу над советской тематикой” (КА. С.190).

² Имеется в виду балет "На Днепре".

³ Из "Автобиографии" Прокофьева: "Я с удовольствием принялся за работу к фильму "Поручик Киже". У меня как-то не было никакого сомнения относительно музыкального языка для этого фильма. Я ездил в Ленинград на озвучивание фильма. Дирижировал довольно толково Дунаевский. К сожалению, развязка сюжета многократно менялась, запутав и отяжелив фильм. На следующий год я сделал симфоническую сюиту, провозившись над ней гораздо больше, чем над музыкой для фильма, так как пришлось искать форму, переоркестровывать, отделять и даже соединять темы" (КА. С.191).

⁴ Речь идет о Концертном дуте для скр. и ф-п. (1932) Стравинского.

84. Беседа с С.Прокофьевым

Великий композитор Прокофьев только что вернулся из России. Он исполнит в Париже свой Пятый концерт для фортепиано с оркестром¹. Затем здесь будут показаны в "Гранд-опера" его новый балет "На Днепре", будет исполнена Соната для двух скрипок². После этого г-н Прокофьев садится на корабль, отплывающий в США, где состоятся концерты в Нью-Йорке, Чикаго и Бостоне.

Вчера вечером великий музыкант поделился своими впечатлениями о его последнем путешествии.

— Великая радость для музыканта, гастролирующего в России, тот огромный интерес, который вызывает там музыка. Концертные залы и театры переполнены восторженной публикой. После великого потрясения революции люди постепенно приходят в себя и вновь испытывают жажду к музыке, приветствуя композиторов, что превращается для них в настоящий праздник.

— Вероятно, в России открываются великолепные перспективы для молодых музыкантов?

— Да. Единственная вещь, которой там недостает, — это нотная бумага для издания новых сочинений.

Любопытная страна, где в изобилии гении, где их тепло встречают, но где недостает всего-навсего... нотной бумаги³.

Я особенно интересовался музыкальными обменами между Францией и Россией. Там хотели бы услышать французскую музыку, и я думаю, что ваши молодые композиторы также заинтересованы в исполнении своих сочинений в России.

— Но как осуществить в этом плане выплату гонораров — ведь их можно получить только в рублях!

— Что поделать. Эти небольшие суммы — не Бог весть что. Но в противном случае композитор вообще ничего не получит.

Конечно, завоевать славу приятно, но эти музыканты тем не менее уж очень бескорыстны. Прокофьев продолжает рассказывать о русской музыкальной и театральной жизни в той мере, в какой он мог бы о ней судить за время своего короткого пребывания в стране. Он услышал в момент выхода Ивана Грозного в "Псковитянке" перезвон 50 колоколов, снятых с уничтоженных церквей. Он также видел балет Асафьева "Пламя Парижа"⁴.

Я (интервьюер Ф.Ре. — В.В.) спрашиваю его еще о том, что он думает относительно современной музыки и той строгости, с которой относятся к музыке, лишенной вдохновения.

— Но, — говорит Прокофьев, — полагаю, что никто и никогда не любил скучную музыку.

Это — правда. И может быть именно поэтому музыке Прокофьева всегда аплодируют — и в Париже, и в России, и в Америке.

Опубликовано: Paris-Midi. 1932. 15 decembre / Интервьюер Ф.Ре // Пер. с франц.

¹ Этот концерт состоялся 10 декабря 1932 г. в Париже. Помимо впервые исп. здесь Пятого концерта для ф-но с орк. (солист автор, дир. А.Вольф) в программе были также Симфонietta, ор. 45, Первый концерт для скр. с орк. (солист Ж.Готье), Сюита из бал. "Сказка про шута..." и Марш из оп. "Любовь к трем апельсинам".

² В письме к Держановскому от 17 декабря 1932 г. (приписка к письму от 16 декабря) Прокофьев писал: «["На Днепре"] прошел лучше, чем я ожидал: успех, впрочем, средний; зато чрезвычайный успех двускрипичной сонаты, сыгранной в тот же вечер [16 декабря 1932 г.] в другом зале» (АрхП // ГЦММК. Ф.3. Инв. 951/4).

³ Из того же письма Прокофьева к Держановскому, которому в письме было послано публикуемое здесь интервью: "Досадно вышло, что в одном интервью вскользь обмолвился, что в Советской России больше композиторов, чем бумаги, а они из этого раздули сенсационный заголовок (подзаголовок, опущенный в наст. изд. — В.В.). Но я все же думаю, что интервью скорее полезно для советского искусства" (Там же).

⁴ О балете Асафьева "Пламя Парижа" см. № 86 наст. изд. и коммент. 1 к нему.

85. Прокофьев говорит о страсти русских к искусству

(...) — Я провел лишь 12 дней на родине и за это время дал 4 концерта в Москве и 2 в Ленинграде. Прибавьте к этому 4 репетиции к московской программе и 3 — в программе ленинградской и вы поймете, какую непоседливую жизнь я вел в России.

— Мне бы (интервьюеру М.Портье. — В.В.) очень хотелось узнать об этих концертах, об оркестрах, о публике, о том, каков был успех.

Прокофьев соглашается с тем, что его музыка воспринималась его соотечественниками с восторгом, которые поняли ее, прочувствовали. Но других объяснений по этому поводу он не дает.

— Я предпочитаю беседовать о музыке вообще. У меня были лишь краткие и неполные впечатления: перегруженный работой, репетициями, я имел только краткие мгновения досуга. Однако, одна деталь меня особенно поразила: жажда, огромная жажда, музыки, которую испытывают сегодня русские. Искусство стало для них жизненной необходимостью. [...]

Оркестры великолепны, в них влились новые исполнители. Но для полного счастья не хватает двух вещей — недостаток струн для струнных инструментов и язычков для деревянных духовых. Русские изделия еще не производятся в количестве, достаточном для нынешнего спроса. Если бы вы знали, какое вождение вызвал у гобоистов и кларнетистов мой рассказ о том, что в Сент-Максими, где я отдыхал этим летом, тростник, из которого делаются знаменитые язычки, в изобилии растет на берегах реки.

Новая музыка? Увы, это одно из моих больших огорчений: недостаток времени не позволил мне услышать все, что меня интересовало. Так, я пропустил премьеру новой оперы Шостаковича "Леди Макбет Мценского уезда", о которой отзываются наилучшим образом¹. С другой стороны, мне посчастливилось присутствовать на исполнении Одиннадцатой симфонии Мясковского, которая необыкновенно интересна². До сих пор не могу понять странного недоразумения, из-за которого Мясковский все еще не известен во Франции.

Наконец, выдающимся событием сезона была постановка в Ленинградской опере балета Б.Асафьева "Пламя Парижа". Но об этом — в другой раз.

Прежде, чем расстаться с Прокофьевым, я спрашиваю о том, собирается ли он вновь поехать в Россию. Он по секрету сообщает мне и просит этого не разглашать (но я ничего не обещала), что он вернется туда весной будущего года. Все его симфонические произведения будут исполнены там в четырех концертах. Он признается мне, что после приема, который был оказан ему там, он ждет с огромным нетерпением апреля наступающего года, чтобы снова встретиться со странной и трепещущей душой своей страны.

Опубликовано: Comoedia (Paris). 1932. 16 decembre; ABC (Warszawa). 1932. 22 grudzien (фрагм.); Сов. искусство (М.). 1933. 20 янв. (№ 4). С.4. (фрагм.) / Интервьюер М. Портье // Пер. с франц.

¹ В декабре 1932 г. "Леди Макбет Мценского уезда" только готовилась к пост.; премьеры оп. состоялась в Ленинграде, в Малом оперном театре 22 января 1934 г.

² Одиннадцатая симфония Мясковского впервые была исп. в Москве 16 января 1933 г. п/у К.Сараджева. Интервьюер ошибается, когда пишет о том, что Прокофьев присутствовал на премьеры симфонии — он слушал Одиннадцатую симфонию в переложении для двух ф-но в восемь рук (об этом Прокофьев пишет в своем письме к Мясковскому от 18 февраля 1933 г.).

(...) Я (интервьюер Г.Фрагги. — В.В.) спросил Прокофьева о его Пятом концерте для фортепиано с оркестром.

— Я старался не повторять себя и найти новые способы выражения, чтобы не пользоваться приемами, скажем, Третьего концерта, который уже всем известен. Проблема состояла в том, чтобы найти новые композиционные элементы: я постарался решить эту проблему и с этой целью сконцентрировал тематический материал, а также попытался противопоставить партии фортепиано и оркестра.

— Когда вы сыграли его впервые?

— С Фуртвенглером в Берлине, затем в Варшаве и в Москве, где Концерт пришлось повторить из-за огромного стечения публики.

— Стало быть, и в Москве есть любители музыки?

— С этим делом все обстоит великолепно. Родилась новая аудитория, которая ринулась к музыке с таким порывом, что это окрыляет и исполнителей, и композиторов. Я могу сказать, что для этих новых адептов, впрочем, как и вообще для русских, музыка — необходимость.

— Это восхитительно, когда слышишь подобные слова о целой стране. Стало быть, там хорошо поставлено дело с публикацией музыкальных произведений?

— Пока еще нет. В настоящее время недостает бумаги, музыкальных гравюров, линотипистов, типографий — все это придет позже. Страна занята решением больших экономических проблем; вообразите, какой это огромный труд — строить заводы, плотины, благоустраивать города, которые приводятся в порядок. Так все и работают, и даже строят метро.

Великой радостью для меня было бы послужить связующим звеном между русскими, которые счастливы исполнять произведения французских композиторов, и теми музыкантами моей страны, сочинения которых я привез. Я надеюсь способствовать их популяризации у вас с помощью ваших многочисленных музыкальных ассоциаций, таких гостеприимных и таких открытых для всех...

Хочу сказать вам о балете “Пламя Парижа”, один акт из которого я видел в Москве до его премьеры в Ленинграде. Автор балета — Асафьев, которому я привез из Франции многочисленный материал — он помог ему в создании балета. Асафьев сделал своего рода монтаж из сочинений композиторов той эпохи: Гретри, Мегюля, Глюка...¹. Асафьев к тому же и искушенный музыковед, известный в Париже под именем Игоря Глебова в качестве сотрудника “Revue Musicale”. [...]

— Расскажите, пожалуйста, о вашем новом балете?

— У вас будет возможность увидеть его в “Гранд-опера”, но для этого театра мне пришлось пересмотреть инструментовку — слишком детальную и не подходящую для огромного пространства театра².

— Я часто сам думал об этом.

— Поговорим лучше о культурном обмене между нашими странами. Я был в России, когда был подписан договор с Францией, и могу засвидетельствовать, что впечатление от его подписания было великолепным³. Я привез сюда сочинения молодых композиторов, и я настаиваю на бескорыстии, все еще необходимой, пока в России не существует организации по авторским правам.

Опубликовано: La Petit Marseillais. 1932. 26 decembre / Интервьюер Г.Фрагги // Пер. с франц.

¹ Балет Асафьева “Пламя Парижа” был впервые пост. в Ленинграде, в Т-ре оп. и бал. 7 ноября 1932 г. (балетм. В.Вайнонен, реж. С.Радлов, худ. В.Дмитриев, дир. В.Дранишников); 6 июля 1933 г. балет был пост. в Москве, в Большом театре (балетм. В.Вайнонен, худ. В.Дмитриев, дир. Ю.Файер).

Прокофьев принимал деятельное участие в создании балета, помогая Асафьеву в подборе музыкального материала эпохи Великой французской революции (см.: ПА, от 31 октября и 14 ноября 1931 г. С.33, 34). Несколько раз композитор выступил и во франц. прессе, представляя новый балет Асафьева, в том числе и в газете “La Petit Marseillais”, откуда и публикуется наст. интервью. В письме к Асафьеву от 14 декабря 1932 г. Прокофьев писал: “О постановке “Пламени Парижа” я скомпоновал статью, которая появится в “Comœdia” [№ 85 наст. изд.], в “La Petit Marseillais” (еще бы, поход марсельцев!)” (ПА. С.39; речь идет о походе волонтеров марсельского батальона, принесших в революционный Париж “Марсельезу”. — В.В.). В письме Прокофьева к Асафьеву от 2 января 1933 г.: “Посылаю тебе мое интервью об СССР, в котором также несколько слов о твоём балете (интервью из газеты “Boston evening transcript”; см. № 87 наст. изд. — В.В.). Перед отъездом из Парижа я изготвил о нем целую статью по

материалам из советских газет: она появится (вернее, уже появилась) в "Comoedia", в "La Petit Marseillais" (большая марсельская газета, несмотря на уменьшительное название) (ПА. С.40; перевод названия газеты — "Маленький марселец". — В.В.).

Вместе с тем нужно отметить, что и Прокофьев, и Мясковский видели недостатки в новом балете Асафьева, и их переписка по этому поводу чрезвычайно характерна — Мясковский к Прокофьеву от 17 июня 1933 г. "...когда привыкнешь к этой музыкальной почти пресноте, начинаешь даже кое-что различать, а то первое впечатление как перед толпой негров — все на одно лицо. В общем, там [в балете] независимо от "авторов" много хорошей музыки, хотя, конечно, многое можно было бы сделать острее, другое дело — нужно ли было" (ПМП. С.400). Не менее критической была позиция Прокофьева, которую он высказал в письме к Мясковскому от 13 июля 1933 г.: "Недостаточная острота асафьевской трактовки мне стала особенно ясна после того, как я услышал в Париже балет "Школа танцев", сделанный на музыку Боккерини и оркестрованный Жаном Франсе [пост. в 1933 г. труппой "Русский балет Монте-Карло", балетм. Л.Мясин]. Хотя в нем слишком много труб в верхнем регистре и немало ухваток из "Пульчинеллы", но все же это была настоящая творческая оркестровка, которая все время искрилась, как шампанское. Правда, может тут сыграл и итальянский темперамент самого Боккерини, но все-таки я думаю, что взятый Асафьевым материал можно было поднести ярче, даже не покушаясь на гармоническую и контрапунктическую ткань" (ПМП. С.400—401). Вспомнил Прокофьев о "Пламени Парижа" и через 5 лет в письме к Мясковскому от 2 марта 1938 г. Говоря о концертной обработке Ф.Мотля отрывков из балета А.Гретри "Цефал и Прокрис", Прокофьев заметил: "...веселился на Гретри в переложении Мотля (это тебе не Осафьев)" (именно так в письме назван Асафьев. — В.В.; ПМП. С.457).

² Речь идет о балете "На Днестре", премьера которого состоялась за 10 дней до публикации наст. интервью.

³ 29 ноября 1932 г. правительство Франции, возглавляемое Э.Эррио, подписало с СССР Договор о ненападении.

87. Прокофьев о России

(...) "Музыка в большом почете в Советской России, люди там жаждут музыки" — была основная суть наблюдений Прокофьева. Он продолжил: "Революция и последовавшие за ней изменения в соотношении классов привели к уменьшению численности посетителей концертов, из которых осталось не более 25%. Можно было бы ожидать, что снизится и уровень понимания музыки из-за этих обстоятельств. Но этого не произошло. Напротив, сегодняшняя русская публика обладает свежестью восприятия, рвением, сильным и более живым интересом к музыке, чем в предыдущие годы".

"Значит, 75%, которые составляют новую аудиторию..." — пытаюсь быть арифметически точным, я (интервьюер за подписью А.Н.М. — В.В.) начал было задавать ему вопрос, но был прерван.

"Не 75%, а все 150% новой аудитории, да-да! — был изумивший меня ответ. — Новое отношение к концертной жизни дало большой, значительно больший импульс к появлению новой слушательской аудитории, чем политические изменения в стране. Видите ли, публика там буквально вовлечена в музыкальную жизнь. Миллионы людей, которые были прежде к музыке совершенно равнодушны, теперь стали проявлять активный интерес к ней".

Заинтересованно рассказывает Прокофьев о новой форме тестирования, которая проводится с целью выявления восприятия новых сочинений. Группа студентов не более 15 человек приходит на концерты с листами бумаги, чтобы записать в них свои наблюдения от услышанной музыки. Каждому студенту предлагается ответить на 10 вопросов, таким образом получается не менее 150 ответов. Так, одно мнение гласило: "Рабочий аплодирует и стучит ногами, чтобы выразить свой энтузиазм". Другое мнение было несколько иным — старая женщина сказала: "Я не люблю неуравновешенных сочинений". И так по восходящей; часто комментарии бывают совершенно различны. Эти тесты всегда дают ясную картину мнений публики по поводу прозвучавших сочинений — ведь нельзя же в самом деле судить объективно о реакции слушателей по количеству аплодисментов.

"Я приведу вам один пример, — сказал Прокофьев. — В день, когда в Москве были объявлены три моих концерта, все билеты на все концерты были распроданы в один день — обратите внимание!"

Один вклинившийся вопрос: "Не связано ли это частично с тем, что билеты здесь не так дороги, что и дает возможность легко приобрести их?" Ответ: "Нет, я так не думаю. Публика в России настолько любит музыку, что она согласилась бы

скорее сэкономить на еде, чем не пойти на концерт.“ И более сдержанно: “Я не думаю, что мой случай — исключение, и привел этот пример, чтобы проиллюстрировать то, в чем я абсолютно убежден. Другими словами, искусство там стало жизненной потребностью. Русские люди горят желанием знать любое новое явление в искусстве. Один издатель, беседа со мной, выразился так: мы выпустили тигра из клетки; все, что бы мы не публиковали, моментально исчезает с прилавков нотных магазинов.

“А что вы скажете об общем уровне, к примеру, оперных спектаклей?“ — был следующий вопрос. “Он очень высок. Я, правда, больше знаком с театральной Москвой, чем с Ленинградом. Но убежден, что такой же уровень характерен и для других городов. Мне представляется, что причина этого кроется в той особой роли режиссера, который следит за каждой деталью постановки. Тем самым исчезает диктат певцов. Спектакль представляет собой единое и четко скоординированное действие и каждая мизансцена основательно разработана. Подобная спланированность едва достижима в других оперных труппах мира. Так, постановка “Псковитянки“ Римского-Корсакова¹ подтверждает сказанное мной достаточно впечатляюще. Напомню, что некоторые из московских церквей были секуляризированы и превращены в музеи. Встал вопрос, что делать с колоколами. Они могли бы быть переплавлены, превратившись в столь нужный для страны металл. Но они были переданы в оперные театры и использованы в сценах из русских опер, где звучат колокола. Представьте себе сцену из “Бориса Годунова“ со звучанием 50 колоколов, снятых с московских церквей. Подобное я слышал и в сцене выхода Ивана Грозного в “Псковитянке“. [...]

Композиторы? В России больше молодых талантливых композиторов, чем нотной бумаги, на которой они могли бы записать свои произведения. Это факт: когда случился пожар в библиотеке одной из наших музыкальных организаций и весь запас нотной бумаги сгорел, то официальный комментарий был таков: “Очень жаль, что это были чистые нотные листы, а не изданные ноты, стоявшие на соседних полках“. [...]

Сенсацией стала постановка оперы Шостаковича “Леди Макбет Мценского уезда“, которую, правда, я еще не слышал. Музыкальным событием нынешнего сезона явилась и постановка балета Б.Асафьева “Пламя Парижа“. [...] Музыка Асафьева передает общий дух французской музыки XVIII века; в ней использованы отрывки из произведений Гретри, Люлли, Глюка, Мегюля, Лесюра, Керубини и других, здесь звучат *Ça ira*, Карманьола, Марсельеза. Последняя звучит не в качестве гимна, а как простая марсельская песня. В хореографической постановке сделана попытка объединить классический танец с танцем характерным“. (...)

Опубликовано: Boston Evening Transcript. 1932. 30 December за подписью А.Н.М.; Новое русское слово (Нью-Йорк). 1933. 1 янв. (фрагм.) // Пер. с англ.

¹ Речь идет о пост. “Псковитянки“ Римского-Корсакова, в Большом театре в Москве; премьера спект. состоялась 6 октября 1932 г. (дир. В.Кубацкий, реж. Л.Баратов, худ. Ф.Федоровский).

88. ...

[...] О системе своей работы Прокофьев рассказывает, что он все время ищет новые мелодии и заносит их в записную книжку, потому что все его творчество основано на мелодии. Когда он приступает к работе, у него уже достаточно материала для полдюжины симфоний. Тогда начинается отбор и аранжировка материала. В этой работе он использует мелодии, ценные сами по себе, но которые усиливают и дополняют одна другую. Таким образом, мелодии, соединенные вместе одной мыслью, создают одно целое.

“В моем [Пятом] концерте для фортепиано с оркестром, написанном в прошлом году, главной целью было создание совершенно нового [вида фортепианной] техники. Художник всегда ищет новые формы и способы выражения своих идей“. [...]

Опубликовано: Новое русское слово (Нью-Йорк). 1933. 1 янв. за подписью Николай Алл. Датируется концом декабря 1932 г.

1933

1953²⁰⁹⁶¹

89. Пропаганда советской музыки

Вернувшийся только что в Москву С.Прокофьев рассказал нашему сотруднику, какую работу по обмену творческой продукцией он проделал за границей.

— С собою из Европы я привез большое количество нотного материала. Я привез партитуры Стравинского (Скрипичный концерт и Симфонию псалмов), Равеля, Копленда, Рieti, Фительберга и других. Эти партитуры могут послужить интересным материалом для критического изучения нашими композиторами современного западного музыкального творчества. Среди партитур имеется, между прочим, любопытная новинка французского композитора Ферру — опера “Хирургия“, представляющая попытку уложить в форму речитативной музыкальной комедии известный рассказ Чехова¹.

Путешествуя по различным странам Азии и Европы, С.Прокофьев вступил в контакт с целым рядом музыкальных организаций, которые изъявили желание приобщить свою аудиторию к советской музыке. (...)

— Все музыкальные организации, с которыми я связался, предложили в свою очередь в обмен на советскую музыку ряд новейших произведений иностранных композиторов. Со мной отправили в СССР никому доселе здесь неизвестный западный репертуар — сочинения Мийо, Ферру, Онеггера, сочинения англичан Моэрана, Гуссенса, американцев Копленда, Хилла, Пистона.

В бытность мою в Париже я вел переговоры с сенатором Санмартино, стоящим во главе крупнейшей музыкальной организации Рима. Санмартино, проявивший огромный интерес к советской музыке, с неменьшей заинтересованностью отнесся к возможному исполнению современной итальянской музыки на советских концертных эстрадах. В мае итальянцы устраивают торжественные музыкальные празднества, на которые, кстати, приглашен и я. На этих празднествах будут показываться последние достижения в области современной итальянской музыки. По словам Санмартино, лучшие, отобранные специальным советом произведения будут направлены в СССР. В обмен на это в Риме состоится симфонический концерт, целиком посвященный советской музыке.

Много интересных новинок обещал привезти с собой французский дирижер Дезормьер, который изъявил готовность приехать в СССР на любых условиях. Репертуар Дезормьера отличает характерная черта. Он исполняет ряд небольших современных и старинных (мало игранных) ансамблей. Программу своих концертов у нас Дезормьер предполагает построить на сочинениях современных французских композиторов: Соре, Мийо, Сати, на новых произведениях Равеля и на редко исполняющихся произведениях Рамо, Люлли, Монтеверди, Куперена, Мегюля.

Помимо Дезормьера Прокофьеву довелось беседовать с рядом выдающихся европейских и американских дирижеров. При всем интересе к Стране Советов лишь очень немногие из них имеют представление, по словам Прокофьева, о культуре и быте советского музыканта. Обсуждая возможность приезда в Москву и Ленинград, некоторые дирижеры усиленно интересовались... санитарным состоянием московских отелей, вопросами питания, передвижения, состоянием оркестров и т.д.

— Тревожные опасения этих музыкантов, мне кажется, удалось развеять. В результате частных разговоров согласились приехать в СССР дирижер Дефо (Брюс-

сель), Митропулос (Афины), Сток (Чикаго). А дирижер Смолленс выразил желание приехать к нам на более длительный срок.

Таковы результаты, которых удалось добиться С.Прокофьеву. Бесперерывные концерты и организационная деятельность давали композитору мало возможностей заниматься параллельно творческой работой.

— Этот пробел, — говорит Прокофьев, — я надеюсь восполнить в ближайшее время. Мне бы очень хотелось написать крупную вещь на советскую тематику — преимущественно героического характера, так как мне кажется, что эта черта больше всего соответствует настоящему периоду. Для поисков именно такой тематики я надеюсь использовать мой настоящий приезд в СССР. Из новинок, которые будут исполнены в моих концертах, главной является, на мой взгляд, Третья симфония — произведение не слишком легкое для восприятия, но произведение, которому я придаю некоторое значение среди прочих своих вещей, так как, мне кажется, я вложил в него больше музыкального материала, чем в другие мои работы².

Опубликовано: Сов. искусство (М.). 1933. 26 апр. (№ 19/20). С. 8.

¹ Имеется в виду комическая опера П.Ферру “Хирургия” по одноимен. рассказу Чехова, впервые пост. в Монте-Карло 20 марта 1928 г. О Ферру — рано умершем композиторе — Прокофьев писал в письме к Асафьеву от 9 апреля 1932 г.: “Ферру — способный представитель французского молодняка, и симфония его [1930 г.] конечно, лучше, чем странная затея на чеховский сюжет” (ПА. С.37).

² О Третьей симфонии см. № 90 наст. изд. и коммент. 2 к нему. Прокофьев выступил в своей третьей гастрольной поездке в СССР в Москве и Ленинграде. В Москве он участвовал в следующих концертах:

22 апреля 1933 г. — исп. Квартет, ор. 50 (исп. Квартет им. Бетховена), Вторая соната для ф-но (исп. автор), Пять мелодий для скр. и ф-но (исп. Д.Цыганов и автор), Сарказм № 5, Andante amabile из Второй сонатины, Из “Сказок старой бабушки” № 3, Менуэт и Гавот из ор. 32, Этюд № 4, Токката (исп. автор) и Шуберт-Прокофьев — Вальсы (исп. автор и С.Фейнберг);

27 апреля 1933 г. — исп. Третья симфония (дир. К.Сараджев), Третий концерт для ф-но с орк. (автор и орк. п/у К.Сараджева), Скифская сюита.

В Ленинграде Прокофьев участвовал в концертах 19 и 21 апреля 1933 г., где также была исп. Третья симфония (дир. В.Дранишников).

90. Заметки

Если подойти к программной музыке зарубежных композиторов с точки зрения ее сюжетки (я разумею здесь оперу, балет), то получается впечатление крайней пестроты, являющейся, очевидно, результатом отсутствия какой-либо руководящей идеи. Очень часто кажется, что один сюжет так же не нужен, как и другой. Все это — одна из причин того, почему я за последнее время совсем не брался за оперную форму. Когда же мне пришлось написать балет для парижской “Гранд-опера”¹, то я выбрал чисто формальный подход и действовал следующим образом: совместно с балетмейстером предварительно набросал скелет вещи, затем разработал хореографический и музыкальный ее план, с одной стороны — казавшийся достаточно интересным и последовательным для балетмейстера, а с другой — представлявшийся стройным и с музыкальной точки зрения; наметив общее настроение балета как мягко-лирическое, с несколькими бурными взрывами, мы уже потом ко всему сделанному “приладили” сюжет такой, который был бы приемлем для парижской “Гранд-опера”.

Когда из-за границы приезжаешь в СССР, то здесь ярко ощущаешь совсем другое. Здесь сценические произведения нужны, и нет сомнения в том, на какой сюжет они должны быть написаны: сюжет должен быть героическим и конструктивным (созидающим), ибо это черты, которые ярче всего характеризуют данную эпоху. У меня огромное желание написать оперу на советскую тематику, но не так просто найти подходящее либретто: настолько много в наших пьесах и либретто уделено места сатирической и карикатурной обрисовке отрицательных героев, настолько мало в них типов положительных и героических или, если они есть, то слишком общи и схематичны. В настоящее время, в свободные от конкретных выступлений дни, я с большим интересом прочитываю и пересматриваю целый ряд готовых либретто и проектов для либретто, взятых из литературных произведений.

Что касается моих концертов в Москве и Ленинграде, то чрезвычайно порадовал

меня тот теплый прием, который встретила у аудитории Третья симфония. Мне кажется, что в этой симфонии мне удалось углубить мой музыкальный язык. Не хотелось бы, чтобы советский слушатель ценил меня только за марш из “Трех апельсинов” и за гавот из Классической симфонии. Но в том-то и трудность, что, как только начинаешь говорить серьезнее и глубже, язык становится труднее для понимания. Тем более я оценил отношение советских слушателей к этой симфонии.

Считаю нужным отметить, что приписываемая моей Третьей симфонии программность — в связи с тем, что я пользовался для симфонии материалом оперы “Огненный ангел” по повести Брюсова, — на самом деле не имеет места в этом сочинении. Дело в том, что важнейшие темы, вошедшие в “Огненный ангел”, были сочинены мною как симфоническая музыка еще до начала работы над оперой. Когда я затем использовал их для Третьей симфонии, то они лишь вернулись в лоно симфонической музыки, не приобретая для меня лично никакого привкуса от своего временного соприкосновения с сюжетом оперы².

Опубликовано: СМ. 1933. № 3 С.99 в рубрике “Трибуна композитора”; МДВ. С.212—214. [Статья написана, по всей видимости, в апреле 1933 г.]

¹ Речь идет о балете “На Днепре”.

² Из “Автобиографии” Прокофьева: [14 июня 1928 года] в Париже состоялось концертное исполнение кусков из “Огненного ангела”. Приняты они были хорошо, и стало жалко, что опера не идет и, таким образом, весь материал лежит на полке. Сделать сюиту? Тут я сообразил, что один из антрактов представляет собою разработку тем, изложенных в предыдущей картине. Это могло быть зерном симфонии. Примерив, я увидел, что темы эти довольно послушно ложатся в экспозицию сонатного аллегро. Имея экспозицию и разработку, я в других актах нашел те же темы, иначе изложенные и пригодные для репризы. Отсюда план первой части симфонии родился легко. Для скерцо и анданте материал тоже нашелся без труда; относительно финала я некоторое время колебался. На окончательное оформление, сглаживание швов и инструментовку ушло, наоборот, порядочно времени. Получившуюся Третью симфонию я считаю одним из значительных моих сочинений. Главнейший тематический материал был сочинен независимо от “Огненного ангела”. Войдя в оперу, он, естественно, принял окраску от сюжета, но, выйдя из оперы в симфонию, он, на мой взгляд, вновь потерял окраску, и потому я хотел бы, чтобы слушатель воспринимал Третью симфонию без какого-либо сюжета” (КА. С.181—182).

О Третьей симфонии Прокофьев писал Мясковскому 3 августа 1928 г.: “...делаю симфоническую сюиту из “Огненного ангела”. Вообразите, что выбранный из него материал совершенно неожиданно улегся в форму четырехчастной симфонии. (...) Я еще не решился назвать это месиво симфонией, — полетят в мою голову камни, — хотя как будто выходит стройно и кроме того, не скрою, очень уж меня соблазняет написать “задаром” новую симфонию!” (ПМП. С.284).

91. О музыке САСШ¹

Для меня, музыканта, естественнее всего говорить об американской музыке. В САСШ замечательные симфонические оркестры. Думаю, не ошибусь, если скажу, что американские оркестры в настоящее время лучшие в мире.

Во главе оркестров САСШ стоит вне всякого сомнения Нью-Йоркская филармония, Бостонский и Филадельфийский оркестры. Очень хорош также симфонический оркестр в Чикаго. На этом последнем и на его дирижере Фредерике Стоке следует остановиться особо еще и потому, что нигде произведения советских композиторов не исполняются так часто и в таком большом количестве, как именно в концертах Чикагского оркестра. В репертуаре Ф.Стока — все симфонии Мясковского (некоторые из них исполнялись по нескольку раз), многие сочинения Шостаковича, Мосолова, Глиэра, Прокофьева и других советских композиторов.

Из новейших американских композиторов наиболее интересен А.Копленд, симфоническое произведение которого “Музыка для театра”² мы, вероятно, услышим в течение ближайшего сезона в Москве.

Культура исполнительства в САСШ значительно преобладает над композиторской культурой. Лишь в последнее время в Америке начинают появляться и свои собственные композиторы, и интерес к новой современной музыке. Что же касается исполнительской культуры, то благодаря тому, что с давних пор в Америку устремлялись лучшие силы со всех стран мира, культурно-художественный уровень музыкальных аудиторий в Америке весьма высок.

Американский слушатель, весьма тонко разбирающийся в качестве исполнения,

не так привык судить о сочинениях по существу. Еще не так давно он терялся при встрече с новыми музыкальными произведениями. Когда перед ним появлялись такие фигуры, как Равель, Стравинский, или когда мне приходилось впервые исполнять свои произведения в Америке, аудитория не знала на первых порах, какого мнения держаться в оценках этих новых музыкальных явлений. Однако американская публика прежде всего хочет учиться, и за последние пятнадцать лет вкусы музыкальных аудиторий САСШ эволюционировали³.

Опубликовано: Сов. искусство (М.) 1933. 26 ноября (№ 54). С.3 в рубрике "Художники, драматурги, музыканты САСШ".

¹ САСШ — Северно-Американские Соединенные Штаты; устаревшая аббревиатура, в наст. время замененная на США.

² Фортепианный концерт "Музыка для театра" А.Копленда написан в 1925 г.

³ Из "Автобиографии" Прокофьева: "[В Америке] на этот раз [в начале 1933 г.] была серия концертов с лучшими американскими оркестрами. Я играл Третий и Пятый концерты. В Чикаго в середине 4-й части я начал, сбился и начал опять, но Сток не дрогнул и тут же поймал. В Нью-Йорке Бруно Вальтер играл Портреты из "Игрока", которыми он уже дирижировал не без успеха в Лейпциге и Берлине; исполнение отличное, прием вялый. Когда после исполнения я вышел из ложи в коридор, из соседней ложи появился превосходный экземпляр цветущего американца, который сердито крикнул кому-то в ложу: "Желал бы повстречаться с этим типом. Уж я сказал бы ему пару теплых слов про его сочинение!" Я поспешил удалиться" (КА. С.191).

92. "Египетские ночи" в Камерном театре

Камерный театр закончил в настоящее время большую подготовительную работу по постановке сценической композиции А.Таирова "Египетские ночи". Музыка для этого спектакля написана композитором С.Прокофьевым. В своем письме по поводу этой музыки Прокофьев пишет:

"В искусстве писать музыку для сцены в качестве критерия может служить следующий угол зрения: если присутствие музыки в данной сцене увеличивает силу ее драматизма, или лиризма, то музыка здесь на месте, то есть она такова, какой должна быть. Если же данная сцена, освобожденная от музыки и разыгранная драматически, производит не менее сильное впечатление, то эта музыка неудачна или эта сцена вовсе не нуждается в музыке. Примером последнего могут послужить некоторые "натуралистические" моменты из современной оперной литературы. У одного французского коллеги в одной из его опер поют: "Подайте зонтик". Очень трудно, чтобы в этом моменте музыка могла что-нибудь привнести в действие, которое разыгрывалось бы и без нее.

Такие мысли пришли мне в голову, когда я познакомился с текстом "Египетских ночей" в том виде, в каком они пойдут у Таирова в Камерном театре. Этот спектакль чрезвычайно заинтересовал меня с музыкальной точки зрения именно потому, что присутствие музыки может послужить усилению как лирического, так и драматического впечатления. Эта музыка прежде всего не должна быть назойливой и не должна врываться самостоятельным элементом в драматическое действие. В таком плане она может способствовать более полному восприятию образов спектакля, особенно Клеопатры и Антония, являющихся наиболее драматически увлекательными персонажами "Египетских ночей".

10 апреля в связи с приездом Прокофьева в Москву в присутствии автора состоится прослушивание в оркестровом исполнении музыки "Египетских ночей"¹.

Опубликовано: Известия. 1934. 30 марта (№ 76). С.6; МДВ. С.214.

¹ Первое представление "Египетских ночей" состоялось в Москве, в Камерном театре, 14 декабря 1934 г. (реж. А.Таиров, худ. В.Рындин, дир. А.Метнер, в роли Клеопатры А.Коонен).

Из "Автобиографии" Прокофьева: "Пьеса "Египетские ночи" представляла собою курьезную затею соединить "Цезаря и Клеопатру" Бернарда Шоу, где описывалась юность Клеопатры, с "Антонием и Клеопатрой" Шекспира, где шла речь о конце ее жизни, поместив в середине монолог из "Египетских ночей" Пушкина. Однако, несмотря на очаровательное остроумие Бернарда Шоу, старик Шекспир оказался таким титаном, что явилось желание дать ему как можно больше места и как можно меньше места для Шоу. Урезанный Бернард совсем потерял в весе и превратился в малонеобходимый придаток в начале представления. Таиров, ставивший спектакль, уделял много внимания музыке, а дирижер А.Метнер, брат композитора, некогда бывший первым исполнителем "Осеннего", постарался разучить партитуру с

малочисленным оркестром театра. Как и после "[Поручика] Кижэ", я в 1934 году сделал сюиту из "Египетских ночей", порядочно повозившись над партитурой. 1-я часть, "Ночь в Египте", родилась из одного стихотворения М.Кузмина о Египте, где среди ночи издали неслись звуки флейты. Номер для одних ударных довольно хорошо поддерживал тревогу на сцене. Я колебался, можно ли его включить в симфоническую сюиту, и, включив, поместил ремарку, что дирижер по желанию может его опустить. Лучшая часть сюиты — "Закат Клеопатры", в который включился весь ее музыкальный материал. Кроме сюиты, можно исполнять концертно "Чертог сиял" Пушкина, шедший в пьесе как монолог с музыкой. Однако в этой музыке мало чего нового по сравнению с сюитой" (КА. С.191—192).

Из писем Прокофьева к Мясковскому — от 23 декабря 1933 г.: "Вожусь с музыкой для таировского спектакля; никак не могу заставить себя накатать ее по-калтурному, сплеча, а потому уходит масса времени" (ПМП. С.408); от 2 января 1934 г.: "Я только что закончил музыку для "Египетских ночей" Таирова. Получилась огромная партитура, впрочем, довольно, тщательной отделанная. (...) Все темпы у меня проставлены по метроному, но важно еще уравновесить звучность. Дело в том, что оркестр будет то под сценой, то за кулисами (...). Для этой пьесы я даже приобрел и посылаю в Москву новый инструмент — охотничий рог для изображения страшных труб римлян. Рог имеет только натуральные ноты и строит in Es на терцию вверх" (ПМП. С.413).

Запись в дневнике Мясковского от 4 апреля 1934 г.: "Прокофьев — музыка к "Египетским ночам" в Камерном театре — приятно, но слишком экономно" (Л а м м. С.230).

В ЦГАЛИ сохранилась подробная запись Прокофьева об исп. каждого номера, посланная им, по всей видимости, Таирову из Парижа (ЦГАЛИ. Ф.2030 (Камерный т-р). Оп.1. Ед.хр.112. Л.42—47). Эта записка приводится в изд.: П р о к о ф ъ е в С. Египетские ночи. Партитура и переложение для ф-но. — М., 1963; С.8—11, от автора (публ. Е.Даттель), где, в частности, говорится: "Что касается охотничьего рога, то (...) я не знаю, кому легче научиться играть на нем — валторнисту или корнет-а-пистонисту, но во всяком случае необходимо, чтобы последний начал свою работу немедленно. Хотя в моей партитуре пассажи для рога нет никаких, но все же необходимо, чтобы музыкант брал ноты уверенно, имел хорошее форте, хорошее пиано и умел раздувать ноты. Дирижер должен иметь в виду, что всюду, где появляется рог, ему надо давать преимущество, то есть чтобы его тембр, по возможности, выделялся среди других.

Я придаю большое значение тому, где будет помещаться оркестр: в кусках, которые будут исполняться пиано и особенно в тех, где музыка сопровождает декламацию, звук должен нести 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" (Там же. С.8).

93. Советский слушатель и мое музыкальное творчество

Я долго жил за границей, но в последние годы все чаще и на более продолжительное время возвращаюсь в СССР. Одна из главных причин этого заключается в той необыкновенной привлекательности, которой обладает Советский Союз в глазах музыкантов. Эта привлекательность объясняется не только тем, что там любят и ценят музыку. Есть куда более важная причина: музыка в этой стране — хлеб насущный, первая необходимость. В это же время в некоторых других странах — например, во Франции — композиторы нередко задают себе вопрос: не представляет ли собой музыка искусство, которое вымирает. В Советском Союзе же композиторы уверены, что, создавая музыкальные произведения, они делают полезное и необходимое дело.

Значит ли это, что советская аудитория воспринимает музыку лучше, чем слушатели других стран? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно, как мне кажется, разделить советскую аудиторию на две части: первая состоит из истинных знатоков, очень осведомленных в музыке, очень требовательных, которые любят классическое искусство и в то же время не пугаются самых современных приемов музыкального письма; ко второй части аудитории относятся люди нового склада, которые еще не вполне созрели для восприятия музыки. Именно на этой части слушателей я хотел бы остановиться подробнее.

Октябрьская революция широко открыла двери концертных залов массам, которые не могли даже мечтать о серьезной музыке и не подозревали о том, что подобная музыка вообще существует. Почти на каждом концерте можно встретить рабочих фабрик или служащих различных учреждений. В большинстве своем эти люди впервые переступили порог концертного зала, и они порой не знают о том, как надо реагировать на исполняемую музыку, нередко ведут себя шумно, кашляют, чихают. Большая их часть, вероятно, никогда не вернется в этот зал, но можно быть уверенным, что десять или двадцать человек из их числа будут пленены и останут-

ся верными поклонниками музыки, заядлыми слушателями концертов до конца своих дней.

Музыкант, выступающий с концертом в СССР, должен учитывать эту новую аудиторию, которая лишь недавно появилась в концертных залах. Возможно, это обстоятельство и создает некоторые неудобства для гастролера, но нельзя не радоваться тому, как быстро растут и ширятся в СССР ряды настоящих любителей серьезной музыки.

Контакт с этой новой, нарождающейся аудиторией побудил меня позаботиться о том, чтобы создаваемая мною музыка не разорвала бы нитей, связывающих композитора с этой новой аудиторией, и в то же время облегчила бы им первые шаги на встречу музыке. Нет сомнения, что для них надо писать музыку более простую, но при этом такую, которая не пережевывала бы уже известное, но тем более не впадала бы в дурной вкус. Это трудная задача, но она весьма заманчива для композитора. Именно этим я и занят сегодня.

В таком стиле я сочинил музыку к фильму "Поручик Кижэ", а также музыку для новой театральной постановки, представляющей большой интерес благодаря ее необычному замыслу. А. Таиров взял трагедию Шекспира "Антоний и Клеопатра", сократил ее, предпослав ей также сокращенный вариант пьесы Б. Шоу "Цезарь и Клеопатра", и добавил к этому "Египетские ночи" Пушкина. Англичане, вероятно, возмущаются этим спектаклем, где объединены авторы, которых разделяют сотни лет. Но не использовал ли Шоу отдельные обороты шекспировского стиля, когда он писал свою пьесу? С другой стороны, не стерлись ли различия между Шоу и Шекспиром из-за перевода обеих пьес на современный русский язык? Идея Таирова заключалась в том, чтобы, обратившись к пьесе Шоу, показать Клеопатру в начале ее жизни, в то время как конец ее жизни, используя трагедию Шекспира. Таким образом, пьеса Шоу оказывается своего рода прологом к трагедии Шекспира. Цель моей музыки — раскрыть характерные черты главных героев спектакля и обозначить основные драматические конфликты. Музыка исполняется в большинстве случаев оркестром, расположенным под сценой, и поэтому она звучит как бы издали. Что касается стиля музыки, то я пытался придать ему самую простую форму. Однако мое стремление к простоте музыкального стиля не заставило меня отказаться от тех музыкальных проблем, которые я всегда стремился решать в своем творчестве. Это желание не помешало мне продолжить работу над серьезными симфоническими произведениями, рассчитанными на вкус искушенных ценителей музыки. В числе этих произведений — Симфоническая песнь¹ и Концерт для виолончели с оркестром², над которым я работал одновременно с сочинением музыки для "Египетских ночей".

Если в области композиции, как я только что сказал, мною руководит желание сделать мое искусство более простым, приблизив его к массам, которые хотят познать музыку, но недостаточно к этому еще подготовлены, то как музыкант-педагог я преследую диаметрально противоположные цели: я стремлюсь познакомить молодых музыкантов со всем многообразием музыкального языка. Студенты последнего курса композиторского отделения консультируются у меня. Они приносят мне свои произведения, которые я просматриваю, стараясь при этом сохранить в общении с ними тон преподавателя, но вместе с тем тон старшего товарища, которому довелось видеть больше, чем они. Если я бываю дома и весной, то те же самые студенты снова приходят ко мне и должны сказать, что часто нахожу в их новых сочинениях следы наших осенних встреч. Следует заметить, что студенты старших курсов — это уже более или менее сложившиеся композиторы. Нет необходимости следить за ними постоянно, что называется шаг за шагом — одна встреча осенью и другая весной достаточны для того, чтобы обогатить их новыми идеями. Именно во время этих встреч я стараюсь раскрыть перед ними все многообразие музыкального мышления и тем самым расширить их кругозор в той мере, в какой я способен это сделать.

Опубликовано: Cahiers de la Musique (Bruxelles). 1937. № 3 (fevrier). P. 27—29 [Судя по названному в статье произведениям, ее следует датировать второй половиной 1934 г.] // Пер. с франц.

¹ Из "Автобиографии" Прокофьева: "В 1933 году я сочинил довольно большую оркестровую вещь "Симфоническая песнь", ор. 57. Отнесся я к ней серьезно и тематический материал отобрал тщательно.

По форме она представляет как бы три сросшиеся части. Хотя программы нет, настроение этих частей можно определить как мрак — борьба — достижение“ (КА. С.193).

“Симфоническая песнь“ была исп. впервые в Москве 14 апреля 1934 г. орк. п/у А.Гаука.

Записи в дневнике Мясковского: от 8 апреля 1934 г.: «“Симфоническая песнь“ (третья часть) — истерично, запутанно и непонятно»; от 13 апреля 1934 г.: «“Симфоническая песнь“ — начинает доходить» (Л а м м. С.231).

² О Концерте для виолончели с орк. см. № 132 наст. изд. и коммент. 1 к нему.

94. Пути советской музыки¹

Вопрос о том, какую музыку надо сочинять в настоящее время, волнует многих советских композиторов. Этим вопросом я занимался внимательно в последние два года и думаю, что следующее решение окажется наиболее верным.

Музыку прежде всего надо сочинять б о л ь ш у ю, то есть такую, где и замысел и техническое выполнение соответствовали бы размаху эпохи. Такая музыка должна прежде всего двигать нас самих по путям дальнейшего развития музыкальных форм: она и за границей покажет наше подлинное лицо. Опасность опрощения для современных советских композиторов, к сожалению, весьма реальна.

Но, обратив внимание на большую музыку, композитор должен считаться с тем фактом, что в Советском Союзе с музыкой соприкасаются миллионные массы, которые раньше были вне ее или в слабом соприкосновении с ней. Об этих новых кадрах и должен позаботиться современный советский композитор.

Музыку, которая здесь нужна, я бы назвал “легко-серьезной“ или “серьезно-легкой“. Не так просто найти нужный язык для этой музыки. Она должна быть прежде всего мелодийной, притом мелодия — простой и понятной, не сбиваясь ни на перепевку, ни на тривиальный оборот. Многие из композиторов могут с трудом сочинить мелодию вообще, какую бы то ни было; тем труднее сочинять такую, для которой поставлены определенные задачи. То же самое о технике письма, о манере изложения; оно должно быть ясным и простым, но не трафаретным. Простота должна быть не старой простотой, а новой простотой. К ней композитор может подойти только тогда, когда он предварительно сумеет разрешить проблему большой музыки и тем приобрести достаточную технику, чтобы, выражаясь ново, выражаться просто.

Если теперь меня спросят, как я сам классифицирую мои сочинения, то, в связи с вышесказанным, я отнесу к первой группе мои симфонии, “Симфоническую песнь“, “На Днепре“ и др.; эти вещи по манере изложения отнюдь не смотрят в прошлое и могут ставить задачи даже передовым музыкантам.

Ко второй группе я отношу музыку к “Поручику Кижe“ и к “Египетским ночам“ (я сделал из них симфонические сюиты), а также колхозные песни, над которыми сейчас работаю по договору с Московским радиокомитетом².

Опубликовано: Известия. 1934. 16 ноября (№ 267). С.4; МДВ. С.214—215.

¹ Этому программному выступлению Прокофьев, надо полагать, придавал определенное значение, так как поместил отрывки из него в своей “Автобиографии“, где он писал: “Мысли о путях советской музыки были сформулированы мною в статье, напечатанной в “Известиях“ 16 ноября 1934 года (...). Я позволил себе процитировать отрывки из этой статьи, потому что, как мне кажется, мысли эти, с одной стороны, сохранили свою актуальность и сейчас, через 7 лет, а, с другой стороны, они в свое время предвосхитили некоторые высказывания, утвердившиеся лишь несколько лет спустя“ (КА. С.192—193).

² Надо полагать, что речь идет о Шести песнях, ор.66, состоящих из следующих песен: “Партизан Железняк“ (сл. М.Голодного), “Анютка“ (сл. нар.), “Растет страна“ (сл. А.Афиногенова), “Сквозь снега и туманы“ (сл. А.Афиногенова), “За горою“ (сл. нар.) и “Песня о Ворошилове“ (сл. Т.Сикорской). Песня “Анютка“ на конкурсе массовой песни, организованном газетой “Правда“ в 1936 г., получила 2-ю премию (первая премия не присуждалась).

95. Беседа с Сергеем Прокофьевым¹

Накануне события столь значительного в музыкальной жизни Мадрида, как мировая премьера произведения Прокофьева, мне (интервьюеру Х.М.Франко. — В.В.) представилось чрезвычайно интересным изложить некоторые мысли из беседы с этим великим человеком (...)

— Да, я профессор композиции в Московской консерватории. Получив диплом консерватории, студенты приходят в класс, предназначенный для тех, кто хотел бы специализироваться в области композиции. Несмотря на мои частые гастроли, этот род деятельности чрезвычайно привлекает меня и отношусь к нему я с неизменным энтузиазмом.

— ...?

— Меня не трогают современные теории политональности, атональности, четвертитоновости и т.д. Я полагаю, что как только композитор вооружается какой-либо теорией, то невольно связывает себя по рукам и ногам.

Я убежден, что будущее музыки гораздо больше связано с диатоникой, чем с хроматикой, и это имеет объяснение: диатоника базируется на сочетании и различии тонов и полутонов, дает большее разнообразие, чем хроматика, в которой интервалы равны. Хроматический звукоряд должен рассматриваться как разновидность диатонического с четко выраженным тональным центром (в противовес тому, что предлагает Шёнберг), что позволяет давать различные модуляционные переходы. Мне близка теория, принадлежащая Оголевцу².

Основополагающим элементом для меня является мелодика, в которой можно найти много нового. Новизна мелодики в моих сочинениях не позволяет публике сразу же воспринять ее, и, если мне не изменяет интуиция, настанет время, когда она будет признана. Вообще, мне кажется, что сочинять по известным и общепринятым канонам — дело неблагодарное. Так, можно сочинить тему в стиле Пуччини, но это мало что прибавит искусству музыки, несмотря на возможный успех.

— ...?

— Композиторов, которые обращаются к фольклору, можно разделить на две группы: на использующих фольклор и на тех, кто сочиняет, опираясь на характерные особенности фольклора. Примерами обоих типов в русской музыке могут служить Римский-Корсаков и Чайковский.

Я весьма затянул с сочинением Концерта для скрипки с оркестром, первое исполнение которого вскоре состоится в Мадриде. Я хотел, чтобы он отличался от предыдущего Концерта и это вызвало задержку окончания сочинения³.

— ...?

— Сейчас я оркеструю балет "Ромео и Джульетта", который пойдет в апреле в Москве⁴. В начале апреля начнутся репетиции. Недавно я закончил цикл из двенадцати детских пьес средней трудности; они скоро будут опубликованы⁵. Выйдет скоро из печати и оркестровая редакция моей Увертюры на еврейские темы.

— ...?

— Моя жена по происхождению испанка. 21 ноября она выступала по Московскому радио с концертом испанской народной музыки⁶. Я знаю испанскую музыку, она мне очень интересна — не только современная, но и старинная, и я очень доволен, что нахожусь в настоящее время в Испании.

Опубликовано: Ya (Madrid). 1935. 29 novembre. Интервьюер Х.М.Франко//Пер. с испан.

¹ Интервью дано в Мадриде, где 1 декабря 1935 г. состоялось первое исп. Второго концерта для скр. орк. Прокофьева (солист Р.Сетанс, дир. Э.Ф.Арбос). См. ниже коммент. 3.

² См. коммент. 7 к № 102 наст. изд.

³ Из "Автобиографии" Прокофьева: "В 1935 году группа поклонников французского скрипача Сетанса предложила мне написать для него скрипичный концерт, с тем, чтобы он в течение года имел исключительное право его исполнения. В то время я собирался сочинить скрипичную вещь, для которой уже наличествовал кое-какой материал, поэтому охотно принял предложение. Как и при сочинении предыдущих концертов, я сначала искал другое название, вроде "концентирующей сонаты для скрипки с оркестром", но в конце концов вернулся к простейшему: Концерт № 2. Однако по музыке и приемам мне хотелось его сделать совсем другим, чем № 1. Писался концерт в самых разных странах, отражая тем свою кочевую концертную жизнь: главная партия первой части написана в Париже, первая тема второй части — в Воронеже, инструментовка закончена в Баку, первое исполнение состоялось в декабре 1935 года в Мадриде. С этим исполнением связана интересная концертная поездка совместно с Сетансом по Испании, Португалии, Марокко, Алжиру и Тунису. Во время турне мы, помимо моих сочинений, играли сонату Дебюсси и сонату Бетховена" (КА. С.193).

Через два дня после премьеры Концерта 3 декабря 1935 г. Прокофьев писал Мясковскому: "1 декабря в Мадриде состоялась премьера скрипичного концерта, которая доставила мне полное удовлетворение, так как все звучало даже лучше, чем я думал, когда оркестровал его, изнывая от жары в душном Баку. Концерт вообще как будто удался. Внешний успех тоже был очень большой — музыка как-то

сразу дошла. Сейчас я все-таки его пересматриваю и кое-где добавляю детали" (ПМП. С. 443). Премьера "Ромео и Джульетты" в апреле 1936 г. в Москве не состоялась. В СССР балет впервые был показан лишь в 1940 г. в Ленинграде (см. коммент. 10 к № 140 наст. изд.).

Первая пост. "Ромео и Джульетты" состоялась 30 декабря 1938 г. в Чехословакии, в Брно (дир. Х. Арнольди, балетм. И. Псота, худ. В. Скрушны, гл. партии исп. З. Шемброва и И. Псота).

Из "Автобиографии" Прокофьева: "В конце 1934 года возникли разговоры с Ленинградским театром имени Кирова. Меня интересовал лирический сюжет. Набрели на "Ромео и Джульетту" Шекспира. Но Театр имени Кирова пошел на попятную, и вместо него заключил договор московский Большой театр. Весною 1935 года мы с Радловым разработали сценарий, тщательно консультируясь с балетмейстером по всем техническим вопросам. В течение лета музыка была написана, но Большой театр нашел ее нетанцевальной и нарушил договор. В ту пору много разговоров возникло вокруг нашей попытки закончить "Ромео и Джульетту" благополучно: в последнем акте Ромео приходил на минуту раньше, заставлял Джульетту живою, и все кончалось хорошо. Причины, толкнувшие нас на это варварство, были чисто хореографические: живые люди могут танцевать, умирающие не станцуют лежа. Оправданием же было то, что Шекспир сам иной раз колебался относительно характера ("Король Лир"), а параллельно с "Ромео и Джульеттой" писал "Двух веронцев", в которых всё кончалось благополучно. Интересно, что в то время как в Лондоне ограничились простой констатацией факта, что Прокофьев пишет балет "Ромео и Джульетту" с happy ending, наши шекспироведы оказались более святыми, чем сам папа, и кинулись защищать забивленного Шекспира. Подействовало на меня, однако, другое. Кто-то сказал: "По существу, в вашей музыке не удалась настоящая радость в конце", — и это была правда. После нескольких бесед с хореографами оказалось, что можно разрешить балетно конец со смертельным исходом, а затем родилась и музыка для этого конца.

Из балета я сделал две симфонические сюиты, по 7 частей в каждой. (...) Сюиты зазвучали раньше балета, которому не везло: в 1937 году подписал договор Ленинградское хореографическое училище — на подготовку в свой 200-летний юбилей, а в 1938 — оперный театр в Брюнне (ныне Брно). Но хореографическое училище нарушило договор (см. № 96 наст. изд. — В.В.), и, таким образом, премьера состоялась в Брюнне в декабре 1938 года. Театр имени Кирова поставил балет в январе 1940 года со всем мастерством присущим его танцорам, хотя и несколько уклонившись от основной версии. Это мастерство могло быть еще более ценно, если бы хореография точнее следовала за музыкой. Специальная акустика Кировского театра, а также необходимость подавать танцорам ритм как можно отчетливой заставили меня подоркестровать балет во многих местах. Отсюда: те же места в сюитах сделаны прозрачней, чем в балетной партитуре" (КА. С.193—194).

⁵ Имеется в виду цикл из 12 легких пьес для ф-но "Детская музыка", впервые исп. автором 11 апреля 1936 года в Москве.

Из "Автобиографии" Прокофьева: "Летом 1935 года, одновременно с "Ромео и Джульеттой", я сочинял легкие пьесы для детей, в которых проснулась моя старая любовь к сонатинности, достигшая здесь, как мне казалось, полной детскости. К осени их набралась целая дюжина, которая затем вышла сборником под названием "Детская музыка", ор.65. Последняя из песенок, "Ходит месяц над лугами", написана на собственную, а не народную тему. Я жил тогда в Поленове, в отдельной избушке с балконом на Оку, и по вечерам любовался, как месяц гулял по полянам и лугам" (КА. С.195).

⁶ Концерты Л.Львова-Прокофьевой по Московскому радио состоялись 21 и 30 ноября 1935 г. в передаче "Народные песни в обработке советских композиторов".

96. Из воспоминаний Ю.Слонимского "Встречи с Прокофьевым"

(...) Москва, май 1936 года. Иду домой к Прокофьеву, внутренне готовясь к предстоящему разговору. Прокофьев не должен отказаться от предложения, которое я ему несу, не должен...

В 1938 году исполнялось двести лет со дня основания Ленинградского хореографического училища. (...) Кажется, И.И.Соллертинскому первому пришла мысль исполнить силами учащихся новый балет Прокофьева "Ромео и Джульетта". Мысль эта привела всех в восторг. (...)

Сергей Сергеевич встретил меня холодно. Уже первая моя фраза вызвала его недовольную реплику. Чем дальше, тем больше композитор мрачнел. Помню примерную схему нашего разговора:

Я — *Хотим поставить ваш балет.*

П. — Не верю.

Я — *Дирекция уже решила вопрос.*

П. — Тем хуже — перерешит.

Я — *Наш директор не меняет своих намерений.*

П. — И на вашего директора найдется управа.

Сергей Сергеевич говорил явно в сердцах, видимо, вспоминая пережитое в Боль-

шом театре. Но странное дело — сообщение, что балет собирается ставить Хореографическое училище (...) оборвало диалог. Композитор задумался, затем вяло сказал: “Ничего не выйдет. Сочтут безнравственным для детей”. Я настаивал. Тогда Сергей Сергеевич выдвинул новое возражение: “Не найдете театра”. Я парировал: “Дают сцену Кировского театра”. Прокофьев упорствовал: “Не найдете балетмейстера. В Большом театре уже слушали музыку, мерили, кроили по-своему и отказались”. “Мы нашли балетмейстера, который так не поступит”, — сказал я и на вопрос “кто это?” ответил: “Лавровский”. Композитор молчал. (...)

Чувствуя, что поражение близится, я спросил Прокофьева: “Неужели вы не хотите увидеть на сцене свой балет?” И вдруг его словно прорвало. Он стал рассказывать, сколько разочарований пережил за границы со своими балетами, как оскорбительно было ему слышать разглагольствования парижского постановщика о том, что музыка не нужна балету, что от композитора требуется лишь звукооформление “голых ритмов”, продиктованных “хореоавтором”, то есть балетмейстером. “Хватит! — сказал Прокофьев и энергичным жестом словно подвел черту. — Никаких балетов! Сделаю из “Ромео” сюиты, и их будут играть”.

Он порывисто встал, давая понять, что разговор окончен. Встал и я. По-видимому, на моем лице было написано нечто не слишком веселое. Прокофьев поглядел на меня и неожиданно улыбнулся: “Так, говорите, балетмейстер — не такой, дирекция — решила, сцена — есть?” И, протягивая руку, озорно блеснул глазами: “Хорошо. Будем работать. Назло всем, кто не верит!”

Дверь закрылась за мной. На улице ослепительно сияло солнце, меня окружал гомон большого города. Будем работать! Хорошо!¹

Опубликовано: С л о н и м с к и й Ю. Встречи с Прокофьевым // МЖ. 1960. № 5. С.10.

¹ Балет в Хореографическом училище поставлен не был.

97. ...

У нашего рабочего слушателя в последнее время сильно возрос интерес к советской музыке. Недавно мне пришлось играть на Челябинском тракторном заводе, на Уралмаше, и я был просто поражен тем настроенным вниманием, с каким тамошняя аудитория слушала концерты из моих сочинений. Должен прямо сказать, что челябинский рабочий слушатель проявил гораздо больше интереса к программе, чем некоторые квалифицированные аудитории западноевропейских и американских центров. Тем более велик будет интерес к советскому музыкальному искусству в пролетарской столице.

Надо только с большой тщательностью отнестись к подбору программы. Они не должны быть чрезмерно трудными, “заумными”. Вместе с тем надо избегать таких произведений, которые, претендуя на так называемый “псевдонародный” стиль, нередко грешат дурным вкусом.

Опубликовано: Веч. Москва. 1936. 23 янв. (№ 18). С.3; МДВ. С.215—216 под назв. “О советской музыке и рабочем слушателе”.

98. Путевые заметки музыканта

Во время моего последнего пребывания за границей я был свидетелем повышенного интереса, с которым зарубежные страны относятся к советскому искусству, советской музыке. Не только такой крупный музыкальный центр, как Париж, посвящает целую серию вечеров советскому творчеству и беседам о музыкальной жизни в СССР (эти беседы проводились дирижером Дезормьером, который недавно вернулся из СССР, полный глубоких и волнующих впечатлений). Но и не слишком передовые в музыкальном отношении страны все больше начинают интересоваться советским музыкальным искусством. Женевское радио, например, недавно целиком посвятило программу концерта произведениям советских композиторов.

В Испании и Португалии, где мне пришлось выступать с циклами концертов, я был приятно удивлен большой популярностью Мясковского. И в Лиссабоне, и в Мадриде под управлением лучших тамошних дирижеров (Арбоса, Бранко и др.) исполнялся довольно длинный список симфоний этого крупнейшего советского мастера¹.

К сожалению, из-за плохой организации распространения советской нотной литературы многие зарубежные страны не имеют возможности достаточно полно ознакомиться со всеми нашими новинками. Меня всякий раз буквально осаждают вопросы: где можно достать те или иные ноты...

С Пиренейского полуострова мой путь лежал через Гибралтар в Северную Африку. Передвигался частью поездом, частью автокаром (автобусы дальнего следования). В Марокко, Алжире, Тунисе я дал около двадцати концертов, которые были организованы исключительно французскими музыкальными обществами. О жизни в СССР, о нашем быте, культуре, искусстве, особенно технике меня с жадным интересом расспрашивали в самых отдаленных городах Марокко, лежащих уже на границе Сахары. Но советскую музыку там пока еще мало знают. Правда, нынче я встретил в Марокко несколько чрезвычайно любопытных музыкальных критиков, которые недавно посетили СССР в качестве туристов, а затем, побеседовав со мной, поместили ряд подробных отчетов о советской музыкальной жизни.

Вернувшись сейчас на короткий срок в Москву, я не без сожаления вновь уезжаю на целый месяц за границу, чтобы выполнить заключенные в некоторых европейских странах контракты. На этот раз мой маршрут лежит в Страсбург, Антверпен, Брюссель, Париж, Прагу, Будапешт, Софию, Краков, Варшаву². Это будут концерты не только из моих собственных сочинений. Это будут также вечера, посвященные вообще советской музыке. Так, в Брюсселе вместе с моими сочинениями будет исполняться "Завод" Мосолова под управлением бельгийского дирижера Даниэля Дефо, бывшего нынешним летом у нас в Союзе³. В Париже в двух концертах советской музыки пойдет Симфония молодого Юлиана Крейна [Весенняя симфония с ф-но, 1935], моя Сюита из музыки к спектаклю Камерного театра "Египетские ночи", которой буду дирижировать сам, затем известный французский скрипач Робер Сетанс впервые исполнит мой новый скрипичный концерт⁴.

Я с нетерпением жду конца этой заграничной поездки, чтобы как можно скорее заняться работой, ожидающей меня в Москве. Я 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 формы⁵.

Перед отъездом многие московские драматические театры обратились ко мне с просьбой написать музыку к пушкинским юбилейным спектаклям. Эти предложения пришлись мне очень по душе⁶. Я надеюсь, что во время поездки задуманные мною музыкальные планы окончательно созреют, и по возвращении в СССР — на этот раз на длительный срок (не менее года) — я смогу окончательно их завершить.

Опубликовано: Веч. Москва. 1936. 28 янв. (№ 22). С.3.

¹ Из письма Прокофьева к Мясковскому от 3 декабря 1935 г.: "Посылаю Вам программу того концерта в Мадриде, где исполнялась Ваша симфонietta. Кроме этого в Мадриде игрались Ваши 5-я и 7-я [симфонии] (кажется, в позапрошлом году). Играл их Arbós, хороший дирижер, ныне несколько состарившийся. В Лиссабоне же Вас играл Vagalso, очень живой португальский дирижер, — 3-ю и 7-ю [симфонии]. Он также знает 8-ю, но боится — длинная. Я ему говорил про 13-ю" (ПМП. С.443).

² Прокофьев совершил гастрольную поездку по странам Европы в начале 1936 г., выступив в Страсбурге (30 января), Антверпене (31 января), Брюсселе (2 и 3 февраля), Пуатье (5 февраля), Париже (9 и 17 февраля), Праге (21 и 24 февраля), Будапеште (26 февраля), Софии (1 марта), Варшаве (5 и 6 марта).

³ Д.Дефо выступил с концертами в Москве 4, 5 и 7 апреля 1935 г.

⁴ Впервые в Париже Второй скрипичный концерт Прокофьева был исп. Р.Сетансом 15 февраля 1936 г., орк. дир. Ш.Мюш.

⁵ Речь идет о Кантате к 20-летию Октября для двух смешанных хоров, симф. и военного орк., аккордеонов и шумовых инстр. Поначалу предполагалось использовать тексты В.И.Ленина и К.Маркса. Но в ноябре 1936 г. был проведен Чрезвычайный VIII съезд Советов, принявший новую Конституцию СССР, и Прокофьев к уже намеченным текстам добавил фрагменты из доклада Сталина на съезде. Закрывтое прослушивание кантаты в Комитете по делам искусств закончилось неудачей: сочинение не было рекомендовано к исполнению. Многие в этой истории стало ясно только в 1967 г., когда в своем выступ-

лении на обсуждении итогов Смотра советской музыки М.Гринберг, присутствовавший на прослушивании кантаты, сообщил: "Я помню, как Платон Михайлович [Керженцев] сказал: "Что же Вы, Сергей Сергеевич, взяли тексты, ставшие народными и положили на такую музыку?" Нужно сказать, что Прокофьев пел очень скверно, хотя великолепно играл на рояле. (...) В результате произведение пролежало без движения 28 лет" (цит. по: СМ. 1968. № 1. С.21).

В противовес этому мнению приводим запись из дневника Мясковского от 18 июня 1937 г.: "Прокофьев показал кантату к 20-летию Октября (...) — здорово" (Л а м м. С.259).

5 апреля 1966 г. п/у К.Кондрашина в Москве были впервые исп. 8 эпизодов (из 10) кантаты.

⁶ Имеется в виду музыка Прокофьева к спект. "Борис Годунов" (в Т-ре им. Мейерхольда) и "Евгений Онегин" (в Камерном т-ре). Из "Автобиографии" Прокофьева: "В 1936 году начали готовиться (...) к 100-летию со дня смерти Пушкина. В связи с последним я взялся написать музыку к драматическим постановкам "Евгения Онегина" и "Бориса Годунова" и к фильму "Пиковая дама". Из этих трех вещей больше всего меня интересовал "Евгений Онегин". (...) Музыку к "Евгению Онегину" я сочинял с удовольствием и, как мне кажется, нашел ряд верных образов, хотя некоторые и не сразу: в иных случаях пришлось сочинить несколько тем и сделать несколько эскизов, прежде чем удалось отыскать нужное. Но всем трем пушкинским вещам не повезло, и их постановка не состоялась. Музыка моя лежала долгое время на полке, а затем стала постепенно рассасываться в другие сочинения. Реальным откликом на пушкинское столетие оказались только три романа, ор. 73 [— "Сосны", "Румяной зарей" ("Вишня") и "В твою светлицу"; № 2 и 3 впервые исп. Л.Любера-Прокофьевой и автором 20 апреля 1937 г. в Москве] (КА. С.196).

По стечению обстоятельств "Борис Годунов" и "Евгений Онегин" были исключены из репертуарных планов театра, а фильм "Пиковая дама" не был снят. Музыка к "Борису Годунову" была исполвлена в 1957 г. в пост. спект. "Борис Годунов" в Центр. Детском театре, в 1975 г. — балете "Царь Борис", осуществленном в Пермском т-ре оп. и бал., в 1978 г. — в Ленинградском Малом оп. т-ре (муз. ред. Н.Мартынова, балетм. Н.Боярчиков).

В январе 1961 г. в ред. Г.Рожественского в Москве прозвучала сюита "Пушкиниана", в которую вошли отрывки из сочинений Прокофьева, написанных к 100-летию со дня смерти Пушкина. (См. о названных произведениях вступ. статьи и коммент. Е.Даттель к изд.: Прокофьев С. Евгений Онегин: Партитура и авторское переложение для ф-но. — М., 1973; Прокофьев С. Борис Годунов: Партитура и клавира. — М. 1983).

99. Из воспоминаний О.Литовского "Так и было"

(...) Нередко мне приходилось быть свидетелем зарождавшихся творческих планов, так и не реализованных.

Например, Таирову так и не удалось поставить великолепную инсценировку поэмы Пушкина "Евгений Онегин", сделанную Кржижановским; не удалось потому, что председателю Комитета по делам искусств П.М.Керженцеву затея эта показалась формалистической. (...)

А жаль... Во-первых, потому что таировская "затея" вовсе не была формалистической, а самое главное — потому, что Сергей Сергеевич Прокофьев написал к "Онегину" музыку (...)

Мне посчастливилось услышать эту музыку у себя дома, причем Прокофьев сопровождал исполнение своими комментариями.

— Музыка Чайковского гениальна, но она написана не к пушкинскому "Онегину". Ну, вот, бал у Лариных — откуда такая "шикарная", столичная музыка на провинциальной помещичьей вечеринке? На таких вечерах, вернее всего, танцевали под фортепиано, немного разбитое, дребезжащее, — говорил Прокофьев. — По-моему, на балу у Лариных обязательно играли польку "Трам-блям"... (...)

Можно написать новую и, быть может, более верную музыку и на "Онегина" и на "Пиковую даму" — создать новые оперы, а не только музыку к драматическим спектаклям, — говорил Прокофьев.

— Почему же вы не пишете?

— Что вы? Соревноваться с Чайковским?! (...)

Опубликовано: Литовский О. Так и было. — М., 1958. С. 244—245.

100. Советский композитор С.Прокофьев¹

Со вчерашнего дня в Софии находится выдающийся советский композитор и пианист Прокофьев. Он остановился в советском посольстве в качестве гостя г-жи и г-на Раскольниковых.

Вчера поздно вечером композитор принял нас в одном из кабинетов посольства. Прокофьев необычайно любезен, что свойственно русским и вообще славянам.

— Давайте договоримся, на каком языке мы будем с вами общаться, — улыбнулся Прокофьев. — Вы говорите по-французски, по-немецки, по-английски?

— По-русски и немного по-французски.

— Пожалуйста.

— Будьте любезны рассказать о современной музыке, ее представителях.

— О московских или ленинградских композиторах? — спросил Прокофьев и добавил, — видимо, и о тех и о других. Могу сказать о Мясковском — авторе шестнадцати симфоний, Шебалине, Шостаковиче и многих других. Музыкальная жизнь в Москве развивается чрезвычайно интенсивно. В Москве есть оперные театры, симфонические оркестры. Театры всегда полны.

— Есть ли у вас новые оперы?

— Не так уж много.

Мы спрашиваем Прокофьева о его композиторской деятельности.

— Сочиняю я с 6 лет. Только что закончил балет "Ромео и Джульетта". Балет будет поставлен в Большом театре. В ближайшие дни я завершу работу над фортепианным циклом из 12 пьес "Детская музыка".

— Что вы исполните завтра в концерте?

— Только свои произведения.

— Назовите вашего любимого композитора.

— Ах, оставьте, — Прокофьев махнул рукой и продолжил, — я постоянно живу в Москве и Париже. Приехал я к вам из Парижа. После Софии поеду в Прагу, Варшаву и затем вернусь в Москву.

— Гастролируют ли иностранные артисты в вашей стране?

— Безусловно, и очень часто. У нас выступали музыканты из Америки, Франции, Англии, Германии и других стран.

При расставании Прокофьев сказал:

— Я был в Болгарии в 1915 году и только один день по пути в Рим. Это было во время войны². Сейчас у меня будет больше времени познакомиться с вашей страной и вашей музыкой.

Опубликовано: Зора (София). 1936. 1 март // Пер. с болг.

¹ № 100 и 101 наст. изд. связаны с гастрольными выступлениями Прокофьева в Софии.

² Тогда, в 1915 г., 7 февраля Прокофьев писал Э.Дамской из Софии: "Город вроде Симферополя; на улицах толпа (...), немного грубоватая, иногда пестрая от национальных нарядов" (АрхП/ГЦММК. Ф.33. Инв. 204).

101. ...

[...] — Кто является самым крупным музыкантом сегодня в России?

— Самый крупный композитор — Мясковский, в области скрипичного исполнительского искусства — Ойстрах и Цыганов, в области пианизма — Оборин и Софроницкий. Но область искусства, в котором мы занимаем передовые позиции, — это балет.

— Какие у вас впечатления от Софии?

— Не могу ничего сказать определенного, так как нахожусь в Софии очень недолгое время. Вашу столицу я посетил впервые 20 лет назад. Я восхищаюсь болгарской музыкой, ее крайне сложными и прихотливыми ритмами, которые в какой-то степени похожи на русские. Вообще чувствуется, что между болгарской и русской

музыкой существует известное родство и обе эти музыкальные культуры берут истоки в ориентальной музыке¹. [...]

Опубликовано: Дневник (София). 1936. 2 март. Интервьюер Н.Стайчев // Пер. с болг.

¹ Трудно понять, что имеет в виду Прокофьев, излагая эту мысль. Возможно, что речь идет об отдаленных византийских корнях русской и болгарской музыки.

102. Работа и планы С.Прокофьева

(...) — В Варшаве, — сказал Прокофьев, — заканчивается мое нынешнее турне. Я выехал из Парижа, где живу, в Прагу, играл там и дирижировал на радио, а потом дал камерный концерт в Софии, откуда я и приехал сюда по дороге в Москву.

— *Вы едете туда тоже с концертами?*

— Нет, я еду в Москву на долгий срок, по крайней мере на полгода. Во всяком случае я переселяюсь навсегда в Москву, где в настоящее время мне дали квартиру, что сделать раньше было трудно. В Париже я оставляю себе только маленькое пристанище. Теперь у меня много работы в Москве.

— *Что именно вы собираетесь там делать?*

— В ближайшее время я должен закончить заказанный Большим театром балет “Ромео и Джульетта”. Это займет много времени¹. После этого у меня будет еще много работы в связи с 100-й годовщиной со дня смерти Пушкина. У меня много заказов на создание музыки к инсценировкам по Пушкину, а также к фильму “Пиковая дама”².

— *Что вы за последнее время сочинили?*

— Я заканчиваю работу над циклом “Детская музыка” из 12 пьес для детей. Это намеренно легкие сочинения, приспособленные для рук и технических возможностей детей, но вместе с тем знакомящие их с новыми веяниями в современной гармонии.

С другой стороны, “для взрослых” я закончил триптих под названием “Мысли”. Это цикл, состоящий из очень серьезных и сложных пьес для фортепиано³. Кроме того, я завершил оркестровую обработку Увертюры на еврейские темы⁴.

— *Были ли за последнее время премьеры ваших сочинений?*

— Да, были. Второй концерт для скрипки с оркестром был недавно исполнен в Мадриде и Париже. Кстати сказать, мой варшавский репертуар — это тоже почти исключительно новинки, сочиненные не далее, как в прошлом году. Теперь же я только займусь текущей работой и немного отдохну, потому что в последнее время много гастролировал — даже в Африке: я был в Марокко, Алжире, Тунисе.

— *Что вы думаете о современной советской музыке?*

— Там сейчас несколько очень хороших и сильных композиторов. Это — Мясковский, который уже написал 16 симфоний. Хотя он начинал еще до революции, но некоторые его новые симфонии несут, если можно так выразиться, общественный характер. Например, свою Двенадцатую симфонию он назвал “Колхозной”.

— *Что может иметь колхоз общего с музыкой?⁵... А кого вы могли бы назвать еще из советских композиторов?*

— Среди композиторов среднего поколения я поставил бы на первое место Шебалина. Его Второй квартет⁶ был недавно исполнен в Праге. Я считаю этот квартет одним из лучших в этом жанре. Хотелось также упомянуть и Шостаковича — композитора с хорошей техникой и богатой изобретательностью, но с несколько неустойчивым вкусом. К молодому поколению композиторов принадлежит и молодой армянин Хачатурян, у которого хорошие перспективы, но ему еще надо работать над собой.

— *Новая советская музыка — является ли она одновременно и модернистской?*

— Трудно сказать. В целом, сейчас господствует известное неприятие сложной музыки и стремление к простоте. Поэтому новая советская музыка отходит от усложненностей и не приемлет атональности и других новаций. Если вас интересуют

новые веяния в советской музыке, то они скорее наблюдаются в области музыкальной теории. Одна из них просто сенсационна.

— *Какая именно?*

— Известный советский музыковед Оголевец разделил октаву на 17 частей. Число это не случайно. Дело в том, что Оголевец доказывает, что 17-тоновая гамма более естественна, чем 12-тоновая, которой мы пользуемся со времен “Хорошо темперированного клавира” Баха. Новая гамма родственна гамме, принятой в восточной музыке. Оголевец утверждает, что традиционная гамма представляет собой искусственное создание, и лишь его собственная является подлинной.

— *Как же она построена?*

— Кварта и квинта остаются без изменений, мажорная терция сближается с минорной, и наоборот. А между ними возникает новая терция — “нейтральная”.

— *Стало быть, инструмент должен быть соответствующим образом изменен?*

— Разумеется, но очень сильно. Просто черные клавиши делятся пополам⁷.

Опубликовано: Gazeta Polska (Warszawa). 1936. 7 марта за подписью Н.Л. // Пер. с польск.

¹ Балет “Ромео и Джульетта” был поставлен в Большом театре только в 1946 г. (см. коммент. 9 к №178 наст. изд.).

² См. коммент. 6 к № 98 наст. изд.

³ Три пьесы для ф-но “Мысли” впервые исп. автором в Москве 13 ноября 1936 г.

Из “Автобиографии” Прокофьева: “По характеру музыки близки к “Симфонической песне”, ор. 62 — Три пьесы для фортепиано под названием “Мысли”. Из них 2-я—одна из лучших моих удач” (ЖА. С.193). Прокофьев любил этот, незаслуженно редко звучащий сегодня на концертной эстраде, фортепианный цикл. Об этом свидетельствует в своих воспоминаниях М.Мендельсон-Прокофьева: “Помню, Сергей Сергеевич очень хотел, чтобы в [готовящийся к изданию] том фортепианных произведений были включены пьесы “Мысли”, ор. 62” (СтМ. С.283).

⁴ Транскрипция Увертюры на еврейскую тему для симф. орк. сделана Прокофьевым в 1934 г.

⁵ Двенадцатая симфония Мясковского (т. наз. “Колхозная”), написанная к 15-й годовщине Октября, была посвящена социальному преобразованию деревни. Композитор весьма критически относился к своему сочинению. Из писем к Прокофьеву — от 15 ноября 1931 г.: “...очень озабочен поисками материала для № 12, который висит на шее с контрактом и сиречь — с известной содержательной установкой, что особенно затрудняет дело”; от 24 декабря 1931 г.: “Я совершенно, оказывается, не умею сочинять с “заранее обдуманном намерением”, тем более, это намерение весьма мало соответствует моему внутреннему складу”; от 4 апреля 1932 г.: “12-я, конечно, несколько банальна, но иначе и быть не могло, когда ищешь и знаешь наверно, что еще не находишь искомого” (ПМП. С. 369, 370 и 379).

Впервые симфония исп. в Москве 1 июня 1932 г. орк. п/у А.Коутса.

⁶ Второй струнный квартет Шебалина написан в 1934 г.

⁷ А.Оголевец разработал новые принципы темперации, создав клавишные INSTR. 17- и 29-ступенного строя.

Прокофьев с интересом относился к опытам Оголевца, и даже участвовал в работе комиссии по оценке изобретенного им 17-ступенного фортепиано. В АрхИП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.III. Ед.хр.35. Л.1) сохранилась авторизованная машинопись заключения Прокофьева без даты (указано только — 10 ноября), которое относится к середине 30-х гг. Экземпляр дефектный — частично отсутствует правая сторона машинописи. Восстановленные по смыслу слова приводятся в публикации в квадратных скобках:

“По поручению Комиссии по делам искусств, в составе Р.М.Глиэра, С.С.Прокофьева, С.Е.Фейнберга и др., ознакомившись с инструментом А.С.Оголевца, построенным на основе 17-ступенной гаммы, и пришли к следующему заключению:

^I Теоретическое обоснование 17-ступенной гаммы оригинально и интересно и заставляет верить в изобретение Оголевца в значительно большей степени, чем в другие попытки, делавшиеся в этом направлении как у нас, так и за рубежом; эта система органически вытекает из ныне существующей, представляя дальнейшее ее обогащение в противовес, например, четвертитоновой системе, являющейся лишь механическим экспериментом.

^{II} Выучиться играть на инструменте не трудно: клавиатура его отличается от обыкновенной фортепианной лишь тем, что черные клавиши разделены поперечным сечением надвое, вследствие чего и получается 17 звуков в основе, вместо 12.

^{III} Инструмент имеет несомненный теоретический интерес и может быть полезен в консерватории во время лекций по теории и истории музыки.

^{IV} Вопрос практического применения инструмента будет зависеть от того, заинтересуются ли им композиторы и создадут ли соответствующую музыкальную литературу; тот факт, что есть уже композиторы, которые находят некоторые звучания на этом инструменте более впечатляющими, чем на обыкновенном фортепиано, позволяет надеяться, что этот вопрос может быть решен положительно.

^V Инструмент имеет в виду не только европейскую м[узыку, но] и музыку многих восточных народов, которая звучит на ней [несколько иначе], чем на существующем до сих пор фортепиано; это может и [меть боль]шое значение.

^{VI} Появление этого инструмента, даже в случае [его широкого распространения], отнюдь не исключает фортепиано с 12-ступенной гаммой, [для которого создана] вся классическая музыкальная литература. [Вполне] допустимо параллельное существование обоих типов.

^{VII} Желательно в первую очередь построить три рояля с 17-ступенной гаммой, из которых один находился бы у изобретателя, другой в Союзе композиторов или консерватории и третий ставился бы композитору, пожелавшему работать на нем¹.

103. Невиданное зрелище

Я побывал во всех крупных театрах Европы и Америки и могу сказать, что первый спектакль Театра народного творчества произвел совершенно исключительное впечатление.

На обязанности композиторов лежит — постоянно улучшать качество музыки, которой пользуется самодеятельность. При этом композитор должен действовать с большим тактом, чтобы музыка воспитывала вкусы масс и доставляла им удовольствие¹.

Опубликовано: Литературная газ. (М.). 1936. 20 марта (№ 17). С.1; МДВ. С. 216.

¹ Театр народного творчества был организован Н.Охлопковым и Л.Книппером с целью показа достижений художественной самодеятельности. Открытие театра состоялось 18 марта 1936 г. и на нем в исп. хора прозвучала песня Прокофьева "Партизан Железняк" из ор. 66 (сл. М.Голодного).

104. Прокофьев рассказывает о поездке за границу

Прокофьев, вернувшийся из поездки за границу, рассказал нашему корреспонденту:

"После завершения работы над балетом "Ромео и Джульетта" и фортепианным циклом "Детская музыка" я вынужден был прервать работу над своими сочинениями в связи с двумя концертными турне. Первое турне проходило в Швейцарии, Испании, Португалии, Марокко, Алжире и Тунисе, второе — во Франции, Бельгии, Чехословакии, Венгрии, Болгарии и Польше. В целом я дал около 40 концертов.

Самым интересным в этих поездках для меня, как для композитора, было исполнение моего нового Второго концерта для скрипки с оркестром в Мадриде и Париже. Концерт был принят хорошо, хотя критики были удивлены его простотой. Очевидно, они ждали, что я пойду по пути дальнейшего усложнения музыкального языка. Однако простота, о которой я говорю, не только логический результат моих размышлений о музыке, но она находится в русле общих тенденций, характерных для советской музыки. Думаю, что в этом году, в конце лета, Концерт будет опубликован в Париже. (...)

Что касается моих впечатлений от поездки, то мне хотелось упомянуть, в частности, об организации музыкальной жизни в Марокко — в маленьких, только построенных городках уже имеются музыкальные общества, которые приглашают артистов на 10 концертов, проходящих в течение 10 дней. К сожалению, коренное население страны я почти не видел среди публики. Оно, по-видимому, мало интересуется европейской музыкой, и, характерно, что даже стипендия, выделяемая для них в консерваториях Франции, остается неиспользованной¹.

В Болгарии композитор заинтересовался сложными ритмами народных песен.

"Не могу не сказать о прекрасно организованном радиоцентре в Праге и вообще о большом интересе, проявляемом там к советской музыке.

В Варшаве, где я выступал по радио, также проявлен большой интерес к советской музыке, к тенденциям ее развития. Польская печать опубликовала пространное интервью со мной по этому поводу¹.

Концерты в Бельгии, в которых принял участие дирижер Д.Дефо и который с большим успехом гастролировал в СССР, для меня были особенно интересны. Мы вновь встретимся с этим замечательным дирижером в начале апреля в Москве.

Я счастлив, что наконец снова у себя дома. Я не планирую вновь отправиться в столь долгое турне, так как много планов в области композиции, в частности, я собираюсь писать кантату, текст которой взят из сочинений Ленина².

Опубликовано: Moscow Daily News. 1936. 24 March (№ 69). P.3 // Пер. с англ.

¹ См. № 102 наст. изд.

² См. коммент. 5 к №98 наст. изд.

105. Я буду признан классиком в следующем поколении

Меня недавно спросили, действительно ли я “кубист” в музыке — именно так я был назван в одной из книг. Это столь же совершенно неверно по отношению к моей музыке, сколь было бы опрометчивым характеризовать ее каким-либо иным названием. Желание клеить ярлыки к каждому явлению — одна из причин того, почему слушатели бывают не способны оценить истинное значение музыки. Несомненно, что одним из факторов непонимания публикой моей музыки, в действительности же — крайне редкого понимания ее (в особенности в Англии и Америке), является отсутствие для меня возможности объяснить ее публике. Я ратую за простоту и искренность, хотя этих-то качеств и не замечают у меня. Я создаю мелодию и в ней запечатлены мои чувства, эмоции, хотя в некоторых книгах, где меня именуют “кубистом”, можно вычитать, что я намеренно отвергаю любое проявление эмоциональности, романтики и стараюсь быть в своем искусстве абсолютно объективным. Почему? Попытаюсь ответить.

В молодости я писал музыку намеренно резкую (smart), язык был нов и вследствие этого музыка действительно раздражала слушателей. Я был назван “enfant terrible”*. Прошло более 20 лет, но мнение обо мне не изменилось, хотя многое я пересмотрел в себе, в своих идеях и замыслах, так как постоянно работал над собой. Вокруг камня, брошенного на гладкую поверхность воды, расходятся все расширяющиеся круги, которые постепенно затухают и вовсе исчезают где-то в глубине. Я пытаюсь дойти до глубин музыки.

Но в Англии я все еще кажусь “enfant terrible”, бездушным, бесчувственным, композитором, у которого нет в сочинениях мелодии, модернистом. Ведь писал же кто-то: “Его музыка лишена красоты, но, к счастью, она не стремится быть таковой”.

Во-первых, никому не дано знать о моих мыслях, а во-вторых — я всегда ратовал за красоту музыки и в этом смысле особое место уделяю мелодии, ее развитию, и которую считаю важнейшей стороной композиции. Если бы моя музыка была некрасива, то у нее не было бы такого количества последователей. И тем не менее они есть и среди них лучшие музыканты мира.

Единственно верная мысль среди всех оценок, данных мне, — это утверждение, что моя музыка “слишком нова, чтобы быть созданной для услаждения слуха”. Совершенно верно, но еще более важно быть осторожным в ее оценке. Трудность быть понятым сразу же слушателями — это крест, который несет каждый, стремящийся говорить на новом языке. Но утешает то, что большинство композиторов, которые сейчас признаны как классики, преодолевали подобные трудности. Эти барьеры растут в тех случаях, когда композитор намеренно противопоставляет внешнему блеску или изысканной оркестровке глубокое выражение мысли.

Итак, мне постоянно советуют писать с душой, эмоционально, обращать внимание на мелодию в то время, как в моей музыке все это есть. Но почему это происходит? Причина в том, что все в ней ново. Я бы мог, конечно, писать мелодии в стиле, который гарантировал бы мне успех, но вскоре это надоело бы публике. Следовательно, композитор, думающий о будущем музыки, обязан создать новый тип мелодики, совершенно отличный от мелодики его предшественников. Он должен сделать это.

* непослушным ребенком (франц.).

Я далек от мысли, что сегодняшняя и завтрашняя музыка должна быть непременно усложнена до такой степени, что она становится своего рода ребусом, который никто не в состоянии разгадать. Напротив, будущее музыки — в ее новой простоте. После усложненности Баха появилась простота Гайдна и Моцарта, на смену Бетховену пришла простота Шуберта, после замысловатого Вагнера — “Кармен” Бизе. Говоря о моем творчестве, могу сказать, что после сложных Второй и Третьей симфоний я обратился к более простым средствам. Я написал 3 сонатины, где попытался достичь этой простоты. 10 лет назад стремление выразить новое в музыке шло в направлении предельной усложненности языка и поэтому сейчас было бы естественным для определенной группы композиторов обратить свои взоры к простоте и ясности, что, конечно, имело бы смысл при сохранении новизны музыкального языка. К примеру, работая на балетом “Ромео и Джульетта”, я стремился к такой простоте, которая могла бы привлечь среднего посетителя театра. Конечно, некоторые зрители и здесь будут стараться отыскать сложности, скрытый смысл, а их в помине здесь нет. Совершенно убежден в этом. Во-первых, основной моей задачей было написать музыку, удобную для танца. Во-вторых — необходимо было в музыке показать развитие характеров, в особенности Джульетты — 14-летней девочки, влюбленной женщины, и, наконец, ее трагедию. Я нашел множество возможностей для мелодического развития основных тем. Балет скоро начнет репетироваться в Москве и может быть будет показан в Париже. Но если и здесь слушатели откажут мне в эмоциях или останутся глухи к мелодиям, то, простите меня, я все же уверен, что раньше или позже они все-таки обнаружат их.

Думается, что непонимание во многих случаях возникает в связи с ритмом. Многие считают, что ритм — основа музыки. Я придерживаюсь обратного мнения: ритм, являющийся всего лишь мерой музыкального времени, — самое элементарное музыкальное средство, а, соответственно, наименее интересен для разработки. Для меня ритм важен прежде всего, как цементирующее средство, скрепляющее различные элементы музыки. Естественно, ритм есть в музыке, но он не является доминирующим.

Для слушателя настало время расстаться со стереотипами, необдуманными классификациями и двигаться вперед, увидеть трезво композитора таким, какой он есть сам по себе. Слушатели не могут находиться долгое время в состоянии тех, кто за деревьями не видит леса. Они полюбят современную музыку, не следуя моде, — полюбят за то, что она в действительности представляет для сегодняшнего и последующего поколений. Но это, конечно, требует определенной подготовленности аудитории.

Опубликовано: Europe: An American Monthly (Paris). 1936. № 4. P.20, 33, 34 // Пер. с англ.

106. В стенгазету Союза композиторов

Отвечаю на Ваши четыре вопроса в связи с годовщиной 23 апреля 1936 года.

1. Мне трудно говорить об общем значении Постановления ЦК от 23 апреля 1932 г.¹, так как оно совпало с моим длительным пребыванием за границей. Поэтому я вынужден ограничиться субъективной точкой зрения: я ощущал противодействие моим последним сочинениям до этой даты, которое в значительной мере уменьшилось после.

2. В большинстве советского музыкального творчества удручает разноречивость между несовременностью языка композиторов и нашей действительностью. О современных вещах они говорят на карамзинском языке. Наши композиторы не нашли еще языка одновременно ясного и нового.

3. К 20-летию Октября я пишу большую кантату, но кроме нее имею другие проекты, которые надеюсь выполнить.

4. В творческой работе Союз советских композиторов мне не помог; в бытовом отношении оказал много ценных услуг, кроме того — года три-четыре он способствовал исполнению моих сочинений в Москве и Ленинграде.

Публикуется по АрхИ (ШГАЛИ. Ф.1929. Оп.III. Ед.хр. 34. Л. 4 об., машинистка). Письмо датировано 18 апреля 1936 г.

107. Выступление по Московскому радио

Прежде чем сыграть вам, я хочу с большой радостью сказать несколько слов моим французским и испанским друзьям. В самом деле, всего несколько месяцев назад я имел удовольствие совершить концертное турне по Испании, и прошло всего несколько недель с тех пор, как я играл и дирижировал в Париже и других городах Франции.

Во время концертов в Мадриде и Париже впервые был исполнен мой Второй концерт для скрипки с оркестром, принятый очень тепло.

Теперь я в Москве. Мои последние сочинения связаны с темой, которая всегда была актуальной у нас — дети. Во всех крупных советских городах есть театры для детей, а в Москве их даже несколько. Для детей строят [детские] железные дороги, для них разрабатывают специальные программы симфонических концертов.

Я начал с того, что сочинил 12 пьес для фортепиано, музыка которых может заинтересовать детей, а их исполнение не окажется для них трудным. Затем я сочинил более масштабное произведение—оно длится 22 минуты. Это сказка для оркестра под названием "Петя и волк". Она построена так: сжато излагается сюжет, а на этом фоне оркестр иллюстрирует персонажи и события. У каждого персонажа сказки свой, характеризующий его, инструмент. Таким образом, к концу пьесы дети не только развлеклись, но еще и научились различать инструменты оркестра. Первое исполнение состоится в Москве в начале мая¹.

Я покидаю микрофон и сажусь за рояль, чтобы сыграть вам несколько пьес из моего сборника для детей².

Публикуется по АрхП (ШГАЛИ). Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.932. Л.952, машинопись). Датировано 24 апреля 1936 г. // Пер. с франц.

¹ Первое исп. симф. сказки для детей "Петя и волк" для орк. и чтеца состоялось в Москве 2 мая 1936 г. (дир. автор, чтица Т.Боброва).

Из "Автобиографии" Прокофьева: "Надобность в детской музыке ощущалась явно, и весной 1936 г. я взялся за симфоническую сказку для детей "Петя и волк", ор. 67 на собственный текст. Каждый персонаж сказки имел свой лейтмотив, поручаемый всегда одному и тому же инструменту: утку изображал гобой, дедушку — фагот и т.д. Перед началом исполнения инструменты показывали детям и играли на них темы; за время исполнения дети слышали темы многократно и выучивались распознавать тембр инструментов — в этом педагогический замысел сказки. Текст читался отрывками во время остановок музыки, которой было непропорционально много по сравнению с текстом; мне важна была не сама сказка, а то, чтобы дети слушали музыку, для которой сказка была только предлогом. Сочинил я музыку быстро, приблизительно в неделю, и еще столько же пошло на инструментовку. Первое исполнение произошло в дневном концерте Московской филармонии для детей 2 мая 1936 года, но исполнение было неважное и на "Петю и волка" обратили мало внимания" (КА. С.195). 5 мая 1936 года симфоническая сказка "Петя и волк" прозвучала со сцены Центрального детского театра, где текст читала Н.Сац, по предложению которой Прокофьев и обратился к созданию сочинения (см. об этой воспоминания Н.Сац в кн.: Сац Н. Новеллы моей жизни. Т.1. — М., 1979. С. 324—346).

Из воспоминаний Л.Любера-Прокофьевой: "Первое исполнение сказки "Петя и волк" (...) почему-то прошло незаметно и Сергей Сергеевич был этим несколько расстроен. Буквально через три дня по инициативе Детского театра "Петя и волк" был повторен при огромной детской аудитории. Исполнение было прекрасное. Наталия Сац читала текст с присущим ей подъемом. Сказка удивительно легко дошла до детей. Мы пришли всей семьей, и наши сыновья, которым было 12 и 7 лет, были в полном восторге. Кроме того, они в жизни не видели такой большой детской аудитории. Этот день запомнился им на всю жизнь. Теперь их сыновья (внуки Сергея Сергеевича, оба—Сережи, в честь дедушки) тоже хорошо знают и любят "Петю и волка"—дедушкину сказку" (СтМ. С. 219).

² После выступления по радио Прокофьев сыграл пьесы из цикла "Детская музыка": "Марш", "Раскаяние", "Вечер" и "Ходит месяц над лугами".

108. ...

Я встречался с Горьким три раза: в Петрограде в 1917 году¹, в Неаполе в 1926 и в Москве в 1932. Каждая встреча оставила во мне глубокое впечатление. Я не только отчетливо сознавал, какой большой писатель был передо мной, но что меня

больше всего поражало, это — высокогуманный, настоящий человеческий взгляд его на мир.

Во время встречи в Неаполе, 10 лет назад, Горький с увлечением говорил о перевоспитании беспризорных, о том, что делается для этого, и как путем доверия и ласки из маленьких разбойников можно создавать полезных граждан Союза.

Довольно большой дом, в котором жил тогда Горький, типа итальянского палаццо, показался мне несмотря на итальянский климат, сырым и неуютным. А между тем Алексей Максимович на мой вопрос о его здоровье говорил: “У меня одного легкого совсем нет, а от другого не осталось и половины”². [...]

Опубликовано: МДВ. С.217—218 под назв. “О Горьком” по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.104. Л.1—5, запись в блокноте 1936 г.)

¹ Из “Автобиографии” Прокофьева: «[Состоялся] небольшой литературно-художественный вечер в Петрограде, на выставке живописи в помещении Добычиной [на Марсовом поле 7], где, кроме того, читал Горький, [который] с большим вниманием отнесся к “Сарказмам” и “Гадкому утенку”» (КА. С. 158).

Концерт, о котором вспоминает Прокофьев, состоялся 12 февраля 1917 г., где Горький читал Первую главу из “Детства”, а Прокофьев исп. Четыре этюда и “Сарказмы”; в этот вечер прозвучали также Скерцо для четырех фаготов и “Гадкий утенок” Прокофьева.

² Из “Автобиографии” Прокофьева: “После дневного концерта в Неаполе [20 апреля 1926 г.] в артистическую зашел Максим Горький и увез к себе обедать. Жил он в типично итальянском, не очень уютном доме. Горький был в ударе, и вечер прошел исключительно приятно” (КА. С. 177). В концерте были исп.: Вторая и Третья сонаты, Три гавота, Марш и Скерцо из оп. “Любовь к трем апельсинам”, Прелюд из ор. 12, “Мимолетности”, Токката, а также “Прогулка”, “Быдло” и “Два еврея” из “Картинок с выставки” Мусоргского и № 1, 4 и 5 из “Причуд” Мясковского. На следующий день после концерта 21 апреля 1926 г. Прокофьев писал Мясковскому: “Кроме солнца, Рафаэлей, Везувия и цветущих апельсинов видел Максима Горького, Вяч[еслава] Иванова и римского папу” (ПМП. С. 240).

Из воспоминаний Л.Львова-Прокофьевой: “Самым ярким впечатлением от поездки в Италию была неожиданная встреча с Горьким. В Неаполе до начала концерта я посмотрела через шелку занавеса в зал и вдруг увидела высокую, худощавую фигуру человека с большими усами. Я сразу узнала А.М.Горького и, взволновавшись, побежала сообщить об этом Сергею Сергеевичу. (...) Алексей Максимович зашел в артистическую и увез нас к себе обедать. Были также его сын Максим и невестка, обаятельная Надежда Алексеевна с маленькой дочкой. Пробыли мы у них долго — Горький пригласил нас в свой кабинет, читал нам письма, полученные от беспризорных, сообщил интересные сведения об их перевоспитании. Говорил о музыке, много рассказывал о жизни в Советском Союзе и так увлекательно, что можно было слушать без конца” (СтМ. С. 193).

109. ...

С Алексеем Максимовичем мне в первый раз пришлось встретиться в начале 1917 года в Петрограде — перед самой Февральской революцией. Это был полужакрытый концерт из серии музыкальных выставок Добычиной, на котором я играл мои “Сарказмы”, только что тогда написанные и мало кому в то время понятные.

Тем не менее Алексей Максимович, которому меня после исполнения представили в артистической, очень серьезно и внимательно беседовал со мной об этих пьесах, как человек остро и глубоко чувствующий музыку. Вполне естественно, что много лет спустя при встрече с ним я вновь заговорил о музыке. Мне хотелось знать, что он думает об ее путях на новом этапе социалистического строительства.

Алексей Максимович улыбнулся и добродушно сказал:

— Но ведь вы сами должны это знать.

Я ответил, что в связи с огромным строительством страны, с общим желанием строить жизнь бодрую и веселую и музыка, вероятно, нужна бодрая и энергичная, к чему Алексей Максимович прибавил: “Но также нужна музыка сердечная и нежная”.

Вот эта необыкновенная человечность Горького, его бережливое и гуманное отношение к людям всегда меня изумляли и трогали. И в этом его необычайное величие как писателя.

Сегодня я имел большую честь стоять в почетном карауле у его гроба и был поражен спокойствием и духовной красотой лица Алексея Максимовича.

Опубликовано: МДВ. С.218 под назв. “Из воспоминаний о А.М.Горьком” по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.932. Л.1197, машинопись). Зачитана Прокофьевым по радио в день похорон А.М.Горького 19 июня 1936 г.

Лето для меня — это время, когда можно спокойно и продуктивно работать. Планов на нынешнее лето много. Самый главный из них — Кантата к 20-летию Октября, которую я пишу по заданию Радиокомитета. В качестве основного материала для текста кантаты я воспользовался выписками из сочинений Ленина. Сюда вошли высказывания Ленина.

Ленин писал таким образным, ярким и убедительным языком, что мне не хотелось прибегать к стихотворному изложению его мыслей. Я хотел подойти прямо к первоисточнику и взять подлинные слова вождя. Моя кантата предназначена для большого симфонического оркестра с добавлением к нему оркестра народных инструментов и профессионального хора, поддерживаемого самодеятельным хоровым ансамблем.

Довольно много у меня планов в связи с празднованием пушкинского юбилея. Я буду делать музыку к “Евгению Онегину”, который как драматический спектакль пойдет в будущем сезоне в Камерном театре, и к кинофильму “Пиковая дама”, выпускаемому “Мосфильмом”¹. В пьесе “Евгений Онегин”, инсценированной С.Д.Кржижановским, подчеркнуты главным образом те моменты пушкинского романа, которые не вошли в оперу Чайковского. Думаю, что будет необычайно любопытно увидеть на сцене Ленского, оживленно спорящего за бутылкой аи с Онегиным, Татьяну, навещающую его отцовский дом, или Онегина “на берегах Невы”. Как известно, относительно оперы Чайковского мнения раскололись. Одни считали трактовку композитора безоговорочной удачей, другие, напротив, полагали, что он, по-своему перетолковав Пушкина, искажил его², лишил роман свойственного поэту внутреннего задора и наделил его столь характерными для Чайковского пессимистическими настроениями.

Лично я ставлю своей целью как можно ближе держаться поэтического оригинала, как можно глубже проникнуть в истинный дух Пушкина. Задача написать музыку к “Евгению Онегину” необычайно заманчива и в то же время неблагоприятна. Как бы хорошо эта задача мне ни удалась, слишком уж любит наш слушатель замечательную музыку Чайковского, слишком трудно будет ему отказать от любимых музыкальных образов. В этом смысле моя работа над фильмом “Пиковая дама” представляется мне более легкой. Здесь Чайковский, на мой взгляд, дальше, чем в “Евгении Онегине”, уклонился от пушкинского оригинала. Взять хотя бы, к примеру, центральный образ — Германа, лирически-страстно влюбленного у Чайковского в Лизу, у Пушкина — игрока, случайно замечающего молоденькую воспитанницу графини и превращающего ее в орудие для достижения своей цели.

Этими двумя произведениями не ограничивается моя работа к пушкинским юбилейным торжествам³, но об этом — в другой раз.

Много времени отнимает корректура издаваемых сочинений. В ближайшее время предстоит выпуск Музгизом симфонической переработанной сюиты из музыки к спектаклю “Египетские ночи”, музыкальной сказки для детей “Петя и волк”, недавно исполнявшейся в Филармонии и Центральном детском театре, массовых песен и маршей⁴. В заграничном издании выйдут: Второй скрипичный концерт и сюита “Поручик Кижэ”. Мне удалось также договориться о переиздании Музгизом сочинений, напечатанных прежде за границей и почти не имевшихся у нас в СССР. Таким образом скоро пойдутся мой Третий фортепианный концерт, Первый скрипичный концерт и 12 фортепианных пьес для детей. Эти пьесы очень легки для исполнения ребятами, вместе с тем они вовсе не являются узко педагогическим репертуаром. Я, например, собираюсь включить их в программы моих концертов, которые я дам в течение будущего сезона.

Опубликовано: Веч. Москва. 1936. 22 июня (№ 142). С.3.

¹ Фильм “Пиковая дама” на экраны не вышел; материалы из музыки к фильму, включавший 24 номера, Прокофьев впоследствии использовал в Восьмой сонате для ф-но и Пятой симфонии.

² По этому поводу Прокофьев приводит в своей “Автобиографии” диалог, который состоялся у него с Черепнинным в годы студенчества: “Интересные разговоры с Черепнинным возникли вокруг Чайковского (...)

— Вот Тургенев очень любил музыку Чайковского, — говорил Черепнин, — а как он ругал его за либретто к “Онегину”! Сам Онегин, по его мнению, в опере совсем не очерчен, опера должна была на-

зваться не “Евгений Онегин”, а “Татьяна Ларина” (Тургенев действительно весьма неодобрительно отнеслся к либретто “Евгения Онегина”; см. письмо Тургенева к Л. Толстому от 27/15 ноября 1878 г. — В.В.). Ленский тоже совсем не то, что задумал Пушкин. (...)

— А Татьяна? — спросил я.

— Татьяна сделана хорошо, кроме “Пускай погибну я”, что скорее для каскадной певицы, чем для молодой девушки из приличного дома.

После некоторой остановки в разговоре я вернулся к заинтересовавшему меня вопросу:

— Вот и деревенская глушь в первой картине сделана не очень-то по-русски...

— Что вам не нравится?

— Возьмите первые четыре такта, подход к “Слышали ль вы” — ведь это из первой части Второго концерта Сен-Санса (подход к репризе первой части) и даже в том же тоне *g-moll* и с той же легкой меланхолией.

— Разве Сен-Санс написал этот концерт до “Онегина” Чайковского?

— На десять лет раньше: смотрел в словаре (действительно — Концерт Сен-Санса написан в 1868 г. “Евгений Онегин” — в 1878 г. — В.В.). И потом после “Слышали ль вы”, когда идет ансамбль “Привычка свыше нам дана”, то это тоже подумаешь, очень ли русский стиль, скорее итальянский. А вот сцена посещения Татьяной пустого дома Онегина — по-моему самая поэтическая сцена у Пушкина, а Чайковский взял и выпустил ее...

Позднее я не раз возвращался к этой мысли и хотел написать сцену в покинутом доме Онегина, разумеется, в стиле Чайковского” (А. С. 412—413).

³ См. коммент. 6 к № 98 наст. изд.

⁴ Речь идет о двух массовых песнях из ор. 66 (№ 1 и 2) — “Партизан Железняк” (сл. М. Голодного) и “Анютка” (сл. народные), а также о Четырех маршах для дух. орк., ор. 69.

111. Изучайте текст, театр, оркестр

— *Какое место вы отводите музыке в драматическом спектакле?*

— Скромное. Недаром существуют два разных выражения: “идти слушать оперу” и “идти посмотреть драматический спектакль”. Композитор не может требовать, чтобы музыка в драматическом спектакле играла такую же роль, как в оперном или балетном. Музыка в драматическом спектакле должна появиться там, где она усиливает впечатление, и не должна звучать там, где драматическое действие может обойтись без нее. Кроме того, музыка ни в коем случае не должна заглушать слово, когда его сопровождает. Поэтому, прежде чем писать музыку для определенного театра, я всегда изучаю особенности помещения и радуюсь, когда оркестр можно поместить, например, под сценой.

Еще одна важная особенность. В оперный или балетный спектакль или симфонический концерт идет слушатель со специальным желанием слушать музыку, тогда как зритель, идущий в драматический спектакль, не интересуется, будет ли она сопровождать сценическое представление. Итак, музыке в драматическом спектакле не нужно разрешать специальных задач, а сопровождать его и, прежде всего, быть понятной и рассчитанной на малоквалифицированного слушателя. Очень хорошо, если композитор ограничится немногими мелодиями, но повторит их многократно: к концу зритель будет напевать их. Для драматического спектакля лучше сочинить немного, но ярких мелодий, чем много неярких или нелегко постигаемых.

— *Как возникает у вас музыкальный образ спектакля?*

— Когда мне предлагают написать музыку к драматическому спектаклю или кинофильму, я почти никогда не даю немедленного согласия, даже если знаю текст пьесы, а беру пять — десять дней, чтобы “увидеть” этот спектакль, то есть чтобы увидеть характеристику персонажей, иллюстрацию их эмоций, иллюстрацию событий. Одновременно с обдумыванием обыкновенно возникают главнейшие темы. Так что, когда я говорю “да”, я уже обычно имею в голове главнейший тематический материал и, следовательно, отправной пункт работы готов.

— *Какие в связи с этим ваши требования к драматургу и режиссеру?*

— Я люблю, когда драматург или режиссер имеют конкретные требования, касающиеся музыки, иначе говоря, мне помогает, когда они мне говорят: “здесь мне нужна минута с четвертью музыки” или “здесь дайте печальную и нежную музыку”. Требования эти для меня важны, потому что тогда я знаю, чего в данном случае хочет музыкант или, точнее (так как многие из наших драматургов и режиссеров отлично разбираются в музыке), чего хочет автор спектакля в целом от музыки, подходящей к данному моменту. После этого мне легче сочинять музыку, чем

когда режиссер и драматург молчат и я подхожу к ней только с точки зрения музыканта-специалиста. Иначе говоря, в первом случае получается более многогранное освещение ситуации, и, конечно, нечего опасаться, что могут возникнуть трудности в согласовании моего взгляда со взглядами драматурга и режиссера (если бы они в некоторой мере разошлись).

— Не сделали ли вы выводы из вашего опыта, которые могли бы привести к практическим советам в области сочинения музыки к драматическим спектаклям?

— Помещения драматических театров с акустической точки зрения часто не рассчитаны на звучание оркестра. Бывает, что слово, произносимое со сцены, звучит отлично, оркестр же либо криклив, либо приглушен, либо звучит неравномерно. В драматических театрах эта крикливость оркестра особенно ужасна: хочется, чтобы он скорее замолчал. Часто она происходит не только от одной акустики театра, при постройке которого недостаточно думали о музыке, но и от самого оркестра, его количества и качества. Композитору надо твердо помнить, что, сочиняя музыку для симфонического оркестра, он имеет 40 или 60 струнных инструментов против двух труб. Здесь же против тех же двух труб он имеет восемь, а в лучшем случае 15 струнных инструментов, и поэтому труба звучит неизмеримо крикливей. Важно поэтому, чтобы композитор, прежде чем писать музыку, походил бы в театр, в котором он собирается работать, и внимательно отметил достоинства и недостатки оркестровки музыки просмотренных им спектаклей, — это поможет ему затем примениться к особенностям помещения и квалификации отдельных музыкантов. Нет смысла писать для кларнета трудный пассаж, если кларнетист этого театра не особенно силен в своем искусстве и все равно его смажет.

Изучив таким образом условия оркестра и театра, можно добиться ровного и некрикливого форте с любым оркестром; легко достигнуть и пианиссимо, не заглушающее речи актера, особенно если оркестр можно посадить под сцену, прикрыть его щитами или вывести за кулисы.

Опубликовано: Театр и драматургия (М.). 1936. № 8. С. 489 в рубрике "Композитор в драматическом театре"; МДВ. С. 218—220.

112. В стране друзей

В последний раз я был в Испании всего несколько месяцев назад, почти накануне последних выборов, когда в воздухе уже чувствовалась победа Народного фронта¹. Кажется, что совсем недавно я сидел на вокзале небольшого цветущего городка Вальядолид в ожидании пересадки на поезд, чтобы ехать в Виго — город на берегу Атлантического океана, в бухте которого погибла "Непобедимая Армада". Разгуливая по Вальядолиду, я видел разъезжающих по улицам этого уютного городка испанцев, щеголяющих рыцарской посадкой верхом на... ослах, а по бокам у этих животных были привешены корзины с овощами. И даже в этой тишине, среди этого средневековья уже чувствовалось, что близятся большие перемены, что страна на пороге больших событий. И тихий Вальядолид ныне сделался ареной жестоких боев².

Во время моей третьей поездки по Испании я изъездил страну вдоль и поперек. Испания интересна и для музыканта и для путешественника. Испанцы чрезвычайно музыкальный народ и в таких больших центрах, как Мадрид, Барселона, Сан-Себастьян, музыкальная жизнь бьет ключом, симфонические концерты отлично организованы, пользуются большим успехом и публика в курсе новейших музыкальных течений. Испанская общественность с большим вниманием и интересом относится к СССР. Где бы я не выступал, всегда после концерта в кафе или за ужином в ресторане мне задавались тысячи вопросов о Советском Союзе, о советском искусстве, о советской музыке. Испанцев особенно интересовали мои рассказы о наших творческих союзах, о контрактации композиторов, о централизации наших концертных учреждений и филармоний. Многих наших композиторов там очень хорошо знают. В некоторых городах Испании исполнялось по 3—4 симфонии Мясковского, кроме того, там игрались произведения Шостаковича и других. Живой отклик встретили

мои рассказы о гармонической теории Оголевца с его 17-ступенной гаммой. На моем втором концерте в Мадриде произошел случай, демонстрирующий интерес и дружеское отношение испанской общности к Советскому Союзу. При моем выходе на эстраду оркестр и весь зал встали и стоя приветствовали меня как советского артиста, посетившего Испанию. Эта же дружеская манифестация по адресу СССР повторилась после исполнения моего нового скрипичного концерта, причем ко мне в артистическую пришла делегация благодарить за то, что первое исполнение нового советского произведения было предложено Мадриду.

Из Испании я проехал через Танжер и испанское Марокко во французские колонии. И там уже мне довелось в газетах прочесть о результатах последних выборов, о победе партии Народного фронта, о приходе к власти правительства возрождения страны.

Из людей искусства, призванных к работе на государственном поприще, я уже более 15 лет поддерживаю дружественные отношения с Пабло Пикассо. Я помню о колоссальном успехе, который имела его замечательная выставка в Париже несколько лет назад и на которой я провел немало приятных часов. На вернисаже этой выставки собрались все снобы Парижа, но Пикассо сказал, что это все ему неинтересно и ушел в кино.

Сейчас Пикассо директор всех музеев Испании. Я надеюсь, что крепнущие с каждым днем наши дружественные отношения с этой страной приведут к тому, что Пикассо посетит Советский Союз. А нашим художникам будет очень полезно встретиться с этим крупнейшим мастером современности. Приход Пикассо к общественной деятельности указывает на стремление испанского правительства Народного фронта привлечь к культурному возрождению страны лучших и наиболее передовых представителей искусства и науки.

Опубликовано: Сов. искусство (М.). 1936. 29 сент. (№ 45). С.2 в рубрике "Вперед, доблестные испанские братья, навстречу решительной победе!"

¹ В выборах в народный кортес, которые произошли 16 февраля 1936 г., победу одержал Народный фронт; в Испании было сформировано левореспубликанское правительство.

² 17—18 июля 1936 г. в Испании вспыхнул военно-фашистский мятеж, приведший к гражданской войне, продолжавшейся до марта 1939 г., когда в Испании установился фашистский режим Франко.

113. Новая советская симфония

Симфоний сочиняют много, и нередко иная среди них обратит на себя внимание или певучей темой, или ловким скерцо, или какой-нибудь другой удачной черточкой. Но настоящие хорошие симфонии появляются, ой, как редко, поэтому не будем преуменьшать события, происшедшего 24 октября в Большом зале консерватории, когда на открытии сезона филармонии была исполнена в первый раз Шестнадцатая симфония Мясковского.

По красоте материала, мастерству изложения и общей гармоничности построения — это настоящее большое искусство, без поисков внешних эффектов и без перемигивания с публикой. Тут не было ни слащавых наивностей, ни залезания в гробы умерших композиторов за вчерашним материалом. Надо отдать справедливость московской публике: она проявила большую чуткость и при первом же прослушивании симфонии сумела оценить значение этого произведения.

Шестнадцатая симфония состоит из четырех частей. Первая часть сразу приступает к изложению главной партии, напористой и в то же время пластичной. С необычайной быстротой композитор переходит к побочной партии, очень русской, очень простой и певучей. Вообще, певучих эпизодов много в этой симфонии, но в разработке первой части возникают бурные и конфликтные эпизоды. Превосходно ее заключение: Мясковский знает, что концы надо уметь так же сочинять, как сочиняются темы или разработки, и здесь ему сопутствует успех. Во второй части мы переключаемся в более безмятежную атмосферу: проста и очаровательна первая тема, сквозь которую, казалось бы, скользит улыбка Глинки, а в среднем эпизоде композитор приводит нас в летний лес с его щебечущими обитателями. На фоне этой лесной чащи возвращается первая тема. Радости, однако, длиться недолго, и на

их смену приходит третья часть с ее поступью похоронного шествия. Субъективно этот эпизод несколько более чужд мне, — и все же чрезвычайно сильное впечатление производят драматические взрывы в кульминационных местах, а грустная мелодия, сползающая вниз с верхних регистров, является просто замечательной находкой. В четвертой, последней части равновесие восстанавливается. После некоторых вступительных тактов вкрадчиво вступает мажорная песенно-плясовая тема, сменяющаяся извилисто-кокетливой второй темой с лирическим ответом на нее. В разработке этой части композитор достигает поразительной виртуозности, не только соединяя вместе целую пачку тем (я сбился со счета, сколько их), но и соединяя попутно трехдольный и четырехдольный тактовый размеры. Виртуозность заключается именно в той легкости, с которой это двойное соединение сделано: нет впечатления, что внимаешь премудрости, наоборот, музыка здесь как-то особенно заборна, но эти страницы — лучшие в симфонии. Несколько ослепительных аккордов, вздох валторны о зеленых лесах второй части — и симфония закончена.

Как я уже сказал, публика громкими аплодисментами провожала симфонию, автор был многократно вызван, при появлении его на эстраде оркестр встал — словом, было торжество. Поздравим филармонию с достойным открытием сезона, а Эугена Сенкара, дирижировавшего наизусть, с тем, что он сумел с первого же исполнения охватить эту сложнейшую партитуру¹.

Опубликовано: Сов. искусство (М.). 1936. 29 окт. (№ 50). С. 4; МДВ. С. 220—222; МЖ. 1981. № 17. С.17.

¹ Статья Прокофьева явилась откликом на первое исп. Шестнадцатой симфонии Мясковского, которое состоялось 24 октября 1936 г. п/у Э.Сенкара.

9 января 1937 г. Э.Сенкар дирижировал этой симфонией в Париже, после чего Прокофьев в письме к Мясковскому от 12 января 1937 г. писал: "Перед отъездом из Парижа (...) забежал на минутку на репетицию Сенкара и слышал, как читали Вашу [Шестнадцатую] симфонию. Она очень выигрывает от повторного слушания, и я испытал настоящее удовольствие от слышанных кусочков, которые, кстати, и з в у ч а л и отлично. Некоторое ворчание души вызвали чайковидные контрапункты в III части; всякий воспитанный человек должен бы воздержаться от таких примеров. Оркестр читал бойко..." (ПМП. С. 451).

114. Выступление по Брюссельскому радио¹

Те мои сочинения, которые будут вам представлены на этом радиоконцерте, относятся к разным периодам моего творчества. Так, Скифская сюита и "Шут" — произведения юношеского периода, когда я стремился создать свой музыкальный язык, который отвечал бы моей индивидуальности. С другой стороны, Второй концерт для скрипки с оркестром и Увертюра, ор.42 относятся к более позднему периоду, когда меня меньше занимали проблемы собственного языка и мое внимание было сосредоточено главным образом на содержании сочинений и на развитии мелодической стороны произведений. Каждый музыкант любит мелодию. Но тем не менее работа композитора, связанная с мелодикой, ее развитием — пожалуй, самая трудная и наименее осознаваемая слушателями. В самом деле, воспроизводить уже известные контуры мелодических линий — это еще не значит создавать новый тип мелодики. Напротив, создание новых типов мелодики, которые до сих пор не признавались в качестве таковых, как раз и есть мелодия в новом понимании этого явления.

Несмотря на интерес к этой стороне музыкальных композиций, я тем не менее старался в Концерте для скрипки с оркестром остаться, по возможности, простым. Это необходимо для композитора, который работает в Москве. У нас сегодня обращаются к музыке новые большие массы слушателей. Долг композитора — удержать их в концертном зале, предложить им музыку серьезную, но и одновременно с этим простую, чтобы, не утомляя, завладеть вниманием этой части публики.

Поскольку во время моего визита в Брюссель меня много расспрашивали о новых музыкальных сочинениях советских композиторов, я позволю себе назвать в связи с этим Второй струнный квартет Шебалина и Шестнадцатую симфонию Мясковского, которые только что были исполнены в Москве. Я не ошибаюсь: Мясковский действительно сочинил Шестнадцатую симфонию; такое со времен Моцарта

почти никогда не встречалось. Мясковский довольно мало известен в Бельгии и во Франции. Я надеюсь, что его новая симфония будет представлена брюссельской публике и привлечет ее внимание. Она очень емкая, с развитой мелодикой, выразительная, по ней можно судить о великолепном полифоническом мастерстве композитора.

Я хотел бы закончить, выразив большую радость, которую я испытываю, вновь оказавшись в Брюсселе — городе, к которому глубоко привязан.

Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр. 932. Л.1785—1786, машинопись). Датировано 2 дек. 1936 г. // Пер. с франц.

¹ В радиоконцерте, который состоялся в Брюсселе 2 декабря 1936 г. п/у Прокофьева, прозвучали Увертюра, ор.42, Второй концерт для скр. с орк. (солист Р.Сетанс), Скифская сюита, Заклинание “Семеро их” и Сюита из бал. “Сказка про шута...”. 24 декабря 1936 г. в письме к Мясковскому Прокофьев писал: “В Брюссель я попал утром в день концерта. В течение дня состоялись две репетиции, так что кое-как управились, но зато я был мертв от усталости. Затем Бордо, Париж, Лозанна и теперь еду в Прагу, так что не очень спокойная жизнь” (ПМП. С. 449). Прокофьев выступил в Бордо 4 декабря, в Париже 19 декабря, в Лозанне 21 декабря и в Праге 29 декабря. 14 декабря Прокофьев выступил с беседой по Парижскому радио (см. № 115 наст. изд.)

115. Выступление по Парижскому радио

С.Море — Дорогие слушатели! Находясь проездом в Париже, наш большой и знаменитый друг Сергей Прокофьев любезно согласился прийти к нам в студию и дружески побеседовать с вами несколько минут. Он как всегда очень занят; он приехал из Москвы, потом отправится в Швейцарию, а несколькими днями позже пересечет Атлантический океан и будет месяц гастролировать в Америке. Итак, если вы не возражаете, перейдем сразу к нескромным вопросам.

Дорогой друг, что вы создали прекрасного за этот год?

С.Прокофьев — Я, конечно же, много работал, но с чего начать рассказ? Мне вовсе не хочется занимать скучным перечислением моих сочинений.

— *Разумеется, нет.*

— Так вот, я только закончил произведение, которым — признаюсь в своей слабости — очень дорожу. Это симфоническая сказка, она называется “Петя и волк”.

— *Ах, да! Вас все еще снедает привязанность к маленьким музыкантам. Каким же образом вы создали симфоническую сказку для детей?*

— Так вот. Это моя собственная идея, не знаю, хороша ли она или плоха: каждый эпизод излагается сначала словами — просто строчкой текста, и вслед за этим он излагается музыкально. Инструменты оркестра изображают персонажей и каждый из инструментов соответствует тому или иному персонажу на всем протяжении сказки. Таким образом, слова чередуются с музыкой.

— *Это, должно быть, очень забавно, очень увлекательно и необыкновенно поучительно.*

— Детям, судя по всему, нравится, когда на их глазах дедушка превращается в фагот, кот на бархатистых лапках становится кларнетом, играющим пианиссимо в нижнем регистре.

— *В сущности, вы чистой воды революционер — ведь вы меняете названия предметов и называете птицей то, что я называю флейтой, а волком валторну.*

Но мне захотелось задать вам вопрос, что называется, “на засыпку”: каким образом вы изобразили бы рыбку, если бы она оказалась среди персонажей вашей сказки — рыбы-то, это знают все, обречены на немotu (если не считать морских котиков, но у этих животных нет ни на грош рыбевого начала).

— Дорогой Море, ваша нескромность нестерпима, а ваша казуистика несносна. И все-таки я подумаю над вашими вопросами и отвечу вам... в будущем году.

— *Ну ладно... поговорим серьезно. Не написали ли вы еще чего-нибудь для симфонического оркестра?*

— Написал, конечно. Во-первых, две симфонические сюиты на материале моего балета “Ромео и Джульетта”.

— Вот, кстати, — они будут исполнены в эту субботу нашим другом Пьером Вольфом?

— Будет исполнена Первая сюита и вместе с ней Увертюра на еврейские темы в переложении для оркестра. Будут исполнены также Первый скрипичный и Третий фортепианный концерты.

— Последний вы исполните, разумеется, сам?

— Да, что поделаешь, это давно стало моей второй специальностью.

— Итак, нам посчастливится присутствовать на фестивале ваших произведений. Кроме этого ничего нового?

— Я еще сочинил большую увертюру в русском стиле¹. Далее, так как в СССР готовятся торжественно отметить 100-летие со дня рождения Пушкина, я с радостью написал музыку для постановки “Бориса Годунова”, музыку для спектакля “Евгений Онегин” и музыку для “Пиковой дамы”, — все эти произведения фигурируют в программе торжеств по поводу 100-летия.

— Послушайте, мне сдается, что вы в равной степени и субъект и объект торжеств. Это нечто вроде 100-летней годовщины Пушкина — Прокофьева.

Хотя вы сильно утомлены, не могли бы вы все-таки сыграть для нас что-нибудь?

— Конечно, с радостью.

— Что вы извлекаете из своего портфеля? Ей Богу, рукопись! Дорогие слушатели, вам повезло: вы первыми услышите несколько фрагментов музыки для постановки “Евгения Онегина”, которую маэстро только-только закончил. Эта постановка будет осуществлена в феврале будущего года в Москве в Камерном театре².

Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.III. Ед.хр. 33. Л.1—3, машинопись). Датировано 14 декабря 1936 г. / Интервьюер С.Море // Пер. с франц.

¹ Имеется в виду “Русская увертюра” для симф. орк., ор. 72, первое исп. которой состоялось в Москве 29 октября 1936 г.; орк. дир. Э.Сенкар.

² Перу С.Море, проводившего это интервью, принадлежат интересные и содержательные воспоминания о Прокофьеве “Глазами друга” (см.: СтМ. С. 371—378).

116. ...

Сейчас не те времена, когда музыка писалась для крошечного кружка эстетов. Сейчас огромные толпы народа стали лицом к лицу с серьезной музыкой и вопрошительно ждут. Композиторы, отнеситесь внимательно к этому моменту: если вы оттолкнете эти толпы, они уйдут к джазу или туда, где “Маруся отравилась и в покойницкой лежит”; если же вы их удержите, то получится такая аудитория, какой не было нигде и ни в какие времена, но из этого не следует, что надо подлаживаться под эту аудиторию. Подлаживание таит в себе элемент неискренности, и из подлаживания никогда ничего хорошего не выходило. Массы хотят большой музыки, больших событий, большой любви, веселых плясок. Они понимают гораздо больше, чем думают некоторые композиторы, и хотят совершенствоваться.

Опубликовано: МДВ. С.222 под назв. “Массы хотят большой музыки” по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.II. Ед.хр.108. Л.1—3, запись в блокноте 1937 г.).

117. ...

(...) С Цирусом Мак-Кормиком, недавно умершим, Прокофьев был знаком давно. Мак-Кормик ознакомился в России с сочинениями, которые он смог бы предложить для исполнения Чикагскому оркестру. Он показал выбранные сочинения Прокофьеву.

— Но, сэр, вы прошли мимо сочинений, достойных внимания, — выразил недовольство Прокофьев, — и увозите с собой музыку самую плохую.

— Что же вы можете мне предложить из хорошей музыки? — поинтересовался Мак-Кормик.

— Произведения Стравинского, некоторых других композиторов, а также мои сочинения, — ответил Прокофьев. (...) ¹

Опубликовано: Chicago Daily News. 1937. 21 January. P.12 // Пер. с англ.

¹ Интервьюер пишет о событии, которое имело место в 1916 году в Петрограде. О нем вспоминает Прокофьев в "Автобиографии": "Прошедшим летом в Петрограде я встретился с американцем Мак-Кормиком, приезжавшим с делегацией сенатора Рида приветствовать наше превращение в республику. Мак-Кормик — крупный фабрикант сельскохозяйственных машин, фамилию которого я с детства читал в Сонцовке на сеялках и жнейках. Параллельно со своей миссией, он интересовался музыкой, просил меня дать ему список стоящих новинок и переписать за его счет партитуру Скифской сюиты. Я исполнил его желание, и, прощаясь, он сказал: "Если вы соберетесь в Америку, протелеграфируйте мне — у меня связи в музыкальном мире". (...) Мак-Кормик, живший в Чикаго, сдержал свое слово, свел меня с дирижером Чикагского оркестра Стоком и с дирижером Чикагской оперы Кампанини" (КА. С.160, 161, 164).

118. Прокофьев полагает, что Америка постепенно привыкает к новой музыке¹

Русский композитор-пианист С.Прокофьев находится сейчас в Сент-Луисе в связи с исполнением местным симфоническим оркестром его произведений. Он горит желанием, чтобы его музыка была понята. В связи с исполнением в Сент-Луисе произведений Сибелиуса, Прокофьев высказал свое мнение о композиторе: "Третьесортный хлам, — произнес он быстро. — Как это англичане могут любить его? В Париже его бы попросту осмеяли. В России он мало ценится. Но в Англии и Америке, где пьют воду с сиропом, а не из-под крана, — его любят. С точки зрения техники, Сибелиус весьма незрел. Старые леди любят его за сентиментальные нотки, а также за то, что он в изобилии использует красочный северный фольклор. Полагаю, что мы доживем до того дня, когда мода на Сибелиуса пройдет и лет через восемь о нем вообще забудут!"²

На вопрос, касавшийся оперы Шостаковича "Леди Макбет Мценского уезда", Прокофьев сказал: "Шостакович — музыкант истинного таланта, но в его музыке слишком много иронии. Шекспир, к примеру, мог показать зло, но делал это настолько жизненно, что ничего кроме симпатии это у нас не вызывает. Шостакович же просто высмеивает это зло. [...]

Когда Прокофьев впервые посетил Англию и США, его "не только критиковали, но порой и оскорбляли". Но с каждым следующим приездом понимание его музыки росло. В отношении этого обстоятельства он сказал: "Музыкальный слух публики развивается по мере того, как она слышит новую музыку. В прошлом веке все самое новое в музыке исходило из Франции, Германии и России. В этих странах восприятие публикой новой музыки стало столь высоким, что любая новация вскоре становилась обыденной. В Англии и США, где композиторское творчество значительно проще в своей основе, такое невозможно изначально. Поэтому в этих странах в почете музыка классическая.

Для моего 12-летнего сына, к примеру, "Петрушка" Стравинского эмоционально более близкое явление, чем, скажем, любая симфония Бетховена. Мы должны всегда помнить, что Бетховена в свое время считали приверженцем диссонирующих звучаний".

Прокофьев сказал, что он никогда не пытался подвести свою музыку под какую-либо эстетическую платформу "по той лишь причине, что в определенные моменты работы она становится камнем преткновения". Он говорит о Скрябине — его экспериментирование со звукоорядом оказалось развенчанным. [...]

Сегодня Прокофьев развивает идею создания достаточно простой музыки, понятной массам. "Я надеюсь, что благодаря этому, их интерес к музыке возрастет. Если мы неподготовленной аудитории предложим сразу же большие симфонии, то она, не поняв их, отвернется от серьезной музыки, и вернется обратно в дансинги и джаз-холлы. Но, с другой стороны, заинтересовав их, мы можем сформировать в будущем достаточно податливую для восприятия серьезной музыки публику".

Опубликовано: St. Louis Star-Times. 1937. 29 January / Интервьюер Р.Гиндс // Пер. с англ.

¹ № 118—122 связаны с гастрольной поездкой Прокофьева по США, состоявшейся в январе — феврале 1937 г. Композитор выступил в Нью-Йорке, Сент-Луисе (точные даты и программы концертов в этих городах, к сожалению, не установлены), Чикаго (21 и 22 января; Первая сюита из бал. “Ромео и Джульетта”, Третий концерт для ф-но с орк. — дир. Г.Ланге, солист автор), Бостоне (5 и 6 февраля; Скерцо и Марш из оп. “Любовь к трем апельсинам”, Скифская сюита, Третий концерт для ф-но с орк. — дир. С.Кусевицкий, солист автор), Вашингтоне (8 февраля в Советском посольстве; Andante из Четвертой сонаты для ф-но, Три гавота из ор. 12, 25, 32 и пьесы из “Детской музыки”).

Из воспоминаний В.Дукельского: “Последние поездки С.С. в США имели место в 1937 и 1938 годах, когда произошли и последние наши встречи. (...) Из Чикаго Прокофьев писал мне [24 января 1937 г.]: “Чикаго встретило меня мило. Оркестр был внимателен и играл хорошо, и даже во время дневного концерта старухи хлопали исправно, рискуя белыми перчатками”. (...)”

Через несколько недель Прокофьев без всякого предупреждения ввалился ко мне в Нью-Йорке и вместо обычных поцелуев и хлопанья по плечу принялся выплясывать фокстрот, таинственно улыбаясь. “Сергей, ты что — спятил?” — сказал я, не на шутку взволнованный невиданным раз *seul** 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, падеспань, 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 хореографической иллюстрацией; но танцующий Прокофьев не походил на белого негра, а скорее на развеселившегося шведского пастора. (...)”

Позавтракав, мы с Прокофьевым поехали к Кусевицким в Бостон, где С.С. играл свой Третий концерт и был объектом невиданных в Новой Англии оваций“ (Д у к е л ь с к и й. С.259).

² Столь резкий отзыв о творчестве Сибелиуса почти не подкрепляется документальными данными из АрхП, за исключением единственного упоминания о прослушанной симфонии Сибелиуса, высказанного Прокофьевым в письме к Мясковскому от 18 марта 1938 г. — на следующий год после публикуемого интервью: “Спал на 2-й симфонии Сибелиуса...” (ПМП. С. 457).

119. Прокофьев говорит об изменившемся положении музыкантов в России

[...] После репетиции Прокофьев согласился ответить “5 или, может быть, 10 минут” для беседы с нами.

“Публика часто задает вопрос: “Что делают наши современные композиторы?” Должен сказать, что ей действительно трудно сразу понять и привыкнуть к новым сочинениям из-за ее сложности. Современные композиторы должны работать в двух направлениях: с одной стороны, создавать произведения, которые органично вписывались бы в общую картину творчества композитора, а с другой — писать музыку, которая была бы проста, но и оригинальна. Это не так-то легко. Композитор не может копировать простоту старых мастеров. Он должен создать новую и оригинальную простоту. Необходимо обратиться к новому типу мелодики при простой ее гармонизации. Я работаю над подобного рода сочинениями, наряду с музыкой совершенно иной“.

Среди советских композиторов Прокофьев упомянул Мясковского, работающего над новой симфонией¹, Шебалина, особенно его [Второй] струнный квартет, Шостаковича, закончившего Четвертую симфонию², и Половинкина, который пишет замечательную музыку для детей. (...)”

“Когда я сочинил 15 лет назад свой Третий концерт для фортепиано с оркестром и впервые сыграл его, то в американской прессе появилось несколько отвратительных рецензий. Публика не поняла Концерт. Сейчас это кажется почти непостижимым. Но так было и будет всегда. Такое же непонимание сопровождало Бетховена, Вагнера, Стравинского. Публике нужно время для того, чтобы она стала понимать новую музыку“. (...)”

Опубликовано: The Providence Journal of Commerce. 1937. 6 February за письмо J.Y.L. // Пер. с англ.

¹ В 1937 г. Мясковский работал над Семнадцатой и Восемнадцатой симфониями.

² Четвертая симфония Шостаковича завершена в мае 1936 г. Впервые исп. в Москве через 25 лет после написания 30 декабря 1961 г. орк. п/у К.Кондрашина.

* сольным па (франц.).

120. Интерес к советской музыке

В Москву вернулся после гастрольной поездки по Европе и Соединенным Штатам композитор Прокофьев, который в беседе с нашим корреспондентом рассказал следующее:

— За время трехмесячного отсутствия я большую часть времени провел во Франции и США, побывал также и в Бельгии, Чехии, Германии и Швейцарии. [...]

Надо сказать, что США — страна, где мало было своих композиторов. Умея отлично расценивать качество исполнителей, американская публика и критика теряются при встрече с новыми композиторами. Именно в этом отношении мне хотелось бы отметить сдвиг к лучшему. Во время моих выступлений в Нью-Йорке, Чикаго, Бостоне, Вашингтоне и Сент-Луисе я мог констатировать большой интерес к советской музыке. Там отлично знают Мясковского, Шостаковича. Когда я уезжал из США, Филадельфийский оркестр под управлением Орманди готовил Симфонию Хренникова¹. Но больше всего имеет распространение советская музыка в Чикаго благодаря неутомимым стараниям дирижера Чикагского оркестра Фредерика Стока (названного по ошибке в последнем номере газеты “Музыка” Лео Стоком). Среди других дирижеров, интересующихся и исполняющих наши партитуры, надо отметить Родзинского из Кливленда и Гольфмана из Сент-Луиса. Оркестры Нью-Йорка, Филадельфии и Бостона являются, безусловно, лучшими в мире. Но и оркестры Чикаго, Сент-Луиса, Цинциннати и Кливленда совершенно исключительны по качеству.

В Париже и Брюсселе я выступил в симфонических концертах с программами из моих произведений. Кроме того в Париже состоялось два концерта советской музыки: один под управлением Сенкара в январе месяце, который был составлен из сочинений Мясковского, Шостаковича и моих², и другой концерт в феврале месяце под управлением Биго и под моим собственным из сочинений Мясковского и моих³. Оба концерта прошли с большим успехом.

Я также аккомпанировал Лине Любера-Прокофьевой программу романсов советских композиторов на тексты Пушкина и песен народов СССР. Сюда вошли произведения Шебалина, Мясковского, Макарова-Ракитина, Хачатуряна, Азмайпаравили, Шварца и мои⁴.

Как и в США, так и в Европе мне пришлось дать большое количество интервью для газет и радио о музыкальной жизни СССР. Американцы очень интересовались организацией Союза советских композиторов и в особенности системой контрактации, которая позволяет советским композиторам спокойно работать над задуманными сочинениями. Мне часто приходилось слышать, что такой порядок является для композиторов всех стран мечтой, увя, пока мало достижимой. Приходилось мне также говорить о наших детях, о детских театрах и о культурном развитии детей в СССР. В частности, и по этим вопросам мне приходилось говорить во время моих выступлений на дипломатических приемах наших полпредств в Вашингтоне и Берлине.

Большое количество концертов, которые я дал, не помешало мне закончить план ленинской кантаты к 20-летию Советской власти. Я необычайно рад, что вновь вернулся домой и смогу по-настоящему засесть за эту работу, которая является моим основным трудом на ближайшее будущее.

Опубликовано: Веч. Москва. 1937. 8 марта (№ 54). С. 3 / Интервьюер Р.Корн.

¹ Симфония Хренникова (1935).

² Концерт состоялся 9 января 1937 г. в Париже п/у Э.Сенкара. Были исп. Шестнадцатая симфония Мясковского, Первый концерт для ф-но с орк. Шостаковича (солистка Я.Вайль) и “Русская увертюра” Прокофьева.

³ Концерт состоялся 20 февраля 1937 г. в Париже. Были исп. Лирическое концертно Мясковского, Третий концерт для ф-но с орк. Прокофьева (оба п/у А.Вольфа, солист автор), а также Сюита из “Поручика Кижэ” и Скифская сюита (оба п/у автора).

⁴ Концерт состоялся по Парижскому радио.

121. “США проявляет большой интерес к советской музыке”; — говорит Прокофьев

“Это мой седьмой визит в США и, сравнивая его с предыдущими, мне приятно было заметить значительно более серьезное отношение аудитории к моим сочинениям”, — сказал Прокофьев, когда 6 марта [1937 г.] мы встретились с ним после 3-месячного турне по США, Франции, Германии, Швейцарии и другим странам. “Это произошло частично благодаря тому, что слушатели стали постепенно привыкать к новой музыке, а частично и потому, что уже появилось новое поколение слушателей.

Американцы проявляют большой интерес к советской музыке. Чаще всего, по видимому, она исполняется в Чикаго по инициативе преданного друга советской музыки, дирижера Чикагского оркестра Ф.Стока. Однако, и другие дирижеры постоянно включают в свои программы сочинения советских композиторов; хочу отметить здесь в первую очередь А.Родзинского и Л.Стоковского. Я дал много интервью, выступал по радио, рассказывая о художественном воспитании детей в СССР¹.

Во Франции в декабре [1936 г.] был дан концерт из моих произведений, где я выступил в качестве пианиста и дирижера².

Опубликовано: Moscow Daily News. 1937. 8 March (№ 54). P.4 // Пер. с англ.

¹ В АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр. 538. Л. 2, машинопись на бланке газеты “Moscow Daily News”) имеется ответ на письмо Прокофьева (оно неизвестно), присланное газетой, в которой опубликована наст. заметка, и датированное 22 марта 1937 г.:

“Многоуважаемый Сергей Сергеевич!

На Ваше письмо от 11 марта 1937 года сообщаем, что изменения и сокращения в Вашем интервью произошли действительно вопреки поставленному Вами условию о необходимости предварительно согласовать с Вами. Это — крайне неприятно и мы приносим Вам наши извинения.

Вместе с тем нельзя не признать, что в той редакции, какую в печатной форме получило Ваше интервью, Ваши слова оказались выраженными, действительно, “неумело”. В особенности неудачно получилось то место в Вашем интервью, где Ваше сообщение об Ваших (так в тексте. — В.В.) выступлениях по радио по широкому вопросам советской музыкальной культуры оказалось выраженным так, будто единственным предметом этих Ваших выступлений было лишь “художественное воспитание детей” в Советском Союзе.

Хотим заверить Вас, что столь досадные промахи больше не повторятся. Мы надеемся, что данный случай не изменит наших добрых отношений

Ответственный секретарь М.Столяр“

² Концерт состоялся 19 декабря 1936 г. в Париже, где п/у автора была исп. Увертюра на еврейские темы в ред. для симф. орк., а также п/у А.Вольфа Первый концерт для скр. с орк. (солист А.Москошяк), Первая сюита из бал. “Ромео и Джульетта”, Сюита из бал. “Стальной скок”, Сюита из оп. “Любовь к трем апельсинам” и Третий концерт для ф-но с орк. (солист автор).

122. Америка и Европа сегодня

Я только что вернулся после трехмесячной гастрольной поездки по Соединенным Штатам и Франции. Заезжал в Бельгию, Швейцарию, Чехию и Германию.

Искусство Америки богато не столько творческим материалом, сколько художественностью исполнения. В Америке можно сейчас встретить самых замечательных артистов. Там, несомненно, лучшие в мире оркестры. На первом месте стоят Нью-Йоркский, Бостонский и Филадельфийский, состоящие из лучших музыкантов всех стран, затем — оркестры Чикаго, Сент-Луиса, Цинциннати и Кливленда.

Очень высоко качество записи граммофонных пластинок. Особенно замечательна запись симфонии Моцарта в исполнении оркестра Нью-Йоркской филармонии под управлением Тосканини, запись Первой симфонии Брамса, исполненной Филадельфийским оркестром, симфонии Мендельсона и Восьмой симфонии Бетховена, исполненных Бостонским оркестром.

Во вкусах американцев намечается несомненный сдвиг. Они сейчас гораздо лучше, чем раньше, понимают современную музыку.

Что я могу сказать об американских композиторах? Много говорят о попытке Гершвина перейти от легкого жанра, от фокстротов и оперетты к серьезной опере из негритянской жизни. Опера эта была исполнена в Бостоне. Хотя попытку Гершвина еще нельзя назвать вполне удачной, так как композитор не смог отделаться от опереточных замашек, тем не менее можно признать за ним несколько отдельных удач¹.

В американской кинематографии, где наряду с прекрасной игрой актеров была совершенно случайная музыка, замечается теперь увеличение интереса к ее качеству. Нередко музыка к фильмам заказывается сейчас серьезным композиторам².

Перехожу к Франции. Французские оркестровые музыканты очень культурны, они быстро и остро воспринимают музыку, а французская школа деревянных духовых — несомненно лучшая в мире. В Париже имеется шесть симфонических оркестров, не считая оркестров Радио и оперы. Все эти оркестры волей-неволей конкурируют друг с другом. По существу, Парижу хватило бы и трех оркестров, тогда, вероятно, концертные залы были бы наполнены. Но на шесть оркестров публики не хватает. Кроме того, большинство оркестров либо вовсе не получают субсидии, либо получают самую мизерную. Небольшое количество репетиций приводит к тому, что большинство произведений исполняется недостаточно хорошо.

Париж проявляет огромный интерес к русской музыке, причем “Могучая кучка” ближе французам, чем Чайковский, а Стравинский ближе, чем Скрябин и Рахманинов. Очень интересуются во Франции и современной советской музыкой. Но если оставить в стороне меня, которого они знают уже много лет, знакомство их с другими нашими композиторами ограничивается главным образом Мясковским, Шостаковичем и Мосоловым. Я говорю в данном случае о симфонических произведениях. Из камерных — хорошо в свое время были встречены ансамбли Гавриила Попова и Хачатуряна. [...]

Что касается французских композиторов, то мне мало удалось услышать нового. Много любопытного я нашел в опере Мийо “Христофор Колумб”, исполненной в Париже концертно под управлением П.Монтё³. Но это уже не новая вещь. В передовых музыкальных кругах называют имена новых французских композиторов: Мессиан, Юбо, Жоливе, но, к сожалению, мне не удалось ознакомиться с их сочинениями.

Теперь о французских театрах. В Париже я предпочитаю ходить в кино, ибо в театрах не так уж много интересного, между тем как в кино показываются фильмы всех стран: американские, английские, французские, немецкие, советские. Тем не менее следует отметить перемену, происшедшую в “Опера комик”. Еще год назад это было одно из самых затхлых учреждений. Теперь Леон Блюм уволил прежнюю дирекцию и посадил художественное руководство в лице Мийо, Орика и других современных музыкантов Франции, что заметно воскресило этот театр. Такую же революцию Блюм произвел и в “Комеди Франсез” — этом классическом драматическом театре Франции, где в последнее время женские роли игрались только заслуженными актрисами, не моложе 60 лет. Теперь молодые роли играют молодые актрисы.

Трехмесячная поездка по Европе и Америке была для меня необходимым перерывом после довольно напряженной композиторской работы. Во время поездки я ничего не сочинял, зато подробно обдумал план ленинской кантаты, которую готовлю к 20-летию Советской власти. Это музыкальное сочинение будет моей ближайшей крупной работой. Более подробно скажу о нем в следующий раз.

Опубликовано: Сов. искусство (М.). 1937. 11 марта (№ 12). С.6.

¹ О Гершвине см. № 136 наст. изд. и коммент. 3 и 4 к нему.

² Тем не менее через год после этого интервью Прокофьев отказался от сотрудничества с киностудией, о чем пишет Дукельский в своих воспоминаниях: «За несколько дней до нового прибытия Сергея Сергеевича в Америку [в 1938 г.] я получил для него предложение писать кинематографическую музыку для одной из крупнейших голливудских фирм, с недельным жалованьем в 2500 долларов — сумма не маленькая. При встрече Прокофьев повертел голливудскую телеграмму в руках, что-то блеснуло в глазах его, но через секунду он надул губы и сказал недовольным тоном: “Приманка недурная, но я ее не проглочу. Вернусь в Москву к моей музыке, к моим детям”» (Дукельский. С.260.).

³ Концертное исп. оп. Мийо “Христофор Колумб” состоялось в Париже 6 декабря 1936 г.

123. Серьезный экзамен

Когда представители одной страны занимают пять из шести первых мест на таком серьезном конкурсе, как брюссельский, — это, конечно, явление исключительное¹. После того, как уляжется первое чувство радости победы, хочется точнее определить положение наших артистов на мировой лестнице талантов.

Я не только музыкант, но и шахматист. Поэтому мне хочется сравнить победу советских скрипачей в Брюсселе с победой нашего молодого гроссмейстера Ботвинника в Ноттингеме. Там он занял не просто первое место, а первое место на турнире, состав участников которого был настолько сильный, что прибавить к нему было некого². Когда мы говорим о конкурсе им. Изаи, то следует помнить, что в составе жюри были такие музыканты, как Жак Тибо и Сигети. Это одно уже свидетельствует о том, насколько высоки были требования, предъявлявшиеся к участникам конкурса. [...]

Техника наших скрипачей и пианистов высоко развита. Но для того, чтобы советская музыкальная культура могла успешно развиваться и в других областях, не следует ослепляться собственной славой. Нужно осознавать и исправлять ошибки, которые у нас еще есть. Особенно об этом должны подумать наши композиторы, которые подчас стремятся вперед, основываясь на технике “вчерашнего дня”, а то и вовсе не владея ею.

Талантов у нас много. Наша талантливая молодежь должна идти вперед не по линии наименьшего сопротивления, а по пути максимального совершенствования. В этом ее обязанность перед Советской страной.

Опубликовано: Известия. 1937. 3 апр. (№ 80). С.3 в рубрике “Победа советской музыкальной культуры”; МДВ. С. 222—223.

¹ В статье речь идет о конкурсе скрипачей им. Э.Изаи, проходившем в Брюсселе в начале 1937 г. Первые шесть мест распределились следующим образом: I место — Д.Ойстрах, II место — Р.Однопосов (Австрия), III место — Е.Гилельс, IV место — Б.Гольдштейн, V место — М.Козолупова, VI место — М.Фихтенгольц.

² Международный турнир в Ноттингеме проходил летом 1936 г. В отличие от сказанного в статье Прокофьева, М.Ботвинник разделил I место с Х.-Р.Капабланкой (участвовавший в турнире А.Алехин занял VI место).

Из воспоминаний М.Ботвинника: “По окончании турнира в Ноттингеме, получив поздравительную телеграмму от Сергея Сергеевича, я с радостным видом показываю ее Капабланке и... слишком поздно осознаю свою ошибку: Капабланка с изменившимся побледневшим лицом силится поддержать разговор — догадываюсь, что он не получил телеграммы от Прокофьева... Через два часа сияющий Капабланка разыскивает меня — все ясно, он также получил телеграмму. Конечно, Сергей Сергеевич отправил телеграммы одновременно, но, видимо, сотрудники московского телеграфа решили, что советский чемпион должен получить поздравительную телеграмму первым!” (МДВ. С. 537).

124. Выступление на собрании актива Союза композиторов (конспект)

Здесь много говорилось о внутренней неустроенности Союза композиторов, об ошибках руководства, о политической незрелости иных композиторов, о бытовых трудностях, о трудностях исполнения сочинений.

Но мало говорилось о творческих вопросах, творческой направленности.

Эту брешь я постараюсь заполнить. Какая же нам цена, если мы стали плохо сочинять [!].

Задачи советских композиторов [включают в себя] два раздела:

1) музыка симфоническая, камерная, оперная (то, что называется “большой музыкой”)

и 2) музыка для масс.

(Поправка: “большая музыка” для меня термин собирательный. Я не хочу этим сказать, что музыка для масс есть “малая музыка”...)

Итак, сначала о первом разделе.

Меня тут многие считают западником в недружелюбном смысле.

Да, я много бывал на Западе, но это не значит, что я сделался “западником”.
Ведь не “западники” же наши инженеры, или Форд, ввезенный в Советский Союз, или тяжпромцы, [создающие новые] машины.

[Хочу сказать] о пользе самокритики среди нас. О пользе “взгляда извне” я хотел бы воспользоваться.

Интересуются ли нашей музыкой [за рубежом]? Играют ли? Да. Кого играют?

1. Мясковский, Шостакович [*зачеркнуто*: Шостакович — 1-я симфония, ф-п. концерт, Мясковский — глубина мысли, но...].

2. Мосолов, Шапорин, Шебалин, Хренников, Дзержинский.

3. Камерная музыка — Хачатурян, Гавриил Попов.

[Этими] именами [интерес] не исчерпывается. Интересуются теоретической мыслью — Оголевец. Интересуются музыкой прошлого: “Могучая кучка”, Скрябин, Стравинский.

Ищут новое у советских композиторов. [При этом часто] ощущают как бы разочарование: СССР — новый мир, а [наши композиторы] пережевывают старое.

Нет ли разнобоя между [процессами развития] в СССР и [советскими] композиторами?

[Казалось бы], какое нам дело до мнения Запада? Если бы Советский Союз слушал [чужие] мнения, он, вероятно, уже не существовал бы. Однако же не надо пропускать мимо ушей то, что может толкнуть нас вперед.

Да, это серьезный вопрос, есть ли у советских композиторов оригинальный язык.

Историческая справка: оригинальный язык, безукоризненная, оригинальная техника были у Шумана, Шопена, Листа, у Мусоргского, Чайковского, Скрябина. [Говоря об] оригинальном языке у советских композиторов [я имею в виду не технику], но — советский стиль.

Много говорилось и, видимо, надо еще говорить [о том, что]: борьба с формализмом не есть борьба против совершенствования и улучшения техники.

[Автомобили марки] ГАЗ, М-1, ЗИС — не есть формализм.

Лениво мыслящие или малокультурные товарищи обрадовались: это мы! [Можно писать] не мудрствуя лукаво...

[Такая позиция] ведет к принижению нашей музыкальной культуры.

Если сравнить разработку замечательных народных песен в “Борисе Годунове” 70 лет назад и в опере Дзержинского, то оторопь берет, как мы стали швыряться драгоценной народной песней, вместо того, чтобы бережно и любовно развивать ее.

Вот, товарищи, забота о [:]

1) достойной разработке народной песни,

2) выработке своего языка,

3) поднятию техники.

[Пример — 2-я] симфония Гайгеровой:

1) замечательный калмыцкий материал,

2) обработка [его] в стиле “Могучей кучки”, Глазунова. [Но] — фальш в музыке.

О некоторых молодых композиторах говорят: “симфония написана в лучших классических образцах...”. Осторожно, они лишь ученики!..

Во всех областях советского хозяйства мы стремимся вперед. Политически мы не только современны, но мы — страна-будущее:

1) колхозы — идея будущего, воплощенная в современности,

2) индустрия.

Почему же товарищи музыканты воображают, что только они могут питаться вчерашним хлебом и тухлой говядиной? И нет ли тут опасности быть выброшенными за борт?

В т о р о й р а з д е л — музыка для масс. Ответственность.

Советск[ая власть] сделала большое дело, впустив массы в ворота музыки.

Но надо их направить, чтобы [они] расцвели в музыкальном отношении.

Очень важный и тонкий вопрос. Как простодушные решают его: подыгрывают, а всякое подыгрывание, неискренность — вред. Еще раз — какова степень культуры масс?

Многие [слушатели] мало разбираются в музыке, [хотя и] высоко [развиты] политически, [а также] — технически, в своей специальности.

Ответ: массы [обладают] значительным уровнем [общей] культуры, но сектор музыки — заброшен. [Хотя] у многих есть потенциально высокий вкус, [воспитанный на] народной песне и русской классической музыке. [Культура] — не элитарна.

Преступно давать [массам] музыку!

К чему я веду? Каков ответ? Есть ли панацея?

Если я нашел кое-какие отправные пункты, то ответ трудный и главным образом зависит от чутья и такта композиторов. [Наше творчество] — в некоторых случаях стрельба по движущимся мишеням.

1) Нельзя отделяться музыкой, так как массы якобы малокультурны. Это — вред!

2) Музыка для масс должна писаться с тем же творческим напряжением, что и симфония.

3) Лучше писать чуть труднее, чем что полегче.

В заключение прошу товарищей не считать все сказанное — суммой рецептов. Я хотел поделиться [мыслями, сложившимися у меня в результате многих] бессонных ночей¹.

Опубликовано: СМ. 1971. № 4 по АрхП (ШГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр. 107. Л.1, 1 об., 2 и 2 об., черновая рукопись) в статье И.Нестьева "Новое о великом мастере". Датировано 9 апр. 1937 г. Публикуется по тексту СМ в расшифровке И.Нестьева с изменениями и добавлениями.

¹ Это программное выступление Прокофьева сохранилось в архиве, к сожалению, только в виде чернового конспекта. Если судить по прессе того времени, оно имело достаточно широкий резонанс (в числе выступивших на активе были также Н.И.Челяпов — председатель Московского отделения СК СССР, А.С.Оголевец — председатель горкома композиторов, Д.Б.Кабалевский, Т.Н.Хренников, В.А.Белый, З.А.Левина, Г.Я.Эдельман и др.). В "Правде" (1937. 12 мая (№ 101). С.6) было опубликовано информационное сообщение: «Шесть дней продолжалось собрание актива Московского отделения СК СССР, посвященное итогам Пленума ЦК ВКП(б) и задачам перестройки работы союза.

Собрание вскрыло вопиющие недочеты в деятельности союза, где царили беспечность, обывательское благодушие и полное невнимание к важнейшим творческим проблемам...

С интересной — хотя и во многом спорной речью выступил композитор С.Прокофьев, остановившийся на творческих задачах советских композиторов. Правильно указав на необходимость выработки самостоятельного, яркого музыкального языка и неуклонного технического совершенствования, тов. Прокофьев, однако, допустил ошибку, искусственно разделив все советское творчество на "большую музыку" и... "музыку для масс"».

В духе памятных редакционных статей, посвященных опере "Леди Макбет Мценского уезда" и балету "Светлый ручей", появившихся в печати в начале 1936 г., был выдержан доклад тогдашнего председателя Всесоюзного комитета по делам искусств СССР П.М.Керженцева (вскоре с этого поста уволенного), взявшего на себя смелость подвергнуть резкой критике выступление Прокофьева. Доклад Керженцева — характерный документ того времени. Он был опубликован в выходящей в 1937 г. газете "Музыка" (16 апр. (№ 7). С.3), откуда приводится фрагмент в части, касающейся Прокофьева:

"Несколько слов по поводу выступления тов. Прокофьева. Вернее, по поводу тем, которые он затронул.

Прежде всего, относительно успеха наших произведений на Западе. Конечно, когда мы вывозим за границу каких-нибудь крабов или бекон, то непременно должны считаться со вкусами потребителей. Но когда мы показываем искусство нашей страны, то подобный критерий для нас недопустим. Мы должны показывать вовсе не то, что нравится за границей, а то, что характерно для нашей социалистической страны, что наша страна должна наиболее полно и ярко показывать.

Когда тов. Прокофьев говорил, что за границей нравятся, мол, Мосолов, Попов или Шостакович, то это для нас ни в какой мере не может служить доказательством особенно выдающихся качеств этих композиторов и тем более доказательством революционности этих произведений.

Критерий заграничного вкуса — это критерий, к которому мы должны относиться очень критически.

Прокофьев говорил здесь также о технике в музыкальном искусстве, о необходимости овладения новейшими западными достижениями этой техники. Я считаю, что этот вопрос был им поставлен неправильно... Я считаю неправильным взгляд, будто для овладения новым стилем в искусстве нужно пройти через овладение "современной" (то есть западноевропейской) техникой. Об этом у нас уже неоднократно говорилось, указывалось, что первенствующее значение в искусстве имеет вовсе не техника, а содержание, идея. Только поставив перед собой большую и подлинно новую (то есть революционную) идейную задачу, можно создать произведение новое по своей форме, произведение, открывающее какие-то перспективы в области формы, в области музыкального языка.

Вот наш Музей нового западного искусства. Большей частью это конец XIX — начало XX века, период наиболее тяжелых поражений, которые перенесла буржуазная идеология. Здесь воочию видна вся

опустошенность, бессодержательность того, что у нас часто гордо называют “современным искусством”. Здесь явно видно перерождение искусства в чистый техницизм.

(Из зала — реплика В.Кочетова: “Но ведь изучать это надо?”)

Болезни тоже изучают. Но это не значит, что надо прививать болезни. А потом, как изучать. Можно и нужно изучать все, если изучать критически. Шостакович тоже изучал, но попал в плен, был сбит с дороги техницизмом, и вместо глубоких тем, выраженных в сложной музыкальной форме, он стал увлекаться техническими вывертами. Вот и Прокофьев, при всем его крупном и разностороннем таланте, отдает еще дань этим техническим вывертам. Я знаю, что на Западе эти черты его творчества имеют успех, но это не есть плюс с моей точки зрения. И я рад, что он работает в этом смысле над собой, что он стремится создать произведения, которые были бы захватывающими для наших широких масс“.

Керженцев упоминает о Музее нового западного искусства. В его фондах находилось собрание выдающихся образцов западноевропейской живописи и скульптуры (главным образом, французской) с начала 60-х гг. XIX в. Основу Музея составили коллекции С.Щукина и И.Морозова. В 1948 г. Музей был ликвидирован и его фонды распределены между Музеем изобразительных искусств им. Пушкина и Эрмитажем.

125. Расцвет искусства

Поиски музыкального языка, созвучного эпохе социализма, — нелегкая, но благородная задача для композитора. Музыка в нашей стране стала достоянием огромных масс. Их художественный вкус, их требования, предъявляемые искусству, растут с быстротой поистине необычайной. И необходимую “поправку” на этот рост советский композитор должен предусматривать в каждой новой своей работе.

В этом есть своеобразное сходство со стрельбой по движущимся мишеням: только взяв прицел вперед, в завтрашний день, вы не останетесь позади, на уровне вчерашних требований. Вот почему всякое стремление композитора к упрощенчеству я считаю ошибкой. Любая попытка “приладиться” к слушателю скрывает в себе не только недооценку его культурной зрелости и качественно возросших вкусов; такая попытка содержит в себе элемент неискренности. А музыка, написанная неискренне, лишена живучести.

В моих работах, написанных за этот хороший творческий год, я стремился к ясности и мелодичности языка. Но в то же время я никоим образом не старался отделяться общеизвестными оборотами гармонии и мелодии.

В том-то и трудность сочинения ясной музыки: эта ясность должна быть не старой, а новой.

Основной моей работой этого года была большая кантата, посвященная XX годовщине Октября. Главнейшими темами этого произведения являются Великая Октябрьская социалистическая революция, победа, индустриализация страны и Конституция.

Кантата написана для двух хоров — профессионального и самодеятельного и четырех оркестров — симфонического, духового, шумового и баянистов. Для ее исполнения требуется не менее 500 человек.

Я писал эту 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 ее до нашего слушателя.

Другая большая вещь, только что мною законченная, — это Сюита для хора, солистов и оркестра, которую я думаю назвать “Песни наших дней”. Впервые она будет исполняться 5 января в Большом зале Московской консерватории¹. Эта вещь написана на тексты Лебедева-Кумача, Маршак и на переводные тексты из украинского и белорусского фольклора, печатавшиеся в “Правде”. Я пользовался здесь собственными мелодиями, но приближающимися к народному стилю. Надеюсь, что они будут легко восприниматься и запоминаться.

За этот же год я написал несколько маршей для военного оркестра², несколько массовых песен³ и романсы на тексты Пушкина⁴ — к 100-й годовщине его смерти. К сожалению, по вине театров осталась неиспользованной вся музыка к ряду пушкинских постановок.

Недавно впервые были исполнены мой Второй концерт для скрипки [с оркестром] и Вторая сюита из “Ромео и Джульетты”, очень тепло принятые публикой⁵. Приятно было узнать и то, что известный скрипач Хейфец в Америке всюду с успехом исполняет этот концерт. Не менее радостным событием было для меня недав-

нее появление на свет двух замечательных симфоний Мясковского и талантливого фортепианного концерта молодого Хренникова⁶.

Опубликовано: Правда. 1937. 31 дек. (№ 359). С.3; МДВ. С. 223—224.

¹ Сюита для солистов, хора и орк. “Песни наших дней” впервые исп. 5 января 1938 г. п/у А.Гаука.

² Четыре марша для духового орк., ор. 69.

³ Шесть песен, ор. 66.

⁴ Три романса на сл. А.Пушкина, ор. 73.

⁵ Вторая сюита из бал. “Ромео и Джульетта” была впервые исп. в Ленинграде 15 апреля 1937 г. п/у Е.Мравинского (Первая сюита из бал. “Ромео и Джульетта” исп. ранее в Москве, 24 ноября 1936 г. п/у Г.Себастьяна).

⁶ В 1937 г. Мясковский завершил работу над Семнадцатой и Восемнадцатой симфониями; Первый концерт для ф-но с орк. Хренникова написан в 1933 г.

В АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.II. Ед.хр.327. Л.4, машинописная копия) сохранилось письмо, написанное Прокофьевым 23 декабря 1937 г., почти одновременно с публикуемой здесь статьей и адресованное П.Керженцеву:

“Глубокоуважаемый Платон Михайлович!

Позвольте просить Вас разрешить мне двухмесячную поездку за границу с января по март.

Сознавая значительность происходящих в Союзе исторических событий, я постарался всемерно откликнуться на Двадцатилетие Октября и на выборы. Закончив уже известную Вам кантату, я написал большую хоровую и оркестровую сюиту, простую и мелодичную — на современные советские тексты, взятые из [“] Правды [“]; также марши для духового оркестра, массовые песни, принял участие в Декаде советской музыки, в концертах, в предвыборных концертах.

В настоящее время мне предлагают продиржировать авторскими концертами в Лондоне, Париже и Праге и выступить в серии концертов в Соединенных Штатах. Кроме того, Хейфец повсюду играет мой Второй скрипичный концерт, Тосканини дирижирует моей “Русской увертюрой”, Нью-Йоркская лига композиторов, Чикагский университет и Общество им. Прокофьева при Нью-Хэмпширском университете выразили желание приветствовать меня. Я думаю, во время многочисленных бесед и интервью я буду иметь возможность с пользой высказаться об успехах советской музыки...”

Гастроли Прокофьева состоялись; см. об этом далее № 128—130 наст. изд.

126. О музыке к “Гамлету” В.Шекспира

Мой метод работы над музыкой для драматического произведения заключался в том, чтобы выпросить у режиссера все, что он ждет и желает иметь от музыки в данном спектакле, затем дать ему бой на тему о моих пожеланиях и, наконец, из примирения после боя сделать окончательный вывод, какую музыку следует писать.

При постановке “Гамлета” имело место лишь первое звено этих событий, а именно Сергей Эрнестович Радлов по моей просьбе в довольно подробном письме изложил мне свои пожелания, и эти пожелания настолько совпали с моими собственными, что оставалось только уладить некоторые детали, а затем писать музыку.

Музыкальные эпизоды потребовались следующие: во-первых, музыкальное сопровождение тени отца Гамлета. Разумеется, здесь нет никакой мистики — так думал и сам Шекспир; не хотелось передавать и ощущений, которые охватывают действующих лиц и зрителей при появлении призрака. Надо было дать образ оскорбленного отца, приходящего откуда-то из мрака, чтобы призвать сына к мести.

Контрастом к этому эпизоду является музыка, сопровождающая выход Клавдия. Это — нарядный и “шикарный” марш, соответствующий тому блеску, которым старался окружить себя король-узурпатор. В этом же стиле и несколько фанфар, появляющихся в разные моменты тех же сцен.

Переходом от внешней веселости к скрытой трагедии является музыка для сцены “Мышеловка”, написанная мною по схеме гавота. Здесь — хотя полушутливые, но все же намеки на совершённое преступление.

Далее следуют песенки безумной Офелии, для которых я частично воспользовался народными материалами времени, близкого к шекспировскому. При сочинении этих песенок надо было быть особо осторожным, учитывая, что они предназначаются для драматической актрисы, а не для профессиональной певицы. Хотя это — четыре отдельные песенки, но драматическое действие соединяет их как бы в одно целое¹.

Оставляя в стороне несколько грубоватую, как того требует текст, песенку могильщика, мы приходим к заключительной сцене трагедии — смерть Гамлета и торжество Фортинбраса. Умирают герои, но все же у гробового входа “младая будет жизнь играть”, и эту жизнь Шекспир любит, и этой жизни он доверяет. Торжественный марш или скорее адажио в ритме марша начинается еле слышно, сопровождая последние слова умирающего Гамлета и постепенно развивается до торжественного До мажора, на который и падает занавес.

Всем известно, что оркестры драматических театров скромны по своим размерам. Поэтому потребовался очень точный расчет в постепенном накоплении звучности для того, чтобы естественным путем достигнуть впечатления апофеоза².

Опубликовано: “Гамлет”: К постановке в Ленинградском государственном театре под руководством С.Э.Радлова. — Л., 1938. С.14—16. В АрхП сохранилась машинопись статьи (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.III. Л.6,7). Датируется по времени постановки спектакля.

¹ Из письма Прокофьева к С.Радлову от 21 декабря 1937 г.: “Посылаю Вам песенки Офелии и гробовщика [могильщика]. Надеюсь, что они не будут трудны. В Офелии (кроме 1-й) пользовался народным материалом. Во 2-й она должна приплясывать не во время отыгрышей, а во время пения, отыгрыши же [она] должна мимировать. Для установления темпов я поставил метрономические обозначения: проследите, чтобы их придерживались” (АрхП // ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.II. Ед.хр.256. Л.2, черновик).

² Премьера спектакля “Гамлет” с музыкой Прокофьева состоялась в Ленинградском гос. театре (ныне Т-р им. Пушкина) 15 мая 1938 г. (реж. С.Радлов, худ. В.Дмитриев).

127. Морис Равель

Телеграф принес весть о смерти Мориса Равеля¹.

В его лице ушел один из самых крупных композиторов нашего времени. Я уверен, что в настоящий момент еще не все музыканты отдают себе отчет в значительности его дарования и мастерства. Будучи в некоторой степени продолжателем творческой манеры Дебюсси, Равель внес в музыкальное искусство много собственного, оригинального.

Нам, советским музыкантам, особенно интересно, что, как и Дебюсси, Равель не только глубоко интересовался русской музыкой, но и испытал ее влияние, в первую очередь Мусоргского и Римского-Корсакова. Это влияние можно проследить во многих сочинениях Равеля, например в его “Дафнисе”. Превосходная же симфоническая транскрипция “Картинок с выставки” Мусоргского может служить лучшим доказательством того неизменного интереса, с которым Равель относился к русской музыке². Об этом же в какой-то мере говорит и самый факт обращения Равеля к сюжету “Шехеразады”, хотя сюжет этот трактован Равелем совершенно в ином плане, чем у Римского-Корсакова.

Надо пожалеть, что за последнее время Равель, в силу неправильно сложившегося представления о его музыке как якобы чуждой нашей современности, исполнялся у нас исключительно мало. Я склонен думать, что подобное суждение по меньшей мере лишено основания. Его “Болеро” имеет свойство самого непосредственного воздействия на слушателя: построенное на теме в народном стиле (насколько я знаю, эта тема не подлинно испанская, а сочинена Равелем в народном духе), оно является чудом композиторского мастерства. С неподражаемым искусством Равель излагает тему в тысячах различных нарядов, постепенно поднимая ее до заключительной кульминации³. Его разработки народных песенных мотивов, французских и испанских представляют огромный интерес. Его очаровательный струнный квартет может украсить любую камерную программу. А как хорош мягкий лиризм его “Паваны”!

Если иные сочинения Равеля и отмечены некоторой размагниченностью и чрезмерной утонченностью стиля, которому мы противопоставляем более мужественные и жизнерадостные эмоции, то все же в этих сочинениях мы находим многое, чему нам следует поучиться и в части виртуозной оркестровки, и в части гармонической.

В первый раз я встретил Равеля в 1920 году в Париже. Это был “музыкальный чай”, на котором присутствовали Стравинский, Ансерме и др. Вошел человек очень маленького роста, с острыми своеобразными чертами лица и довольно высокой ше-

велюрой, начинавшей тогда слегка сесть. Мне сказали, что это Равель, и познакомили с ним. Когда я выразил мою радость пожать руку такому большому композитору и назвал его мэтром, то есть мастером (форма обращения, принята во Франции ко всем значительным художникам), Равель неожиданно быстро отдернул руку, точно я хотел ее поцеловать и воскликнул: "Ах, что вы, не называйте меня мэтром". Скромность была его характерной чертой.

Я ни на минуту не сомневаюсь, что Равель отдавал себе отчет в значительности своего таланта, но он ужасно не любил почестей и всячески уклонялся от малейшего поползновения чествовать его.

Одно лето я жил на юге Франции, в очаровательном местечке Сибур, на берегу Атлантического океана, в нескольких километрах от испанской границы, вблизи Хендей, о котором мы так часто слышим в связи с событиями в Испании. В этих местах родился Равель, в жилах которого текла баскская кровь (к слову сказать, отсюда та любовь, с которой Равель постоянно возвращался к испанским народным мотивам). В этом местечке есть набережная имени Равеля, очень узкая и неудобная для езды. Я тогда управлял машиной и всегда мучился, пробираясь по этой набережной, заставленной подводами с фруктами и рыбой.

Помню я, как Равель дирижировал одним из первых представлений "Болеро" в парижской "Гранд-опера". У нас "Болеро" известно как самостоятельное симфоническое произведение, но в оригинале оно задумано автором как музыка к балету с весьма несложным сюжетом: испанская таверна, огромный круглый стол, освещенный висячей лампой, на столе и вокруг стола пляшут, ухаживают, ревнуют.

Дирижерство не было сильной стороной Равеля, но все же он вел оркестр спокойно. Двигая рукой несколько угловато, с какой-то особой хирургической точностью, он уверенно удерживал оркестр от попыток к ускорению темпа. Когда прозвучал последний аккорд и танцоры очутились на столе и вокруг стола в заключительных позах, занавес не опустился. Равель, видимо, нервничал, хотя и старался скрыть это. Танцоры не знали, что им делать, и с трудом сохраняли позу, а занавес все не падал. Вдруг Равель быстро протянул руку к пюпитру и нажал кнопку... Через момент занавес пошел вниз; оказалось, что он сам был виноват, ибо позабыл дать условленный сигнал.

Смерть Равеля не была неожиданностью для его друзей. Он уже давно страдал тяжелой болезнью — малокровием мозга, от которого, по-видимому, не было спасения. Последние годы сознание на три четверти покинуло его. Парижане любили и ценили своего композитора, и когда после длительного перерыва они увидели его в ложе во время исполнения одного из его сочинений, то весь зал встал и устроил композитору шумную овацию. Равель сидел неподвижно, как будто это не касалось его. Кто-то из сопровождавших шепнул ему на ухо. Равель послушно встал, поклонился публике, потом вновь сел и остался неподвижным. В это время он уже мало сознавал окружающее, хотя иногда наступали моменты улучшения, в которые он чувствовал беспомощность своего положения и, как говорят, тяготился этим.

Одно время после войны во Франции появилась группа молодых музыкантов: Онеггер, Мийо, Пуленк и другие, которые в пылу молодого задора утверждали, что музыка Равеля отжила свой век — пришли новые люди, пришел новый музыкальный стиль. Но годы шли, упомянутая группа заняла свое надлежащее место во французской музыке, а Равель по-прежнему оставался одним из крупнейших французских композиторов и одним из значительнейших музыкантов современности.

Опубликовано: Сов. искусство (М.). 1938. 4 янв. (№ 1). С.2; МДВ. С. 224—227.

¹ Равель умер 28 декабря 1937 г.

² Сохранились высказывания Прокофьева об оркестровке Равеля "Картинок с выставки" Мусоргского. Из письма Прокофьева к Держановскому от 23 ноября 1923 г.: «"Картинки с выставки" я прослушал трижды [в исполнении оркестра под управлением С.Кусевицкого]. Чтобы определить степень удачи их инструментовки (...), скажу Вам, что Равель достиг большего, чем "фортепианная вещь, переложенная для оркестра", но все же не достиг "вещи, сочиненной для оркестра".

Словом, то же самое, что "Карнавал" Шумана, оркестрованный нашей русской братией. [У Равеля] не удалась: первая "Променада" и "Замок", несмотря на перец в виде соло саксофона, приписанный к последнему. Недурно, но все же на фортепиано лучше "Цыплята" и "Иудей". Отлично вышли: "Быдло" (соло трубы), "Тюильри" (деревянные духовые) и "Избушка". Пышно и даже слишком "всурьез" "Ки-

евские ворота". Сделать хорошо эти "Ворота", вероятно, вовсе нельзя, и Равель выжал лучшее» (ИПМП. С. 254—255).

Из письма Прокофьева к Мясковскому от 3 января 1924 г.: "...ведь [Равель] колюю вился, инструмента "Картинки" Мусоргского и стараясь создавать что-то в оркестровке, — иногда срывался, но иногда достигал изумительных звучностей..." (ИМП. С. 182).

³ Из воспоминаний В.Цуккермана: "[В начале 1938 г.] получил я возможность услышать Прокофьева-оратора. Он рассказывал о Морисе Равеле, только что скончавшемся. Голос Прокофьева несколько напоминал какой-то особенный, реально не существующий деревянный духовой инструмент. Запомнилось, что название популярнейшего произведения Равеля произносилось с испанским, а не французским акцентом: не "Болеро", а "Болéро", как, вероятно, и следует говорить" (Цуккерман В. Несколько встреч с Прокофьевым // СМ. 1977. № 6, С. 94—95).

128. Прокофьев исполняет в Бостоне музыку, которая больше подходит для понимания¹

Поскольку бостонская публика и критика были оскорблены, присутствуя на концерте, где исполнялась Четвертая симфония Прокофьева, то на сей раз русский композитор решил им представить свою детскую музыку.

"Если бостонские слушатели не могут понять моей серьезной музыки, — сказал Прокофьев, — то сегодня я хочу дать им послушать мои детские сочинения. Не собираюсь озадачивать их своими опусами"² (...)

Опубликовано: New York Herald Tribune. 1938. 24 March [Дана в виде корреспонденции из Бостона и датирована 23 марта 1938 г.] // Пер. с англ.

¹ № 128—130 наст. изд. относятся ко времени последней зарубежной гастрольной поездки Прокофьева по странам Европы и США. Композитор выступил в Париже, Праге, Лондоне в январе 1938 г. и в феврале—марте — в городах США: Нью-Йорке (6 февраля, участвовал в камерном концерте), Детройте (11 февраля, дирижировал Классической симфонией и играл Первый концерт для ф-но с орк., дир. В.Колар), Чикаго (15 февраля, клавирабэнд), Денвере (18 февраля, программа, исп. в Детройте, дир. Э.Тюрман; здесь же — 20 февраля участвовал в камерном концерте, а 21 и 23 февраля дал клавирабэнды), Бостоне (март). 6 апреля 1938 г. Прокофьев вновь выступил в Париже в Посольстве СССР.

Во время пребывания в Бостоне Прокофьев посетил известного американского музыковеда Н.Слонимского, который сообщил композитору о "неожиданном открытии" (именно так пишет Слонимский в своей книге "Музыка с 1900 года"): Чайковский использовал в Четвертой симфонии "бабушкин аккорд" ("Grossmutterakkord"; см.: S l o n i m s k y N. Music since 1900. — N.Y., 1971. P.664). Слонимский, который и "изобрел" термин, имел в виду 12 тонов, расположенных в следующей последовательности: до—си—ре-бемоль—си-бемоль—ре—ля—ми-бемоль—ля-бемоль—ми—соль—фа—соль-бемоль, образующих 11 интервалов, где каждый четный интервал по отношению к главному тону является обращением нечетного.

Реакция Прокофьева, настороженно относившегося к любому проявлению умозрительности, была конкретна и однозначна:

К драматическому бабушке, давайте играть
музыку!

С. П. Прокофьев
1938.

Wünsche dem Grossmutterkinder ein
langes Leben und gute Nachkommenschaft.
Paul Hindemith

Fils. 38.

(«Желаю “бабушкиному аккорду” дальнейшего процветания и достойных последователей»)

Ксерокопия из альбома Слонимского сохранилась в архиве музыковеда В.Киселева (ЦГАЛИ. Ф.2985. Оп.1. Ед.хр.551. Л.1).

² Из воспоминаний Л.Любера-Прокофьевой: “В Бостоне, где был концерт из произведений Сергея Сергеевича, он дирижировал симфонической сказкой “Петя и волк” — это было ее первое исполнение за границей. Концерты состоялись и в других городах и, наконец, в Калифорнии, где, кроме симфонических, были и камерные вечера с моим участием. В Лос-Анджелесе, городе кинозвезд, режиссер Р.Мамулян устроил банкет в нашу честь. На нем присутствовали крупнейшие кинозвезды — Мери Пикфорд, Марлен Дитрих, Глория Свенсон, Фербенкс-младший и многие другие. На банкете, устроенном Академией кинематографии и искусств, мы познакомились также с Арнольдом Шёнбергом, эмигрировавшим в США (см. № 130 наст. изд.). На обратном пути, 21 марта 1938 г., в Советском посольстве в Вашингтоне состоялся концерт из произведений Сергея Сергеевича. Он играл Вторую сонату, Сюиту из балета “Ромео и Джульетта”, Токкату, Прелюд и другие вещи. Я исполнила его романсы на слова Пушкина, а также произведения других советских композиторов” (СтМ. С.221).

129. В концертных залах Европы и Америки

После большой зарубежной гастрольной поездки вернулся композитор Сергей Прокофьев.

В беседе с сотрудником “Известий” Прокофьев рассказал о своих концертах и встречах с крупнейшими иностранными музыкантами.

— Три месяца я находился вне Советского Союза, побывав во Франции, Англии, Чехословакии и США. В концертах я выступал как дирижер и пианист, исполняя свои произведения, в том числе вторую сюиту из балета “Ромео и Джульетта”. Эта сюита впервые мною показывалась в Париже, Праге, Лондоне, Бостоне и Нью-Йорке.

Я был очень удовлетворен приемом. По-видимому, уже миновал тот период, когда на мою музыку смотрели как на эксперимент. Теперь самые разнообразные круги слушателей воспринимают ее по-настоящему и серьезно.

В художественном отношении наиболее интересными были концерты в Лондоне и Бостоне, где я имел дело с оркестрами исключительно высокого качества. На концерте в Бостоне публика очень веселилась во время исполнения моей детской симфонии “Петя и волк”. Чтец, ведущий программу, обратился к слушателям со словами: “Мои дорогие дети”, хотя в зале сидели серьезные, взрослые люди. Он объяснил публике, что каждое действующее лицо сказки изображено соответствующим инструментом. После показа каждого инструмента-действующего лица музыкантом исполнялся его лейтмотив.

В Соединенных Штатах я добрался до Калифорнии, где видел много интересного, особенно в Голливуде — этом центре производства фильмов. Мне пришлось

бывать на съемках и беседовать со многими видными режиссерами, кинорежиссерами и артистами. Сейчас наши фильмы “Петр I” и “Депутат Балтики” идут в крупнейших городах Америки и высоко расцениваются специалистами и широкой публикой.

Во всех странах, а в США в особенности, мне пришлось дать большое количество бесед корреспондентам газет о музыкальной жизни в СССР. Сообщения о работе Союза композиторов, о принципах, на которых основано издание новых сочинений, а также о системе заказов производили сильное впечатление. Об этом я знаю по письмам и многочисленным разговорам с музыкальными и общественными деятелями. Европейские и американские композиторы могут лишь мечтать о тех преимуществах, которые созданы нам для творческой работы в Советском Союзе.

Помимо очередных симфонических и камерных концертов, я выступал на больших дипломатических приемах, устраивавшихся нашими полпредствами в Вашингтоне, Лондоне и Париже. Играл в концертах, организованных английским Обществом культурной связи с СССР и американо-русским институтом в Нью-Йорке. В этих концертах выступала и моя жена, исполнявшая романсы советских композиторов, а также грузинские, башкирские и киргизские народные песни. На приемах в наших полпредствах присутствовали представители дипломатического корпуса, министры, видные деятели политики, науки, искусства.

В Северной Америке мне предлагали остаться еще на несколько месяцев. Были предложения и от концертных организаций Южной Америки. Но я три месяца не был в Москве и с нетерпением стремился домой.

Интерес к советской музыке за рубежом по-прежнему большой. Меня расспрашивали о Восемнадцатой симфонии Н.Мясковского, Концерте для фортепиано с оркестром А.Хачатуряна, Пятой симфонии Д.Шостаковича и о других произведениях. Насколько я знаю, исполнение Пятой симфонии Шостаковича ожидается этой весной. Ее будет исполнять оркестр Нью-Йоркского радио под управлением А.Родзинского¹.

Из моих художественных впечатлений хочется отметить концерты дирижера Артуро Тосканини, на которых я был в Нью-Йорке. Этот старый мастер положительно неувядаем и полон энергии!² Узнав, что Зальцбург оккупирован Германией, он немедленно телеграфировал о своем отказе приехать туда для концертов.

Очень интересны были беседы с Отто Клемперером — ныне дирижером филармонии в Лос-Анджелесе — и Я.Хейфецом. Клемперер с большим удовлетворением вспоминал о своей работе в Москве с Государственным симфоническим оркестром. Он живо интересовался художественной жизнью нашей столицы.

Я привез нескольких новых пластинок Я.Хейфеца, совершенно изумительно наигравшего мой Второй скрипичный концерт. Хейфец проявил также большое мастерство в переложении фортепианных произведений для скрипки.

Но все эти впечатления уже позади. Впереди самое интересное — скорее приступить к работе и выполнению планов по созданию новых произведений на советскую тематику, которые созревали у меня во время этого путешествия.

Опубликовано: Известия (М.). 1938. 20 апр. (№ 92). С. 4.

¹ Пятая симфония Шостаковича написана в 1937 г. Впервые исп. в Ленинграде 21 ноября 1937 г. орк. Ленинградской филармонии п/у Е.Мравинского; в Москве Пятая симфония впервые исп. 29 января 1938 г. орк. п/у А.Гаука.

В Нью-Йорке симфония была исп. в марте 1938 г. п/у А.Тосканини (а не А.Родзинского, как сказано в тексте).

5 июня 1938 г. Прокофьев после первого прослушивания симфонии писал Шостаковичу: “...Слушал, наконец, Вашу 5-ю, правда, в довольно мрачном окружении: дело происходило в Сокольниках, вдали гудели паровозы, в парке наигрывала гармошка и дико кусались комары. Но Стасевич принес партитуру, и я старался дополнить то, что не удавалось расслышать. Многие места симфонии мне чрезвычайно понравились, хотя стало ясно, что ее хвалят совсем не за то, за что надо хвалить; то же, за что надо хвалить, вероятно, не замечают. Но, во всяком случае, хорошо, что хвалят, ибо после всего того “вчерашнего холодного”, которым кормят нас товарищи композиторы, радостно появление настоящей свежей вещи. А как следует разберутся позднее.

Позвольте ли упрекнуть Вас в одной детали? Почему так много тремоло у струнных? Точно в “Аиде”. Но это, конечно, легко исправить, если Ваша точка зрения совпадает с моей” (ПШП. С.255).

² См. № 130 наст. изд. и коммент. 1 к нему.

130. Композитор рассказывает о том, как советская музыка приобретает популярность за рубежом

О том, как советская музыка завоевывает всеобщее признание за рубежом, рассказал Прокофьев, который недавно вернулся из трехмесячной концертной поездки по Европе и Америке. Встреча с Прокофьевым состоялась в Московской организации Союза композиторов СССР.

Гастроли Прокофьева прошли исключительно удачно. Особенно хорошо были приняты Сюита из балета "Ромео и Джульетта" и Концерт для скрипки с оркестром, исполненный Я.Хейфецом. Прокофьев упомянул об успехе своих произведений только для того, чтобы проиллюстрировать факт, что советская музыка становится постоянной в репертуаре исполнителей во всем мире. Он придает в этой связи большое значение сочинениям Н.Мясковского, почти все симфонии которого исполнялись неоднократно в Америке; Прокофьев сказал и о растущей популярности за рубежом Глиэра, Шостаковича, Старокадомского, Шапорина и других советских композиторов.

Композитор поделился своими впечатлениями о гастролях со своими коллегами, которые задали ему множество вопросов. Большой интерес был проявлен к джазовой музыке. Был задан вопрос о роли джаза в современной музыке. Прокофьев сообщил, что джаз сегодня неотделим от американской музыки и действительно является важнейшей стороной в творчестве американских композиторов. Он юмористически заметил, что джаз там никоим образом не опасен для барабанных перепонок. Прокофьев подчеркнул, что джаз, в сущности, мало связан с подлинной народной музыкой, но представляет собой скорее синтез крепких и своеобразных негритянских ритмов и англосаксонских мелодий и, главным образом, шотландских интонаций. Если этот синтез органичен и достигает подлинной выразительности, то разрываются, в сущности, узкие рамки джаза. В этой связи особого упоминания заслуживает недавно умерший Дж. Гершвин.

От джаза разговор переходит к кинематографу и о роли музыки в нем. Последние эксперименты в области записи музыки в фильме У.Диснея "Белоснежка и семь гномов", который имел грандиозный успех в Америке, заслуживают изучения. Музыка была записана, объясняет Прокофьев, методом отдельной записи инструментов оркестра. Записывался не полный оркестр, а каждый инструмент в отдельности. Исполнители сидели в отдельных кабинках и не могли слышать игру своих соседей, но дирижер был на виду у всех. Следовательно, он апеллировал не ко всему оркестру, но воздействовал на звучание отдельных инструментов, причем в той степени, как это было задумано композитором.

Прокофьев рассказывает об обеде, на котором он был в Голливуде, где были награждены 18 ведущих сценаристов, композиторов и артистов. Согласно правилам церемониала, каждый обладатель приза должен был произнести короткую речь, в которой он мог выразить благодарность в адрес любого из присутствующих. Композитору, которому была присуждена премия, произнес слова благодарности А.Шёнбергу. Последний, приветствуя публику, встал для ответной речи. Поначалу все слушали его внимательно. Но как только стало ясно, что он воспользовался этой okazji только для того, чтобы говорить о столь возвышенных явлениях, как гармония, методы ее преподавания и прочее, постепенно стали доноситься неодобрительные возгласы, задребезжали звонки, бокалы, которые заглушили последние слова красноречивого выступления знаменитого создателя атональной музыки...

Говоря о непревзойденном мастерстве Артуро Тосканини, Прокофьев высказал очень оригинальное мнение о секрете его искусства. Тосканини, по мнению Прокофьева, обладает качеством, которое отличает его от других великих дирижеров — это умение раскрыть дарование каждого исполнителя оркестра, вкладывающего в свое исполнение максимум того, на что он способен¹.

Во время беседы Прокофьев очень образно рассказывал о подробностях своего турне, об океанском лайнере, на котором он путешествовал, о том, что он и его супруга стараются за рубежом популяризировать сочинения советских композито-

ров. Они включают в свои программы вокальные произведения Мясковского, Хачатуряна, Макарова-Раkitина, Азмайпарашвили, Шварца и Затаевича².

Опубликовано: Moscow News. 1938. 1 July (№ 22). P. 16, 22 // Пер. с англ.

¹ Из письма Прокофьева к Мясковскому от 2 марта 1938 г.: “Слышал Тосканини, который играл беллиберду, но как!” (ПМП. С.457). В АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.III. Ед.хр.34. Л.2) сохранилась программа концертов Тосканини с оркестром Эн-би-си, состоявшихся 5 февраля (программа: Д.Скарлатти-Томмазини — Сюита из бал. “Насмешливые женщины”, Мендельсон — Четвертая симфония, Берлиоз — Фея Маб из “Ромео и Юлии”, Россини — Увертюра к оп. “Семирамида”) и 12 февраля 1938 г. (программа: Вебер — Увертюра к оп. “Эврианта”, Брамс — Вторая симфония, Вагнер — Зигфрид-идиллия, Дюка — “Ученик чародея”).

² В воспоминаниях Дукельского есть фрагмент, который точно передает то внутреннее состояние, в котором находился Прокофьев в 1938 г. Будучи в это время в Нью-Йорке, Дукельский и Прокофьев посетили знаменитый универсальный магазин Мэйси. “С.С. резвился как ребенок, широко улыбаясь: он обожал всевозможные технические новинки и чудеса игрушечной механики. Внезапно он повернулся ко мне, исследовав великолепный детский самолет, и, моргнув предательски мокрыми ресницами, спросил нарочито грубовато: “Ты знаешь, Дима, я только что сообразил, что в твой край я вернусь не скоро... Не думаешь ли, что тебе было бы неплохо съездить в Россию”. — “Нет, не думаю!”, — ответил я, храбро улыбаясь, чтобы замаскировать странное беспокойное предчувствие.

Прокофьева я больше не видел” (Д у к е л ь с к и й. С. 260).

131. Мои новые работы

Сейчас я пишу музыку к фильму “Александр Невский”. Режиссер С.Эйзенштейн не только проявил большой интерес к музыке своего будущего фильма, но и предъявил ко мне ряд серьезных требований. После длительных совместных обсуждений я сделал еще в начале лета несколько музыкальных эскизов. Некоторые из них мы записали на ленту, и Эйзенштейн произвел съемку отдельных эпизодов, построив их соответственно моему музыкальному оформлению. Таким образом на первом этапе нашей работы музыка как бы предшествовала режиссерскому воплощению кадра.

Теперь, когда я вернулся из двухмесячной поездки по Кавказу, метод нашей совместной работы изменился: я знакомлюсь с отснятыми уже кадрами и пишу к ним музыку.

То, что сделал Эйзенштейн, производит на меня чрезвычайно сильное впечатление. Один из самых волнующих моментов картины — бой на льду Чудского озера. На горизонте появляются немцы. Беря огромный разгон, железным клином они врезаются в расположение русских войск. Эта атака занимает в фильме целых пять минут — время громадное в условиях кино. Надо было передать движение войск в музыке так, чтобы она усилила общее впечатление от картины боя, в котором русские сначала принимают удар немцев, затем атакуют их с флангов, наконец, гонят крестоносцев назад, и проваливаются сквозь лед.

Ледовое побоище — центральное событие в фильме. Музыка, иллюстрирующая эти кадры, носит батальный характер. Музыкальной картине боя предшествует несколько песен на стихи В.Луговского: о победах Александра Невского, о защите родины. Под эти песни собирается рать Александра Невского. В музыкальной характеристике вражеских полчищ-крестоносцев, которые были рыцарями монашеского ордена, я применил мотивы, типичные для католического песнопения, звуки военных немецких рогов — протяжные, неприятные.

Как известно, оркестр, записанный на ленту, звучит несколько иначе, чем в натуре. Если не принять это во внимание, звучание оркестра может быть сильно искажено. Если же, напротив, заранее учесть особенности кино, можно найти свежие и интересные музыкальные краски, которых, пожалуй, нет вне звуковой киноаппаратуры. Эти поиски делают особенно интересной работу над музыкой фильма “Александр Невский”¹.

Во время летнего отдыха я подготовил к изданию Семь песен на слова советских композиторов и на народные украинские и белорусские тексты. В ближайшем будущем я жду их выхода в свет².

Вместе с В.Катаевым мы обдумываем план оперы на сюжет его повести “Я сын трудового народа”³. Написать оперу на современный сюжет — задача нелегкая.

Одно дело, когда заставляешь, скажем, петь оперные арии героев прошлых веков, людей, которые носят парики, бархатные камзолы, туфли с пряжками. Тогда все условности оперного стиля не представляют особых трудностей для современного композитора. Когда же изображаешь в опере героя сегодняшнего дня, нашего человека, говорящего современным языком, чего доброго пользующегося по ходу действия телефоном и т.д., — на оперной сцене легко поскользнуться и погрешить против художественной истины.

Я долго думал над тем музыкальным стилем, в котором следует писать советскую оперу. Эта задача решалась мною не сразу, с трудом, на протяжении многих лет. Полагаю, что теперь этот стиль мне достаточно ясен. В повести В. Катаева меня привлекли простота и человечность сюжета, его лирика и юмор и вместе с тем большая драматическая напряженность отдельных положений. Я обратил внимание Катаева на те особенности, которыми непременно должно обладать оперное либретто. Катаев проявил большое понимание оперного стиля и взялся сам написать либретто для нашей оперы. Судя по первому акту, который я от него уже получил, либретто должно быть интересным.

Кроме того, я возобновил работу над Концертом для виолончели с оркестром. Литература для этого превосходного инструмента чрезвычайно бедна. Я задумал виолончельный концерт еще в 1934 году. Но первые эскизы меня не удовлетворили. Я ощущал “швы” между отдельными эпизодами и не вся музыка была равноценна. После долгого перерыва я совершенно заново переработал концерт, прибавив ряд новых музыкальных кусков. Партитура концерта почти закончена. Первое исполнение его назначено на ноябрь, когда будет проходить Декада советской музыки в Москве⁴.

Опубликовано: Литературная газ. (М.). 1938. 20 сент. (№ 52). С. 5.

¹ О музыке к фильму “Александр Невский” см. также № 134 наст. изд.

² Семь песен для голоса с ф-п включают: “Песню о Родине” (сл. А. Прокофьева), “Стахановку” (сл. А. Благова), “Над полярным морем” (сл. М. Светлова), “Проводы” (сл. из белорус. фольклора), “Смело вперед” (сл. М. Мендельсон), “Шел станицей казак” (сл. П. Панченко) и “Гей, по дороге” (на сл., опубл. в газете “Правда” 9 сентября 1937 г. без указ. автора). Цикл был опубл. Музгизом в 1940 г.

³ Речь идет об опере “Семен Котко”; см. № 144—146 и 150 наст. изд.

⁴ См. № 132 наст. изд. и коммент. 1 к нему.

132. Прокофьев говорит о своей работе

Я только что закончил Концерт для виолончели с оркестром. Виолончель — прекрасный инструмент, но, к сожалению, литература для этого инструмента очень бедна. Уже 4 года назад я сделал первые наброски Концерта, но работой своей удовлетворен не был. Я отложил сочинение Концерта на несколько месяцев, с тем чтобы взглянуть на него впоследствии как бы со стороны. Тем временем у меня появились другие планы, отвлекшие меня, и несколько месяцев превратились в 3 года. В прошедшее лето я вновь обратился к эскизам Концерта и закончил его, создав нечто совершенно новое. Партитура завершена и первое исполнение должно состояться в Москве в ноябре¹. [...]

В настоящее время я пишу музыку к историческому фильму “Александр Невский”, который ставит известный режиссер С. Эйзенштейн. Сцена, изображающая Ледовое побоище на Чудском озере и занимающая большую часть фильма, представляет для меня особый интерес. Фильм открыл для меня много в области новых звуковых эффектов².

Сейчас я обдумываю оперу, в основе которой будет сюжет, взятый из современной советской жизни. Это нелегкая проблема. Просто писать на сюжет из прошлого века — достаточно одеть героя в бархат, поручить ему арию, но можно сделаться смешным, если стремление показать в опере сегодняшнюю жизнь приведет к тому, что, к примеру, герой речитативом будет называть свой номер телефона.

Мысль о современной опере зреет очень медленно. Но я надеюсь, что смогу найти метод композиции, который подойдет для этой цели. Я уже нашел прекрасный сюжет. Это — недавно написанная повесть В. Катаева “Я сын трудового народа”.

Катаев в настоящее время работает со мной над либретто к опере, в котором повесть будет значительно изменена. Надеюсь, что будет написано неплохое либретто, что даст возможность сочинить оперу, в которой будет драматизм, лирика, юмор, но, более того, современность³.

Опубликовано: Moscow News. 1938. 17 October (№ 42). P.20 // Пер. с англ.

¹ Концерт для виолончели с орк. впервые исп. 26 ноября 1938 г. (солист Л.Березовский, дир. А.Мелик-Пашаев). Прокофьев приступил к сочинению Концерта в 1933 г. Вскоре наброски сочинения были показаны Мясковскому, который записал 8 апреля 1934 г. в своем дневнике: "Просматривал (...) виолончельный концерт Прокофьева — по музыке хорошо, по форме нет" (Л а м м. С. 230).

Впоследствии Концерт был переделан в Симфонию-концерт для виолончели с орк. (см. № 184 и коммент. 1 к нему).

² См. № 134 наст. изд.

³ См. № 144—146 и 150 наст. изд.

133. ...

Тяжел путь молодых композиторов! Со своею рукописью в портфеле он ходит от директора филармонии к дирижеру, от дирижера к директору.

Директора любезны: они, конечно, с удовольствием сыграли бы эту симфонию, но программы составлены на весь сезон и в них не найти ни одного самого малюсенького местечка. Директора дают обещания, часто трем — четырем композиторам одновременно, но не держат их! Что поделаешь, приходится исполнять тех композиторов, которые уже составили себе имя, иначе не пойдет публика и пострадает касса. Бывают случаи, что композитору повезет и он найдет себе мецената, который может повлиять на филармонию или в крайнем случае заплатить за исполнение. Правда, такого мецената надо поприветствовать на вечеру, суметь вовремя улыбнуться, иногда подождать в передней. Не у всякого молодого автора хватает достаточной гибкости на такие дела, но, с другой стороны, чего не сделаешь для собственной симфонии!

И вот, когда по всему Советскому Союзу прошла—я бы сказал, прокатилась как волна,—Декада советской музыки, во время которой исполнен длинный список сочинений¹, видишь, какую исключительную заботу проявляют партия и правительство по отношению к нашим композиторам. Общественность и пресса уделили этой Декаде внимание не меньшее, чем иному крупному политическому событию. Я думаю, не все наши композиторы даже отдают себе отчет в том "климате", который создается для их расцвета, который они не нашли бы ни в одной другой стране.

В полной мере ответили ли композиторы на заботу о них?

Я пишу эти строки под Новый год, когда хочется говорить о приятном и делать добрые пожелания. Думаю, самой приятной новогодней мыслью будет пожелание в дальнейшем нашем росте. Преследуя эту мысль, надо сказать прямо: одни композиторы ответили, а другие — не очень. Конечно, каждый автор имеет столько таланта, сколько ему отвесила судьба. "Самая красивая девушка не может дать больше того, что она имеет", — говорит французская пословица. Но за свое техническое мастерство композиторы отвечают. Не страшно, если некоторые не достигли совершенства в этой области: мастерство приходит с годами. Однако плохо, когда иные из композиторов пытаются утверждать, что можно обойтись и без него. Такая мысль ошибочна, вредна и против нее нужно бороться. Советский Союз должен быть страной мастерства и притом не какого-нибудь, а первозразрядного. В "Известиях" от 24 ноября 1938 г. была замечательная передовая статья о новаторах в науке и искусстве. Хорошо бы, чтобы наши композиторы хорошенько изучили ее. Новаторство может быть тогда плодотворно, когда оно опирается на техническое мастерство, иначе грозит опасность замещения его неплодотворным, я бы сказал, "темным" оригинальничанием. Вот за новаторство, а не за оригинальничание, за мастерство и за расцвет нашего искусства мне хочется поднять новогодний бокал.

Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ). Ф.1929. Оп. II. Ед.хр.109. Л.1, 1 об., 2, 2 об., 3, рукопись). Фрагмент опубликован в СМ. 1971. № 4 в статье И.Нестьева "Новое о великом мастере". Рукопись датирована 23 декабря 1938 г. и предназначалась для опубликования в "Известиях".

¹ В ноябре 1938 г. в Москве проходила Вторая декада советской музыки.

134. Музыка к “Александр Невскому”

Когда в мае прошлого года С.Эйзенштейн от имени “Мосфильма” обратился ко мне с предложением написать музыку для фильма “Александр Невский”, я, будучи давнишним поклонником его замечательного режиссерского таланта, с удовольствием принял предложение. В процессе работы интерес увеличился, так как Эйзенштейн оказался не только блестящим режиссером, но и очень тонким музыкантом.

Действие происходило в XIII веке и было построено на двух противоположных элементах: русском, с одной стороны, и тевтонских крестоносцев — с другой. Единственным соблазном было использовать подлинную музыку того времени. Но уже знакомство с католическими песнопениями XIII века показало, что эта музыка за истекшие семь столетий настолько отошла от нас, сделалась настолько чуждой в эмоциональном отношении, что уже не могла дать достаточно пищи для воображения зрителю фильма. Поэтому представлялось более “выгодным” дать ее не в том виде, в каком она действительно звучала во времена Ледового побоища, а в том, в каком мы сейчас ее воображаем. Точно так же и с русской песней: ее надо было дать в современном складе, оставляя в стороне вопрос о том, как ее пели 700 лет назад.

После сочинения музыки важную роль играло чисто звуковое воплощение ее. Несмотря на огромные и все продолжающиеся успехи звукозаписи, последняя еще не достигла полного совершенства и присутствие некоторых хрипов и искажений можно открыть и 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 пленку, наносит на нее 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 дает целое поприще для “перевернутой” оркестровки, немислимой в пьесах для симфонического исполнения. Еще пример: в одну студию мы помещали трубачей, в другую хор, которые исполняли свои партии одновременно. Из каждой студии шел провод в будку, где производилась 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.

Кинематограф — искусство молодое, очень современное, предоставляющее композитору новые, интересные возможности, которыми надо пользоваться. Композиторы должны разрабатывать их, а не ограничиваться сочинением музыки и затем сдачей ее на кинофабрику на милость тех, кто будет записывать на пленку. Звукооператоры могут иметь лучшие намерения, но они не в состоянии распорядиться музыкой в той мере, как это делает сам композитор. Во время работы над “Александром Невским” я встретил самое предупредительное отношение как со стороны дирекции “Мосфильма”, так и со стороны сотрудников по записи звука. Все мои выдумки, среди которых, рядом с удачными, были и совершенно неудачные эксперименты, выполнялись с готовностью. О нашей совместной работе у меня осталось отличное воспоминание. Но совершенно замечателен был Эйзенштейн, которого, закончив репетиции, мы непременно приглашали к моменту записи звука на пленку: он всегда находил какую-нибудь деталь, которую надо выделить, какой-нибудь драматический эффект, который необходимо подчеркнуть, и этим повышал качество нашей работы. Его уважение к музыке было так велико, что в иных случаях он готов был “подтянуть” пленку со зрительным изображением вперед или назад, лишь бы не нарушить целостности музыкального отрывка¹.

Опубликовано: МДВ. С.228—229 по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.319. Л.2 и об., рукопись). Статья была напечатана со значительными ред. измене-

¹ Сохранились воспоминания С.Эйзенштейна и Б.Вольского — звукорежиссера, участвовавшего в пост. "Александра Невского" (см.: МДВ. С.481—492 и 525—536), которые во многом дополняют сказанное Прокофьевым в наст. статье.

Сб. "Советский исторический фильм", где была опубл. эта статья, был подарен Прокофьеву Эйзенштейном с надписью, в которой он цитировал (даже с указанием соответствующих страниц) отдельные фразы из своей статьи и из статьи Прокофьева: "Дорогому Сергею Сергеевичу "магу и волшебнику" (с.25) от "тонкого музыканта" (с.28). 14.VI.40. Эйзенштейн" (цит. по: Прокофьев в М. Из воспоминаний // СМ. 1961. № 4. С.91).

135. Новая французская музыка

Симфонический концерт, посвященный современной французской музыке, вызвал значительный интерес, собрав в Большом зале консерватории весь цвет музыкальной общественности. У французских композиторов такое замечательное чувство оркестровых красок и пропорции в произведениях, что при всей разности их музыкального мышления с нашим знакомство с их творчеством не только приятно, но и полезно для нашей композиторской молодежи.

Устроители концерта первоначально имели в виду составить программу из сочинений живущих сейчас композиторов, но затем были включены и недавно умершие: Равель и Руссель; их произведения оказались наиболее интересными. Особенно хороша "Испанская рапсодия" Равеля — чудо мастерства и оркестровой звучности¹. Написанная четверть века назад, она не только не померкла с тех пор, но стала ярче и понятней. Равель родился близ испанской границы и не раз обращался к испанской тематике, он любил испанскую народную музыку и умел преподнести ее в своих сочинениях. Его фортепианный концерт, также стоявший в программе, менее значителен по своему содержанию. Тем не менее и здесь чувствуется рука мастера в обращении с оркестром и в общем построении произведения. В концерте столько очаровательных изобретений, что он слушается с большим интересом².

А.Русселя у нас знают мало, но во Франции его знают и ценят. Это — композитор школы, близкой Равелю, быть может менее оригинальный, но тонкий и большой мастер. Выбор его Четвертой симфонии для исполнения был не особенно удачен для первого знакомства советских слушателей с его музыкой. Лучше было бы сыграть, например, его фа-мажорную сюиту, которую пожелаем нашей филармонии исполнить в следующем сезоне³. Тем не менее и в симфонии много интересных моментов.

Живущие сейчас композиторы Ж.Орик, А.Онеггер, А.Совеплан и Э.Баррен были представлены четырьмя короткими вещами. К сожалению, у самого талантливого из них — Онеггера — была выбрана ранняя пьеса "Летняя пастораль", хотя и приятная, но малозначительная по музыке⁴. Увертюра Орика оказалась превосходно оркестрованным пустяком⁵. Этот композитор, появившийся на парижской концертной эстраде лет двадцать назад, обещал очень многое, но последние егоopus (в том числе и исполненная увертюра) не оправдывают ожиданий.

Отрывки из сюиты А.Совеплана более интересны по выполнению, чем по мысли. Вообще, из французской музыки были выбраны не самые лучшие образцы. Пожелаем, чтобы в будущем сезоне наша филармония вернулась к исполнению произведений французских композиторов, причем лучше не в виде целой программы, а включая систематически отдельные вещи в текущий репертуар.

Исполнители концерта — дирижер В.Небольсин, пианист Г.Эдельман и оркестр филармонии — с честью справились со своей задачей. Хочется, однако, чтобы в будущем дирекция филармонии представляла для новых программ больше репетиций. Наши музыканты смогут тогда добиться более совершенного и тонкого исполнения.

Опубликовано: Веч. Москва. 1939. 27 апр. (№ 96). С.3.

¹ "Испанская рапсодия" Равеля написана в 1907 г.

² Мнение Прокофьева о ф-ном концерте Равеля см. в № 74 наст. изд. и коммент. 4 к нему.

³ Четвертая симфония Русселя написана в 1934 г., а Сюита Фа мажор для орк. — в 1926 г.

⁴ Сюита "Летняя пастораль" Онеггера написана в 1920 г.

⁵ Увертюра Орика написана в 1938 г.

136. Музыкальная Америка¹

Вопреки утверждению некоторых недостаточно сведущих европейцев, американцы совершенно искренне интересуются музыкой, и среди них немало по-настоящему любят ее. Желание познать музыку и сделать ее своим достоянием в Америке очень велико. Знаменитый американский лозунг — иметь во что бы то ни стало все лучшее — заставляет их тратить большие деньги для привлечения того, что успело зарекомендовать себя в Европе. Таким образом, в США стекаются все наиболее талантливые из исполнителей и организовываются превосходные оркестры, которые вербуются из музыкантов разных стран: Франция дает дерево, немцы — медь, и т.д. Такие оркестры, как Бостонский симфонический оркестр, как Нью-Йоркская филармония или как Филадельфийский оркестр, являются безусловно лучшими в мире.

Концертная жизнь США — настоящий праздник для приезжающего туда европейца, который может слышать всех знаменитых солистов и наслаждаться замечательными ансамблями.

Что касается американцев, то они научились ценить и требовать хорошее исполнение, и я заметил, что многим артистам, приезжающим из Европы, приходится подтягиваться, не то им сразу поставят на вид их недостатки.

Несколько иначе обстоит в Америке дело с сочинением музыки. Ведь если исполнителя можно привлечь из Европы, то композитора этим способом не создашь. Пусть среди других артистов в Америку приезжают многие композиторы, то свое, национальное, американское творчество еще не достигло желанного расцвета.

В связи с этим у американского любителя музыки создалась психология, несколько отличающаяся от нашей. В то время как мы в течение последних ста лет имеем непрерывную цепь крупных творцов музыки, ставящих задачи слушателям в смысле понимания их идей, в Америку приходили с некоторым запозданием лишь композиторы, патентованные в Европе.

У нас, во Франции, в Центральной Европе публика привыкла разбираться в качестве музыки, подносимой ей новым композитором. Я бы сказал, публика даже полюбила это занятие: люди с интересом идут на исполнение новой вещи, о ней спорят, ее хвалят или ругают. Правда, часто ругают вещи хорошие или бурно хвалят негодные. Однако недоразумение рано или поздно выясняется, "настоящие" сочинения торжествуют, пусть не всегда сразу, но в конце концов в этом есть пульсация подлинной музыкальной жизни.

В Америке такой практики у публики нет или ее очень мало. Поэтому пробивать себе дорогу композитору трудно. Музыкальные критики рассуждают приблизительно так: "Из ста композиторов едва ли больше, чем один останется для вечности. Поэтому, если я не понимаю новинки и напишу, что это плохо, у меня 99 шансов против одного оказаться правым". Критики зыбывают, что их назначение — как раз открыть и выделить этого "одного" из сотни! Я уже двадцать лет езжу концерттировать в США и вижу, насколько суждение американцев об исполнителе и исполнении острее и точнее, чем о новом языке нового композитора. Это не значит, что у американцев нет в конечном счете любви и внимания к композиторам. Но и то и другое приходит медленно. Так, теперь там в большой чести Брамс, композитор, лишенный внешних эффектов и насыщенный богатой внутренней жизнью. Любовь к нему свидетельствует о высоком уровне американской музыкальной культуры. Но поняли его и полюбили американцы лишь через много лет после его смерти.

В настоящее время в США чувствуется огромная жажда создать свою американскую музыку, я бы сказал — тоска по композитору. Но если это еще не нашло себе полного воплощения, то частичный подъем американского творчества вполне осязаем.

В этом отношении интересно проанализировать, какую роль может сыграть джазовая музыка, которая, с одной стороны, представляет собой типично американскую продукцию, с другой — стоит как бы в стороне от настоящей большой музы-

ки. Джаз сложился из многих совершенно различных элементов. Тут есть и богатый синкопированный ритм негритянского происхождения. Есть и мелодические обороты от англо-американской народной песни, то есть частично английской, частично английской в американском преломлении. Есть и танцевально-кабаретные, чувственные завывания более низкого происхождения, то есть тот элемент, которому соответствует "цыганщина".

Многих серьезных музыкантов джаз отталкивает. Других интересует. Я думаю, дело зависит от того, какой элемент вы постараетесь выделить из джаза: если элемент пошлости, то джаз назойлив и отвратителен; если же попытаетесь отобрать все лучшее по линии ритма, мелодики и инструментовки, то можно найти большие богатства. В частности, очень интересны многие оркестровые эффекты, которые мы находим у лучших инструментаторов джазовой музыки. К тому же иные оркестровые исполнители джаза, как, например, трубачи, тромбонисты, кларнетисты, ударники, развили технику, не снисходящую соответствующим музыкантам симфонического оркестра. Послушать их интересно и полезно не только композитору, но и исполнителю. У нас часто думают, что джазовый оркестр есть непременно что-то крикливое, от чего лопаются барабанные перепонки. Как раз наоборот: наиболее знаменитые джазовые ансамбли Америки богаты нюансами и щеголяют эффектами в пиано.

Вот в этих-то лучших элементах джаза современные американские композиторы и пытаются найти основы для своей национальной музыки, стараясь отсеять пошлятину и сохранить то, что имеет несомненную ценность.

В этом отношении привлекает внимание фигура композитора Джорджа Гершвина, недавно скончавшегося в сравнительно молодом возрасте².

Сделав сначала головокружительную карьеру как композитор легкого жанра (джаз, песенки, оперетты, кино), он затем пытался переключиться на большую музыку. Его фортепианный концерт и некоторые другие вещи исполнялись симфоническими оркестрами³, а опера⁴ — большими оперными театрами*.

Гершвин обладал несомненным и большим талантом, но его прошлое в легкой музыке было камнем на шее в смысле развития его серьезной музыки. Выражаясь точнее, он никак не мог найти критерия для того, что делал в области симфонической музыки. Гершвин так долго работал над музыкой сомнительного вкуса, что и в серьезных своих вещах, дав пример талантливому творчеству, нечаянно срывался на какой-нибудь мотивчик плоховатого стиля. Патриоты американской музыки готовы были возвести в его лице долгожданную звезду. Гершвин имел на то большие шансы. Можно было надеяться, что, поборов дурное музыкальное воспитание, он расправит крылья и пойдет вверх. К сожалению, смерть слишком рано унесла этого интересного человека. Но самое его появление дает основание предполагать, что по этой линии надо ждать и других композиторов, которые разработают и создадут новый стиль американской музыки.

Я хотел бы поговорить не об одном Гершвине, а о целом ряде американских композиторов. О них — в следующий раз.

Я начал с Гершвина, как с наиболее типичного американского, по крайней мере, на наш европейский взгляд.

Опубликовано: Интернациональная литература (М.). 1939. № 7—8. С.289—290; International Literature (Moscow). 1939. № 4—5. P.198—200 (журнал выходил также на франц. и нем. языках); Living Age (Boston). 1939. September; МДВ. С.232—235.

¹ Статья написана в ответ на просьбу журнала "Интернациональная литература", который обратился 4 февраля 1939 г. к Прокофьеву с письмом: "Редакция журнала "Интернациональная литература" выпускает специальные номера русского и английского изданий, посвященных советско-американским культурным связям, в связи с открывающейся в Нью-Йорке (летом 1939 г.) Всемирной выставки.

Мы очень просим Вас принять участие в нашей работе по подготовке к выставке, высказавшись на страницах журнала об известных Вам произведениях американской литературы, театра, кино и т.д., о взаимовлияниях советской и американской литературы и искусства, о проблемах советско-американского сближения.

* У нас известна его Rhapsody in Blue, с чудесной наивностью переведенная как "Голубая рапсодия". "Blue" значит не только голубой, но и печальный. Отсюда blues — тип печальных фокстротов, обыкновенно на тему: "Я тебя люблю, а ты меня не любишь". Поэтому речь идет о рапсодии, написанной на тему блюзов, а не о "Голубой рапсодии" (Прим. Прокофьева).

Размер, формат и выбор темы мы всецело предоставляем Вашему усмотрению. (...)

И.о. отв. секр. Т.Рокотов“.

Письмо сохранилось в АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.II. Ед.хр.538. Л.3, машинопись).

Посылая готовую статью, Прокофьев писал в редакцию журнала (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.II. Ед.хр.538. Л.3 об., черновик): “Прилагаю при сем статью “Музыкальная Америка” для “Интернациональной литературы” очень серьезно прошу Вас не изменять в ней ни одного слова, не согласовав со мною. Поскольку эта статья пойдет в Америку, я должен считаться с тем, что обыкновенно мои высказывания перепечатываются целым рядом американских изданий, и потому я должен отвечать за свои слова.

Если вы найдете желательным внести изменения, я с удовольствием готов обсудить это с Вами и пойти навстречу. Статья эта годна и для русской и для английской версий. Исключение составляет примечание о “Голубой рапсодии”, пригодное, разумеется, только для русской версии”.

17 марта 1939 г. отв. редактор “Интернациональной литературы” ответил Прокофьеву:

“Дорогой Сергей Сергеевич!

Получил Ваше письмо и статью “Музыкальная Америка”. Я вижу, что Вас в свое время, по-видимому, здорово “обидели”: редакторы, только этим я могу себе объяснить, что Вы заранее предполагали, что мы собираемся устроить вивисекцию над Вашей статьей. Рад сообщить Вам, что она нам всем понравилась и мы печатаем ее без изменений. Как Вы просили, английский перевод Вашей статьи посылаем.

Позвольте считать, что мы тем самым положили хорошее начало совместной работы. “Интернациональная литература” будет рада видеть Вас в числе своих постоянных сотрудников.

Дружески Ваш

И.о. отв. редактора Т.Рокотов“

(АрхП // ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.I. Ед.хр.816. Л.4, машинопись).

² Гершвин умер 11 июля 1937 г. в возрасте 38 лет.

³ В воспоминаниях современников Прокофьева имеются свидетельства его реакции на ф-ный концерт Гершвина (1925).

Из воспоминаний Л.Львова-Прокофьевой: “Однажды к нам пришел Джордж Гершвин и показал свой недавно написанный фортепианный концерт (Сергей Сергеевич нашел это сочинение “занятым”, но особенно на него не реагировал)” (СтМ. С.199).

Из воспоминаний В.Дукельского: «29 мая 1928 года я потащил Прокофьева и Дягилева слушать Фортепианный концерт Джорджа Гершвина в исполнении (малоудачно) Димитрия Темкина под управлением Владимира Гольшмана в парижской “Гранд-опера”. Дягилев качал головой, менял монокль в глазу... и пробормотал что-то о “хорошем джазе и плохом Листе”. Прокофьев нашел, что в Концерте Джорджа (...) много “приятных, жирных мелодий”, но что по технике вещь беспомощна — “сплошь тридцатидвухтактные рефрены песенок, коряво сплетенные» (Д у к е л ь с к и й. С.251).

⁴ Речь идет об оп. “Порги и Бесс” (1935). Л.Львова-Прокофьева писала, что “впоследствии [Сергей Сергеевич] высоко оценил оперу...” (СтМ. С.199).

137. Могут ли иссякнуть мелодии?¹

В письме в редакцию журнала “Пионер” Сеня Хайкин спрашивает: может ли наступить момент в развитии музыки, когда иссякнут все мелодии, все певучие сочетания нот?

В самом деле, музыку пишут так много и сочиняют ее так давно, что может показаться, будто скоро нельзя будет выдумать новую мелодию и надо будет повторять старое.

Попробуем проверить, так ли мало возможных комбинаций для построения мелодии. Для примера обратимся в мир шахмат, так как я уверен, что большинство читателей “Пионера” знакомо с этой игрой. И я тоже очень ее люблю. Так вот, я знал одного шахматиста, у которого возникла мысль написать такую книгу, в которой был бы указан лучший ответ при любом положении. Посмотрим, что из этого получилось. Шахматную партию белые могут начать восемью различными пешками на один или два хода и четырьмя различными ходами коней, итого двадцатью способами. На любой из этих ходов черные могут ответить тоже двадцатью способами: помножим двадцать на двадцать — это составит уже 400 вариантов ко второму ходу белых или 8 тысяч вариантов ко второму ходу черных.

К четвертому ходу белых будет приблизительно 60 миллионов вариантов, а между тем можно сказать, что партия еще не началась. Таким образом, затею написать эту книжку пришлось оставить.

Что же происходит в музыке? Мы начинаем мелодию с какой-нибудь ноты. Для второй ноты мы можем выбрать любую из тех, которые лежат в пределах октавы вверх или октавы вниз. Октава вверх имеет 12 нот, и столько же имеет октава вниз. Если к этому мы прибавим еще ту же ноту, с которой мы начали (ибо в ме-

лодии мы можем повторять одну ноту два раза), то в нашем распоряжении для второй ноты мелодии будет уже 25 вариантов, а для третьей — 25 умноженное на 25, то есть 625 вариантов.

Теперь вообразите не особенно длинную мелодию, например в восемь нот. Сколько вариантов представится для этой мелодии? А вот сколько: 25 помноженное на 25 шесть раз, иначе говоря 25 в седьмой степени. Сколько это составит? Возьмите целый лист, выйдет, кажется, около шести миллиардов возможностей. Я не хочу сказать, что в нашем распоряжении имеется шесть миллиардов мелодий. Существует шесть миллиардов комбинаций, из которых композитор имеет возможность выбрать такие, которые будут мелодичны.

Но это еще не все. Ведь ноты бывают разной длительности, и ритм совершенно меняет лицо мелодии. Кроме того, гармония, подголоски, аккомпанемент тоже придают мелодии совершенно иной характер. Отсюда следует, что шесть миллиардов надо еще много раз помножить, чтобы использовать все представляющиеся возможности.

Очень интересно то обстоятельство, что человеческий слух постоянно меняется. То, что людям нравилось несколько сот лет тому назад, оставляет их равнодушными теперь, и, наоборот, мелодии, которые казались совсем не мелодиями раньше, через несколько столетий воспринимаются как красивые и интересные.

Многие из читателей “Пионера” видели, вероятно, фильм “Александр Невский”. Так вот, я написал музыку, сопровождающую эту картину. Те, кто видел фильм, помнят, что тевтонские крестоносцы, идя в атаку, поют католические псалмы. Так как действие происходило в XIII веке, я прежде всего заинтересовался, какая же была музыка, которую в то время пели католики. Из библиотеки Московской консерватории я достал книгу, в которой были собраны католические песнопения разных веков. И что же? Эта музыка была настолько чужда нам, что от ее применения в фильме пришлось отказаться. Несомненно, крестоносцы, идя в бой, пели ее с каким-то иступлением, а между тем на теперешний слух она производила впечатление холодной и равнодушной. В результате я должен был отбросить ее и сочинить для крестоносцев такую музыку, которая, на наш взгляд, лучше всего изображала бы требуемый момент.

Обратный пример — когда сочетание звуков, казавшееся раньше немелодическим, становилось позднее прекрасной мелодией — можно найти у целого ряда великих классических композиторов. Когда Бетховен сочинял свои мелодии, они были так новы, что многие из современников говорили: “Этот глухой старик не слышит, что он сочиняет”. Между тем Бетховен правильно угадал будущее, и его мелодии доставляют нам наслаждение через 100 лет после его смерти. То же самое было с Вагнером, Листом и многими другими замечательными композиторами. Следовательно, комбинации, которые отвергнуты были раньше как немелодичные, могут в будущем оказаться замечательными мелодиями.

Есть и еще одна возможность для расширения музыки. Ведь гамма, которой мы сейчас пользуемся, не всегда существовала в том виде, как сейчас, ее ввел во всеобщее пользование Бах 200 лет тому назад. До него же гамма была хотя и похожая, но несколько иная и допускала меньше возможностей.

За последнее время у музыкантов часто возникала мысль: нельзя ли существующую гамму развить дальше? В этом отношении интересны труды советского ученого Оголевца, который предложил разделить октаву не на 12 частей, а на 17. К этой мысли он пришел не случайно, а путем длительных и подробных изучений как нашей гаммы, так и некоторых гамм восточных народов. Ему были отпущены специальные средства для того, чтобы построить сначала фисгармонию, а потом рояль с октавой, состоящей из 17 звуков. Для этого каждая черная клавиша была разделена поперек, что дало возможность человеку, умеющему играть на рояле, с большой легкостью приучиться к новому инструменту.

Сейчас еще трудно гадать, привьется ли изобретение Оголевца, но те, которые играли на его инструменте, утверждают, что он дает комбинации звуков, гораздо более интересные, чем употребляемая нами 12-тонная гамма. Если этот инструмент войдет в употребление, то не следует думать, что он вытеснит существующий у нас рояль, потому что слишком уже много хорошей музыки было до сих пор написано для рояля и никто не пожелал бы с ним расстаться. Но оба инструмента могут су-

ществовать параллельно, и тогда какое огромное новое поле откроется для мелодии!

Поэтому не будем расстраиваться, что наступит момент, когда нельзя будет сочинять иначе, как повторяя ранее сочиненную музыку. Много подобных неприятностей грозит нам в будущем. Если подумать, так прямо голова кругом пойдет. Например, когда-нибудь солнце погаснет, земля остынет, — и, подумайте, что за ужас! — вокруг темной звезды, которая была когда-то солнцем, будут носиться не планеты, а холодные гробы...

Зачем нам беспокоиться о том, что будет через несколько миллионов лет? Лучше выучимся любить настоящую, хорошую музыку. А что такое настоящее, хорошее? Это не пошленькие песенки, которые нравятся сразу, но на завтра надоедают так, что их невозможно слушать, а та музыка, корни которой лежат в классических сочинениях и народных песнях. Почему же, спросите вы, классическая и народная музыка и есть настоящая, хорошая? Потому что она проверена уже десятки и даже сотни лет, и как ее любили раньше, так любят и теперь.

Опубликовано: Пионер (М.). 1939. № 7. С.80—83; МДВ. С.230—232. В АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп. II. Ед.хр.123. Л.1—5) находится авторизованная машинопись статьи с правкой Прокофьева, датированная июлем 1945 г. и, судя по записи, передававшаяся в это время по радио.

¹ В АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп. I. Ед.хр.816. Л.7, машинопись на бланке журнала “Пионер”) находится письмо ответственного секретаря “Пионера” В.Поддубной следующего содержания:

“Уважаемый товарищ Прокофьев!

По договоренности с Вами посылаю Вам письмо нашего деткора Хайкина.

Очень прошу ответить ему как можно подробнее, так, чтобы получилась небольшая статья-очерк. О музыке мы никогда ничего не печатали, так что поле для Вашего пера — необъятное.

Ждем Ваш материал, как договорились, 10 мая”.

138. ...¹

1. Советское искусство, при огромном росте вширь, снижается качественно.

2. Среди искусств (вообще, не специально в СССР) музыка — самое молодое. Ухо утончается с каждым поколением и приобретает способность воспринимать более сложное соотношение звуковых колебаний. Музыка всех классиков была непонятна при первом контакте. Наоборот: музыка, понятная сразу, не переживала своего поколения. Суждение о сложности и фальши — временное, а не абсолютное. Необходимо осторожность.

3. Массы развиваются скорее, чем думают многие композиторы. Сочинение музыки для масс должно быть подобно стрельбе влёт: впереди цели.

4. Музыка Дунаевского и Покрасса основана не на народной песне, а на оперетке и кабацких песенках. Она не развивает массы, а тянет их назад, приучая к пошлости².

5. Музыка Держинского безграмотна. Падение в разработке народной песни, по сравнению с тем, что было 70 лет назад. Успех Держинского при отсутствии мастерства смущает умы менее стойких композиторов.

6. Но и более стойкие композиторы начинают снижаться. Лозунг о новаторстве и дерзании неубедителен, так как при малейшем дерзании одергивают. Опасная точка зрения судей: “Я не понял с первого раза — значит, это формализм”.

7. Правильная директива о борьбе с формализмом перегнута слишком старательными исполнителями. Из ванны вместе с водой выплеснули ребенка. Композиторы разучились ткать музыкальную материю (ибо ткать материю есть формализм). Музыка, считая из второсортной материи, не может быть первосортной.

Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп. II. Ед.хр.111. Л.1, черновая рукопись, датированная 12 ноября 1939 г.).

¹ Составителю не представилось возможным выяснить цель написания публикуемых здесь тезисов.

² Преувеличенность этого мнения Прокофьева достаточно очевидна.

139. Выступление на конференции писателей и композиторов

Здесь был разговор о Шостаковиче¹. Очень неплохо о нем поговорить, прежде всего потому, что у него нет стадного начала, которое, к сожалению, имеется у большинства наших молодых композиторов.

Дело в том, что наших композиторов, к сожалению, охватило желание с первых же шагов нравиться любой аудитории. Это очень скользкий путь, и если человек в этом направлении перестарается, то он сорвется.

Предположим, что у композитора есть темы на выбор — одна тема более оригинальная, более новая, но которая, по его мнению, может не понравиться публике, и другая тема, менее новая, менее оригинальная, но в успехе которой он уверен. И вот он берет вторую тему.

Шостакович, к счастью, идет своим путем. Вчера я слушал его Шестую симфонию². Я не скажу, что мне все понравилось, но столько там нового, что я до последней ноты слушал с большим вниманием. Первая часть замедленная, важная, я бы сказал, философская. В этом проявилось мужество композитора, что он не боится медленно излагать свою мысль, не опасаясь того, что слушателю будет неинтересно. В этом отношении мне это кажется замечательным.

Вторая часть мне понравилась меньше. В ней очень много интересного, но в нее прокрался элемент некоторой грубости, который раньше попадался у Шостаковича и который является его худшей стороной. Это было раньше в “Катерине Измайловой”, такой вот грубый смешок, какая-то грубая эротическая сценка, которая меня отталкивала.

В Пятой симфонии этого мало, в Шестой — больше.

Третья часть Шестой симфонии мне показалась наименее интересной именно потому, что в ней Шостакович заболел тем, чем болеют наши композиторы старшего поколения. Мне кажется, что Шостакович думал так: “Я дал первую часть медленную, философскую, углубленную, и вторую часть довольно смелую, иногда диссонирующую, а я хочу, чтобы симфонию приняли хорошо”. Поэтому он написал третью часть — очень живую, очень веселую, которая страдает нешостаковичскими элементами. Там сразу появляется лицо Россини, который писал очень живую, веселую итальянскую музыку. Там есть намеки на Моцарта. Мне кажется, что это снижает ценность вещи. Но все же Шестая симфония Шостаковича — очень большое, интересное явление.

Теперь относительно музыки за границей. Я уже два года не был за границей. Какая разница между нашей музыкой и музыкой заграничной?

У нас страна с совершенно определенным точным направлением, с определенными интересами. Мы все свои силы мобилизуем на достижение определенных целей и наш путь абсолютно ясен для композитора.

Заграница — это старые страны, которые, по существу, не имеют определенного руля в своей жизни [...]. Это отражается в их музыке. У них нет определенного сюжета, одни бросаются в старину, другие ищут нового. Что можно отметить там как хорошее? Как хорошее там следует отметить стремление к выдумке. Стремление к выдумке — это вовсе не стремление нагромоздить как можно больше нот, а это — стремление найти новый язык.

Я думаю, что в новом отношении там можно найти несколько ярких примеров. Например, Стравинский — наш соотечественник, который в настоящее время является французским гражданином. Этот человек неистощим в своих выдумках и в этом направлении дошел даже до какой-то сухости. Его сочинения производят какое-то странное впечатление: вы их слушаете и думаете, что это слишком сложно; между тем композиторы им подражают.

Я думаю, что в этом моменте творчества Стравинского сыграл его отрыв от родной страны, и я думаю, что и он тоже потерял направление. Если бы Стравинский со своей способностью выдумывать был бы в нашей родной стране, то он создал бы большие произведения.

Я здесь говорил об американском композиторе Гершвине. Он начал как композитор американских опереток и легкой музыки, но постепенно переключился на серьезную музыку и начал писать концерты для фортепиано и для джазовой музы-

ки³. В его музыке много интересного, там есть очень занятная камерная инструментовка. [...]

Он, между прочим, написал негритянскую оперу⁴. Это — первая негритянская опера, так сказать опера американского меньшинства. Правда, что дурной вкус, который был у него от оперетты, [довлел над ним], это над ним висело, но [раньше] его спасал большой талант.

Здесь стоял еще вопрос об опере, а также о работе писателей [— их роли в создании оперного либретто]⁵. Мне кажется, что успешное написание либретто писателем зависит от любви писателя к самой сцене. Он должен радоваться эффектам сцены, он должен жить на сцене, а не прилаживать литературное произведение к сцене. Карло Гоцци имел 64 или 69 комических трюка для сцены. Это показывает [его] любовь к сцене. Если к этому прибавить талант и глубокий сюжет, то можно создать оперу.

Очень часто то, что делают у нас на сцене, — ошибка. Это происходит от того, что, начиная [развивать действие, необходимо уже] думать о его развязке. К сожалению, у нас есть слишком много хороших произведений, в которых плохо “развязывается” конец.

И вот еще одно: очень важно, чтобы на сцене было движение. Человек приходит в оперу не только для того, чтобы слушать музыку, но и для того, чтобы смотреть спектакль глазами; и вот, когда он находится 15 минут перед лицом сцены, на которой ничего не происходит, то это очень нехорошо. На сцене все время должно что-то происходить. Опера требует арий, дуэтов, хоров, но хор, ария, дуэт, по существу, [...] [создают статику в действии]. Я сейчас работаю над либретто [к опере] “Я сын трудового народа” и боюсь остановить движение хотя бы на 5 минут, чтобы дать певцу спеть арию⁶. [...]

Глиэр говорил, что поэт должен знать музыку, я с ним согласен⁷. Надо знать, например, что такое контрапункт, это мне кажется необходимым. Вот вам одна тема, а потом другая, а затем обе темы звучат вместе, это очень большое удовольствие. Это есть [скажем,] в увертюре к “Князю Игорю”. Мы имеем здесь замечательные примеры. [...]

Надо знать инструментовку, надо все это изучать. Я пытался для наших детей сделать следующее: я взял сказку, в которой участвовали разные действующие лица и каждому действующему лицу [...] [соответствовал инструмент в оркестре]⁸. Например, флейта была птичкой, утка — гобой и т.д. При исполнении мы делали таким образом: диктор, который читает сказку, рассказывал перед началом так — вот у нас флейта, она будет [изображать] птичку, а утку будет исполнять [такой-то инструмент и т.д. и т.д. И я заметил, что [дети] к концу [исполнения] знали шесть инструментов в оркестре, это очень расширило [их] кругозор.

Здесь кто-то сказал, что композиторы не знают стихосложения. Это не всегда так. Я, например, из стихотворных форм очень люблю форму сонета, в частности, очень люблю сонеты Эредиа и даже переводил их на русский язык, может быть плохо, но все же старался их перевести⁹.

(Вопрос с места: Как тов. Прокофьев относится к тому, что наши композиторы дают в своих сочинениях простор мелодийному началу (так в тексте. — В.В.) в очень скромных размерах?) Прокофьев: Если кто-то не может выдумать мелодий, его не заставишь. Вагнер в свое время получал упреки, что у него один только шум, а мелодий нет, а вот в дальнейшем [...] оказалось, что у него как раз слишком много мелодий и при первом восприятии слушатели их не могли сразу охватить.

Чем больше мелодий, тем лучше, а если их мало, то или композитор об этом не подумал, или [он не способен их создавать].

Недавно я перечитал автобиографию Римского-Корсакова. Он писал о “Могучей кучке”, что у них было принято ругать длинные мелодии и они занимались тем, что пересекали их на части и выкраивали из них отдельные короткие фразы¹⁰. Другое дело, что впоследствии и Римский-Корсаков и Бородин от этого отказались. [Правда,] излишек мелодий бывает иногда утомительным. Это бывает в кинематографе. Очень часто зрители идут в кино, не зная, будет ли там музыка. В кино они идут прежде всего для того, чтобы смотреть. Когда композитор работает для кино, то бывает очень опасно, если он дает слишком много мелодий. В кино надо [огра-

ничить себя] несколькими [музыкальными] темами, легко воспринимаемыми и повторять их, потому что в кино зрители не слушают [, а смотрят]; надо, чтобы мелодия, повторяясь, вошла в их сознание.

Публикуется по АрхП [ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.112. Л.1—7, машинопись с правкой Прокофьева; экземпляр стенограммы находится также в Ф.631 (правление Союза советских писателей, областная комиссия). Оп.V. Ед.хр.266. Л.21—27]. Наст. публикация является фрагментом из стенограммы беседы композиторов и писателей — участников конференции, состоявшейся в Союзе композиторов СССР 4 декабря 1939 г. В публикации имеется незначительная, специально не оговоренная редакционная правка.

¹ Выступлению Прокофьева предшествовал вопрос с места следующего содержания: “Я бы хотел, чтобы тов. Прокофьев сказал несколько слов о современной музыке. Вчера я (фамилия задающего вопрос не известна. — В.В.) слушал Шестую симфонию Шостаковича. Интересно, чтобы вы сказали о ней свое мнение, так как у меня своего мнения не сложилось” (Там же. Л.16).

² Шестая симфония Шостаковича написана в 1939 г. Впервые исп. в Ленинграде 5 ноября 1939 г. орк. Ленинградский филармонии п/у Е.Мравинского; в том же исп. — 3 декабря в Москве.

³ Так в тексте — “... для джазовой музыки”. По всей видимости, Прокофьев упоминает не только Концерт для ф-но с орк. Гершвина, но и его Рапсодию в блюзовых тонах для ф-но с орк.

⁴ Опера “Порги и Бесс” (пост. впервые 30 сентября 1935 г. в Бостоне).

⁵ На конференции выступили с сообщениями, помимо Прокофьева, Шапорин и Глиэр (см. вышеназванные арх. материалы, с.8 и с.15). Прокофьев в данном месте ссылается на полемику между Глиэром и не названным в тексте стенограммы писателем, задававшим вопросы:

— Глиэр. Мне было бы интересно знать, многие ли из присутствующих здесь читали учебники о музыке. ...

— Реплика с места. А вы читали о поэтике?

— Нас учили в гимназии, как писать стихи. ...

— Я говорю о технологии поэтики. ...

— Как можно писать либретто, если либреттист не знает, что такое сонатная форма“.

⁶ Речь идет об оп. “Семен Котко“.

⁷ См. выше коммент. 5.

⁸ Речь идет о симф. сказке для детей “Петя и волк“.

⁹ Переводы сонетов Ж.-М. де Эредиа в АрхП не обнаружены. В письме к Э.Дамской от 18 июня 1922 г. Прокофьев писал: “Затеяли мы с ним (Б.Веринным-Башкировым. — В.В.) конкурс: кто лучше переведет сонеты Эредиа (J.-M. de Hérédia) в сонетной же форме. В этих сонетах сам черт ногу переломит. В жюри выбраны Бальмонт и Северянин. Пока по 5 штук уже готовы. Бальмонт и Северянин ставят отметки и делают очень пикантные примечания. Так, что, как видите, с прозы перешел на парнасскую поэзию” (АрхП/ГЦММК. Ф.33. Инв. 179).

¹⁰ По всей видимости, Прокофьев имеет в виду фрагмент из V главы “Летописи моей музыкальной жизни“, где сказано: “Я уже говорил об общем направлении вкуса Балакирева и друзей, очевидно бывших под его безграничным влиянием. Прибавлю к этому, что мелодическое творчество, под влиянием сочинений Шумана, было в то время в немилости. Большинство мелодий и тем считалось слабой стороной музыки (...). Почти все основные мысли бетховенских симфоний считались слабыми; шопеновские мелодии — сладкими и дамскими; мендельсоновские — кислыми и мещанскими. Темы баховских фуг, однако, несомненно, уважались. (...) В большинстве случаев пьеса критиковалась сообразно отдельным моментам, говорилось: первые 4 такта превосходны, следующие 8 — слабы, дальнейшая мелодия никуда не годится, а переход от нее к следующей фразе прекрасен и т.д. Сочинение никогда не рассматривалось как целое в эстетическом значении, но только в формальном. Сообразно с этим новые сочинения, с которыми Балакирев знакомил свой кружок, сплошь и рядом игрались им в отрывках, по тактам и даже в разбивку: прежде конец, потом начало, что обыкновенно производило странное впечатление на постоянного слушателя, случайно попавшего в кружок. Ученик, подобный мне, должен был показать Балакиреву задуманное сочинение в самом зачатке, хотя бы в виде первых 4-х или 8-ми тактов. Балакирев немедленно вносил поправки, указывая, как следует переделать подобный зачаток; критиковал его, хвалил и превозносил первые 2 такта, а следующие 2 хулил, осмеивал и старался сделать противным и для автора” (Р и м с к и й-К о р с а к о в Н. Летопись моей музыкальной жизни. — М., 1955. С.18).

140. ...

Одной из характерных черт творчества советских композиторов в истекшем году является их стремление к монументальности. Таковы, например, оратории Ковалева и Шапорина на сюжеты из русской истории¹. Однако с точки зрения качества музыки надо отметить некоторые другие произведения, прежде всего очень интересный Третий квартет Шебалина² и Шестую симфонию Шостаковича³. Последняя вызвала оживленные толки и расценивалась как менее цельная, чем Пятая. Можно с этим согласиться или не согласиться, но от начала до конца она слушается с ин-

тересом, будучи написана композитором, который умеет думать и выдумывать. Мясковский дал квартет № 5⁴ и увертюру для симфонического оркестра⁵; однако в них ощущается меньше творческого напряжения, чем, например, в его Шестнадцатой симфонии. Кроме того, он сделал очень хорошую новую редакцию своей Третьей сонаты для фортепиано⁶. Раньше эта соната, превосходная по музыке, была изложена слишком сложно; новое изложение проще и яснее.

Из написанного мною за истекший год я могу назвать Кантату в семи частях “Александр Невский”⁷ и оперу в пяти актах на сюжет из гражданской войны 1918 года⁸. Гражданская война в данном сюжете является не целью, а обстановкой. [...] Опера сейчас репетируется и пойдет в Москве в марте 1940 года⁹. 3 января в Ленинграде состоится премьера моего балета “Ромео и Джульетта” по Шекспиру¹⁰.

Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.319. Л.3 и об., рукопись, а также Оп.11. Ед.хр.109. Л.4 и об., машинопись). Статья написана для ТАСС и датирована 26 декабря 1939 г.

¹ Оратория М.Ковале “Емельян Пугачев” и симфония-кантата Ю.Шапорина “На поле Куликовом” (обе — 1939).

² Третий струнный квартет В.Шебалина (1938).

³ См. № 139 наст. изд. и коммент. 2 к нему.

⁴ Пятый струнный квартет Н.Мясковского (1939).

⁵ Имеется в виду “Приветственная увертюра” для симф. орк. Н.Мясковского (1939).

⁶ 2-я ред. Третьей ф-ной сонаты Н.Мясковского (1920) сделана в 1939 г.

⁷ Кантата “Александр Невский” для меццо-сопрано, смешанного хора и орк. Впервые исп. в Москве 17 мая 1939 г. п/у автора. См. № 161 наст. изд.

⁸ Речь идет об оп. “Семен Котко”.

⁹ Премьера “Семена Котко” состоялась 23 июня 1940 г. См. об оп. № 144—146 и 150 наст. изд.

¹⁰ Премьера “Ромео и Джульетты” в Ленинградском т-ре оп. и бал. состоялась не 3, а 11 января 1940 г. (дир. И.Шерман, балетм. Л.Лавровский, худ. П.Вильямс).

О совместной работе над балетом “Ромео и Джульетта” оставили воспоминания Г.Уланова и Л.Лавровский (см.: МДВ. С. 431—437 и 514—524).

141. ...

Я не вполне понимаю смысл этого вопроса¹, так как вполне очевидно, что чем лучше оркестр и чем внимательней вникает в сочинение, тем он желательней для композитора.

Каждому композитору свойственно желать иметь премьеру в той стране, где он родился. Кроме СССР я всегда ценил мнение парижской аудитории, которую считаю очень острой и тонкой. Спрашивающего, естественно, интересует мое отношение к американской аудитории. Должен сказать, что эти отношения носят довольно сложный характер, ибо целый ряд моих премьер были встречены в США резко отрицательно, между тем эти сочинения продолжают [там—?] оставаться в программах и встречать симпатии публики.

Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.11. Ед.хр.17. Л.12 и 12 об., черновая рукопись). Датируется предположительно концом 1930-х гг.

¹ Данная запись является скорее всего ответом на заданный Прокофьеву вопрос, который, возможно, звучал так: “Какие оркестры, исполняющие Ваши произведения, наиболее точно передают Ваш замысел и мнением какой публики Вы более всего дорожите?”

142. Мой педагог

Как-то выходит, что кого из композиторов ни спросишь, он оказывается учеником Глиэра, или прямым или “внучатым”, то есть учеником ученика. И все с удовольствием вспоминают времена занятий с Рейнгольдом Морицевичем. Объясняется это тем, что он, как тонкий педагог, умел проникнуть в душу своего ученика. Он не навязывал сухую материя, которую ученику, может, и надо было знать, но которую последний еще не был расположен принять. Глиэр умел угадывать интересы своего питомца и старался расширить их в нужном направлении.

Я учился у Глиэра в самом юном возрасте, когда нечего было и думать о сознательном отношении к делу. И тут особенно ярко выступил педагогический талант Рейнгольда Морицевича, который сумел развить меня и по линии гармонии, и по инструментовке, и по форме, все время подогревая желание сочинять и применять новые познания. Очень интересен был его метод преподавания инструментовки. Дело происходило летом в деревне, где оркестр услышать было нельзя, я же знал только некоторые инструменты и о доброй половине не имел понятия. Казалось, обстоятельства складывались так, что инструментовку лучше было отложить. И все-таки Глиэр нашел остроумный способ: когда в фортепианной песне попадалась фраза, характерная для какого-нибудь инструмента из симфонического оркестра, он говорил: "Вот видишь, эту мелодию могла бы сыграть флейта". Так, первую фразу из Вагш Шумана можно было поручить кларнету, а аккомпанемент струнным; какую-нибудь фанфару — трубе, а в более низком регистре двум валторнам и т.д. Конечно, это были лишь предварительные познания, но примеров запало в голову много, и когда осенью, приехав в город, я услышал симфонический оркестр, я уже не был как в лесу, а быстро освоился со всеми тембрами. Урок кончился, и Р.М. говорил: "А теперь я могу принять твой вызов на дуэль" (мне было 11 лет), и мы шли "стреляться" на крокетную площадку, вооруженные пистолетами с пружиной внутри, которая выбрасывала деревянные палочки с резиновым наконечником¹.

Опубликовано: Сов. искусство (М.). 1940. 9 февр. (№ 9). С.3. (с сокр. и изменениями); МДВ. С.238—239 по рукописи в АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр. 322. Л.1 и об.). Датировано в рукописи 14 января 1940 г. и, согласно пометке, первоначально предполагалась для опубликования в "Вечерней Москве" (11 января 1940 г. Глиэру исполнилось 65 лет).

¹ Из "Автобиографии" Прокофьева: "Летом 1902 г., по совету Танеева, приехал в Сонцовку Р.М.Глиэр. Глиэр был природный педагог и сумел сочетать занятия гармонией со свободным сочинением, с объяснением формы и инструментовки. После занятий он не прочь был сыграть партию в шахматы или крокет или принять вызов на дуэль на пистолетах, стрелявших при помощи пружины, чем окончательно покорило мое сердце. Он объяснил мне песенную форму, что положило начало серии фортепианных пьес, которые я под довольно неудачным названием "Песенок" сочинял затем в продолжении лет шести с большой регулярностью: по дюжине в год. Играя сонаты Бетховена, Глиэр "начерно" объяснял мне сонатную форму, [...] Еще летом я захотел писать симфонию. После некоторой торговли Глиэр согласился и в августе 1902 г. к его отъезду была сочинена четырехчастная симфония G-dur и половина ее оркестрована" (КА. С.133—134).

В дополнение к этой публикации см. также воспоминания Глиэра о Прокофьеве и переписку с ним в кн.: Г л и э р Р. Статьи и воспоминания. — М., 1975. С.98—124.

143. Выступление по Московскому радио

Я с большим удовольствием скажу [английским слушателям] несколько слов по радио о моей музыкальной деятельности.

Месяц назад [в Ленинграде] состоялась премьера моего балета "Ромео и Джульетта". Спектакль прошел вполне удовлетворительно и в нем участвовали наши лучшие танцоры. Я слышал мнение, что это был истинно шекспировский спектакль и воспринял его как комплимент, тем более, что представить произведение Шекспира, без его живых диалогов, в форме балета, чрезвычайно трудно.

В настоящее время идут репетиции моей новой оперы, написанной по повести В.Катаева. Правда, я все еще не решил как будет называться опера. Я спешу, так как премьера назначена на конец марта. Основная линия сюжета связана с гражданской войной, однако, главной моей задачей было показать основных героев оперы — их любовь, ненависть, стремления.

Я работаю сразу над тремя фортепианными сонатами в общей сложности в 11 частях — две из них будут в 4 частях, одна — в 3 частях¹. Первая из них, которая будет моей Шестой фортепианной сонатой, уже закончена, две другие еще в эскизах. Надеюсь, что в следующий раз мне удастся исполнить вам мою Шестую сонату². Сегодня же я сыграю ряд переложений для фортепиано пьес, связанных с Шекспиром³.

¹ Речь идет о Шестой, Седьмой и Восьмой ф-ных сонатах. В окончательном варианте Шестая соната была написана в четырех частях, а Седьмая и Восьмая — в трех. Это, несколько парадоксальная фраза имеет объяснение в воспоминаниях М.Мендельсон-Прокофьевой: "Сергей Сергеевич работал одновременно не только над разными произведениями, но и над различными частями одного произведения. Так было, например, с задуманными им в 1939 году тремя фортепианными сонатами — Шестой, Седьмой, Восьмой. Он начал писать параллельно все десять частей этих сонат, лишь впоследствии отложив Седьмую и Восьмую и сосредоточившись на Шестой. (...)"

Сонаты Бетховена для фортепиано, "особенно из первого тома", были его любимыми фортепианными сонатами. Мысль о написании трех сонат — Шестой, Седьмой, Восьмой, возникшая у Сергея Сергеевича в 1939 году, в моей памяти связывается с чтением им летом этого года книги Ромена Роллана о Бетховене" (МДВ. С.374 и 393).

² О Шестой сонате для ф-но см. № 147 наст. изд. и коммент. к нему.

³ После этого выступления по Радио Прокофьевым были сыграны Менуэт и Танец из "Ромео и Джульетты" и Гавот из музыки к "Гамлету".

144. В стенгазету театра им. К.С.Станиславского¹

Автору очень приятно, что коллектив Театра им. Станиславского относится с таким интересом к его опере. Я знаю, что разучить ее совсем не легкая задача, так как в приемах письма здесь много нового и сложного. Тем важнее, чтобы коллектив работал с интересом и доброжелательностью.

Позвольте пожелать талантливым артистам большого успеха в начинающемся 1940-м году.

*Публикуется по АрхИ (ШГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.321. Л.1, машинопись).
Датировано 4 января 1940 г. В данной публикации нарушен хронологический принцип, избранный в наст. сборнике; с целью сохранения более четкой структуры книги.*

¹ № 144—146 наст. изд. относятся ко времени первых репетиций оп. "Семен Котко" в Оперном т-ре им. К.С.Станиславского (в январе — марте опера окончательного названия еще не имела). См. также № 150 наст. изд.

145. В стенгазету театра им. К.С.Станиславского

Оркестровые репетиции моей оперы (которая, увы, все еще не имеет окончательного названия) идут полным ходом, и мне приятно отметить внимательное отношение оркестра к моей музыке. В будущем, конечно, можно ожидать большей подобранности и четкости. В моей партитуре скрипки, виолончели, трубы часто играют в высоких регистрах: к этим местам надо привыкнуть, чтобы не задевать соседних нот. От валторн можно ждать большей точности в атаках, от ударных — более размеренных оттенков. Иногда мешает неважное качество некоторых инструментов, например, басового кларнета. Я звонил в Управление музыкальными делами (? — В.В.) и там обещали дать нам новый бас-кларнет. Слабовато звучит струнная группа, особенно если ее сравнить с группой деревянных. Это происходит не потому, что она слаба качественно или количественно, а из-за того, что музыканты сидят слишком низко. Под всеми струнниками надо поднять пол — мера совершенно необходимая, не только для композитора, который услышит свою партитуру так, как он задумал, но и для коллектива, который опрометчивый критик может обвинить в недостаточной звучности, между тем как дело заключается в акустическом дефекте из-за слишком низкой посадки струнных.

Я с нетерпением жду "сидячих" репетиций певцов с оркестром. После них оркестру станет понятен целый ряд моих намерений. Услышав текст, оркестр увидит, почему задуман тот или другой эффект, цель которого без этого может быть неясна.

*Публикуется по АрхИ (ШГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.321. Л.2, машинопись).
Датировано 4 марта 1940 г.*

146. О моей опере в Театре им. К.С.Станиславского

Государственный оперный театр им. К.С.Станиславского готовит мою оперу, написанную на сюжет повести В.Катаева “Я сын трудового народа”. Название оперы еще не установлено.

Повесть Катаева заинтересовала и привлекла меня тем, что она сочетает в себе ряд противоположных элементов: она лирична, в ней есть острые драматические положения, есть и веселые, шуточные моменты; кроме того, она дает возможность большого сценического движения. Словом, она дает благодарный материал для оперного композитора. Когда я писал оперу, моей целью было создание музыкально-драматического произведения, в котором драматические образы и ситуации были бы музыкально выражены в простой жизненной форме.

Одной из проблем, стоящих перед современным композитором, является разрешение вопросов движения на сцене и кантены. Разумеется, опера есть сочинение, в котором прежде всего требуется пение, но, с другой стороны, всякие ариозные и хоровые места грозят опасностью сценическому движению, которое замедляется или совсем прекращается во время их исполнения. Современная опера не может быть статичной; сценическое действие не менее важный элемент в оперном спектакле, чем музыка и пение, и моей задачей было так построить сценический план, чтобы действие на сцене не прекращалось во время вокальных мест¹.

Меня радует, что коллектив Театра им. К.С.Станиславского — певцы и оркестр — работают над моей оперой, как мне кажется, с большим интересом. Сейчас репетиции идут уже на сцене, и в марте мы думаем показать премьеру².

Опубликовано: Декада московских зрелищ. 1940. 9 марта (№ 8). С.10.

¹ Из воспоминаний В.Катаева, записанных И.Нестьевым в 1954 г.: “Между композитором и драматургом возникали и принципиальные споры. Катаев считал, что опера о Семене Котко могла быть решена в стиле народно-украинского музыкального спектакля — с несложными ариями, песнями и танцами. Он, в частности, представлял себе матроса Царёва, отплясывающего “Яблочко”. Драматургу мало импонировало преобладание декламационного принципа: такая опера, по его мнению, не могла бы стать репертуарной. “Неужели Вам не хотелось бы, чтобы Ваша опера жила на сцене так же долго, как “Кармен” Бизе?” — спрашивал он у соавтора. Но Сергей Сергеевич был чрезвычайно авторитарен, твердо отстаивая принцип диалогической оперы, основанной на разговорной прозе — с минимальным использованием ариозных форм. “Мне не нужно никаких арий и стихов!” — решительно отвечал он Катаеву, указывая, какие куски из повести должны войти в текст либретто. В конце концов, писатель вынужден был по его указаниям инсценировать сюжет повести, сохранив нетронутыми многие прозаические диалоги. Стихотворных текстов почти не понадобилось — кроме нескольких песенных стихов, подтекстованных к готовой музыке. Многие важные драматургические решения — например, прием разделения “сцены сватовства” на два параллельно развивающихся действия — были предложены самим композитором; он рисовал при этом свой план сценической диспозиции” (Н е с т ь е в. С.428—429).

² Премьера “Семена Котко” состоялась в июне 1940 г. (см. коммент. 1 к № 150 наст. изд.).

147. Из выступления на заседании правления Союза композиторов СССР

Мне очень приятно, что [Шестая] соната как будто сразу в большой своей части дошла до слушателя, потому что я выбрал здесь язык несколько более сложный и боялся, что он может быть менее доходчив. Поэтому мне очень приятно замечание [...], что в сонате отсутствуют фигурации. Для меня это очень важно. Мне хотелось избавиться от этого, мне хотелось, по возможности, заменить фигурацию контрапунктическим материалом или фактурой, построенной на других принципах, чем эта фигурация¹.

Публикуется по АрхИП (ИГАЛИ). Ф.1929. Оп.1. Ед.хр. 986. Л.19, стенограмма, машинопись; частично видоизмененный вариант стенограммы сохранился также в Ф.1929. Оп.11. Ед.хр.116. Л.1, об., 2). Датировано [10 марта 1940 г.

¹ В обсуждении приняли участие Половинкин, Корчмарев, Абрамский, А.Александров, Шехтер, Шехалин, Чемберджи, Держановский. Разговор о фигурации возник в связи с замечанием Абрамского: “В фортепианном стиле [Прокофьева] тоже некоторая новинка (...) — например, почти полное отсутствие

фигураций, если в левой руке появляются какие-то движущиеся ноты, то они проходят не по гармоническим нотам. Мы ранее этого пассажа не встречали, это новое слово в творчестве Сергея Сергеевича“.

Первые исполнения Шестой сонаты для ф-но состоялись в Москве: 8 апреля 1940 г. (по Радио, автор), 26 ноября 1940 г. (С.Рихтер) и в Ленинграде 1 января 1941 г. (автор). После ленинградского исп. сонаты Шостакович писал Прокофьеву 14 января 1941 г.: “Шестая соната великолепна. От начала и до конца. Я очень радуюсь, что мне довелось послушать два раза, и огорчаюсь, что только два раза“ (ПШП. С.256).

Запись в дневнике Мясковского от 8 марта 1940 г.: “Прокофьев недавно показал Шестую фортепианную сонату — сильно, смело, ровно во всех частях: смесь Прокофьева старого и нового“ (Л а м м. С.277).

148. Приветствие радио

Вот уже десять лет как мне приходится выступать по Московскому радио и слушать мои сочинения в ее передаче. Поэтому я с радостью приветствую старого знакомого в 15-летний юбилей.

Не приходится говорить о том, какую огромную роль играет радио в жизни страны. Если мы, москвичи, находясь в кипучем центре Советского Союза, часто и с интересом внимаем ему, то во сколько крат это значение увеличивается в отдаленных уголках, где нет прямого контакта ни с лекциями, ни с концертами! Велика воспитательная сила радио и в политическом и в художественном направлениях. Как музыканту мне особенно хотелось бы обратить внимание Радиокomiteта на музыкальное воспитание вкуса у наших масс. Что греха таить, часто слушаются заскоки, когда неожиданную популярность приобретают песни и пьесы, совсем не заслуживающие того — не музыка, а “музычка“. Радиокomiteту не стоит настаивать на этих “музычках“ под предлогом, что они имеют успех. Все равно ничего хорошего из этого не выйдет, так как они не развивают, а только портят вкус. Транслирование понятной и в то же время высококачественной музыки и отсеивание тривиальных пустячков — большая и благородная задача для Радиокomiteта.

Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.322. Л.4 и об., черновая рукопись). Датировано 18 марта 1940 г.

149. ...

Уважаемый товарищ Прокофьев!

Редакция “Правды“ проводит первомайскую анкету и просит Вас принять в ней участие. (...)

Вопросы, на которые просим ответить:

1. *Каким крупнейшим событием ознаменовалась весна 1940 г. в Вашей области деятельности?*

2. *Над чем Вы работаете сейчас?*

3. *Какой Вы представляете Вашу область деятельности через 5—10 лет, Ваши мечты?*

Редакция “Правды“

Ответ ПРОКОФЬЕВА

1. Постановки оперы “Семен Котко“ в Москве¹ и балета “Ромео и Джульетта“ в Ленинграде.

2. Работаю над Седьмой и Восьмой сонатами и обдумываю новую оперу.

3. Я мечтаю, что музыка еще шире охватит народные массы, что композиторы будут в своем творчестве смелее и что пошлая музыка [, которой так много сейчас,]² перестанет отравлять вкус советских граждан.

Публикуется по АрхП [ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.538. Л.4 (письмо редакции) и 4 об. (черновик ответного письма). Оба документа датированы 27 апреля 1940 г.]

¹ Прокофьев предвосхитил событие — премьера “Семена Котко“ состоится через два месяца.

² Заключение в скобки Прокофьевым зачеркнуто.

Написать оперу на советский сюжет совсем не простая задача. Здесь новые люди, новые чувства, новый быт, и поэтому многие приемы, свойственные, например, классической опере, могут оказаться чуждыми и непригодными. Если ария Ленского или ария князя Игоря являются естественной частью опер Чайковского и Бородина, то, предположим, ария председателя сельсовета при малейшей неловкости со стороны композитора может привести слушателя в недоумение. Речитатив комиссара, вызывающего по телефону номер, может тоже породить пожатие плеч.

Мне давно хотелось написать оперу, но я долго не решался взяться за работу, пока постепенно не выработал точку зрения на то, как надо подойти к этой задаче. К тому же и с сюжетами не так просто. Не стоит браться за сюжет ходульный, неподвижный или бездейственный, или, наоборот, слишком назидательный. Хотелось живых людей с их страстями, любовью, ненавистью, радостью и печалью, естественно вытекающими из новых условий.

В этом отношении меня заинтересовала повесть Валентина Катаева "Я сын трудового народа", сочетающая в себе самые противоположные элементы: тут и любовь молодежи, и ненависть представителей старого мира, и героизм борьбы, и слезы об утратах, и веселые шутки, столь свойственные украинскому юмору. Люди у Катаева абсолютно живые, и это самое главное. Они живут, радуются, сердятся, смеются — и вот эту жизнь мне хотелось передать, когда я выбрал повесть Катаева для оперы "Семен Котко".

Когда слушатель приходит в концерт, его цель — слушать музыку. Если же он приходит в оперу, он хочет не только слушать, но и смотреть происходящее на сцене. Поэтому важно, чтобы сценическое действие было подвижно, оттого оно и называется действием. Оттого чрезвычайно опасны статические моменты на сцене, во время которых музыка может быть самой хорошей, а посетителю театра все же скучно, потому что глазам его не дается пищи. Сочиняя мою оперу, я заботился о движении на сцене, о том, чтобы ни на один момент не затихало драматическое действие. Но как же быть с ариями? Место арии в опере самое законное: она дает возможность композитору развить широкую мелодию, а певцу показать свой голос. Как же быть, если во время арии в течение пяти минут (а пять минут на сцене это вечность!) ничего не происходит, кроме того, что певец иногда поднимает то одну руку, то другую? С этой точки зрения я делю арии на два вида: к первому я отношу, например, арию Ленского, во время которой действительно ничего не происходит, ко второму, скажем, сцену письма Татьяны, которая представляет не что иное, как большую арию длиной почти в целую картину. Но в том-то и дело, что, хотя физического движения во время сцены письма и не так много, эта сцена в такой степени насыщена драматическим действием, что мы не можем оторвать глаз и совершенно не замечаем, сколько она длится. Мне хотелось, чтобы в моей опере были арии второго типа. Это, конечно, гораздо труднее, и их приходилось иногда заменять сценами с певучей партией, которые хотя и не представляли собою собственно арий, но давали не меньшие возможности для пения.

Точно так же с хоровыми кусками: я боялся сценической неподвижности, когда восемьдесят или сто человек поют и в то же время никакого действия не происходит. Для предотвращения этого я старался наложить поверх хора какую-нибудь сцену и такими соединениями уйти от статики.

Сухие речитативы я избегал, как наименее интересный элемент в опере. В более выразительных моментах я стремился делать речитатив певучим, получая так называемый мелодический речитатив. В более "деловых" же местах я переходил на ритмованный говор. Традиция разговоров в опере — очень старая: у Моцарта арии и ансамбли постоянно прослоены сценами с разговорами. Тем не менее я должен сказать, что разговор между пением не всегда бывает приятен, поэтому я предпочитал говор ритмованный, нечто вроде неинтонированного речитатива. В каждом отдельном случае я обращал тщательное внимание на то, чтобы переходы от пения на говор и обратно были естественны. И если это удавалось, слушатель даже не замечал перехода, чего и требовалось достигнуть.

Одной из главнейших составных частей музыкального произведения я считаю мелодический элемент и поэтому обращал особое внимание на мелодическую сторо-

ну “Семена Котко”. Всякая мелодия запоминается скоро, если ее изгибы что-то напоминают, если она сделана по существующим образцам. Наоборот, если изгибы мелодии новы, они в первый момент не принимаются за мелодические, и потому мелодия осваивается лишь после нескольких прослушиваний. И еще: если в опере мало мотивов, но каждый из них упорно повторяется по нескольку раз, то слушатель запоминает их и уносит с собой. Если мотивов много, слушатель при первом знакомстве теряется, не запоминает и склонен принять обилие за бедность. Про “Гибель богов” Вагнера, например, долгое время в публике держалось мнение, что это шум без мелодии, между тем как мелодий было слишком много и одна налагалась на другую. При первом исполнении “Евгения Онегина” слушатель оценил только арию Гремина и куплеты Трике...

Несмотря на очевидную “выгодность” для немедленного успеха заполнения оперы мелодиями, знакомыми по своим оборотам, и частого повторения их, вместо того чтобы оперировать с новым материалом, я предпочел держаться обратной системы, давая мелодии по возможности новые и притом в возможно большом количестве. Если такую музыку труднее воспринять при первом знакомстве, то многое выступит при двукратном и троекратном прослушивании. Лучше пусть слушатель каждый раз открывает что-нибудь новое, чем говорит, слушая второй раз: “Мне все уже знакомо, больше слушать не стоит”.

Сюжет новый, жизнь новая. Поэтому и приемы для их изображения должны быть новыми. Слушатель не должен сетовать, если от него потребуется некоторого внимания для их освоения.

В заключение мне хочется сказать, что коллектив Театра имени Станиславского отнесся к постановке “Семена Котко” с исключительным вниманием и любовью и сделал от него все зависящее для проведения замыслов автора в жизнь²,

Опубликовано: МДВ. С. 235-238 по АрхП (ЦГАЛИ). Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 321. Л. 5-7, машинопись; в ЦГАЛИ находятся также копии статьи: Ф. 1929. Оп. III. Ед. хр. 36, машинопись и Ф. 2413 (З.Г.Дальцев). Оп. I. Ед. хр. 1123. Л. 1-4, авторизованная машинопись). Статья была написана для готовившегося к печати и не вышедшего буклета, посвященного постановке оперы в Театре им. К.С.Станиславского. Датирована 25 июля 1940 г.

¹ Премьера “Семена Котко” состоялась в Москве, в Оперном т-ре им. К.С.Станиславского 23 июня 1940 г. (дир. М.Жуков, реж. С.Бирман, худ. А.Тышлер).

² Вначале предполагалось, что спектакль будет ставить В.Мейерхольд. В июне 1939 г., в момент окончания клавира оперы, Мейерхольд был репрессирован. Прокофьев писал в письме к С.Эйзенштейну 30 июля 1939 г.: “Я сейчас по уши в опере, которую уже начал разучивать... После катастрофы с М[ейерхольдом], который должен был ставить оперу, первая мысль была кинуться к твоим стопам и просить тебя взять на себя ее постановку, но ты был в Азии (Эйзенштейн готовился к пост. фильма “Большой Ферганский канал”, который снят не был. — В.В.) с перспективой долгой занятости — мечту пришлось оставить” (СтМ. С. 344).

Постановку оперы осуществила С.Бирман, которая впоследствии писала в воспоминаниях: “Прокофьев был неумолим в своем требовании единства правды исполнения с мастерством. (...) Часто ли Сергей Сергеевич бывал на репетициях? Вероятно, да. Но в темноте большого зрительного зала мало кто из нас видел автора оперы: в репетиционном волнении можно было о нем — реальном — забыть, помнится только композитор, создавший произведение. (...) Конечно, он контролировал и нашу сценическую работу. Но не высказывался вслух. Его молчание могло означать, что то, чего мы достигли, признаётся им удовлетворительным.

До меня доходили слухи, что он относится ко мне неплохо: шутя или серьезно, но признает во мне присутствие “il y a du feu sacré” (священного огня).

Жаль до боли, что только в самых крайних случаях решалась я обращаться к Прокофьеву с вопросом, что он хотел выразить в том или ином фрагменте оперы, в звучании оркестра.

Сергей Сергеевич, что это происходит в музыке оркестра в тот момент, когда к селу подкрадываются враги?

— Кости. Не понимаете? Говорю, кости. Скелеты...

И больше не распространялся: поймешь — хорошо, не поймешь — пеняй на себя.

Но бывал он и грозен. Даже груб.

Раз мы репетировали очень трудную сцену, уж не помню четко ее содержания. Одно и то же место мы повторяли многократно. Внимание актеров рассеивалось, слабела и моя воля. И вдруг из темноты зала раздался гневный крик Прокофьева:

— Каденция! Каденция! Нечисто!

Из меня вырвалось:

— Сергей Сергеевич! Не могу больше мучить актеров.

— Вы недобросовестно работаете!

А я в ответ:

— Вы взяли неверные ноты для моего лейтмотива!.. (...)

Властелин в искусстве, Прокофьев был преданнейшим слугой его и в служении своему призванию был бескомпромиссен“ (Б и р м а н С. Судьбой дарованные встречи. — М., 1971. С. 215-216).

151. ...

К С.И.Танееву меня привели, когда мне было только 10 лет отроду. Отсюда несколько детский характер моих воспоминаний.

С.И. жил в одном из таких переулков Арбата, не то в Гагаринском, не то в Мертвом. Дверь открыла нянюшка, ходившая с сильным перевальцем, точно лодка, плывущая по волнам. С.И. был плотный, с бородою, в очках, ласковый, немного насмешливый, но в общем не страшный. На пиюитре стоял лист нотной бумаги с написанной на нем темой преувеличенно большими круглыми белыми нотами, по одной в такте. Должно быть, это был *cantus firmus* для какого-нибудь контрапунктического задания. На столе лежала распечатанная плитка шоколада, которым он сразу меня угостил и которого можно было брать сколько угодно, тогда как дома полагался только маленький кусочек.

С.И. был очень внимателен к своим ученикам и, как я в дальнейшем заметил, пользовался их любовью. Он внимательно просматривал их партитуры; садился с ними за рояль, если было четырехручное переложение; давал им на лето на изучение такие ценные издания, как, например, полная оркестровая партитура “Руслана и Людмилы” или “Евгения Онегина”. Моей матери он неоднократно говорил: “Прежде всего берегите силы вашего сына”. Когда я, уходя, надевал перчатки (дело было зимой), С.И. сказал: “Почему перчатки? Лучше варежки, в них теплее, палец палец греет”.

Когда в возрасте 11 лет я показал ему симфонию, сочиненную под руководством Р.М.Глиэра, Танеев в общем похвалил, но тут же заметил, что больно уж простовата гармония: все больше первая, четвертая и пятая ступени. И тут же засмеялся. Это меня задело. Не то что я разревелся или провел бессонную ночь, но где-то в глубине засела мысль, что гармония простовата. Когда уже лет 18-ти я показал ему мои четыре этюда, С.И. спросил, почему в некоторых местах такое нагромождение гармонических последовательностей. Я напомнил ему о разговоре, бывшем несколько лет назад. С.И. не без юмора схватился за голову и воскликнул: “Неужели это я толкнул вас на такой путь?”

Однажды летом я встретил его на кавказских минеральных водах. С.И. любил далекие прогулки, в которых его обыкновенно сопровождали двое или трое учеников. Во время этих прогулок затевалась следующая игра: кто-нибудь напевал тему, и тому, кто скорее отгадывал, откуда она, засчитывалось очко.

С.И. был человеком исключительного и очень своеобразного обаяния. И мне доставляет огромное удовольствие вспоминать о времени, проведенном с ним¹.

Опубликовано: МДВ. С. 239-240 под назв. “Воспоминания о С.И.Танееве” по АрхП (ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 322. Л. 5, машинопись). Текст был зачитан Прокофьевым на торжественном заседании, посвященном 25-летию со дня смерти С.И.Танеева 18 июня 1940 г. в Музее П.И.Чайковского в Клину, и транслировался по радио.

¹ В 1915 г. сразу же после смерти Танеева и в связи с выходом отдельного номера “Музыки”, посвященного Танееву (1915. 21 ноября. № 233), Держановский 12 июля 1915 г. обратился к Прокофьеву с просьбой: “...ведь вы сталкивались с С.И.Танеевым и, кажется, не раз. Если принять к сведению, что при столкновениях столь определенных характеров, притом наделенных изрядно долей определенно русского юмора, должны были получиться весьма любопытные и поучительные ситуации, то станут понятными вожделения редактора “Музыки” на исторические воспоминания одного из них. Короче говоря, воспоминания СП о СТ представляются редактору весьма ценными, будут ли на 3 страницах или разрастутся на 33, или потребуют всех 133 — безразлично” (АрхП // ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 525. Л. 26 и 26 об.).

Прокофьев в ответном письме от 25 июля 1915 г. выражал сомнения: “...я бы с удовольствием вспоминал С.И.Танеева, но я был так мал, когда встречался с ним, и как следствие — так ненаблюдателен, что вышли бы у меня воспоминания “Танеева о Прокофьеве”, а не “Прокофьева о Танееве”, что, как известно, не годится. Писать же о Танееве на Кавказе, о том, как он резал компот и как ходил на Машук, — хоть и забавно, да не хочется” (ППД. С. 100).

Держановский в следующем письме от 28 июля 1915 г. продолжал настаивать: “Воспоминания дитя-

ти, т[о] е[сть] сквозь призму дитяства, были бы страшно ценны, прямо драгоценны, а то, что они органически могут вылиться в обращенную форму "Танеева о Прокофьеве" еще удешевят их многоценность. Почему бояться оригинальности, ежели для нее приготовлено естественное русло? И что может быть хуже банальных, заурядных воспоминаний! И позвольте усомниться, что дитя было не наблюдательно. И позвольте заметить, что дитя могло и должно было (подглядеть? нрзб.) кое-что такое, что никогда не могло раскрыться перед уже материализовавшимися и в некоторых областях притупившимся взором какого-нибудь взрослого балбеса, хотя бы умной особы. С С.И. вы встречались и потом. Совокупность всех встреч, хотя бы и за компотом, хотя бы и на Машуке, даст образ, а что этот образ будет жизненным и по иному явленным, тому порукой автор воспоминаний, ибо интерес сих последних определяется не воспоминаемым, а воспоминающим" (там же, Л. 27 и 27 об.).

И, наконец, Держановский в последний раз напоминает Прокофьеву в письме от 10 августа 1915 г.: "...очень огорчаюсь по поводу Танеева, ибо продолжал рисовать в воображении заманчивейшие картины несостоявшихся воспоминаний" (Там же. Л. 29 об.).

Разумеется, публикуемое здесь выступление Прокофьева никак нельзя считать реализацией той давней просьбы Держановского написать воспоминания о Танееве. Но в какой-то степени оно в совокупности с фрагментами из "Автобиографии" восполняет этот пробел в литературном наследии Прокофьева.

Из воспоминаний М.Мендельсон-Прокофьевой: «Большое место в рассказах Сергея Сергеевича занимал Сергей Иванович Танеев, о котором он сохранил на всю жизнь светлые воспоминания. Так получилось, что именно о Танееве, с которым было связано начало пути Сергея Сергеевича, зашла речь в последний день его жизни, за два часа до конца. (...) Сергей Сергеевич вышел в столовую, где я в это время разбирала его статьи и рецензии о нем, подготавливая их к сдаче в ЦГАЛИ, куда Сергей Сергеевич начал сдавать свои рукописи и куда как раз в этот день сдал часть рецензий и полную авторскую партитуру "Золушки". Я сказала ему, что только что с удовольствием прочитала текст его выступления в Музее им. П.И.Чайковского в Клину 18 июня 1940 года на торжественном заседании, посвященном 25-летию со дня смерти Танеева. Сергей Сергеевич попросил меня прочитать заметку вслух. Когда я кончила читать его воспоминания о встречах с Сергеем Ивановичем Танеевым, он улыбнулся и сказал: "Мило!"» (МДВ. С. 394-395).

152. Радио-репортаж

Мы в гостях у композитора Прокофьева. Небольшая комната, — пожалуй, вся ее половина занята поблескивающим черным роялем. На нем раскрытые тетрадки нот, книги, рассыпанные шахматы на клетчатой доске.

Еще несколько минут тому назад Сергей Сергеевич работал. На письменном столе листы нотной бумаги, испещренные сотнями нот, написанных синими чернилами, частью простым карандашом. Чернилами написана сама музыка, карандашом размечена оркестровка.

— *Расскажите, Сергей Сергеевич, над чем вы сейчас работаете?*

— Недавно я закончил эскизы моей новой 4-актной оперы. Окончательное название ее пока еще не установлено. Либретто я делал сам по комедии Шеридана "Дуэнья". Это лирико-комический сюжет, действие которого происходит в Испании в XVIII веке. В опере много смешных и веселых положений, а также легкой любовной лирики. Сейчас я приступил к оркестровке оперы. Вот эти листы нотной бумаги, на которых вы видите карандашные пометки, уже инструментованы. Я надеюсь, что во второй половине зимнего сезона опера зазвучит в эфире и может быть на сцене¹.

— *Не можете ли вы сыграть отрывок из вашей оперы?*

— К сожалению, это едва ли возможно. Увертюра еще не закончена, а балетные номера неудобноисполняемы на фортепиано. Что касается вокальных номеров, то лучше отложить их до того времени, когда певцы разучат свои партии.

— *Какие вещи вышли у вас в свет за последнее время?*

— На этих днях вышел сборник, состоящий из семи песен массового характера. Я сыграю одну из них. Она называется "Над полярным морем"².

Публикуется по АрхИ (ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 330. Л. 2, машинопись). Выступление, записанное на воск в квартире Прокофьева 16 октября 1940 г., передавалось в эфир 20 октября 1940 г. в 20 час. 30 мин.

¹ В наст. публикации речь идет об опере "Обручение в монастыре" ("Дуэнья"), над которой Прокофьев работал в 1940 г. См. № 153-154 наст. изд.

² Речь идет о цикле Семь песен для голоса с ф-но, оп. 79, из которого был исп. третий номер.

153. Прокофьев рассказывает о своей последней опере по "Дуэнье" Шеридана

— Верите вы или нет, но шахматный турнир в какой-то степени поддерживал меня в работе над новой оперой¹, — сказал С.Прокофьев, когда мы отошли в сторону от шахматной доски, за которой он сидел в момент, когда я (интервьюер Г.Груздь. — В.В.) вошел в комнату.

Мы находились в кабинете композитора в его квартире на улице Чкалова. Большая часть комнаты занята роялем и полками с огромным количеством книг и нот. На стене — портрет экс-чемпиона по шахматам Э.Ласкера.

— Шахматный турнир происходит в зале, в котором было исполнено большинство моих сочинений и где я неоднократно выступал в качестве дирижера и пианиста, — заметил композитор. — Я всегда работаю по утрам. Несмотря на шахматный турнир, я смог в общем завершить работу над оперой и вскоре начну ее оркестровать.

— *Как она называется?*

— Я еще не решил, — ответил Прокофьев. — Сюжет заимствован из комедии Шеридана "Дуэнья". Он сам назвал ее оперой, так как она написана наполовину в стихах, наполовину в прозе и включает в себя много песен. Отец хочет выдать замуж дочь за человека, который богат, но стар. Она переодевается в служанку и убегает из дома к возлюбленному, который молод, но беден. Тема стара и банальна, но разработана английским драматургом с большим юмором и блеском. Действие происходит в Севилье в начале XVIII века или около того. По стечению обстоятельств "Дуэнья" никогда у нас не ставилась и только недавно переведена на русский язык поэтессой Мирой Мендельсон.

— *И вы использовали этот перевод?*

— Нет. Я сам написал либретто². Я достаточно свободно обошелся с сочинением Шеридана, изменив некоторые сцены и добавив новые персонажи.

Я напоминаю, что Прокофьев является автором либретто всех своих опер, начиная со знаменитой "Любви к трем апельсинам" и кончая "Семеном Котко", который сейчас успешно идет в Москве³. Полагаю, что Прокофьев — единственный советский композитор, который сам пишет тексты к операм. Между прочим, либретто "Дуэньи" написано в прозе.

— Проза более удобна для пения, чем стихи. Это мое твердое убеждение, — сказал композитор. — Только в нескольких эпизодах я использовал стихи, но это "белые стихи".

— *Есть ли в вашей опере какие-либо особенности, отличающие ее от других ваших произведений в этом жанре?*

— В этой опере я придерживаюсь того метода сочинения, который был использован мною в "Семене Котко". Современная опера не может быть статичной. Действие, в моем понимании, не менее важный элемент в опере, чем музыка. Я старался так построить сценический план оперы, чтобы действие в ней не прерывалось какими-либо вокальными номерами. Возможно поэтому, в опере, помимо арий, ариетт, дуэтов и ансамблей, есть лирические речитативы, которые придают опере динамику. "Дуэнья", я бы так ее назвал, — лирико-комическая опера.

Новая опера, как сказал Прокофьев, будет поставлена, вероятно, в течение текущего сезона в Оперном театре им. Станиславского⁴. Перед премьерой она будет несколько раз исполнена по радио.

Я спросил композитора о его планах и о будущих сочинениях.

— О, у меня большие планы, — ответил Прокофьев. — Я собираюсь написать оперу на русский классический сюжет⁵. Помимо этого, Театр им. Кирова заказал мне балет по русской сказке для Г.Улановой⁶. Но я должен сначала кончить Седьмую фортепианную сонату⁷ и завершить работу над Сюитой из оперы "Семен Котко"⁸.

Наш разговор был прерван звонком почтальона. Прокофьев много гастролирует в США, Европе, получает письма со всех концов света. (...)

— На днях я получил письмо от Ф.Стока. Он просил меня прислать Сюиту из

оперы “Семен Котко”, так как собирается включить ее в юбилейный концерт, посвященный 50-летию Чикагского оркестра.

— Но вы закончите ее к этому времени?

— Я попытаюсь. Пишу я достаточно быстро. Вообще, работа идет быстро, если меня не отвлекают шахматы, — добавил он, улыбаясь. — Но я должен на время забыть шахматы. Музыка рождается только один раз и очень не просто к ней вернуться вторично. Я совершенно убежден, что одни и те же клетки в голове действуют и во время игры в шахматы и во время сочинения, или, по крайней мере, когда править корректуру.

В этот момент появляется в дверях Д.Ойстрах, который живет в том же доме.

— Что вы скажете, если я предложу вам партию в шахматы? — спрашивает он.

Опубликовано: Moscow News. 1940. 24 October (№ 43). P. 18 / Интервьюер Г.Груздь // Пер. с англ.

¹ С 5 сентября по 3 октября 1940 г. в Москве проходил XII Чемпионат по шахматам.

² В либретто оперы были использованы стихотворные переводы М.Мендельсон-Прокофьевой.

³ Либретто “Семена Котко” написано совместно с В.Катаевым.

⁴ См. коммент. 1 к № 154 наст. изд.

⁵ По всей видимости, речь здесь идет не о “Воине и мире”, а о неосуществленном замысле Прокофьева, связанном с “Воскресением” Л.Н.Толстого (см. коммент. 2 к № 165 наст. изд.).

⁶ Русский сказкой Прокофьев называет здесь сказку о Золушке.

⁷ Седьмая соната для ф-но была завершена Прокофьевым в 1942 г. Впервые исп. в Москве 18 января 1943 г. С.Рихтером, из воспоминаний которого приводится фрагмент: “Готовился концерт советской музыки, и Прокофьеву хотелось, чтобы я выступил с его новой сонатой. Он только что вернулся в Москву и жил в гостинице “Националь”. Я пришел к нему проиграть сонату. Он был один. В номере стоял инструмент, но началось с того, что педаль оказалась испорченной и Прокофьев сказал: “Ну что ж, давайте тогда чинить...” Мы полезли под рояль, что-то там исправляли и в один момент стукнулись лбами так сильно, что в глазах зажглись лампы. Сергей Сергеевич потом вспоминал: “А мы ведь тогда все-таки починили педаль!”

Встреча была деловой; оба были заняты сонатой. Говорили мало. (...)

Премьера сонаты состоялась в Октябрьском зале Дома союзов. Я оказался ее первым исполнителем. Произведение имело очень большой успех. (...) Прокофьев присутствовал на концерте, его вызывали. Когда же почти вся публика ушла и остались в основном музыканты (их было много, — помню Ойстраха, Шебалина...), все захотели послушать сонату еще раз. Обстановка была приподнятая и вместе с тем серьезная. И я играл хорошо.

Слушатели особенно остро воспринимали дух сочинения, отражавшего то, чем все жили, дышали (так же воспринималась в то время Седьмая симфония Шостаковича).

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 перестает для него существовать. Он чувствует, любит. Полнота его чувств обращается теперь ко всем. Он вместе со всеми протестует и остро переживает общее горе. Стремительный наступательный бег, полный воли к победе, сметает все на своем пути. Он крепнет в борьбе, разрастаясь в гигантскую силу, утверждающую жизнь” (МДВ. С. 464-465).

⁸ Сюита из оп. “Семен Котко” была завершена Прокофьевым в 1941 г. Впервые исп. в Москве 27 декабря 1943 г. орк. п/у М.Жукова.

154. “Обручение в монастыре”

С.Прокофьев закончил на днях новую оперу “Обручение в монастыре”, которая принята к постановке Театром им. Станиславского¹. Опера создана на основе пьесы Шеридана “Дуэнья” по либретто, сделанному самим композитором.

— Место действия в опере, — рассказал композитор в беседе с нашим сотрудником, — Севилья XVIII века. Сюжет пьесы Шеридана не очень сложен. Пьеса Шеридана написана с большим юмором. В ней необычайно остры диалоги, масса смешных положений, в которые попадают герои. Наряду с этим “Дуэнья” — наиболее лирическая из всех пьес Шеридана. В своей работе над оперой и над либретто я еще больше развил именно эту сторону сюжета. Поэтому “Обручение в монастыре” я могу назвать лирической оперой.

В опере четыре акта, в музыке ее много отдельных арий, ариетт, вокальные ансамбли (дуэты, квинтет с хором и т.д.).

В конце первого акта разыгрывается скандал между отцом героини и возлюбленным, поющим под ее окном. Карнавальные маски мешают скандалу, и все оканчивается большим ночным балетом.

Одна из наиболее лирических сцен оперы происходит в саду женского монастыря, где героиня мечтает о своем возлюбленном. Контрастом этой сцене служит другая — вакхическая — в подвале мужского монастыря. Монахи пьют вино и здесь же после ряда смешных перипетий обручают влюбленные парочки. Среди персонажей этой сцены — монахи отец Бенедиктин и отец Шартрез.

— В настоящее время, — говорит Прокофьев, — мной подписан договор с Ленинградским театром оперы и балета им. Кирова на балет “Золушка”, сценарий которого написан Н.Волковым.

Золушку я представляю себе живой русской девушкой с реальными, а не сказочными переживаниями. Весь балет должен приближаться по своему характеру к классическим образцам балета. В нем будут и гран па, и вариации, и вальсы, которые я разрабатываю совместно с будущим постановщиком балета В.Чабукиани².

Опубликовано: Веч. Москва. 1941. 17 янв. (№ 15). С. 3. В данной публикации нарушен хронологический принцип, избранный в наст. сборнике, с целью сохранения более четкой структуры книги.

¹ В мае — июне состоялось несколько закрытых прослушиваний “Дуэны”. Премьера оперы не состоялась в связи с началом войны.

² “Золушка” была пост. по окончании войны в 1945 г. балетм. Р.Захаровым. См. № 157, 158 и 176 наст. изд.

155. Выступление С.Прокофьева

С.Прокофьев целиком посвятил свое выступление разбору фортепианного Квинтета Шостаковича¹. Одной из сильных сторон музыки Шостаковича, по мнению С.Прокофьева, является ее необычайно ясный первоначальный план сочинения.

— Композитор не “подбирает” материал, не соединяет “кусочки”, а сразу намечает линии развития. Вот почему его квинтет так легко воспринимается, и мы ясно ощущаем все основные линии, весь “скелет”, по которому построено произведение. Я не знаю, как сочиняет Шостакович, — большинство из нас сочиняет за фортепиано; но мне кажется, что, работая над квинтетом, он многое обдумывал, не подходя к роялю. Тем более удивителен тот недосмотр, который он сделал, допустив преобладание длинных частей: отсюда — некоторое чувство утомления, ощущаемое в четвертой и пятой частях.

При слушании первой части совершенно отчетливо ощущаешь, что Шостакович мыслил свое произведение именно для этого состава инструментов. То, что он помещает четыре голоса квартета в середине, а два голоса фортепиано располагает один вверху, другой внизу, — производит впечатление секстетности и сразу дает необычайную ясность и совершенно новый характер звучности.

Меня немножко огорчило в первой части пользование баховскими и добаховскими оборотами. Это не ново, и, мне кажется, в качестве основной фигуры надо было взять что-то другое; тут есть какая-то небрежность в подходе: “Бах так писал, это хорошо, значит возьму эту фигуру”. Было бы лучше обойти это и поставить себе цель сочинить другую фигуру. Тогда первая часть стала бы гораздо более оригинальной по материалу.

В то же время фугу я считаю самой лучшей и самой интересной частью квинтета. Почему? Потому, что Бах так многообразно писал фуги и другие композиторы прибавили к этому так много своего, что за последнее время казалось уже совершенно невозможным написать фугу, которая звучала бы ново и интересно. Я видел за границей людей, которые принимали самые отчаянные меры, чтобы создать фугу, более или менее оригинальную по звучанию. Редко кому это удавалось — у Хиндемита в сонатах есть кое-что интересное в этом направлении. Надо отдать честь Шостаковичу: в его фуге, по общему впечатлению, необычайно много нового. Я даже не знаю, хороша ли фуга в техническом отношении. Но в музыкальном хороша.

Впечатление от скерцо у всех довольно ясное. Это — блестящий номер. Но в отношении четвертой части мне хотелось бы высказать несколько возражений. Генделевский прием, использованный здесь, — длительная бесконечная мелодия на пиццикато в басу, — был очень хорошим изобретением во времена Генделя. В по-

слевоенное время в Париже к этому приему бросились решительно все — и, в конце концов, он надоел. Если сейчас он производит у нас впечатление, то просто потому, что мы не знаем этой литературы. Мне кажется, что Шостакович при своем колоссальном изобретательстве, так широко проявившемся в квинтете, мог бы избежать здесь этого приема. И когда в какой-то момент четвертой части генделевский бас вдруг умолкает, — сразу начинается хорошая музыка, потому что начинается настоящий Шостакович, а не Шостакович, пастиширующий Генделя.

И еще последнее соображение: меня несколько удивляет какая-то чрезмерная умудренность у молодого композитора, находящегося сейчас в полном расцвете творческих сил. В этом сочинении нет ни одного “броска”. Если бы Шостаковичу было бы 60 лет, — то для человека, умудренного годами, эта привычка взвешивать каждую ноту была бы, может быть, замечательным достоинством; но сейчас она грозит перейти в недостаток. Поэтому мне жаль, что в квинтете недостает устремлений и порывов, хотя я в целом считаю его замечательным произведением.

Опубликовано: СМ. 1941. № 2. С. 71-72 в рубрике “Обсуждение IV Декады советской музыки”. Выступление было прочитано в Московском Союзе композиторов 7 декабря 1940 г.

¹ Квинтет Шостаковича для ф-но и струн. квартета впервые исп. в Москве 23 ноября 1940 г.

156. Выступление по Московскому радио

На фестивале советской музыки¹, который открылся 5 декабря [1940 г.], мы имели возможность услышать лучшие сочинения советских композиторов, написанные в этом году. Мне стоило бы начать с двух симфоний Мясковского — Двадцатой и Двадцать первой², — во-первых, потому, что редко можно встретить композитора, который в один год заканчивает две симфонии, а во-вторых, — его Двадцать первая симфония признана не только лучшим симфоническим произведением, прозвучавшим на фестивале, но и как лучшее его сочинение. Действительно, симфония, необычайно искренняя, четкая по форме и богатая по музыкальному материалу, производит прекрасное впечатление.

Я бы хотел упомянуть и два скрипичных концерта — Хачатуряна³ и Шебалина⁴. Различные по стилю, они оба обладают значительными достоинствами. Концерт Хачатуряна, основанный на восточных народных мелодиях, очень живое произведение, которое слушается легко; Концерт Шебалина — отмечен искренностью высказывания, отмечен полифоническим мастерством, особенно во второй части, написанной в форме арии.

Среди камерных сочинений особое внимание должно быть обращено на Квинтет Шостаковича. Ясное голосоведение, глубина мысли, отдельные новаторские и смелые штрихи, превосходное знание инструментов, все это позволяет говорить о Квинтете, как о произведении совершенно выдающемся. Хотел бы специально обратить внимание на фугу, — форма, в которой трудно найти что-либо, но Шостакович и здесь удивляет нас новизной.

Я мог сказать здесь и о некоторых других интересных сочинениях, исполненных на фестивале, — Четвертый квартет Шебалина, Шестой квартет Мясковского, “Танцевальная сюита” Чемберджи⁵ и другие, но это могло бы повести меня к описательству.

Среди моих сочинений, которые также исполнялись на фестивале, упомяну Шестую сонату для фортепиано в четырех частях и кантату “Здравица”, в которой использованы слова народов, населяющих Советский Союз⁶.

Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. I. Ед. хр. 320. Л. 9-10, машинопись). Передавалось по Московскому радио в Америку в ночь на 10 декабря 1940 г. // Пер. с англ.

¹ В декабре 1940 г. в Москве проходил IV Фестиваль советской музыки.

² Двадцатая симфония Мясковского впервые исп. в Москве 28 ноября 1940 г. орк. п/у Н. Голованова, Двадцать первая симфония — также в Москве, 16 ноября 1940 г. орк. п/у А. Гаука.

³ Концерт для скр. с орк. Хачатуряна впервые исп. в Москве 16 ноября 1940 г.; солист Д. Ойстрах, дир. А. Гаук.

⁴ Концерт для скр. с орк. Шебалина исп. в 1940 г.; солист И. Жук.

⁵ Все перечисленные соч. написаны и исп. в 1940 г.

⁶ "Здравица" — кантата для смеш. хора и орк. на нар. слова (из русского, украинского, белорусского, кумыкского, курдского, марийского и мордовского фольклора) — была написана по предложению Всесоюзного радио в связи с предстоящими торжествами по поводу 60-летия со дня рождения Сталина. Можно было ожидать, что будет создана очередная величальная, славящая "отца народов" и его великие деяния. Но "Здравица", полностью лишенная какой-либо помпезности, стала одним из самых проникновенных произведений Прокофьева. Известна восторженная оценка сочинения, данная С.Рихтером: "Не забыть впечатления от одного из самых лучших сочинений [Прокофьева] — коротенькой "Здравицы". Это озарение какое-то, а не сочинение..." (МДВ. С. 470).

Первое исполнение "Здравицы" состоялось 21 декабря 1939 г. (орк. и хором дирижировал Н. Голованов).

157. Из воспоминаний Ю. Слонимского "Встречи с Прокофьевым"¹

В 1938 году я задумал для Галины Улановой сценарий балета, героиня которого — русская девушка, чья любовь вызывает цветение весны. Возникли образы Снегурочки, Доброго молодца, Красной девицы, навеянные многочисленными сказками и перекликающиеся (но не совпадающие) с образами "Снегурочки". Б. В. Асафьев подсказал мне мысль использовать для балета музыку Чайковского.

Уже сложился сценарий и музыкально-сценический план. И вдруг все рухнуло. Главный дирижер Кировского театра П. Пазовский воспротивился созданию балета на музыку из различных произведений Чайковского. Тогда Уланова предложила привлечь к работе Прокофьева.

В конце зимы 1940 года Сергей Сергеевич приехал в Ленинград. Я решил показать ему мой сценарий. Но подойдет ли он композитору? (...)

Вечером я послал ему в гостиницу сценарий с большим предисловием, в котором подробно излагал принципы построения "четвертого балета Чайковского" (...).

Рано утром меня разбудил телефонный звонок. Говорил Прокофьев. "Ну вас к черту! — таково было вступление. — Из-за вашего сценария не спал всю ночь. Вы отбили у меня вкус к сочинению этого балета". И вдруг, сменив слегка ворчливый тон, серьезно: "А вы и в самом деле написали сценарий для музыки Чайковского. Другому композитору здесь делать нечего".

Жаль, что память не сохранила в подробностях его сравнительно большую речь.

"Балетные ворчат, что у меня в "Ромео" мало танцев. Это потому, что они привыкли считать танцами только галопы, польки, вальсы, мазурки, вариации.

Я не против традиционных балетных форм. Думаєте, я не могу их сочинять? Могу. Но не хочу. Сочинить легко по-старому. А нужно делать по-новому. Да и в балетах Чайковского не только танцуют, но иногда просто ходят по сцене. Почему вы на это не жалуетесь? А у меня, кстати, все нужно танцевать. Нужно и можно.

Жаль, что нет сюжета, в котором я доказал бы, как можно по-современному сочинять вальсы, польки, вариации и т.п. Ваш сюжет для этого не годится: он требует лишь подражания Чайковскому!

Лирический балет, балет-сказка — это хорошо! Но в финале у вас, как вы пишете, после па-де-де торжествующей любви, люди гибнут. А я не хочу смертей — их достаточно у меня в "Ромео". Хочу в финале торжество любви..."

У меня создалось впечатление, что, размышляя о балетах Чайковского, Прокофьев пересматривал свое прежнее отношение к балетному творчеству, формировал новый взгляд на него...

Через несколько дней из Москвы пришло сообщение, что Сергей Сергеевич решил писать лирический балет, балет-сказку "Золушка".

Опубликовано: Слонимский Ю. Встречи с Прокофьевым // МЖ. 1960. № 5. С. 10—11.

¹ № 157 и 158 наст. изд. относятся ко времени начала работы над балетом "Золушка", законченного в 1944 г. См. также № 176 наст. изд.

В Сочи приехал композитор С.С.Прокофьев. В беседе с корреспондентом “Курортной газеты” он рассказал о новой своей работе:

— По заказу Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова я пишу новый балет “Золушка”. Это будет спектакль в трех актах. Задуман он мною в форме классического балета с вариациями, адажио, па д’аксьон и т.д. Либретто сделано опытным либреттистом Н.Волковым. В основу сюжета положена сказка о Золушке, существующая у всех национальностей и народов, но которую мне хотелось взять как настоящую русскую сказку. Самую Золушку я вижу не только как сказочный персонаж, но и как живого человека, чувствующего, переживающего и волнующего нас.

Ставить балет и танцевать главную роль будет Вахтанг Чабукиани¹, на роль Золушки намечена балерина Галина Уланова, так удачно создавшая роль Джульетты в моем предыдущем балете. (...)

Музыка к балету наполовину мною написана. Сейчас я работаю над окончанием всего произведения, после чего театр начнет готовить спектакль. В будущем сезоне балет “Золушка” намечается в Ленинградском театре оперы и балета первой премьерой.

Одновременно с работой над “Золушкой” пишу симфоническую сюиту по своей опере “Семен Котко”, идущей в нынешнем сезоне в Москве. Ее оркестровку я закончил в Сочи два года назад. Надеюсь, что здесь, в этом замечательном городке-курорте, и теперь мне удастся успешно и в короткие сроки выполнить свои творческие планы.

Опубликовано: Курортная газ. (Сочи). 1941. 29 марта (№ 74). С.4.

¹ Впоследствии балет был пост. Р.Захаровым. Но в 1941 г. Прокофьев неоднократно встречался с В.Чабукиани, обсуждая вопросы будущей пост. “Золушки”. Об этом пишет либреттист Н.Волков в своих воспоминаниях: «Прокофьев, подойдя к пианино, положил секундомер и сказал Чабукиани: “Теперь извольте протанцевать весь второй акт. И помните только одно — пока я не написал музыку, можете менять какие угодно хореографические рисунки, но когда я музыку напишу, то не переделаю ни одной ноты» (В о л к о в Н. Театральные вечера. — М., 1966. С.398).

159. Выступление по Московскому радио

Я был в Америке 8 раз. В первый раз американцы произвели странное впечатление, но постепенно я открыл для себя в них много черт, свойственных обеим нашим странам.

В музыке у нас тоже много общего. Музыкальная культура постоянно расширяется и у нас, и в Америке: с необычайной быстротой увеличивается количество симфонических оркестров и постоянно в афишах появляются новые имена композиторов.

Современная Германия являет нам иную картину. Страна, которая была родиной великих композиторов, не дала за последние 8 лет ни единого достойного внимания композитора. Следует ли из этого, что немецкий народ вдруг потерял способность к творчеству? Конечно, нет. Просто климат стал иным в Германии. Не может быть подлинного искусства в стране, где все используется для целей не созидания, а разрушения.

Сегодня каждый человек в нашей стране поднялся на защиту своей родины от фашистских захватчиков: рабочие, ученые, писатели, композиторы сражаются в рядах Советской Красной Армии. Те, кто не может сражаться на фронте, поступили в ряды народной охраны и защищают нашу территорию от воздушных налетов. Те же, у кого слабо зрение, роют окопы.

Мы с радостью прочли телеграмму приветствия, полученную от Союза американских художников, подписанную Рокуэллом Кентом.

Мои дорогие друзья, американские работники искусства! Борьба советского народа имеет отношение не только к нашей стране, но и ко всему прогрессивному человечеству. Президент Рузвельт был тысячу раз прав, когда в своей речи 4 июля

[1941 г.] сказал¹, что если свобода исчезнет во всех странах, то ее не будет и в Америке. Поэтому мы должны подняться на борьбу без промедлений и колебаний.

Публикуется по АрхИ (ШГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.320. Л.13—14, машинопись). Передавалось по Московскому радио в Америку 17 июля 1941 г. // Пер. с англ.

¹ Речь Рузвельта, произнесенная по радио в связи с празднованием Дня независимости (опубл. в "Правде". 1941. 5 июля. № 184. С.4).

160. Сюита "1941 год"

В Пятигорске с большим успехом прошел авторский концерт Прокофьева. В беседе с нашим корреспондентом Прокофьев рассказал о своих творческих планах:

— В ближайшие дни я заканчиваю симфоническую сюиту "1941 год", посвященную событиям Великой Отечественной войны. Сюита будет состоять из трех частей: первая часть — "В бою", вторая — "Ночью", третья — "За братство народов"¹.

Одновременно я работаю над оперой "1812 год"². Моя новая опера воскрешает одну из славных страниц русской истории — борьбу с полчищами Наполеона. Не в первый раз я обращаюсь к героическому прошлому родной страны: несколько лет назад меня увлекла тема борьбы нашей Родины против немецких псов-рыцарей. Я написал тогда кантату "Александр Невский" и музыку к одноименному фильму³.

Либретто оперы "1812 год" написано мною совместно с М. Мендельсон. Опера будет состоять из 4 актов и 12 картин. Сейчас я заканчиваю первый акт оперы⁴.

Опубликовано: Сов. искусство (М.). 1941. 9 окт. (№ 40). С.4 / Интервьюер Б. Степанов.

¹ Сюита для симф. орк. "1941 год" впервые исп. 21 января 1943 г. в Свердловске орк. п/у Н. Рабиновича, в Москве — 19 апреля 1943 г. орк. п/у Н. Рахлина.

После московского исполнения Сюиты Мясковский писал Прокофьеву 24 апреля 1943 г.: "Рахлин вполне прилично сыграл "1941 год", который прозвучал ярко и свежо (даже "баховское" место в IV части звучало интересно); несколько прозанично вышла только II часть — педальное мерцание скрипок в середине звучало как-то механично-размеренно. Но сочинение в целом показалось мне несколько скучноватым — можно было шире развернуться. Очень занимательно вышли трубы (as) в I части, только мало" (ПМП. С.468).

² Название, которое первоначально Прокофьев хотел дать опере "Война и мир".

³ См. № 161 наст. изд. и коммент. к нему.

⁴ См. № 165, 166 и 177 наст. изд. и коммент. к ним.

161. Моя кантата "Александр Невский"¹

[...] Приступая к работе, Эйзенштейн пригласил писать меня музыку к фильму ["Александр Невский"]. Работать с Эйзенштейном было чрезвычайно интересно, потому что он является не только блестящим кинорежиссером, но и превосходно разбирается в музыке. Это выразилось, во-первых, в очень конкретных и живописных музыкальных заданиях, которые он ставил передо мной, во-вторых, в том понимании, с которым он принимал от меня написанную музыку. Когда последняя записывалась на пленку, я просил присутствовать Эйзенштейна, и его замечания были всегда очень дельны.

После того, как фильм появился на экране, у меня возникло желание использовать музыку для симфонического произведения с хором. Это была нелегкая работа, и для того, чтобы сделать из этой музыки кантату, мне пришлось затратить гораздо более трудов (так в тексте. — В.В.), чем при первоначальном сочинении ее для фильма. Прежде всего требовалось подвести под нее чисто музыкальные основания, построить согласно музыкальной формы, развить ее чисто симфонически, затем все наново переоркестровать, ибо оркестровка симфоническая совсем другого порядка, чем оркестровка для фильма. Несмотря на мое старание подходить к музыке во время этой второй моей работы с чисто симфонической точки зрения, в ней остался

известный элемент живописности, идущий от фильма и Эйзенштейна. Эта живописность встречает возражение со стороны одних музыкантов, но облегчает восприятие музыки для других². [...]

Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп. II. Ед.хр.119. Л.1 и об., авторизованная машинопись). Датировано 22 марта 1942 г.

¹ Статья написана для ВОКС и предназначалась для опубликования в прессе США в связи с исп. в Нью-Йорке кантаты "Александр Невский". Кантата была исп. орк. Национального радио (Эн-би-си) п/у Л.Стоковского при участии Вестминстерского хора и солистки Джени Турель.

О первом исп. кантаты "Александр Невский" см. коммент. 7 к № 140 наст. изд.

² Так критически отнесся к кантате Прокофьева Шостакович, который в письме к нему от 14 января 1941 г. писал: "Недавно слушал в исполнении Стасевича Вашего "Александра Невского". Несмотря на целый ряд изумительных моментов, в целом это сочинение мне не понравилось. Мне кажется, что в нем нарушены какие-то художественные нормы. Слишком много там физически громкой иллюстративной музыки. В частности, мне показалось, что многие части кончаются в самом начале. Сильное впечатление на меня произвели начало боя и вся песня для низкого, женского голоса. К сожалению, не могу сказать то же самое про все остальное. Во всяком случае, я буду безмерно счастлив, если это сочинение получит Сталинскую премию. Ибо, несмотря на недостатки, это произведение стоит многих других кандидатов" (ПШП. С.255—256).

Сталинская премия кантате не была присуждена. Сегодня стало достоянием общественности (это видно из публикаций последнего времени), что Сталин самолично утверждал списки лауреатов премии его имени. Вполне вероятно, что и в данном случае Сталин исключил Прокофьева из числа лауреатов. Не этим ли можно объяснить и то, что рекомендованная в 1940 г. Союзом композиторов СССР на соискание Сталинской премии опера "Семен Котко" была отклонена Комитетом по премиям? Справедливо восторжествовала позднее: в период с 1943 по 1951 гг. Прокофьев 6 раз удостоивался Сталинской премии: в 1943, трижды в 1946, в 1947 и в 1951 гг.

162. "Хосров и Ширин"

Опера Ниязи "Хосров и Ширин" представляет, на мой взгляд, прежде всего попытку разработать азербайджанский народный музыкальный материал европейскими методами. Хорошо ли это? Азербайджанский музыкальный фольклор богат и оригинален, европейская же техника разработки и развития музыкальных тем дает широкие возможности. Быть может, некоторым знатокам и любителям азербайджанского фольклора эти новшества покажутся непривычными, и я вполне готов понять течение их мысли. Но всякому молодому поколению свойственно вносить что-то новое в жизнь. Лев Толстой, которого никак нельзя обвинить в легкомысленном новаторстве, говорил: "Ни в чем так не вредит консерватизм, как в искусстве" (Дневник, 27 февраля 1896 г.). И я думаю, мы должны приветствовать попытку Ниязи приложить новые методы к использованию азербайджанского народного материала. Не надо пугаться того, что будто бы одно с другим несоединимо. Природа учит нас, что от родителей, сильно отличающихся друг от друга, рождаются здоровые дети. Так и от применения европейской техники к азербайджанскому фольклору мы вправе ждать свежих и здоровых результатов. Недавно я, живя в Нальчике, написал струнный квартет на кабардинские и балкарские народные темы. Когда я брался за эту задачу, меня именно привлекло соединение одного из наиболее девственных фольклоров с самой что ни на есть классической формой струнного квартета.

Опера Ниязи написана с очень неплохой техникой, и если кое-где эта техника оставляет желать лучшего, то, вероятно, потому, что мы имеем дело с первой оперой молодого композитора, не накопившего еще достаточного опыта для полного разрешения своих задач. Во всяком случае, оркестрована опера отлично, и тут чувствуется знакомство автора с французской школой, одной из лучших по части владения оркестром. Пожелаем же молодому композитору, кстати, показавшему себя способным дирижером, дальнейших успехов, а Азгосоперу поздравим с хорошей и интересной постановкой¹.

Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп. III. Ед.хр.36. Л.15, авторизованная машинопись, датированная 7 июня 1942 г.). Сохранился также сокр. вариант черновой рукописи, написанной рукой М.А.Мендельсон-Прокофьевой (ЦГАЛИ. Там же. Л.16) с ремаркой: "Написано 7 июня 1942 г. по просьбе научно-исследовательского кабинета при Управлении по делам искусств в Баку".

¹ Премьера оперы Ниязи “Хосров и Ширин” состоялась 22 мая 1942 г. в Азерб. т-ре оп. и бал. Прокофьев присутствовал на спектакле во время пребывания в Баку летом 1942 г. при переезде из Тбилиси в Алма-Ату, где он должен был начать работу над фильмом “Иван Грозный”.

163. ...¹

Наше артистическое содружество с Эйзенштейном началось еще со времени совместной работы над фильмом “Александр Невский”. В 1942 году я получил от него предложение написать музыку к его новому историческому фильму “Иван Грозный”.

В первой серии фильма, как известно, обрисована юность царя Ивана. Иван — венчающийся на царство; Иван — воин, ведущий русские полки на врага; Иван — любящий супруг, рыдающий у гроба любимой жены Анастасии, отравленной боярами; Иван — государственный деятель, который в трудной борьбе с внешними и внутренними врагами вершит военные, международные, административные дела, устремленный к одному — объединению русских земель в единое царство. “На костях врагов, на пожарище, воедино Русь собирается” — так поется в увертюре к фильму.

На экране сменяются царские палаты, бескрайняя татарская степь, пышный свадебный пир, поле брани, русская слобода в снегу. Для всего этого надо было найти соответственные краски в музыке. У нас с Эйзенштейном выработался такой метод работы: я просматривал в киностудии кусок фильма вместе с Эйзенштейном, он попутно высказывал свои пожелания по поводу музыки. Эти пожелания часто бывали очень образными. Например, — “вот здесь надо, чтобы звучало так, как будто у матери вырывают из рук ребенка”, а в другом месте — “сделай мне точно пробкой по стеклу”. Вернувшись домой, я пишу музыку, пользуясь точными разметками в секундах. Написанный материал я наигрываю, но и напеваю, что очень веселило Эйзенштейна, так как пою я неважно. Если изображение хорошо совпадает с музыкой и нет надобности в изменениях, я приступал к оркестровке этого куска и начинал писать.

Недавно Эйзенштейн закончил вторую серию “Ивана Грозного”, рисующую зрелость царя Ивана и его жестокую борьбу с реакционным боярством. Мною написан ряд музыкальных кусков для этого нового фильма: хор “Клятва опричников”, пляска опричников с куплетами, русская песня “Про бобра” с оркестром, большая сцена для хора и оркестра, рисующая убийство князя Владимира Старицкого. Эта последняя сцена была мне показана Эйзенштейном в еще не озвученном варианте, произвела на меня очень сильное впечатление, после чего я написал к ней музыку².

Опубликовано: МДВ. С.250—251 под назв. “О работе с Эйзенштейном” по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929.Оп.III. Ед.хр.32. Л.2 и об., машинопись, датированная 1945 г.). Зачитано по радио перед исполнением отрывков из музыки к первой серии “Ивана Грозного”. В данной публикации нарушен хронологический принцип, избранный в сборнике, с целью сохранения более четкой структуры книги.

¹ № 163 и 164 связаны с пребыванием Прокофьева в Алма-Ате и работой над музыкой к фильму “Иван Грозный”, начатой в 1942 г. и продолжавшейся вплоть до 1945 г. О совместной работе с Прокофьевым над фильмом см. воспоминания С.Эйзенштейна (МДВ. С.481—492), а также воспоминания М.Мендельсон-Прокофьевой (СМ. 1961. № 4).

² После этого выступления Прокофьева по радио были исп. отрывки из музыки к “Ивану Грозному”: увертюра, хор пушкарей, свадебная песня и сцена взятия Казани.

164. ...

На днях после работы в студии я обнаружил пропажу моего портфеля с нотами. То, что одновременно с этим исчез мой шотландский шарф, огорчило меня сравнительно мало, хотя я носил его 14 лет и привык к нему. Но пропажа портфеля была

настоящей катастрофой, так как в нем находилась половина музыки к “Ивану Грозному”. В студии начались поиски и было вывешено объявление, обещающее вознаграждение нашедшему. На другой день утром мне позвонил вор и спросил, какое я ему заплачу вознаграждение. Я ответил, что может быть 1000 руб., но что по этому поводу ему надо обращаться не ко мне, а в студию.

На этом я повесил трубку, так как чувствовал такое отвращение, что предпочитал лучше восстановить музыку по памяти, чем входить в общение с этим субъектом.

Когда Эйзенштейн заехал за мной, чтобы вместе отправиться на студию, я, сидя с ним в автомобиле, начал ему передавать мой телефонный разговор с вором. Неожиданно мне пришлось оборвать рассказ, так как я увидел на шее Эйзенштейна свой шотландский шарф. В следующий момент я увидел на его коленях мой портфель. Оказывается, то и другое было найдено в студии за диваном и доставлено Эйзенштейну в 6 часов утра. И вор, звонивший мне по телефону, был никто иной, как Эйзенштейн, позволивший себе маленькое развлечение за то, что ему не дали спать. Эйзенштейн был очень доволен собой и говорил — все-таки, значит, я не такой плохой актер, если ты не узнал моего голоса.

Публикуется по АрхП [ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.120. Л.1 (рукопись, написанная М.Мендельсон-Прокофьевой) и Л.2 (машинопись)]. Датировано 1942 г.

165. Опера “Война и мир”¹

В беседе с корреспондентом ТАСС Прокофьев рассказал о своей работе над новыми произведениями.

— В конце марта мною закончена опера в 5 актах и 11 картинах “Война и мир” по роману Л.Толстого. Либретто этой оперы написано М.Мендельсон совместно со мною. В нем мы старались по возможности сохранить текст Толстого. Разумеется, невозможно такой большой роман, как “Война и мир”, целиком вмести в рамки драматического произведения, занимающего один вечер. Поэтому пришлось ограничиться событиями, которые концентрируются вокруг 1812 года.

Опера начинается со встречи князя Андрея с Наташей в Отрадном, затем — их помолвка, отъезд Андрея за границу, увлечение Наташи Курагиным, неудачное похищение Курагиным Наташи. Начинается нашествие Наполеона. Огромный порыв народной войны захлестывает все личные переживания. В дальнейшем отдельные сцены из жизни главных действующих лиц чередуются с массовыми сценами, в которых доминирующую роль играет народ. Такова большая сцена перед Бородиным, где мы видим Кутузова. Такова сцена изгнания наполеоновской армии, торжество освобождения Родины от врага, которой заканчивается опера. [...] ²

Опубликовано: Веч. Москва. 1942. 3 июня (№ 128). С.3. Интервью дано 2 июня 1942 г. в Тбилиси.

¹ № 165 и 166 наст. изд. относятся ко времени начала работы над оп. “Война и мир”, окончательно завершённой Прокофьевым в 1952 г. Первая ред. оп. включала 11 картин и работа над ними была закончена в 1943 г. Во вторую ред. были дополнительно включены две новые картины в связи с пост. “Войны и мира” в 1946 г. в Ленинграде (см. об этом № 177 наст. изд.).

² Из воспоминаний М.Мендельсон-Прокофьевой: “Глубокое впечатление производили на Сергея Сергеевича произведения Л.Н.Толстого. В 1940 году он собирался писать оперу на сюжет “Воскресения”. Отдельные сцены он представлял себе настолько ярко, что хотел уже наметить план либретто, но возникшая вскоре мысль об опере “Война и мир” отвлекла его от “Воскресения”. “Война и мир” была первым произведением, прочитанным мною Сергеем Сергеевичу вслух. (...) Когда я дошла до страниц, описывающих встречу раннего князя Андрея с Наташей, Сергей Сергеевич сказал мне, что чувствует эту сцену как оперную, и именно с этого момента он начал думать о “Войне и мир” как оперном сюжете. В апреле 1941 года он записал намеченный нами первый краткий план либретто оперы. Первоначальный план был намечен, а задача порой все же казалась невыполнимой. Но как только началась Великая Отечественная война, горячее желание работать над оперой “Война и мир” взяло вверх над колебаниями. Большую роль тогда сыграла поддержка Комитета по делам искусств. В июле мы составили подробный план либретто, а 15 августа [1941 г.] в Нальчике Сергей Сергеевич начал писать оперу, к работе над которой возвращался затем в продолжении одиннадцати лет. Мы перечитывали многие произведения Толстого и воспоминания о нем современников, из которых наиболее сильное и яркое впечатление произвели на Сергея Сергеевича воспоминания А.М.Горького” (МДВ. С.388).

Для работы над музыкой к фильму "Иван Грозный" в Алма-Ату приехал композитор Прокофьев. В беседе с нашим корреспондентом Прокофьев сказал:

— Первым моим опытом работы на темы, выдвинутые Отечественной войной, явился ряд маршей и боевых песен¹ — вид музыки непосредственно нужный Красной Армии. Далее я создал более крупное полотно для симфонического оркестра; им явилась сюита "1941 год". [...]

В дни нашествия фашистских орд на советскую землю особенно ярко встает в памяти война 1812 года, когда войска Наполеона дошли до самой Москвы, и русский народ, встав на защиту своей Родины, изгнал неприятеля. Меня захватила мысль написать оперу "Война и мир". Из огромного произведения Толстого, охватывающего период с 1805 по 1820 годы, в основу сюжета оперы взяты события 1812 года и непосредственно им предшествующие. [...] Либретто оперы разработано мною совместно с М.Мендельсоном. Написано оно, как и в моих предыдущих операх, в прозе, причем мы старались всюду сохранить подлинный текст Толстого. Кроме того, нами введен ряд песен, тексты которых создавались народом в 1812 году. Музыка оперы в основном закончена мною, и сейчас я пишу партитуру.

Параллельно с оперой я написал Второй струнный квартет на кабардинские и балкарские темы² и Седьмую сонату для фортепиано. В настоящее время я заканчиваю музыку к фильму "Лермонтов"³. В работе над квартетом меня привлекало соединение фольклора с классической формой струнного квартета.

Седьмая соната была задумана мною два года назад, одновременно с Шестой сонатой, но мне долгое время не удавалось разрешить некоторые задачи, которые я поставил перед собой. Соната состоит из трех частей, развивается в стремительных темпах и довольно трудна для исполнения, особенно финал — на $7/8$.

Моим следующим сочинением будет музыка к двухсерийному историческому фильму "Иван Грозный" Сергея Эйзенштейна, с которым в 1938 году я делал фильм "Александр Невский". Иван Грозный, живший во времена королевы Елизаветы и Шекспира, был одним из самых жестоких царей, но в то же время борцом за создание единого русского государства. Соединение государственных талантов Грозного с его жестоким характером представляет интересную задачу для художника, и мне кажется, что Эйзенштейн, который является одновременно режиссером и автором сценария, написал очень сильную вещь. Впечатление от его сценария усиливается тем, что, будучи талантливейшим художником, Эйзенштейн иллюстрирует весь сценарий рисунками костюмов, декораций и мизансцен, по которым и будет ставиться этот фильм⁴. [...]

Опубликовано: Литература и искусство (М.). 1942. 22 авг. (№ 34). С.2.

¹ Речь идет о Марше для симф. орк., ор.88 и Семи массовых песнях для голоса и ф-но и Марше, ор.89.

² См. № 171 наст. изд. и коммент. 4 к нему.

³ О музыке к фильму "Лермонтов" см.: С.С.Прокофьев пишет музыку к фильму... — МЖ. 1983. № 16. С.18—19.

⁴ При публикации в газете "Литература и искусство" весь фрагмент о фильме "Иван Грозный" был выпущен: редактора не могли, по всей видимости, не смутить слова об "одном из самых жестоких царей". В наст. изд. этот фрагмент печатается по авторизованной машинописи, сохранившейся в АрхИП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.И. Ед.хр.119. Л.2 и об.). Машинопись датирована 5 июля 1942 г.

167. "Обручение в монастыре" ("Дуэнья")¹

В июне 1941 года, когда Московский художественный театр имени Горького находился на гастролях в столице Белоруссии городе Минске, немцы напали на Советский Союз. Минск, лежащий недалеко от границы, одним из первых подвергся воздушным налетам. Во время бомбардировки погибли превосходные декорации и костюмы к спектаклю "Школа злословия" Шеридана². По возвращении театра в Москву и костюмы, и декорации были вскоре восстановлены и спектакли "Школа

злословия“ продолжают с прежним успехом. В Советском Союзе любят и ценят Шеридана, и сейчас, в дни Отечественной войны, его пьесы “Соперники“ и “Школа злословия“ не сходят с репертуара наших театров, живо воспринимаются зрителем и нравятся ему³.

Пьеса “Дуэнья“ была у нас менее известна. Несколько переводов ее на русский язык существовало лишь в рукописном виде в театрах, намеренных работать над этим произведением⁴. С “Дуэньей“ я познакомился в 1940 году. Меня привлекли тонкий юмор, очаровательная лирика, острые характеристики персонажей, динамика действия, увлекательное настроение сюжета, каждый поворот которого заставляет ждать себя с интересом и нетерпением. Ситуации, часто встречающиеся в комедиях, преподнесены Шериданом всегда свежо и неожиданно.

Когда я приступил к работе над оперой на сюжет “Дуэньи“, мне предстоял выбор двух путей: первый — подчеркнуть в музыке комическую сторону произведения; второй — подчеркнуть лиризм. Из этих двух путей я выбрал второй. Мне казалось, что я не ошибусь, обратив особенное внимание на лиризм “Дуэньи“: любовь двух юных, жизнерадостных, мечтательных пар — Луизы и Антонио, Клары и Фердинанда; препятствия на этом пути любви; счастливое обручение; поэзия Севиллы, в которой происходит действие; тихий вечер, расстилающийся перед глазами влюбленных; ночной замирающий карнавал; старинный, заброшенный женский монастырь. Ни в малейшей мере я не отказался от комических моментов, столь блистательных у Шеридана; старый дон Хером так ослеплен гневом, что вместо рассердившей его няньки выгоняет из дома собственную дочь, нарядившуюся в ее платье, и таким образом сам помогает осуществить задуманное ею бегство к любимому человеку; жадный Мендоза так ослеплен дукатами, что дает себя провести и женится вместо молодой обворожительной Луизы на ее старой няньке; пылкий Фердинанд так ревнует свою возлюбленную, что всякую девушку, идущую в обществе молодого человека, он готов принять за изменяющую ему Клару. Эти персонажи и комические ситуации, в которые они попадают, выступают лишь ярче на фоне лирических сцен, особенно если комические кви-про-кво* разыгрываются с серьезной физиономией. Между прочим, Московский камерный театр, поставивший “Дуэнью“ уже после того, как моя опера была готова, особенно выпятил комическую линию, доведя ее в некоторых местах до буффонады⁵. Заслугой театра было то, что он раздобыл оригинальную музыку “Дуэньи“⁶, но такая утрировка комического, на мой взгляд, себя не оправдала.

Либретто оперы я делал сам. Но оперная трактовка сюжета давала мне некоторые новые возможности. Так, в конце первой картины, после нескольких инцидентов любовно-комического характера, я даю музыкальное изображение постепенно засыпающего города в виде большой балетной сцены, пользуясь тем, что по Шеридану в это время в городе карнавал. В дальнейшем я придумал, чтобы действие одной из комических картин разворачивалось на фоне звуков любительского трио: папаша дон Хером музицирует с двумя друзьями; музицирование это все время прерывается ходом интриги, и дон Хером, наигрывая на кларнете свой любимый менуэт, благославляет брак своей дочери с неугодным ему Антонио вместо богатого Мендозы, сам того не подозревая.

Построение пьесы Шеридана, содержащей много песенок, дало мне возможность сделать в ней, не останавливая хода действия, целый ряд законченных закругленных номеров — серенады, ариетты, дуэты, квартеты и большие ансамбли. Тексты ряда номеров написаны по Шеридану Мирой Мендельсон, с которой мы впоследствии делали либретто оперы “Война и мир“. В опере четыре акта и девять картин. Назвал я ее “Обручение в монастыре“, так как слово “дуэнья“ не прижилось в русском языке.

Премьера “Обручения в монастыре“ должна была состояться еще в 1941 году, но война помешала выходу этой постановки на сцену. С тех пор прошло два года и, перелистывая эту оперу после перерыва, я увидел в ней ряд моментов по-новому, а также нашел, что некоторые речитативы можно сделать более мелодичными. В ближайшие недели я надеюсь осуществить эти доработки, после чего московский Большой театр приступит к репетициям, намечая премьеру к началу осеннего сезо-

* Qui pro quo — одно вместо другого, путаница (лат.).

на⁷. Приняв к постановке мою оперу “Война и мир” на большой сцене⁸, дирекция театра решила осуществить постановку “Обручения в монастыре” в своем филиале.

Опубликовано: МДВ. С.241—243 по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.323. Л.1 и об., машинопись). Статья написана для Совинформбюро и датирована 26 марта 1943 г.

¹ В январе 1943 г. в Комитете по делам искусств возникли планы пост. оп. Прокофьева “Обручение в монастыре”, которые вновь не привели ни к каким результатам, несмотря на энергичные попытки С.Самосуда включить оперу в репертуарный план филиала Большого т-ра.

² “Школа злословия” Шеридана была пост. во МХАТе в 1940 г. (реж. В.Станицын, худ. Н.Акимов).

³ “Соперники” Шеридана впервые были пост. в СССР лишь в 1946 г. в Драматическом т-ре флота в Таллинне.

⁴ Наиболее известный перевод “Дуэньи”, сделанный М.Лозинским, впервые опубл. в 1955 г. в изд.: Ш е р и д а н Р. Б. Драматические произведения.

⁵ Прокофьев ошибается в названии т-ра: “Дуэнья” была пост. Моск. драм. т-ром им. К.С.Станиславского в 1943 г. (тогда он именовался Оперно-драм. студией им. Станиславского) под названием “День чудесных обманов”.

⁶ Автором музыки, написанной для первой пост. “Дуэньи”, состоявшейся в Лондоне 21 ноября 1775 г., был Т.Линли — тесть Шеридана.

⁷ См. выше коммент. 1.

Из воспоминаний М.Мендельсон-Прокофьевой: “В 1943 году, в связи с намерением Большого театра поставить оперу “Обручение в монастыре”, Сергей Сергеевич многое в ней пересмотрел; по поводу переделок, внесенных им в оперу, он говорил: “Рассматривая оперу, я увидел, что в ней есть ряд интересных моментов, которые мною недостаточно развиты, то есть попадаетея материал, который в дальнейшем бросается и не повгоряется; с другой стороны, некоторые куски показались мне малоинтересными, мне захотелось их выкинуть и заменить материалом, который удачен, но недостаточно использован в опере. Прикинув несколько раз, я увидел, что этот материал как раз подходит. Таким образом, к переделке было намечено свыше двенадцати моментов. Кроме того, я выправлял некоторые вокальные партии в речитативах и немного понизил партию дона Херома, которая была слишком высока. Мне хотелось сделать дона Херома крикливым, но это слишком утомляло певца” (МДВ. С.380—391).

Об оп. “Обручение в монастыре” см. также № 178 наст. изд. и коммент. 10 к нему.

⁸ “Война и мир” тогда в Большом театре не была пост.

168. “Тщетная предосторожность” в Театре им. Кирова

Балету “Тщетная предосторожность” 157 лет, и через все 157 лет он сумел донести свою неподдельную жизнерадостность. Не в такой мере ему удалось донести свою основную музыку, принадлежащую перу Гертеля: эта музыка во время многочисленных постановок дополнялась, урезывалась, испещрялась вставками, и в том виде, как “Тщетная предосторожность” идет теперь, в сочинении ее музыки принимали участие по крайней мере с десятком композиторов, если считать всех музыкальных редакторов и авторов вставных номеров. Что осталось от музыки Гертеля, — в точности никто не знает¹. Тем не менее выбор Ленинградского академического театра имени Кирова, находящегося в настоящее время в Перми и поставившего здесь этот спектакль, надо признать очень удачным, так как он жив и весел, а комедии нам очень нужны².

Сюжет, сочиненный знаменитым французским балетмейстером Добервалем³, незамысловат, но танцевален и легко передается средствами балета. В нем не приходится прибегать, как в некоторых балетах, к отчаянным жестикуляциям, чтобы объяснить между двумя танцевальными номерами, что “он” любит “ее”, а “она” любит “другого”, причем публика чувствует неловкость, зачем “они” так долго машут руками, и все-таки не понимает, кто кого любит. В “Тщетной предосторожности” действие ясно из самого танца. Скупая фермерша мечтает выдать свою резвущку дочку за богатого жениха и всячески оберегает ее от греха. А тут, как на зло, вертится красавец Колен, у которого ни сантиметра за душой. Однажды в отсутствии фермерши Колен приходит к дочке и начинает с ней играть в жмурки под очень приятный вальс Бахмана. Шаги приближающейся мамыши, дочка прячет Колену в чулан. Мамаша, рассердившись за произведенный в комнате беспорядок, решает наказать дочку и вталкивает ее в тот же чулан. Приходит богатый жених с нотариусом, и заключает брачный контракт. Ему торжественно вручают ключ от

чулана. Остальное все понятно: страшный скандал, жених разрывает контракт, а мамаша вынуждена дать согласие на брак влюбленных.

Т. Вечеслова в роли дочки соединяет высокое балетное мастерство с большим актерским талантом: в ней много юмора, она резва и шаловлива.

С блеском и очень весело ведет партию Колена Н. Зубковский (а в другом составе — С. Каплан). М. Михайлов уморителен в роли незлого, но бесконечно глупого жениха. В. Богданов, изображая фермершу, очень мил в своей роли травести — любимый прием для изображения этой партии.

Дирижер П. Фельдт, принимавший участие в музыкальной редакции партитуры балета, ведет оркестр, не спуская глаз с движения и дыхания танцующих, что очень облегчает их работу.

Балетмейстер В. Пономарев создал спектакль в хороших традициях старого балетного театра.

Спектакль пользуется большим успехом у пермской публики, а вытянутые лица тщетно ждущих у театра перед началом спектакля, не вернет ли кто-нибудь билет, лишний раз свидетельствуют о том, как нужны в наши дни веселые, жизнерадостные спектакли.

Опубликовано: МДВ. С.240—241 по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр. 323. Л.2., 2 об., 3, рукопись). Статья написана в Перми. Сокращенный вариант был опубликован в газете "Литература и искусство". 1943. 15 авг. (№ 35). С.3. Публикуется по рукописи.

¹ Прокофьев допускает неточности.

В истории балета известны три варианта "Тщетной предосторожности": первый на музыку неизв. автора, пост. Ж. Добервалем в 1789 г. в Бордо; второй вариант на музыку Ф. Герольда, пост. в 1828 г. Ж. Омером в Париже, и вариант третий на музыку П. Л. Гертеля, пост. в 1864 г. П. Тальони в Берлине.

Музыка Гертеля достаточно полно сохранилась, и сейчас на балетных сценах мира идет именно этот вариант "Тщетной предосторожности". Прокофьев несколько ошибается, называя цифру 157 — в 1943 г. "Тщетной предосторожности" было 154 года.

² В 1943 г. в Перми был показан возобновленный спект. "Тщетной предосторожности" (возобновление В. Пономарева редакции 1885 г., когда балет был пост. в Мариинском т-ре в Петербурге; балетм. Л. Иванов и М. Петипа).

³ Ж. Добервалю принадлежит сценарий балета.

169. Выступление по Московскому радио

Закончив работу над оперой "Война и мир", романа, страницы которого особенно дороги нам сейчас, я написал кантату "Баллада о мальчишке, оставшемся неизвестным" на текст П. Антокольского. Тема кантаты — волнующая повесть о судьбе мальчишка, у которого фашисты, вторгшиеся в его родной город, убили мать и сестру. Мне хотелось, чтобы кантата была стремительной и драматичной. Она написана для солистов, хора и оркестра и была исполнена в Московской филармонии в феврале под управлением А. Гаука¹.

Одновременно я работал над Сонатой для флейты и фортепиано в 4 частях. Меня давно привлекал этот инструмент и мне казалось, что он недостаточно использован в музыкальной литературе². Сонатой заинтересовались не только флейтисты, но и скрипачи, и сейчас мы совместно с Д. Ойстрахом разработали ее скрипичный вариант³.

Летом 1943 года я вернулся к прерванной в 1941 году работе над балетом "Золушка", который сейчас заканчиваю. Балет этот был заказан мне Театром им. Кирова. Сказка о Золушке встречается в различных странах, у многих народов. В сборнике народных сказок Афанасьева мы находим ее под заголовком "Маша-чернушка". Либретто балета написано Н. Волковым. И Волков, и я внимательно отнеслись к драматической стороне балета. Нам хотелось, чтобы действующие лица были настоящими, живыми и чтобы их горести и радости не оставляли зрителя равнодушным. Одновременно с этим я стремился писать "Золушку" в традициях классического балета. В ней много вариаций, па-де-де, Adagio, 3 вальса, гавот, мазурка. Для того чтобы балет был наиболее танцевальным, я работал в тесном содружестве с балетмейстером Театра им. Кирова, где сейчас репетируют "Золушку" — ставит ее балетмейстер К. Сергеев, дирижер П. Фельдт, художник Б. Эрдман. В Москве "Зо-

лушку“ будет ставить Большой театр, балетмейстер Р.Захаров, дирижер Ф.Файер, художник П.Вильямс⁴.

Сейчас я работаю над Восьмой сонатой для фортепиано⁵ и обдумываю Пятую симфонию, тематический материал для которой у меня уже сочинен⁶. В ближайшее время мне предстоит закончить музыку к фильму С.Эйзенштейна “Иван Грозный“, который снимается в Алма-Ате. Во время пребывания в Алма-Ате у меня возникла мысль написать лирико-комическую оперу на казахском народном музыкальном материале, который, как мне кажется, дает большие и интересные возможности для разработки⁷.

Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ, Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.324. Л.1 и об., машинопись). Передавалось 26 марта 1944 г. в 20 час. 25 мин. в качестве вступительного слова к концерту из серии “Композиторы перед микрофоном“.

¹ Кантата для сопрано, тенора, хора и орк. “Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным“ впервые исп. 21 февраля 1944 г. в Москве п/у А.Гаука.

Запись в дневнике Мясковского от 19 февраля 1944 г.: «“Мальчик, оставшийся неизвестным“ Прокофьева — интересно, но очень своеобразная трактовка исполнителей, боюсь — не пройдет“» (Л а м м. С.306).

² Соната для флейты и ф-но впервые исп. в Москве 7 декабря 1943 г., солисты — Н.Харьковский и С.Рихтер.

Интересное свидетельство приводит в своих воспоминаниях Б.Вольский: “Зашел разговор об искусстве и мастерстве инструментовки. Прокофьев высказал мнение, что иногда труднее бывает написать камерный ансамбль с участием фортепиано, чем симфоническую пьесу. Объяснял он это следующим образом: тембр рояля резко отличается от тембров струнных или духовых инструментов. Поэтому не всегда мелодия, написанная для флейты (Сергей Сергеевич работал тогда над Сонатой для флейты и фортепиано), может быть механически повторена роялем, ибо в этом случае может произойти конфликт между тембрами. Он привел такой пример: в медленном темпе флейта может начать мелодию с длинной ноты, но если эту же фразу повторит рояль, то длинная нота сразу же покажется тембрально очень бледной по сравнению с флейтой. Поэтому нужно обладать большим мастерством, чтобы найти органическое единство в камерном ансамбле с участием фортепиано“ (МДВ. С.535).

³ Соната для флейты и ф-но в варианте Сонаты для скр. и ф-но была сделана в 1944 г. и впервые исп. Д.Ойстрахом и Л.Обориным 17 июня 1944 г. в Москве.

Из воспоминаний Д.Ойстраха: “Прослушав флейтовую сонату (вскоре же после того, как она появилась), мне показалось, что она может очень хорошо звучать на скрипке. Хотелось, чтобы это чудесное произведение зажило на эстраде более полнокровной жизнью. Своими соображениями я поделился с Сергеем Сергеевичем, он отнесся к моему предложению с интересом. Решено было встретиться. И тут я впервые имел возможность наблюдать его в работе и увидел, как можно организованно и четко работать. Все происходило молниеносно. По предложению Сергея Сергеевича я к каждому месту, подлежащему редакции, сделал по 2—3 варианта и, пронумеровав их, представил готовые образцы на его усмотрение. Он с карандашом в руках отмечал, что находил подходящим, что-то поправлял, и таким образом, без лишних слов, была сделана скрипичная редакция сонаты“ (МДВ. С.451—452).

⁴ См. № 176 наст. изд.

⁵ Восьмая соната для ф-но впервые исп. Э.Гилельсом в Москве 30 декабря 1944 г.

Из воспоминаний С.Рихтера: «Из прокофьевских сонат она самая богатая. В ней сложная внутренняя жизнь с глубокими противопоставлениями. Временами она как бы цепенеет, прислушиваясь к неуловимому ходу времени. Соната несколько тяжела от богатства — как дерево, отягченное плодами. (...) Помню, Восьмая соната произвела большое впечатление на Гедике: “Знаете, Слава, а эта музыка все-таки хороша. Какая потрясающая музыка!“» (МДВ. С.466).

⁶ См. № 172 наст. изд.

⁷ См. № 178 наст. изд. и коммент. 8 к нему.

170. Выступление на заседании пленума Союза композиторов СССР

Мне кажется, что одним из наиболее ярких признаков этого пленума [является] постоянное упоминание и обращение к мастерству, и это необычайно радостно. И вот, приблизительно с этой точки зрения мне хотелось бы поговорить о некоторых сочинениях, которые мы слышали в эту зиму.

Прежде всего я хотел бы сказать несколько слов о [Восьмой] симфонии Шостаковича¹. Почему прежде всего? Прежде всего, Шостакович меня интересует как композитор, который очень много думает. Это не значит, что я хочу сказать, что другие композиторы думают мало или недостаточно, но мне кажется, что одна из характерных черт Шостаковича — это именно думание, выдумывание.

Как пишется симфоническое сочинение? Предположим [один пишет ее так]: пишется главная партия — в соответствии с тем, как она вышла, [затем] пишется ход к побочной партии, потом отыскивается побочная партия. В зависимости от того, как она удалась — пишется заключительная. Экспозиция готова, композитор ищет [...] разработку [и т.д.].

Это несколько самотечный [метод] сочинения симфонического произведения, и композитор по возможности корригирует его своим умением, своим рассудком, своей критикой.

Другой способ — это когда композитор задумывает как-то симфонию. Он решает, что сделает так-то главную партию, что от нее перейдет так-то к такой-то побочной партии, что получившуюся экспозицию он будет разрабатывать так-то и так-то подойдет к репризе. Я говорю очень элементарно, но это дает огромное поле для творчества композитора предварительного — до сочинения [собственно] самой музыки.

Конечно, этот второй способ очень трудный, потому что недостаточно решить, что я напишу такую-то побочную партию. Надо ее фактически сочинить. Между тем в процессе работы может оказаться, что именно так она не хочет складываться.

Я не хочу сказать, что Шостакович всецело сочиняет вторым способом, но мне кажется, что в методе своего сочинения он во многом приближается к нему.

Вообще, мы часто говорим “сочиняет”, но мы не всегда отдаем себе отчет — что значит слово “сочинять”. Сочинять — значит, слагать, выдумывать. Я думаю, что мамаша, которая поймала за рукав ребенка и говорит: “Что ты мне тут сочиняешь”, — гораздо ближе подходит к смыслу этого слова, чем многие композиторы, когда они сочиняют симфонию.

Каковы основные достоинства и недостатки творчества Шостаковича?

Достоинство, мне кажется, — это именно думание, выдумывание, изобретение, не в сухом смысле [этих слов], а в лучшем — творческом, мастерском значении.

Относительно того, каковы его слабейшие стороны, тут уже говорилось. Я имею в виду недостаточную яркость мелодических линий.

Все это я сказал для того, чтобы объяснить, с какой точки зрения я подхожу к Восьмой симфонии и почему она — не скажу меня разочаровала, но как-то не очаровала в той мере, на какую я рассчитывал. Действительно, если мы возьмем мелодическую сторону, то в своих предпоследних сочинениях Шостакович, как большой мастер, уже раньше нас заметил свой [“] отстающий сектор [“] и, несомненно, обратил на него внимание, и это мы замечали во многих выпуклых мелодических линиях, которые появились у него в Квинтете, Пятой симфонии и других произведениях. Но как раз в Восьмой симфонии дальнейшего улучшения и развития как будто не замечается.

Если взглянуть на мелодический материал Восьмой симфонии [...], то я отметил [бы], что он недостаточно интересен.

Профиль мелодии Восьмой симфонии Шостаковича [...] скорее напоминает средний голос из 4-голосного сложения, чем тему для большой симфонии.

Что касается ее формы, то тут, мне кажется, основное в том, что, поскольку симфония очень длинна, автор должен принять меры к сохранению внимания публики. Она слушает полчаса, слушает вторые полчаса, но к концу второго получаса он начинает требовать экстренных мер для преодоления своего утомления. И как раз в это время у Шостаковича начинается медленная часть. Как раз четвертая часть не может сохранить внимание слушателей.

Написана она в прекрасной форме пассакальи. [...] Отличная форма! Но дело в том, что Шостакович не смог найти достаточно яркое противосложение, между тем слушатель устал и требует более острых раздражений. Если бы симфония не имела этой четвертой части, а прямо бы перешла в заключительную часть с ее превосходной кодой, если бы симфония не имела второй части, которая не нова и грубовата, а были [бы] только первая, третья и пятая части, то я уверен, что споров об этой симфонии было бы гораздо меньше.

Относительно Мясковского здесь в блестящем докладе Кабалевского были нотки извинения за то, что Мясковский не дает достаточно нового в своих сочинениях. После этого я [представил себе] все 24 симфонии Мясковского, которые я за немногим исключением знаю и мне кажется, что [...] Мясковский колебался между

двумя направлениями, я бы сказал, между добром и злом. Добром — когда он стремился говорить новым сложным языком, когда он искал каких-то открытий. Злом [же] я считаю те моменты, когда он стремился, наоборот, прилизать, пригладить симфонию так, чтобы она была безупречна. Когда композитор говорит, что он наконец нашел свой собственный язык и теперь будет говорить на нем, он именно в этот момент начинает идти назад.

У Мясковского есть много нового, и он во многих симфониях стремится вперед. У него есть все основания для этого. Он превосходный мелодист, прекрасно владеет полифонией, а где, как не в полифонии, можно найти пути к новизне? Он любит сочинять соленую (так в тексте. — *В.В.*) гармонию. Он умеет выдумать яркий конец. Возьмите такие симфонии, как Третья, превосходная Восьмая, которую я слышал 15 лет назад в Ленинграде и которая с тех пор у нас, к сожалению, не играет-ся; как Тринадцатая симфония, которую Мясковский, как он мне говорил, писал, когда у него был жар, чуть ли не под 40°. Мы видим, что в возвращении к поискам нового языка у Мясковского наблюдается определенная периодичность. И если он говорит: “Ах, я устал, я ничего нового больше не скажу”, то уверяю вас, это же он говорил и 15 лет тому назад перед Восьмой или Тринадцатой симфониями. Следовательно, извиняться, что в Двадцать третьей или Двадцать четвертой симфониях² он не сказал так много нового, как нам бы хотелось, не стоит, а нужно ждать периодического возвращения к новизне и приветствовать это.

Относительно Второй симфонии Хачатуряна³. Это в высшей степени талантливая симфония, но очень неровная. Она — важный этап в творчестве Хачатуряна, так как в его предшествующих сочинениях часто отмечалась [его] недостаточная любовь к симфонизму. Я уже высказывался по поводу одного из его концертов — несмотря на превосходный материал, отсутствие [подлинного] симфонизма вызвало разочарование. Мне кажется, что Хачатурян довольно сознательно искал свои ценности в другом направлении. [По-моему, здесь] не обошлось без влияния Шостаковича. Чувствуется, что именно симфонизм [...] [Шостаковича] особенно благотворно повлиял на Хачатуряна [...].

Я не буду здесь подробно разбирать эту симфонию, так как я слышал ее только один раз, но хочу остановиться на другой вещи Хачатуряна, о которой упомянул Шостакович, — на его балете “Гаянэ”. Я летом был в Перми, где находился Кировский театр, и имел возможность многократно слышать “Гаянэ”⁴. Балет этот интересный, нарядный и надо, чтобы он был поставлен здесь. Но у меня есть одно замечание, которое не является советом Хачатуряна, но я хочу, чтобы оно коснулось других композиторов, использующих народный материал. Дело касается методов разработки материала армянского народа, которые применяет Хачатурян. Как-то я был в Баку и шел по набережной; там сидел старик, играл на дудочке и собирал деньги. Когда я послушал, [то оказалось, что] его музыка страшно похожа на “Шехеразаду”. Дело в том, что иранская музыка оказала большое влияние на азербайджанскую и армянскую народную музыку. Возможно, что влияние было перекрестное. Римский-Корсаков, сочиняя “Шехеразаду”, использовал иранский материал⁵. Этот новый материал в соединении с гениальной оригинальностью Римского-Корсакова дал невероятное по оригинальности произведение, поразившее не только нас, но и Запад в такой мере, что, например, композитор, который не имел, казалось бы, никакого отношения ни к Ирану, ни к Римскому-Корсакову, — Равель — долгое время не мог освободиться от влияния “Шехеразады”. Мне кажется, что когда существует такой яркий метод разработки иранского или родственного ему армянского материала, то композитор, если он хочет создать истинно ценное произведение, должен прежде всего посмотреть, как он будет разрабатывать этот материал [...]: [если] на манер “Шехеразады” или Половецких плясок из “Игоря”, то как бы он ни старался, все же будет впечатление, что он подражает Римскому-Корсакову или Бородину. Мне кажется, что армянский материал допускает самый разнообразный подход и основной ошибкой Хачатуряна было то, что он недостаточно точно обдумал этот вопрос, не установил свою собственную точку зрения и таким образом оказался в какой-то степени под влиянием [методов] разработки [материала] Бородиным и Римским-Корсаковым.

Симфония Попова — талантливая вещь, о которой высказывались разноречивые мнения⁶. Одни говорят, что это — замечательная симфония, другие — что

это вовсе даже не симфония. Основной недостаток тут, что в ней нет сонатного симфонического развития. Попов указывал, что роль сонатного Allegro у него исполняет четвертая часть. Слишком долго приходится ждать! К тому же в больших симфониях финал часто являет собой второе сонатное Allegro и, следовательно, не исключает такового в первой и второй частях.

Первая часть написана так, будто она не предназначена для симфонии. Эта часть сюитного порядка. Вторая часть в стиле “Петрушки” [Стравинского] не должна была бы иметь место в этой симфонии. Действительно, Стравинский написал “Петрушку” в 1911 году, написал совершенно ошеломляющую вещь. Подражать ей через 33 года и называть это симфонией “Родина” не следовало бы.

Попов не нуждается в моих советах, но если бы он сильно сократил первую часть и вместо второй части написал сонатное Allegro и это Allegro оказалось бы на высоте финала, [то] у него получилась бы замечательная симфония.

Я бы сказал [еще] о многих вещах: об интереснейшем Концерте для скрипки [с оркестром] Книппера — изобретательном по фактуре, превосходно звучащем, выигрышном для инструмента⁷. Я бы сказал о Квартете Шебалина, немного суховатом, но который я слушал три раза и каждый раз находил в нем новые открытия в построении⁸. Когда я послушал [Квартет] три раза, [то] мне захотелось послушать его еще раз с нотами, чтобы получить разглядеть все рисунки, которые в нем есть.

Хорош Квартет Чемберджи, может быть не особенно ценный по теме, но замечательно, что Чемберджи с этой темой сделал⁹. Хотел бы поговорить о Симфонии Шехтера¹⁰, об опере Кабалевского¹¹. Но мне необходимо сказать о другом [...]. Асафьевым было сказано [о том], как мы должны быть счастливы, что у нас нет больше частных издательств — это действительно огромное счастье, потому что не все из вас знают, какой это ужас зависеть от торгаша-издателя. Хорошо, когда издательство “Музгиз” действительно существует. (*Аплодисменты.*) Мы же имеем не “Музгиз”, а некий кинематографический фасад великолепного багдадского дворца, сзади которого сидит милейший директор Розанов, который, кстати, в отношении меня [...] за год не исполнил ни одного обещания. Мы, разумеется, помним, что время военное, что было бы не уместно жаловаться [на отсутствие бумаги]. Хорошо и то, что дают, и бумага, конечно, будет, как только война окончится. Но острота моего замечания направлено на другое.

От товарищей, которые ведают “Музгизом”, я узнал, что если рукопись числится в годовом плане, она все же не может быть сдана в производство до тех пор, пока это произведение не будет обеспечено бумагой для напечатания. Правило, может быть, не глупое и существующее для того, чтобы не замораживался капитал и труд, то есть, чтобы не гравировали доски и клали их затем на полки. Но в данный момент это правило должно быть отменено. “Музгиз” имеет очень ограниченную пропускную способность. Чтобы награвировать партитуру, требуется много времени. Когда, наконец, будет бумага, возникнут заторы в гравировке. Если бы мне сказали, что сразу напечатают все мои симфонические произведения, я пришел бы в ужас от корректуры. Я думаю, что Оргкомитет должен обратиться в “Музгиз”, предложив ему [...] работать в полную силу: гравировать, корректировать и складывать — да, складывать на полки эти вещи. К тому времени, когда кончится война, бумага найдется, и, при уже награвированных досках, мы будем иметь возможность издать гораздо больше сочинений, чем это делается сейчас. (*Аплодисменты.*)

Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.112. Л.8—12, машинопись стенограммы с правкой Прокофьева). Датировано мартом 1944 г.

¹ Восьмая симфония Шостаковича впервые исп. в Москве 4 ноября 1943 орк. п/у Е.Мравинского.

² Двадцать третья симфония-сюита на темы народов Кавказа Мясковского впервые исп. по радио в июле 1942 г. п/у Н.Голованова; Двадцать четвертая симфония — исп. впервые в Москве 8 декабря 1943 г. п/у Е.Мравинского.

³ Вторая симфония Хачатуряна впервые исп. в Москве 30 декабря 1943 г. орк. п/у Б.Хайкина.

⁴ Премьера бал. “Гаянэ” Хачатуряна состоялась в Перми 9 декабря 1942 г. силами артистов Т-ра оп. и бал. им. С.М.Кирова (балетм. Н.Анисимова, худ. Н.Альтман и Т.Бруни, дир. П.Фельдт).

⁵ Это известное преувеличение; документальных данных, подтверждающих предположение Прокофьева, нет.

⁶ Вторая симфония Г.Попова “Родина”, основанная на его музыке к фильму “Она защищает Родину”, написана в 1943 г. Симфонии присуждена Гос. пр. СССР в 1946 г.

⁷ Концерт для скр. с орк. Л.Книппера написан в 1943 г.

⁸ Имеется в виду Шестой струнный квартет Шебалина, написанный в 1943 г.

⁹ Имеется в виду Третий струнный квартет Н.Чемберджи, написанный в 1943 г. Квартету присуждена Гос. пр. СССР в 1946 г.

¹⁰ Имеется в виду Вторая симфония Б.Шехтера, написанная в 1943 г.

¹¹ Опера Д.Кабалевского "В огне" ("Под Москвой"), премьера которой состоялась в Большом театре 4 ноября 1942 г. (дир. С.Самосуд, реж. Б.Покровский, худ. Б.Волков).

171. Художник и война

Лето 1941 года мы с женой проводили на даче в Кратове под Москвой. Там я написал балет "Золушка", заказанный мне Ленинградским театром оперы и балета имени Кирова¹. 22 июня, теплым солнечным утром я сидел за письменным столом. Вдруг появилась жена сторожа и с взволнованным видом спросила меня, правда ли, что "немец напал на нас, говорят, что бомбят города". Известие это ошеломило нас. Мы пошли к жившему неподалеку Сергею Эйзенштейну. Да, это оказалось правдой. 22 июня 1941 года немецкие фашисты напали на Советский Союз. Весь советский народ встал на защиту родной земли. Каждому хотелось внести немедленно свой вклад в борьбу. Первым откликом композиторов на происходящие события, естественно, явились песни и марши героического характера, то есть та музыка, которая могла непосредственно зазвучать на фронте. Я написал две песни и марш². В эти дни приняли ясные формы бродившие у меня мысли написать оперу на сюжет романа Толстого "Война и мир"³. Как-то по-особому близки стали страницы, повествующие о борьбе русского народа с полчищами Наполеона в 1812 году и об изгнании наполеоновской армии с русской земли. Ясно было, что именно эти страницы должны лечь в основу оперы. С событиями войны тесно связана судьба основных персонажей — Наташи Ростовоной, Андрея Болконского, Пьера Безухова, Василия Денисова. Комитет по делам искусств заинтересовался моим планом и предложил мне заказ на эту оперу.

Вскоре начались налеты фашистской авиации на Москву. Мы жили в 50 минутах езды от Москвы. Хотя это дачное место не представляло собой объекта для атак, но вражеские самолеты часто по ночам с воем появлялись над нами и освещали местность ослепительными ракетами для ориентации. Тут же появлялись советские истребители. Порой где-то падал немецкий бомбардировщик, взрываясь с необычайным грохотом, не успев освободиться от своего груза бомб. Эти прожекторы, зеленые трассирующие пули истребителей, желтые осветительные "лампы", которые спускали немцы, создавали жуткую в своей красоте картину.

В одну из поездок моих в Москву Комитет по делам искусств сообщил мне, что решено группу работников искусств эвакуировать на Кавказ в город Нальчик. Выехали мы с рядом композиторов и профессоров Московской консерватории и их семьями в начале августа в четырех отдельных вагонах, и через три дня поезд привез нас в Нальчик. Небольшой городок, расположенный в предгорье Кавказа, с чудесным парком, впоследствии варварски вырубленным фашистами, с цепью гор на горизонте, принял нас приветливо. Были созданы необходимые условия для работы. Здесь я написал свою симфоническую сюиту "1941-й год" в трех частях: "В бою", "Ночью", "За братство народов", навеянную происходящими событиями. Позднее сюита эта легла в основу моей музыки к фильму "Партизаны в степях Украины", написанной в декабре 1942 года. В Нальчике я работал над шестью первыми картинами оперы "Война и мир", в которых мы видим мирную жизнь основных персонажей романа, их улыбки и слезы, думы и мечты, разочарования и страсти.

Местное управление по делам искусств было чрезвычайно заинтересовано приездом группы композиторов, среди которых были Мясковский, Ан.Александров, Шапорин и другие. В Нальчике, столице Кабарды, имелись записи народных кабардинских песен, из которых одна тетрадь была записана С.И.Танеевым. Председатель Управления искусств говорил: "Поймите, у нас прекрасный музыкальный материал, почти никем не использованный. Если вы во время пребывания в Нальчике поработаете над этим материалом, вы тем положите начало кабардинской музыке". И в самом деле, материал оказался свежим и оригинальным, и мы все мало-помалу принялись за работу. Мясковский очень скоро набросал эскизы своей Двадцать

третьей симфонии. Мне пришла в голову мысль написать струнный квартет. Кажется, что соединение нового и нетронутого восточного фольклора с самой классической из классических форм, какой является струнный квартет, может дать интересные и неожиданные результаты. Но когда я принялся за работу, одна мысль поразила меня: ведь музыкальная культура Кабарды, с точки зрения европейской музыки, еще мало развита, если исключить превосходные народные песни; и когда я напишу мой квартет, вдруг его в Нальчике не поймут и не оценят. Однако Председатель Управления по делам искусств, с которым я поделился своими сочинениями, оказался человеком широких взглядов и успокоил меня: «Пишите, как вы чувствуете; если мы не поймем ваш квартет сейчас, мы его оценим позднее»⁴.

Забегая вперед, мне хочется сказать, что год спустя фашисты ворвались в Нальчик, этот замечательный человек ушел в партизаны и погиб с оружием в руках, атакуя фашистские коммуникации.

В Нальчик с нами приехали и художники и драматические артисты во главе с Немировичем-Данченко, Качаловым, Москвиным и Книппер-Чеховой, сохранившей все свое большое артистическое обаяние, несмотря на преклонный возраст. (Между прочим, как-то в час отдыха Книппер-Чехова показала мне пасьянс, который она часто раскладывала вместе с Чеховым. Я так и назвал этот пасьянс чеховским.)

Музыканты и драматические артисты выезжали в госпитали, где выступали перед выздоравливающими бойцами и командирами Красной Армии, готовящимися снова вступить в строй. Осенью 1941 года мы все переехали из Нальчика в столицу Грузии — Тбилиси. Я бывал в Тбилиси и раньше, но сейчас меня поразили выросшие новые большие здания, живописная и отлично отделанная набережная реки Куры, ботанический сад, расположенный на горе, неподалеку от старого кладбища.

В дни войны культурная жизнь Тбилиси течет интенсивно. Театры, концертные залы привлекают к себе многочисленную аудиторию. Я побывал в Грузинском театре драмы на «Отелло» Шекспира — спектакле высокого мастерства, который, несмотря на мое незнание грузинского языка, произвел на меня сильное впечатление; в Русском драматическом театре имени Грибоедова — на «Мачехе» Бальзака и «Школе злословия» Шеридана; в оперном театре, где наряду с операми грузинских композиторов я слушал русскую и европейскую оперную классику. Достоинством оперного театра является частый выпуск премьер. В помещении этого театра каждый понедельник бывали симфонические концерты. В программах помню: Девятую симфонию Бетховена, Пятую симфонию Чайковского, «Поэму экстаза» Скрябина, Пятую и Седьмую симфонии Шостаковича. Здесь состоялось первое исполнение Двадцать второй симфонии-баллады Мясковского, которое прошло с большим успехом. Я дирижировал концертом из моих произведений, в который входили две сюиты из «Ромео и Джульетты», дал два клавирабенда, выступил по радио.

Основной моей работой в Тбилиси было окончание оперы «Война и мир». Мне предстояло написать картины борьбы русского народа, его страданий, гнева, мужества и его победы над неприятелем, вторгавшимся в Россию в 1812 году. Появляются русский полководец Кутузов, глава партизанского отряда Василий Денисов, крестьянин Тихон Щербатый, старостиха Василиса, «побившая немало врагов». Что же касается знакомых нам по предыдущим картинам персонажей, то мне особенно хотелось подчеркнуть глубокие изменения, происшедшие в их сознании и характере в связи с опасностью, надвинувшейся на родину. Либретто оперы мы написали вместе с Мирой Мендельсон. Мы стремились полностью сохранить стиль и язык Толстого. Там, где нам не хватало толстовских диалогов, мы строили диалоги по авторскому тексту романа и характеристикам, данным Толстым своим героям. Кроме Толстого, мы использовали записки о 1812 годе поэта-партизана Дениса Давыдова и познакомились с рядом книг по истории войны 1812 года. В чудесном здании городской библиотеки Тбилиси мы изучали русский народный фольклор — пословицы, поговорки и песни, сложенные народом во время Отечественной войны 1812 года. В опере, кроме арий и дуэтов, большое место занимают хоры крестьян-ополченцев, войска, казаков, партизан. Опера состоит из 5 актов и 11 картин.

В Тбилиси я закончил Седьмую сонату для фортепиано в трех частях, начатую мною в 1939 году. Впоследствии соната эта была удостоена Сталинской премии.

В мае 1942 года Эйзенштейн пригласил меня приехать в Алма-Ату для совместной работы над историческим фильмом «Иван Грозный». Работа с талантливым

Эйзенштейном всегда привлекает меня. В конце мая я двинулся в путь через Каспийское море и после длительного переезда в июне прибыл в столицу Казахстана Алма-Ату, лежащую в Средней Азии, недалеко от китайской границы. Это город с широкими улицами, окаймленными двумя рядами цветущих деревьев, с парками и красивым зданием оперного театра, четко вырисовывающимся на фоне гор. В Алма-Ату приехала работать Центральная киностудия. Здесь режиссеры и сценаристы, композиторы, звукооператоры напряженно и дружно работали над созданием фильмов об историческом прошлом и героическом настоящем русского народа. Эйзенштейн готовился к съемкам "Ивана Грозного". Первым делом он познакомил меня со сценарием этого фильма, затем мы вместе прошли весь сценарий, и он подробно и образно рассказал мне, какая музыка ему представляется. Работа была написана до съемки, чтобы под нее можно было снимать, часть же, наоборот, должна была быть написана после просмотра мною снятого материала, с тем, чтобы быть пригнанной к нему. Каждый раз я проигрывал Эйзенштейну написанное, и после этого производилась запись на пленку. Эйзенштейн, помимо того, что он талантливый режиссер, предстал передо мной и как очень любопытный художник: он сам иллюстрировал каждый кадр фильма рисунками. Он тщательнейшим образом придумывал каждую деталь декорации, костюма, грима. Помимо работы над "Иваном Грозным", я написал музыку к картине "Котовский" — о герою борьбы с немецкой оккупацией на Украине в 1918 году.

Еще во время пребывания в Тбилиси я прочитал в газете "Литература и искусство" стихи поэта Павла Антокольского "Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным". Я решил написать на этот текст кантату для драматического тенора, драматического сопрано, хора и оркестра. В основе кантаты — взволнованная повесть о судьбе мальчика, у которого фашисты убили мать и сестру, отняли счастливое детство. Потрясенная душа мальчика мужает, в нем созревает готовность на подвиг. Мальчик, во время отступления немцев из его родного города, взрывает гранатой автомобиль с фашистским командованием. Имя и судьба мальчика остаются неизвестными, но слава о его храбром поступке облетает тыл и фронт и зовет вперед. Мне хотелось, чтобы кантата получилась стремительной и драматичной. Когда я писал ее, я видел перед собой образы сломанного детства, жестокого врага, непреклонного мужества и близкой светлой победы.

После моего опыта с кабардинским квартетом, встретившим теплый прием у жителей Кабарды, узнавших в нем свои родные напевы, и у строгих музыкальных критиков, мне захотелось написать лирико-комическую оперу на казахском народном музыкальном фольклоре, который привлекает меня своей свежестью и красотой. Я начал знакомиться с искусством казахского народа; слушал ряд опер на казахском языке, побывал в театре казахской драмы⁵. В Алма-Ате я закончил оркестровку оперы "Война и мир" и внес изменения в написанную в 1940 году лирико-комическую оперу "Обручение в монастыре" по "Дуэнье" Шеридана, принятую к постановке Ленинградским театром имени Кирова.

Летом 1943 года Театр имени Кирова пригласил меня на Урал в город Пермь, где он тогда находился и работал. Город Пермь расположен на лесистых берегах реки Камы, являющейся одним из притоков Волги. Я нашел огромный коллектив театра, втиснутым в скромное помещение городской оперы. Трудной задачей для художников было приладить декорации соответственно небольшим размерам сцены. Еще труднее было артистам балета после сцены Ленинградского театра "танцевать на пяточке". Но коллектив Кировского театра был вознагражден за все трудности тем интересом и даже обожанием, с которым встречали жители Перми каждый спектакль и его участников. Зрительный зал был переполнен, и каждый вечер у дверей театра можно было видеть большую группу людей с разочарованными лицами, которым не удалось достать билеты. Интересной новинкой, осуществленной в Перми, был балет Арама Хачатуряна "Гаянэ", построенный на армянском музыкальном фольклоре на современный сюжет из жизни Армении.

Я приехал в город Пермь для того, чтобы закончить балет "Золушка", работа над которым была прервана летом 1941 года. Многие страны, многие народы знают и любят сказку о Золушке. В сборнике русских народных сказок Афанасьева мы находим ее под названием "Маша-чернушка". Либретто балета написано опытным либреттистом Николаем Волковым. [...]

Одновременно с “Золушкой” я занимался оркестровой кантаты “Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным” и параллельно с этим написал Сонату для флейты с фортепиано в 4-х частях. Меня давно привлекал этот инструмент, и мне казалось, что он недостаточно использован в музыкальной литературе. Мне хотелось, чтобы соната звучала в светлых и прозрачных классических тонах.

По моей опере “Семен Котко” я сочинил симфоническую сюиту под тем же названием о борьбе с немцами на Украине в 1918 году. В сюите 8 частей. Работая над ней, я выбрал из оперы то, что мне казалось лучшим со стороны музыкальной, и то, что особенно перекликается с сегодняшней борьбой с немцами. Сюита рассказывает об украинском селе: о его трудной жизни, звонких песнях, вишневых садах, в которых встречались молодые влюбленные теплыми южными ночами. Нашествие немцев прерывает мирную жизнь села, она становится страшной. Грабежи, жестокие расправы немцев с жителями. Пожар села. Казни. Партизаны хоронят погибших героев. Село не склоняет голову перед завоевателями, а вступает в непримиримую борьбу с ними. В последней части “Наши пришли” — село, отбитое у немцев, вновь свободно.

Осенью 1943 года я переехал из города Пермь в Москву. За время войны я побывал во многих городах Кавказа, Средней Азии, Сибири, Урала, и всюду я видел людей, устремленных к одному — сделать все для победы над врагом.

В Москве в течение сезона филармонией были исполнены в первый раз сюита “Семен Котко”, кантата “Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным”, Соната для флейты и фортепиано и серия пьес для фортепиано на материале “Золушки”, которые я написал во время пребывания в Алма-Ате и в Перми. В настоящее время у меня 13 пьес из “Золушки”, но я рассчитываю довести их количество до 20⁶. Московский Большой театр приступил к разучиванию “Золушки”, намечая премьеру на осень 1944 года. Ставит балет Ростислав Захаров, дирижирует Юрий Файер, художник Петр Вильямс.

Что касается Сонаты для флейты, то ею заинтересовались скрипачи, и недавно мы совместно с Давидом Ойстрахом, одним из лучших наших скрипачей, сделали скрипичный вариант сонаты. Это оказалось нетрудной работой, так как выяснилось, что партия флейты удобно складывается для скрипичной техники. Количество изменений в партии флейты было минимальное, и они коснулись главным образом штрихов. Фортепианная же партия осталась неизменной.

Между делом я пересмотрел детскую сюиту для малого симфонического оркестра, состоящую из семи номеров и построенную по моим детским пьесам. Первая часть называется “Утро”, предпоследняя “Вечер” и я назвал сюиту “Летний день”⁷.

К празднику Первого мая Мясковский, Глиэр и я написали марши для духового оркестра, которые были переданы по радио под управлением майора Петрова⁸.

Сейчас я пишу Восьмую сонату для фортепиано в 3-х частях, которая будет преимущественно лирического характера. Параллельно с Восьмой сонатой я работаю над Третьей сюитой из балета “Ромео и Джульетта” в шести частях: 1. Ромео у фонтана; 2. На площади Вероны; 3. Джульетта; 4. Кормилица; 5. Утренняя серенада; 6. Смерть Джульетты⁹. По окончании сюиты я собираюсь написать Пятую симфонию, тематический материал для которой у меня уже готов.

Опубликовано: МДВ. С.243—249 по машинописям в АрхП (ИГАЛИ). Ф.1929. Оп. II. Ед.хр.119. Л.3—8 и Ф.1929. Оп. III. Ед.хр.40. Л.1—6); Сов. культура (М.). 1978. 8 сент. (№ 72). С.4 (фрагм.); Сб. “Музы вели в бой”. — М., 1985. С.142—144. Датировано 24 мая 1944 г.

¹ О “Золушке” см. № 176 наст. изд. и коммент. к нему.

² Две песни (в тексте Прокофьев не называет их) вошли в цикл Семь массовых песен для голоса с ф-но, ор.89; в этот же опус вошел и названный Прокофьевым марш Ля мажор.

³ См. о “Воине и мир” № 177 наст. изд. и коммент. к нему.

⁴ Второй струнный квартет на кабардинские темы впервые исп. в Москве 5 сентября 1942 г. Квартет им. Бетховена. Интерес представляют высказывания Мясковского по поводу этого квартета, сделанные им в письмах к Прокофьеву от 24 апреля 1943 г.: “Квартет звучит просто чудовищно, даже “кошмарно” интересно. Мне все же продолжают больше нравиться две последние части. Масса совсем новых и чрезвычайно “уместных” эффектов. Не совсем меня по звучности удовлетворило только одно место — последняя тема III части во время утробных упражнений виолончели и суэта V [io] по II и V [io] la со всеми протянутыми нотами, хотя и очень высоко, но не очень четко звучит; нельзя понять, что у нее — тема или только педаль”; от 6 июня 1943 г.: “Не помню, писал ли я Вам, что ваш Кабардинский квартет име-

ет здесь [в Москве] весьма буйный успех. Мне очень импонируют две части. Финал в смысле инструментовки и фактуры сделан сногшибательно, хотя временами звучит как-то очень по-Стравинскому" (ПМП. С.468—469, 470).

⁵ См. № 178 наст. изд. и коммент. 8 к нему.

⁶ Количество пьес из "Золушки" было доведено до 19 номеров. Они вошли в ор. 95 (Три пьесы), 97 (Девять пьес) и 102 (Шесть пьес).

⁷ Детская сюита для орк. "Летний день" является орк. транскрипцией семи пьес из ф-ного цикла "Детская музыка". Впервые исп. в Москве в 1946 г. орк. п/у А.Стасевича.

⁸ Марш Си-бемоль мажор, ор.99 впервые исп. по радио 30 апреля 1944 г. п/у И.Петрова.

⁹ Третья сюита из "Ромео и Джульетты" впервые исп. в Москве 8 марта 1946 г. орк. п/у В.Дегтяренко.

172. ...

Летом 1944 года, находясь на даче композиторов неподалеку от города Иванова, я работал над сочинением Пятой симфонии, ор. 100. Из моей рабочей комнаты открывался вид на просторные поля, густые хвойные леса, и это располагало к сосредоточенной работе. К моменту начала сочинения симфонии в моих музыкальных записных книжках накопилась значительная доля тематического материала для всех четырех частей симфонии. Работал я напряженно, а в перерывах любил навещать красивые ивановские леса, иногда отправляясь туда вместе с Мясковским, или играл в волейбол, энтузиастами которого были Шостакович, Хачатурян, Мурадели и Кабалевский. Они немало времени посвящали этой игре, что, однако, не мешало Кабалевскому успешно работать над 24-мя русскими пьесами¹, Мурадели — над Второй симфонией², Шостаковичу — над Трио и Вторым квартетом³.

К моменту моего отъезда из Иванова, в августе, симфония была мною закончена в клавире, и я ее играл Мясковскому, Кабалевскому, Шостаковичу и Мурадели⁴. Приступить к оркестровке симфонии я смог лишь в ноябре, когда мною была закончена музыка к фильму "Иван Грозный".

1-я часть симфонии — сонатное анданте, несколько дифирамбического характера.

2-я часть — скерцо.

3-я часть — лирическое адажио, с более мрачной серединой и очень спокойным концом.

4-я часть — финал, классичный по своему характеру. В нем звучат темы народного празднества.

Симфония идет 46 минут. Партитура ее содержит около двухсот страниц рукописи.

13 января я дирижировал Пятой симфонией в Большом зале консерватории. Оркестр филармонии был исключительно внимателен⁵.

Я стремился передать основную мысль этой симфонии — торжество человеческого духа.

Опубликовано: СМ. 1963. № 3. С.47 по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.109. Л.6—7, рукой М.Мендельсон).

¹ Речь идет о Двадцати четырех легких пьесах для ф-но Д.Кабалевского.

² Вторая симфония Мурадели написана в 1945 г.

³ Фортепианное трио Шостаковича впервые исп. в Ленинграде 14 ноября 1944 г. (Д.Цыганов, С.Ширинский и автор), Второй струнный квартет — 28 ноября 1944 г. в Москве (Квартет им. Бетховена).

⁴ Об этом событии вспоминает Кабалевский: "Помню, — это было 26 августа 1944 г., — в небольшой комнате простого крестьянского дома собрались Мясковский, Шостакович, Мурадели и я. Прокофьев почему-то очень волновался и, казалось, незначительными разговорами хотел оттянуть начало того, ради чего мы собрались, — показ новой симфонии. Играл он очень хорошо, убедительно передавая на фортепиано оркестровый характер музыки. Симфония произвела на всех нас превосходное впечатление, и мы от всей души высказали ему свое восхищение. Прокофьев был очень доволен, — ведь Пятую симфонию он считал всегда одним из лучших своих произведений (он, конечно, был прав в этой оценке)" (МДВ. С.419).

⁵ Первое исполнение Пятой симфонии состоялось 13 января 1945 г. в Москве п/у автора.

Из воспоминаний С.Рихтера: "Никогда не забуду исполнение Пятой симфонии в 1945 году, накануне победы... Это было последнее выступление Прокофьева как дирижера. Я сидел близко — в третьем или четвертом ряду. Большой зал был, наверное, освещен, как обычно, но когда Прокофьев встал, каза-

лось, свет лился прямо на него и откуда-то сверху. Он стоял, как монумент на пьедестале.

И вот, когда Прокофьев встал за пульт и воцарилась тишина, вдруг загремели артиллерийские залпы.

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

Пятая симфония передает его полную внутреннюю зрелость и его взгляд назад. Он оглядывается с высоты на свою жизнь и на все, что было. В этом есть что-то олимпийское...

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

Это свое сочинение Сергей Сергеевич и сам считал лучшим" (МДВ. С.470).

173. О Б.Л.Яворском

Мое знакомство с Болеславом Леопольдовичем Яворским очень давнее. Впервые я встретился с ним у Р.М.Глиэра. Я был тогда еще совсем незрелым музыкантом и позволил себе легкомысленно выразиться о Листе, которого недостаточно знал. Надо было видеть, с какой горячностью Болеслав Леопольдович, защищая Листа, объяснял, какой замечательный это новатор — и с точки зрения гармонического письма и с точки зрения приемов; половина Вагнера вышла из Листа. Лишь несколько лет спустя я как следует изучил творчество Листа, полюбил его и понял, насколько прав был Яворский, так яростно напад на меня ради первого знакомства.

Эта убежденность, напористость, соединенная с огромными познаниями и широкой кругозора, мне кажется, были характернейшими чертами Болеслава Леопольдовича и сопровождали его на всем протяжении его замечательной музыкальной жизни¹.

Опубликовано: Сб. "Яворский Б.", Т.1. — М., 1972. С.67 по АрхП (ИГАЛИ. Ф. 1929. Оп. II. Ед.хр.122. Л.1, машинопись с пометами автора). Датировано 26 ноября 1944 г.; написано для стенгазеты Музея им. Скрябина в связи со второй годовщиной со дня смерти Б.Л.Яворского.

¹ О встрече Прокофьева с Яворским, которая произошла в 1916 году в Киеве, вспоминает Глиэр: "Прокофьев] приехал в Киев и прожил у меня несколько дней. Его приезд, естественно, возбудил большой интерес киевских музыкантов. Помню встречи Сережи с Б.Л.Яворским и с В.В.Пухальским, помню наши беседы о новой музыке. Я как-то спросил Сережу: "Какая у тебя теория?" — "Никакой!" Но у меня уже были свои приемы в построении формы, в гармонии, в модуляционной технике. С большим интересом Сережа отнесся к Б.Л.Яворскому, который излагал молодому композитору основы своей теории ладового ритма. Однако увлечь Прокофьева своим учением Яворскому не удалось. Прокофьев вполне довольствовался классической основой, которая давала ему широкий простор для смелых экспериментов и поисков нового" (МДВ. С.369).

174. ...

Ваше превосходительство, г-н посол!

Я глубоко тронут тем высоким вниманием, которое оказывает мне 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.

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.

Разрешите мне, г-н посол, передать через Ваше любезное посольство мою искреннюю и сердечную благодарность и привет Королевскому филармоническому об-

шеству, оказавшему мне высокую честь, а также моим друзьям — английским музыкантам и композиторам¹.

Публикуется по АрхИ (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.325. Л.1 (машинопись на рус. яз.) и л.2 (машинопись на англ. яз.), датированные 18 июня 1945 г.). В АрхИ (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.II. Ед.хр.637. Л.75) находится также вырезка из неизвестной газеты на рус. яз., где опубликовано выступление Прокофьева.

¹ Прокофьеву была вручена одна из высших британских наград — золотая медаль Королевского филармонического общества. Композитор стал 49-м награжденным этой высокой наградой за 138 лет (с 1813 г.) существования общества. В числе обладателей золотой медали были И.Брамс, Ш.Гуно, Р.Штраус, Э.Элгар, Р.Воан-Уильямс, А.Патти, П.Казальс, Ф.Крейслер и др.

Одновременно с Прокофьевым в тот же день была вручена золотая медаль Королевского института британских архитекторов В.Веснину. Награды вручал посол Великобритании в СССР А.К.Керр.

Любопытное добавление к этому событию мы находим у Г.Шнейерсона: “Один из воксовских приемов был посвящен торжественному вручению С.С.Прокофьеву золотой медали английского Королевского филармонического общества. В Белом зале ВОКСа собрались многие видные представители музыкальной общественности Москвы, посол Великобритании, журналисты, фоторепортеры. Посол произнес длинную речь, в которой отмечались заслуги Прокофьева перед мировой музыкальной культурой, и затем прочел грамоту о присвоении советскому композитору высшей награды — золотой медали. Все шло прекрасно до этого момента. Вдруг мы заметили на лицах посольских сотрудников смущение, растерянность. Один из них подошел к еще говорившему послу и, прикрыв рот ладонью, зашептал ему что-то на ухо...

Посол внезапно покраснел, запнулся, на его лице сменялась целая гамма чувств. Но затем, овладев собой, как и подобает опытному дипломату, обратился к Прокофьеву:

— Я очень сожалею, но мой секретарь забыл принести сюда золотую медаль, присужденную Вам. В залог того, что она все же будет вам вручена, я даю вам свои золотые часы.

И, отцепив от цепочки часы, он с торжественным поклоном вручил их Прокофьеву. Сергей Сергеевич принял часы с полной серьезностью, как принимают знак высокого отличия, и произнес краткую, полную тонкого юмора, благодарственную речь.

Весь этот забавный эпизод был разыгран в очень непринужденной атмосфере. После торжественного акта “вручения часов” в зале раздались громкие аплодисменты и смех. Смеялись мы, смеялся персонал британского посольства, весело смеялся и сам виновник торжества” (СтМ. С.272—273).

175. “Ода на окончание войны”

Прокофьев написал новое симфоническое произведение “Ода на окончание войны”. В беседе с нашим сотрудником композитор сообщил:

— Ода, которую я закончил, прославляет наступление мира. Она написана для симфонического оркестра довольно необычного состава — в нем нет скрипок, альтов и виолончелей, зато участвуют 8 арф, 4 рояля, 3 трубы, 3 саксофона и т.д.

Вся Ода, в которой я стремился отразить радость мирного труда и пафос восстания, написана в мажоре. Ее исполнение будет длиться 17 минут.

В ближайшие дни коллектив Государственного симфонического оркестра СССР приступит к репетициям Оды; Московская филармония предполагает исполнить ее впервые в дни празднования 28-й годовщины Великой Октябрьской революции¹.

Опубликовано: Сов. искусство (М.). 1945. 12 окт. (№41). С.3.

¹“Ода на окончание войны” для орк. была впервые исп. в Москве 12 ноября 1945 г. орк. п/у С.Самосуда.

176. ...¹

[...] Большую роль в моей работе над “Золушкой” сыграла сказочность сюжета, которая ставила передо мной как композитором ряд интересных задач — таинственность доброй феи-бабушки; фантастичность двенадцати карликов, выскакивающих в полночь из часов, отбивающих чечетку, напоминая Золушке о возвращении домой; стремительная смена стран света, куда попадает принц в поисках Золушки; живое поэтическое дыхание природы в образах четырех фей — времен года: весны, лета, осени и зимы и их спутников. Но авторам балета хотелось, чтобы зритель в этой сказочной оправе увидел живых, чувствующих и переживающих людей. Н.Волков и я обращали большое внимание на драматическую сторону балета. В му-

зыке Золушка характеризуется тремя темами. Первая тема — обиженная Золушка, вторая — Золушка чистая и мечтательная, третья широкая тема — Золушка влюбленная, счастливая. Я стремился так изобразить в музыке характеры милой мечтательной Золушки, ее робкого отца, придирчивой мачехи, своих равных зазорных сестер, горячего юного принца, чтобы зритель не оставался равнодушным к их невзгодам и радостям.

Помимо драматического построения, для меня очень важно было, чтобы балет “Золушка” получился наиболее танцевальным, чтобы танцы вытекали из сюжетной канвы, были разнообразны и чтобы артисты балета имели возможность в достаточной мере потанцевать и показать свое искусство. Я писал “Золушку” в традициях старого классического балета, в ней есть pas de deux, адажио, гавот, несколько вальсов, павана, пастье, бурре, мазурка, галоп. Каждое действующее лицо имеет свою вариацию.

Большой театр отнесся к постановке “Золушки” со вниманием и любовью, включив в эту работу свои лучшие силы. Мне хочется поблагодарить театр в лице его руководителей и весь коллектив, участвующий в постановке, за интересный и блестящий спектакль.

Опубликовано: МДВ. С.249—250 под назв. «О “Золушке”» по АрхП (ЦГА-ЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.323. Л.4, машинопись). Датировано ноябрем 1945 г.

¹ Премьерные спектакли “Золушки” состоялись в Москве, в Большом театре 21 и 24 ноября 1945 г. (дир. Ю.Файер, балетм. Р.Захаров, худ. П.Вильямс).

8 апреля 1946 г. премьеры “Золушки” состоялась в Ленинграде, в Т-ре оп. и бал. им. С.М.Кирова (дир. П.Фельдт, балетм. К.Сергеев, худ. Б.Эрдман).

177. . . .¹

Малый оперный театр (...) показывает ленинградцам свою новую работу — лирико-драматические сцены по роману Л.Н.Толстого “Война и мир” Прокофьева. Присутствовавший на генеральной репетиции композитор в беседе с нашим сотрудником поделился своими первыми впечатлениями:

— Глубокое знакомство музыкального руководителя спектакля, замечательного мастера, дирижера С.Самосуда с партитурой оперы, длительное творческое общение во время нашей совместной работы при осуществлении постановки оперы в Москве в концертном исполнении обусловили исключительное проникновение Самосуда в мои творческие замыслы. В процессе работы над сценическим истолкованием оперы в Малом театре были внесены некоторые изменения и дополнения; в частности, я дописал вторую картину (сцену первого бала Наташи), мысль о которой была мне подсказана С.Самосудом.

С большой радостью я хочу отметить, что музыкальное звучание оперы в театре меня полностью удовлетворило. Очень интересной мне показалась и работа постановщика спектакля Б.Покровского, точная режиссура которого, лишенная нарочитых сценических эффектов, скупое, но выразительно подчеркивает развитие сценического действия. Я не высказал бы полностью своего мнения о спектакле, если бы не упомянул об очень удачных декорациях В.Дмитриева.

Порадовали меня и исполнители. На первом месте — композитор Олесь Чишко, который не только превосходно передал вокальную сторону партии Пьера Безухова, но и оказался великолепным актером, давшим исключительно удачное сценическое воплощение этого замечательного образа. Хороши и исполнители ролей Наташи Ростовоной и Андрея Болконского — артисты Т.Лаврова и Л.Петров. Впрочем, надо отдать должное дирижеру и режиссеру — даже второстепенные и эпизодические роли нашли превосходных исполнителей.

Как известно, моя опера состоит из двух частей, ибо совершенно очевидно, что такой огромный материал, как эпопея Толстого, невозможно охватить в одном спектакле. По мере того, как я глубже вникал в роман, мне становилось все яснее, что начало произведения Толстого придется отбросить, приблизив все действие к событиям 1812 года. В Первой части я стремился показать мирную жизнь героев романа, их мысли, надежды, желания. Только в последней картине в центре собы-

тий оказываются борьба русского народа, его страдания, гнев, мужество и победа².

Опубликовано: Веч. Ленинград. 1946. 8 июня (№ 133). С.3.

¹ 16 октября 1944 г. состоялось первое (концертное) исп. под рояль оп. "Война и мир" (1-я ред.). Исполнители — Ансамбль советской оперы Всероссийского театрального общества (худ. рук. К.Попов).

7 июня 1945 г. в Москве в Большом зале консерватории состоялось концертное исп. оп. "Война и мир" (1-я ред.) с участием Гос. орк. СССР и Республиканской хоровой капеллы п/у С.Самосуда.

Через четыре дня после публикации приводимого здесь интервью состоялась сценическая премьера оп. "Война и мир" в Ленинграде, в Малом т-ре оп. и бал. (2-я ред.; дир. С.Самосуд, реж. Б.Покровский, худ. В.Дмитриев).

² В 50-е гг. состоялось несколько пост. оп. "Война и мир":

1 апреля 1955 г. — в Ленинграде, в Малом т-ре оп. и бал.,

3 ноября 1956 г. — в Киеве, в Т-ре оп. и бал.; им. Т.Шевченко (на укр. яз.),

8 ноября 1957 г. — в Москве, в Муз. т-ре им. К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко,

15 декабря 1959 г. — в Москве, в Большом т-ре.

Об истории создания и постановках "Войны и мира" см. воспоминания С.Самосуда "Встречи с Прокофьевым" (СтМ. С.123—173).

178. ...

Основными работами в истекшем [1946] году были: Первая соната для скрипки и фортепиано, три симфонические сюиты из балета "Золушка" и симфоническая сюита вальсов, в которую вошли 3 вальса из "Золушки", 2 вальса из оперы "Война и мир" и вальс из кинофильма "Лермонтов".

К скрипичной сонате¹ я вернулся после большого перерыва, так как задумана она была еще в 1938 году². За это время я написал Вторую сонату, которая, таким образом, сделалась известной раньше Первой³. Первая соната состоит из четырех частей. По своему настроению она серьезней Второй. Первая часть — *Andante assai*, сурового характера, представляет собой как бы развитое вступление к сонатному *Allegro*, которым является вторая часть, напористая, буйная, но с широкой побочной партией. Третья часть — медленная, мягкая, нежная. Финал — стремительный и написанный на сложный счет.

Что касается трех сюит из "Золушки", то эти сюиты не являются простым механическим подбором номеров, многое мною разработано заново и представлено в более симфоническом виде.

В настоящее время я работаю над Шестой симфонией, начатой в 1945 году. Шестая симфония — *es-moll*, в трех частях. Первая часть — беспокойного характера, местами лирического, местами сурового; вторая часть — *Andante* — более светлая и певучая; финал — быстрый, мажорный, приближающийся по характеру к моей Пятой симфонии, если бы не суровые отзвуки первой части. Сейчас я занят инструментальной симфонией — две части я уже оркестровал и перехожу к оркестровке третьей части⁴.

Параллельно с этим я пишу Девятую фортепианную сонату, задуманную полтора года тому назад. Две части сонаты мною вчерне набросаны и теперь я думаю над третьей частью. Эта соната по своему характеру будет отличаться от Шестой, Седьмой и Восьмой, она будет спокойнее и проще по фактуре⁵.

По окончании этих работ мне хотелось бы написать виолончельную сонату, материал для которой у меня частично имеется⁶, а также переработать Четвертую симфонию⁷.

Во время пребывания в Средней Азии, в Казахстане, в городе Алма-Ата 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 народном музыкальном материале, очень свежем и красивом, заинтересовавшем меня еще в 1927 году, когда я познакомился со сборниками казахского фольклора, составленными Затаевичем, в которых записано 1750 народных музыкальных напевов и тем. Я проделал большую работу по отбору из этих сборников необходимого материала для оперы, которую 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. Либретто мы пишем вместе с М. Мендельсоном, используя для него сказки, легенды, пословицы казахского народа. Опера подвигается медленно, потому что меня отвлекли от нее Пятая и Шестая симфонии, "Ода на окончание войны" и ряд других работ, задуманных одновременно с нею. Поэтому мне приходится пока ограничиться распределением богатейшего материала из сборника Затаевича по кадрам. Как только позволит время, я приступлю непосредственно к написанию оперы и, надеюсь, работа пойдет быстро, так как весь материал будет уже в основном подготовлен⁸.

В декабре 1946 года состоялась премьера моего балета "Ромео и Джульетта" в московском Большом театре⁹. Этот балет уже шел в 1940 году в Ленинграде, но, к сожалению, декорации и костюмы его погибли во время войны. Ставит балет в Большом театре Л. Лавровский, осуществивший постановку "Ромео и Джульетты" в Ленинграде. Кроме большого опыта в хореографическом искусстве, Лавровский показал в этой постановке отличное знание и чувство сцены. Особенно хорошо им поставлена сцена обручения Ромео и Джульетты, казалось бы трудно осуществимая в балетном спектакле; сцена смерти Меркуцио, не прекращающего шутить до последней минуты; отчаянный поединок Ромео с Тибальдом, а также сцена похорон. Замечательна, как балерина и как актриса, Г. Уланова — Джульетта. Очень хорошо разучил партитуру с оркестром и дирижировал с увлечением дирижер оркестра Ю. Файер. Пышные декорации написал П. Вильямс, оформивший этот спектакль и в Ленинграде.

В Ленинграде не так давно состоялась и премьера моей оперы "Дуэнья" на сюжет Шеридана¹⁰. Тонкий юмор, увлекательное построение сюжета, острота характеристик и вместе с тем мягкий лиризм "Дуэньи" делали ее в моих глазах привлекательным сюжетом для лирико-комической оперы. Решив писать оперу (в 1940 году), я подумал, что не ошибусь, обратив особое внимание на лиризм "Дуэньи", а не на утрировку комического элемента. В центре оперы — любовь двух жизнерадостных и мечтательных пар — Луизы и Антонио, Клары и Фердинандо. Это не означает, что я отказался от комических моментов, столь блестящих у Шеридана. Либретто оперы я писал, сохранив построение действия, сюжет и персонажи Шеридана. Но оперная трактовка сюжета давала мне некоторые новые возможности, — например, в конце первой картины, после ряда сцен любовно-комического характера, я даю музыкальную картину постепенно засыпающей Севильи в виде большой балетной сцены в полутьме с двумя таинственно звучащими из-за кулис, как будто из дальних улиц, маленькими оркестрами, пользуясь тем, что у Шеридана по ходу действия в это время карнавал. В другой картине мне захотелось, чтобы комическая ситуация развертывалась на фоне любительского трио: один из основных персонажей, старый дон Хером, музицирует с двумя приятелями, и это музицирование прерывается затем ходом интриги.

Построение пьесы Шеридана, включающей множество песенок, дало мне возможность, не останавливая действия, ввести целый ряд законченных номеров — серенад, ариетт, дуэтов, квартетов, больших ансамблей. В финале оперы дон Хером ведет ансамбль, аккомпанируя себе на стаканах семи тонов. Разговаривая с постановщиками "Дуэньи", я настоятельно просил ни в коем случае не заменять этот аккомпанемент колокольчиками в оркестре. Когда в 1946 году опера готовилась к постановке в Ленинграде в Театре им. Кирова, художественный руководитель и дирижер Б. Хайкин с гордостью сообщил мне, что сделано семь стаканов из дюралюминия в форме чаш, и что на каждой из них выгравирована нота и надпись: "Театр им. Кирова. По специальному заказу для оперы "Дуэнья". С. С. Прокофьев. 1946 год".

К сожалению, мне не удалось быть на премьере "Дуэньи" в Ленинграде, но было приятно услышать от моего друга Д. Д. Шостаковича, побывавшего на "Дуэнье", его отличный отзыв об этом спектакле¹¹.

В настоящее время в Ленинграде, в Малом оперном театре готовится к постановке под руководством дирижера С. А. Самосуда вторая часть моей оперы "Война и мир". Премьера первой части, включающей 8 картин, состоялась в Ленинграде в июне прошлого года. Во второй части, рисующей непосредственно события 1812 года, мне хотелось подчеркнуть глубокие изменения, происшедшие в характерах основных персонажей, знакомых нам по первой части, в связи с опасностью, надви-

нувшей на Родину. Вторая часть посвящена русскому народу, его страданиям, гневу, мужеству и победе.

Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп. II. Ед.хр.109. Л.10—11, авторизованная машинопись). Фрагментарно публиковалась в МДВ. С.660—661. Датировано 1 февраля 1947 г.

¹ Первая соната для скр. и ф-но впервые исп. 23 ноября 1946 г. Д.Ойстрахом и Л.Обориным. В этом же году Прокофьеву за Сонату была присуждена Гос. пр. СССР.

² Объяснение столь долгого перерыва в работе над Сонатой Прокофьева мы находим в письме к Мясковскому от 12 июня 1943 г.: "... я начал [Сонату] (...) уже давно, но никак не соберусь продолжить: трудно" (ПМП. С.471).

³ О Второй сонате для скр. и ф-но см. коммент. 2 и 3 к № 169 наст. изд.

⁴ См. коммент. 4 к № 179 наст. изд.

⁵ См. коммент. 1 к № 180 наст. изд.

⁶ Соната для виолончели и ф-но оп. 119 впервые исп. 1 марта 1950 г. в Москве М.Ростроповичем и С.Рихтером.

Из воспоминаний М.Ростроповича: "Я увидел Сергея Сергеевича в Малом зале консерватории, куда он пришел вместе с Н.Я.Мясковским прослушать его новую [Вторую] виолончельную сонату. В артистической Сергей Сергеевич сказал мне, что он тоже пишет виолончельную сонату и как только закончит — пришлет мне ноты для исполнения. Через некоторое время я получил обещанную сонату с просьбой приехать на Николину Гору проиграть новое произведение (...).

В назначенный для встречи день я заехал за Л.Атовмяном и мы отправились на дачу. (...) Прокофьев сел за рояль, и мы начали играть. Меня удивило, что он так быстро успел забыть сочиненную им музыку; впечатление было такое, будто он "читал с листа". Очевидно, это происходило потому, что в этот период Сергей Сергеевич очень много сочинял новой музыки. Как-то, значительно позже, он говорил мне, что, когда он проигрывает хотя бы недавно сочиненную, но забытую им мелодию, она кажется ему сначала абсолютно чужой, непонятной, и что только при повторном проигрывании он "оживается" в эту мелодию и чувствует, что иначе ее сочинить нельзя было: мелодия оказывается естественной и вполне логичной...

В тот же день Сергей Сергеевич выразил желание, чтобы фортепианную партию виолончельной сонаты играл С.Рихтер" (МДВ. С.471).

⁷ См. коммент. 2 к № 180 наст. изд.

⁸ 4 апреля 1943 г. Прокофьев писал Мясковскому: "Я сейчас подбираю всякий казахский материал для одной довольно большой вещи. Как там много интересного, целое нетронутое море! Ходил я на концерт оркестра казахских инструментов — звучит довольно занятно и приятно-фальшивато как только взлетает во 2-ю октаву" (ПМП. С.467).

Речь идет о несущественном замысле Прокофьева — опере "Хан Бузай" (в первоначальном варианте "А у шаха есть рога"), о которой писала в своих воспоминаниях и М.Мендельсон-Прокофьева: "Летом 1942 года во время пребывания С.Прокофьева в Алма-Ате дирекция оперного театра обратилась к нему с предложением написать балет. Сергей Сергеевич не хотел браться за новую работу, не завершив "Золушку". Он выразил желание написать оперу, в которой собирался использовать казахский музыкальный фольклор, знакомый ему давно по сборникам А.Затаевича.

Мы начали изучать казахские сказки, легенды, песни, пословицы. Постепенно на этой основе возник сюжет о смелом находчивом брадобрее, о жестоком хане, о верной любви и крепкой дружбе. В сентябре было записано содержание трех картин будущей оперы. (...) Прочитав "Очерки истории казахской литературы" Мухтара Ауэзова и Леонида Соболева, [Сергей Сергеевич] сделал оттуда выписки, касавшиеся казахского фольклора, названий и описания народных песен, их характера (свадебные песни, лирические бытовые, песни заговоров и заклинаний, шуточные увеселительные и др.) (...)

Осенью 1943 года мы вернулись в Москву. К опере "Хан Бузай" Сергей Сергеевич обратился вновь в 1946 году, когда он закончил балет "Золушка", написал Пятую симфонию, Восьмую сонату для фортепиано, музыку к кинофильму "Иван Грозный", "Оду на окончание войны" ... (Мендельсон М. В Алма-Ате... // СМ. 1962. № 8. С.40—41).

Формально Прокофьев прекратил работу над оперой "Хан Бузай" 16 апреля 1947 — в этот день он писал в Комитет по делам искусств: "Прошу считать расторгнутым наш договор на написание оперы "Хан Бузай" (ранее "А у шаха есть рога"). Аванс я готов возвратить" (АрхП // ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп. II. Ед.хр.327. Л.26, черновик письма).

⁹ Премьера "Ромео и Джульетты" в Большом театре состоялась 22 декабря 1946 г. (дир. Ю.Файер, балетм. Л.Лавровский, худ. П.Вильямс).

Из воспоминаний М.Мендельсон-Прокофьевой: "В 1946 году Л.Лавровский поставил балет "Ромео и Джульетта" в Москве, в Большом театре. Между прочим, незадолго до премьеры снова возник проект "смягчения" финала, казавшегося слишком мрачным. Речь шла не о благополучном конце, а о некотором просветлении. Идя навстречу просьбам театра, Сергей Сергеевич такой вариант подготовил, используя, как мне помнится, темы вступления к сцене "У балкона". Все же в спектакль он не вошел, финал остался прежний.

Прокофьев с радостью бывал в Большом театре на спектаклях "Ромео и Джульетты" и "Золушки", когда позволяло самочувствие. В 1949 году после обострения болезни посещения концертов и спектаклей пришлось резко сократить.

Помню, в середине ноября 1951 года мы почти было собрались на спектакль, но

ту С.С. пойти не решился, опасаясь, что спектакль, увиденный после большого перерыва, может утомить, взволновать его (...). В театр я пошла с друзьями. Постоянно бывая вместе, мы привыкли тут же делиться впечатлениями и, вернувшись, я долго рассказывала С.С. о спектакле. Он же шаг за шагом напоминал мне ранее неизвестные подробности, связанные с выбором сюжета, постановкой "Ромео и Джульетты", темой Монтекки и Капулетти. (...)

Интересна история возникновения темы Монтекки и Капулетти. Некий француз построил себе в Париже особняк, одним из украшений которого был орган. Прокофьев находился в числе приглашенных на новоселье, где присутствовал также известный органист, слепой, импровизировавший на предложенные им темы. Хозяйка дома попросила С.С. тут же сочинить тему. Исполнив ее просьбу, он с интересом слушал виртуозную импровизацию слепого музыканта на органе.

На другой день Прокофьев получил от хозяйки дома письмо с выражением крайнего сожаления по поводу того, что утеряна печатная программа вечера, на которой он записал тему. К письму был приложен экземпляр программы; на нем композитор должен был восстановить тему. С.С. рассказывал, что небрежностью обидела его; от ответил, что тему забыл и восстановить не сможет. На самом же деле он поспешил ее вспомнить и записал в свою нотную книжку.

Во время сочинения "Ромео и Джульетты" С.С. вернулся к этой теме, находя ее "органность" подходящей по звучанию для характеристики средневековья, для обрисовки Монтекки и Капулетти. (В балете она впервые появляется в ре миноре, цифра 30)". (Прокофьев в М. Из воспоминаний // СМ. 1963. № 3. С.51—53).

¹⁰ Премьера оп. "Обручение в монастыре" ("Дуэнья") состоялось в Ленинграде 3 ноября 1946 г. в Т-ре оп. и бал. им. С.М.Кирова (дир. Б.Хайкин, реж. И.Шлепянов, худ. Т.Бруни и И.Шлепянов).

¹¹ Прокофьев имеет в виду рецензию Шостаковича "Жизнерадостный спектакль", опубли. в газете "Советское искусство" (М. 1947. 17 янв.):

"Надо отдать справедливость ленинградским оперным театрам, проявляющим живой интерес к новым произведениям советских композиторов. Театр оперы и балета им. С.М.Кирова поставил комическую оперу С.Прокофьева "Дуэнья". Остроумная комедия Шеридана, полная забавных приключений и настоящего веселья, дала возможность Прокофьеву создать оперную партитуру, безупречную по мастерству, вкусу и законченности формы. Это замечательное произведение лишено стилизаторских тенденций. Композитор не подлаживается под стиль старинной комедии XVIII века и не сочиняет к ней некие музыкальные иллюстрации, а изъясняется современным увлекательным и живым языком.

По всей видимости, "Дуэнья" — одно из самых светлых и жизнерадостных произведений Прокофьева: опера овеяна весенней свежестью, молодостью и личена каких бы то ни было внутренних противоречий. Это глубоко органичное и цельное в своих компонентах произведение, полное непосредственного юмора и смеха, смеха широкого, добродушного и лукавого. Слушая "Дуэнью", вспоминаешь "Фальстафа" Верди, та же непосредственность чувств, обогащенная мудростью большого мастера.

Оркестр "Дуэньи" отличается обилием красок и виртуозной гибкостью. Он превосходно комментирует действие, обостряя комизм ситуации и углубляя характеристики персонажей оперы. Очень интересны вокальные партии, выразительные и меткие.

Вся опера написана единым дыханием, так что почти невозможно выделить в ней какие-нибудь отдельные места. Все же хочется отметить чудесный финал первой картины, квартет, серенаду, сцену музицирования, хор торговков, хор монахов и радостный, солнечный финал оперы со звенящими бокалами.

Театр им. С.М.Кирова поставил "Дуэнью" с большим вкусом и мастерством. Б.Хайкин дирижирует с подлинным блеском, раскрывая всю красочность чудесной партитуры Прокофьева. Режиссер И.Шлепянов нашел легкую и прозрачную форму для всего спектакля. Артисты прекрасно справились со своими партиями. Много изящества и трогательности в игре М.Халилеевой (Луиза), Б.Фрейдков создал яркий и запоминающийся образ старого ловеласа Мендоза. Легко и непринужденно играет В.Ульянов (Дон Хером). Некоторые возражения вызывает только режиссерская трактовка излишне окарнатуренного образа Дуэньи (Н.Вельтер). Декорации Т.Бруни создают праздничную и изящную рамку для всего этого чрезвычайно интересного и глубоко своеобразного спектакля".

179. Повесть о человеческом мужестве

30-летию Великого Октября я посвятил несколько законченных мною музыкальных сочинений. Одно из них — Праздничная поэма для оркестра — уже исполнялась в первом симфоническом концерте этого сезона¹. Второе — Канта на текст поэта Долматовского "Расцветай, могучий край" — будет скоро исполнена².

Написанная недавно Соната для скрипки благодаря ее мажорному характеру и разработанным в ней русским темам также переключается с настроениями этих праздничных дней. Я ясно представляю ее в исполнении унисона молодых скрипачей, быть может, воспитанников одной из наших музыкальных школ³.

Большое удовлетворение получил я от блестящего исполнения оркестром Ленинградской филармонии под управлением дирижера Мравинского моей новой — Шестой — симфонии. Работая над ней, я стремился выразить в музыке свое восхище-

ние силой человеческого духа, столь ярко проявляющей себя в наше время в нашей стране⁴.

Советскому человеку, его беспредельному мужеству посвящаю я свою новую оперу на сюжет глубоко взволновавшей меня "Повести о настоящем человеке" Б.Полевого. Эта повесть — наиболее сильное мое литературное впечатление за последнее время. Автору удалось, мне кажется, и глубокая психологическая характеристика главного героя, и обрисовка многих других действующих лиц. К работе над музыкой я уже приступил и думаю написать эту оперу в течение предстоящего года⁵.

Таковы мои скромные подарки матери-Родине, таковы мои планы на будущее.

Опубликовано: Веч. Москва. 1947. 30 окт. (№ 256). С.1; МДВ. С.253.

¹ Праздничная поэма ("Тридцать лет") для орк. впервые исп. в Москве 3 октября 1947 г. п/у К.Иванова.

² Кантата "Расцветай, могучий край", посв. XXX-летию Октября, впервые исп. в Москве 12 ноября 1947 г. хором и орк. п/у Н.Аносова.

³ Соната для скр. соло впервые исп. в варианте для унисона скрипачей в Москве 10 марта 1960 г. студентами Моск. консерватории.

⁴ Шестая симфония впервые исп. в Ленинграде 11 октября 1947 г. орк. п/у Е.Мравинского.

Из воспоминаний Г.Шнейерсона: "Хорошо запомнился концерт в зале [Ленинградской] филармонии — первое исполнение Шестой симфонии Прокофьева. Это была премьера. (...)

По хорошей ленинградской традиции новое сочинение предварило вступительное слово известного музыковеда Ю.Вайнкопа. Мы услышали от него не только общую характеристику произведения и описание музыкальной структуры, но и попытку образной характеристики отдельных ее элементов. (...)

Начало первой части симфонии Ю.Вайнкоп охарактеризовал примерно так:

— Вы услышите вначале четыре отрывистых возгласа засурдиненных труб. Это кто-то большой и сильный как бы поворачивает со скрипом огромный ключ в заржавленном замке. (...) "Ну, — подумал я, — насчет заржавленного замка мой друг Вайнкоп немного загнул!"

— Но вот вступительное слово кончилось. Сергей Сергеевич вместе с публикой похлопал лектору. Потом, обернувшись ко мне, сказал:

— А ведь ржавый замок — это очень здорово придумано!

Великолепно сыгранная Шестая симфония была восторженно принята ленинградцами. Успех был полный, настоящий, с бесконечными вызовами автора и дирижера. Вскоре (25 декабря 1947 года) последовала прошедшая с большим успехом московская премьера. Государственным симф. орк. СССР дирижировал Е.Мравинский" (СтМ. С.277—278).

Интересное свидетельство об отношении Прокофьева к своей симфонии приводит А.Спадавеккиа в воспоминаниях: "... услышав Шестую, я тут же сказал Сергею Сергеевичу, что все же остаюсь поклонником Пятой. Он решительно не разделял моего мнения и ворчливо убеждал меня, что Шестая симфония лучше Пятой" (СМ. 1958. № 3. С.61). Не сразу понял симфонию и Масковский, записавший в своем дневнике о Шестой симфонии: "Прок[офьева] я начал понимать только на третий раз и покорен: глубоко, но мрачной[ато] и жестко в оркестре..." (цит. по : Н е с т ь е в. С.539).

⁵ Из воспоминаний Г.Шнейерсона: "В октябре 1947 года я выехал в Ленинград. (...) Случилось так, что в том же вагоне "Красной стрелы" ехали Сергей Сергеевич с Мирой Александровной, а также И.Нестьев. Прокофьевы пригласили нас в свое купе, и мы допоздна просидели там, беседа о делах музыкальных. Сергей Сергеевич рассказывал о замысле своей новой оперы "Повесть о настоящем человеке", видимо, желая проверить на нас некоторые свои сомнения. Я незадолго до этого прочел повесть Б.Полевого, и, признаюсь, мысль Прокофьева написать оперу на такой "неоперный" сюжет показалась мне тогда по меньшей мере проблематичной, а может быть, даже и неосуществимой. Но Прокофьев с таким увлечением говорил о своем стремлении дать убедительное музыкально-сценическое воплощение этой патриотической эпопеи, найти верный музыкальный образ для характеристики нового, советского, подлинного героя нашего времени, что очень быстро смог "заразить" своей идеей нас с Нестьевым. И все же, рассказывая о будущей опере, он явно хотел вызвать нас на спор, услышать "аргументацию сомнений". Конечно, он хорошо сознавал все трудности предстоящей работы, все "подводные камни", которые ожидали его будущее детище, при прохождении через театральное "чистилище". Но, видимо, эти трудности только вносили здоровый творческий азарт, придавали ему мужество и вдохновение" (СтМ. С.276—277).

Опера впервые пост. в Ленинграде, Т-р оп. и бал. им. С.М.Кирова, 3 декабря 1948 г. (дир. Б.Хайкин, реж. А.Марфенкова и С.Халип). Спектакль успеха не имел. В своем открытом письме в Союз композиторов СССР композитор писал 28 декабря 1948 г.: "В моей опере я стремился быть как можно более мелодичным, стремился, чтобы мелодии были по возможности понятны. [...] Мне было тяжело выслушивать отрицательные мнения товарищей. Но все же я предпочитал писать оперы на советские темы и даже выслушать отрицательные мнения в случае неудачи, чем не писать и не выслушивать.

Меня упрекают в том, 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 ее с певцами, хором и оркестром, и в таком виде сделать показ. Это настолько завидная форма показа, что я, разумеется, согласился. Получилось, однако, обратное. [...] 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" (АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп. II. Ед. хр. 331. Л. 23 и 24).

Впоследствии Прокофьев признавался С. Самосуду: "Я слушал и не узнавал своей музыки!.. Они играли не мою музыку!" (СтМ. С. 165). О премьере оперы см. также в воспоминаниях Д. Кабалевского (МДВ. С. 422).

8 декабря 1960 г. "Повесть о настоящем человеке" была пост. в Москве, Большой т-р (дир. М. Эрмлер, реж. Г. Ансимов).

180. Мысли о близком будущем

Сейчас я работаю над оперой "Повесть о настоящем человеке". Либретто написано М. Мендельсон при моем участии. Сюжет заимствован из известного романа Б. Полевого. В опере четыре акта и десять картин. Она изобилует песенными эпизодами.

В начале 1948 года пианист Святослав Рихтер впервые исполнит посвященную ему мною новую Девятую сонату. В сонате четыре части; фактура ее в общем будет проще, чем в Седьмой и Восьмой сонатах¹.

Недавно я вернулся к своей Четвертой симфонии и закончил ее полную переработку. В какой-то степени в симфонии будет сохранен прежний материал, но я так много дописал нового, что это произведение, по существу, можно назвать моей Седьмой симфонией².

На сцене Ленинградского оперного театра им. Кирова идет сейчас моя лирико-комическая опера "Дуэнья" ("Обручение в монастыре"). Недавно состоялась ее премьера в Праге³. В новом году я предполагаю на материале этого произведения написать две симфонические сюиты. В обеих сюитах, которые я намерен по-новому оркестровать, будет 14 номеров⁴.

Опубликовано: Сов. искусство (М.). 1948. 1 янв. (№ 1). С. 4.

¹ Девятая соната для ф-но была исп. только лишь 16 декабря 1951 г. в Москве С. Рихтером, из воспоминаний которого здесь приводится фрагмент: "Когда я впервые был у него в гостях на Николиной Горе, Прокофьев сказал мне: "А у меня что-то интересное для вас". И показал наброски Девятой сонаты. "Это будет ваша соната... Только не думайте, это будет не на эффект... Не для того, чтобы поражать Большой зал".

Действительно, с первого взгляда она показалась мне простенькой. Я даже немного разочаровался. (...)

В 1951 году было его шестидесятилетие.

В день своего рождения Прокофьев опять был нездоров. За два дня до этого в Союзе композиторов устроили концерт, который он слышал по телефонной трубке. Тут-то я и сыграл впервые Девятую сонату. Эта соната светлая, простая, даже интимная. Мне кажется, что это в каком-то смысле Соната-доместика*. Чем больше ее слышишь, тем больше ее любишь и поддаешься ее притяжению. Тем совершеннее она кажется. Я очень люблю ее" (МДВ. С. 467, 468).

² Новая ред. Четвертой симфонии впервые исп. в Москве 5 января 1957 г. орк. п/у Г. Рождественского.

Из воспоминаний М. Мендельсон-Прокофьевой: "Приступая в 1947 году к работе над новой редакцией Четвертой симфонии, Сергей Сергеевич сказал мне: "В этой симфонии есть хороший материал, но, написав Пятую и Шестую симфонии, я вижу, что с точки зрения общего построения Четвертая симфония может быть сделана сильнее". Сергей Сергеевич настолько переделал симфонию, что на новой редакции решил поставить новый опус [127]. К этому произведению он относился с любовью, и его огорчало, что в течение ряда лет после переделки симфония так и не исполнялась" (МДВ. С. 381).

³ Первое представление упомянутой оперы, шедшей в Праге в Велька-опера под названием "Маскарад", состоялась 8 октября 1947 г.

⁴ Сюита (но не две сюиты, как сказано в тексте) из "Обручения в монастыре" была написана в 1950 г. и включила в себя пять номеров. Отрывки из нее впервые исп. по радио в 1952 г. орк. п/у С. Самосуда.

* От лат. domesticus — домашний.

181. Письмо Прокофьева Собранию московских композиторов и музыковедов

10 февраля 1948 г. в печати было опубликовано постановление ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», явившееся, по сути, очередным этапом той планомерной кампании, которая была предпринята в те годы против деятелей литературы и искусства. Ее начало относится к 1946 г., когда одно за другим стали появляться правительственные решения, связанные с литературой («О журнале “Звезда” и “Ленинград”»), театром («О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению»), кино («О кинофильме “Большая жизнь”»). В 1948 г. настал черед музыки*. Прокофьев был трижды упомянут в этом документе как представитель “формалистического, антинародного направления”** в музыке, наряду с Шостаковичем, Хачатуряном, Шебалиным, Поповым и Мясковским, “в творчестве которых, — как гласило постановление, — особенно наглядно представлены формалистические извращения, антидемократические тенденции в музыке, чуждые советскому народу и его художественным вкусам”.

Что же вменялось в вину “композиторам-формалистам”? На этот счет в постановлении имелись достаточно четкие дефиниции:

1. отрицание основных принципов классической музыки;
2. “проповедь атональности, диссонанса и дисгармонии”;
3. отказ от мелодии, “превращающей музыку в какофонию, в хаотическое нагромождение звуков”;
4. “отказ от полифонической музыки и пения, основывающихся на одновременном сочетании и развитии ряда самостоятельных мелодических линий, и уличение однотонной унисонной музыкой”;
5. “одностороннее увлечение сложными формами инструментальной симфонической бестекстовой музыки и пренебрежительное отношение к таким музыкальным жанрам, как опера, хоровая музыка, популярная музыка для небольших оркестров, для народных инструментов, вокальных ансамблей и т.д.”

Здесь же было указано, что “творчество многих воспитанников консерваторий (в первую очередь имелась в виду, конечно, Московская консерватория. — В.В.) является слепым подражанием музыке Д. Шостаковича, С. Прокофьева и др.” (кто подразумевался под таинственным “др.” — оставалось загадкой).

В тексте постановления звучало и такое: отдельные композиторы «высокомерно третируют [тех, кто] пытается добросовестно осваивать и развивать приемы классической музыки, как сторонников “примитивного традиционализма” и “эпигонства”». Почти с уверенностью можно предположить, что и здесь не в последнюю очередь имелся в виду Прокофьев: его принципиальные, нередко и достаточно резкие выступления о положении дел в советской музыке (см. № 106, 124, 133, 138 и 149 наст. изд.) не могли остаться незамеченными.

Постановление заканчивалось едва ли не идилическим призывом: необходимо “обеспечить такой подъем творческой работы, который быстро двинет вперед (в тексте именно так. — В.В.) советскую музыкальную культуру”.

Сегодня кажется неправдоподобным, что эти упреки могли иметь хотя бы отдаленное отношение к Прокофьеву. Представляется и едва ли не ирреальным (тем более для поколения, которое может знать о 1948 годе лишь по документам той поры***) последовавшее за постановлением судилище, скромно названное Собранием московских композиторов и музыковедов (оно проходило с 17 по 26 февраля 1948 г.). На роль прокурора Сталин, естественно, как и в предыдущих акциях, выдвинул Жданова, взявшего на себя смелость не только оценивать (при своей полной музыкальной безграмотности) музыку (чего стоил хотя бы такой пассаж в его речи: “Говорят, что в опере [Мурадели] имеются сложные песенные мелодии. Мы (!?) этого не находим”), но и выступить перед композиторами с “советами”, к которым им, конечно, надлежало прислушаться — использовать отдельные инструменты или же обращаться к полному составу оркестра, отдавать предпочтение одноголосию, или, напротив, — многоголосию и т.д., и т.п.

Прокофьев отсутствовал на собрании. Сославшись на болезнь, он прислал письмо, которое было зачитано во время развернувшихся прений.

«Ввиду того, что состояние моего здоровья лишает меня возможности присутствовать и выступить на общем собрании композиторов, я хочу высказать мои мысли относительно Постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года в настоящем письме, которое прошу огласить на собрании, если Вы найдете это нужным.

Постановление ЦК ВКП(б) отделило в творчество композиторов прогнившие ткани от здоровых. Как это не болезненно для целого ряда композиторов, в том числе и для меня, я приветствую Постановление ЦК ВКП(б), создающее условие для оздоровления всего организма советской музыки. Постановление ценно осо-

* Долгое время оставалась обойденной высочайшего внимания одна область творчества — живопись. Ее очередь настала в 1951 г., когда была опубликована редакционная статья “Правды” «Советский художник».

** Здесь и далее цит. по: СМ. 1948. № 1.

*** В отличие от тех музыкантов, которые волею судеб оказались свидетелями, а в большинстве случаев и жертвами творившихся беззаконий (см.: Ж и т о м и р с к и й Д. На пути к исторической правде//МЖ. 1988. № 13. С. 3—5; Н е с т ь е в И. О новых аспектах изучения советской музыки//СМ. 1989. № 2. С. 44—51.

бенно тем, что оно выявило чуждость советскому народу формалистического направления, ведущего к обеднению и упадку музыки, и с предельной ясностью указало нам цели, которых мы должны добиваться для наилучшего служения советскому народу.

Скажу о себе: элементы формализма были свойственны моей музыке еще лет 15—20 тому назад. Зараза произошла, по-видимому, от соприкосновения с рядом западных течений¹. После разоблачения “Правдой”, по указанию ЦК ВКП(б), формалистических ошибок в опере Шостаковича, я много размышлял о творческих приемах моей музыки и пришел к заключению о неправильности такого пути. В результате последовали поиски более ясного и внутренне более содержательного языка. В ряде моих последующих работ — “Александр Невский”, “Ромео и Джульетта”, Пятая симфония — я стремился освободиться от элементов формализма, и, как мне кажется, в некоторой степени мне это удалось. Наличие формализма в некоторых моих сочинениях объясняется, вероятно, известным самоуспокоением и недостаточно ясным осознанием того, что это совсем не нужно нашему народу². После же постановления, встряхнувшего до глубины всю нашу композиторскую общественность, стало ясно, какая именно музыка нужна нашему народу, и стали ясны пути изживания формалистической болезни.

В вопросе о важности мелодии у меня никогда не было сомнения. Я очень люблю мелодию, считаю ее самым важным элементом в музыке и работаю над улучшением ее качества в моих сочинениях многие годы. Найти мелодию, сразу понятную даже непосвященному слушателю и в то же время оригинальную, — самое трудное для композитора. Здесь его стережет целое множество опасностей: можно впасть в тривиальность или пошлость, или в перепев уже ранее сочиненного. В этом отношении сочинение более сложных мелодий гораздо легче. Бывает и так, что композитор, долго возясь со своей мелодией и выправляя ее, сам этого не замечая, делает ее чрезмерно изысканной или усложненной и уходит от простоты³. В эту ловушку несомненно попал и я в процессе работы. Нужна особенная бдительность при сочинении, для того чтобы мелодия осталась простой, в то же время не превращаясь в дешевую, сладкую или подражательную. Это легко говорить, но трудней исполнить, и все мои усилия будут направлены к тому, чтобы эти слова оказались не только рецептом, но чтобы я мог провести их на деле в последующих работах.

В атональности, которая часто бывает близко связана с формализмом, я тоже повинен, хотя должен с радостью признаться, что тяга к тональной музыке у меня появилась уже довольно давно, после того, как я ясно ощутил, что постройка музыкального произведения в тоне есть постройка здания на солидном фундаменте, а постройка без тона — постройка на песке. Кроме того, тональная и диатоническая музыка дает 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 все же пользовался таким приемом главным образом для контраста и для того, чтобы выделить тональные места. В дальнейшем я надеюсь изжить этот прием.

В оперном творчестве меня часто упрекали в преобладании речитатива над кантиленой. Я очень люблю сцену, как таковую, и считаю, что человек, пришедший в оперный театр, имеет право требовать впечатления не только для слуха, но и для зрения (иначе он пошел бы не в оперу, а в концерт). Но всякое движение на сцене скорее всего связано с речитативом, тогда как кантилена вызывает в известной мере неподвижность на сцене. Я помню, как мне мучительно было смотреть на сцену в иных вагнеровских операх, когда в течение целого акта, длящегося около часа, не двигался ни один персонаж. Вот эта-то боязнь неподвижности мешала мне останавливаться на долгое время на кантилене. В связи с постановлением я тщательно передумал и этот вопрос и пришел к заключению, что в оперном либретто есть места, требующие обязательно ариозности, но есть и такие куски, — и эти куски занимают огромное место, может быть в общей сложности половину всей оперы, — которые композитор может истолковать по своему желанию или речитативно или же ариозно. Возьмем для примера письмо Татьяны из “Евгения Онегина”: совсем не трудно было бы написать большую его часть речитативом, но Чайковский направил

свой музыкальный язык в сторону кантилены и все письмо превратил как бы в огромную арию, которая имеет еще и то преимущество, что она исполняется с одновременным действием на сцене, давая, таким образом, пищу не только для слуха, но и для глаз. Вот в этом направлении мне и хочется двинуть работу над моей оперой на современный советский сюжет — “Повесть о настоящем человеке” по Б.Полевому.

Очень обрадовало меня указание постановления на желательность полифонии, особенно в хоровом и ансамблевом пении. Это действительно интересная задача для композитора и большое удовольствие для слушателя. В вышепоименованной опере я намерен ввести трио, дуэты и контрапунктически развитые хоры, для которых я пользуюсь чрезвычайно интересными записями русских народных северных песен. Ясные мелодии и по возможности простой гармонический язык — таковы другие элементы, к которым я буду стремиться в этой опере.

В заключение мне хочется выразить мою благодарность нашей партии за четкие указания постановления, помогающие мне в поисках музыкального языка, понятно-го и близкого нашему народу, достойного нашего народа и нашей великой страны».

Опубликовано: СМ. 1948. № 1. С.66—67. В АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп. II. Ед.хр.331. Л.20—22) сохранилась идентичная публикации копия машинописи, датированная 16 февраля 1948 г., а также черновая рукопись М.Мендельсон-Прокофьевой с правкой Прокофьева (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп. III. Ед.хр.116. Л.1—5).

¹ За эту фразу в своем выступлении в прениях с готовностью ухватился А.Богатырев, заявивший следующее: “Творчество Прокофьева сложилось в годы его пребывания на Западе. (...) Его музыкальный язык в ту пору вполне соответствовал сюжетам и образам его произведений. Разрыв между приемами его творчества и содержанием его сочинений пришел позже, когда он столкнулся с реалистическими сюжетами и советской тематикой. (...) Прокофьев и не смог отобразить величие нашего народа. Аэмоциональная сущность его музыки чужда нашей действительности”.

² В.Виноградов взялся развить эту мысль Прокофьева: “Очевидно, сознавая, что его [Прокофьева] музыка народу непонятна и что в советских условиях это недопустимо, он начинает писать два сорта музыки: одну для знатоков, другую — для народа. Я не могу объяснить иначе тот факт, что наряду с замечательными произведениями появляется упрощенчество, примитивное художественное мышление, которое, видимо, вытекает из желания дать что-то народу, но не как равному, а глядя сверху вниз”.

³ В этом пункте с Прокофьевым согласился Ю.Шапорин: “Прокофьев очень верно заметил, что сочинить простую мелодию, которая воздействовала бы на слушателя, является чрезвычайно трудным делом. Я продолжу эту верную мысль, распространив ее на гармонию и на полифонию. Действительно, сочинить тональную фугу значительно труднее, чем атональную, равно как мыслить в ладовой системе труднее, чем в тех случаях, когда пренебрегают гармонической логикой”.

182. Музыка и жизнь

Я никогда не жил и не давал концертов в американском городе Солт-Лейк-Сити, что находится в штате Юта¹. И даже тогда, когда по приглашению американских друзей в 1938 году я посетил Соединенные Штаты, мне, к сожалению, не пришлось погостить в этом городе, жители которого, надо полагать, так же любят музыку, как ее любят везде на земле. И вот совсем недавно я узнал о таком факте из жизни этого города.

Как сообщил корреспондент агентства Ассошиэйтед Пресс, дирижер местного симфонического оркестра господин Моис Абраванел заявил в полицию, что ему по телефону позвонил некий человек и угрожал, что если оркестр исполнит Пятую симфонию Прокофьева, объявленную в программе концерта, он, то есть дирижер Абраванел, будет убит или искалечен. Корреспондент добавляет, что руководители оркестра, несмотря на угрозу, оставили программу концерта без изменения.

Конечно, это странное событие в музыкальной жизни Солт-Лейк-Сити не так уж значительно, чтобы стоило о нем много говорить. Но в этой печальной истории есть существенная сторона для меня лично. В самом деле, почему Пятая симфония Прокофьева вызвала у кого-то столь резкую реакцию? Эту симфонию, как мне известно, тепло встречают американские слушатели, ее с успехом неоднократно исполняли Бостонский оркестр, Нью-Йоркский филармонический оркестр (под управлением Артура Родзинского) и другие оркестры. У меня есть записи этих концертов. И вдруг — инцидент в Солт-Лейк-Сити... Почему грозили дирижеру, собира-

ющемуся исполнить Пятую симфонию? Не потому ли, что это музыкальное произведение прославляет свободу человеческого духа?

В Пятой симфонии я хотел воспеть свободного и счастливого человека, его могучие силы, его благородство, его духовную чистоту. Не могу сказать, что я эту тему выбирал, — она родилась во мне и требовала выхода. Я написал такую музыку, какая зрела и, наконец, наполнила мою душу. И вот эта музыка — или ее идея? — не нравится некоторым господам в штате Юта. Наверное, им нравится музыка, которая чернит человека, огуляет, оглуляет его.

Недавно, приводя в порядок свою музыкальную библиотеку, я переключал папки с моими произведениями, изданными в различных странах. Я обнаружил здесь Седьмую сонату для фортепиано с аннотацией Олина Даунса, изданную в Нью-Йорке (это произведение у меня имеется также в хорошей записи некоторых американских музыкантов, неоднократно исполнявших Седьмую сонату). Я обнаружил здесь и мою симфоническую сказку “Петя и волк” с аннотацией Гарольда Шелдона (в 1938 году в Бостоне я сам дирижировал исполнением этой сказки). Я нашел и другие свои произведения, как, например, Сонату для скрипки и фортепиано, кантату “Александр Невский”, которая у меня имеется также в записи Филадельфийского оркестра под управлением Юджина Орманди... Все это, конечно, различные по жанру, тематической окраске, техническому орнаменту произведения. Но они объединены одной идеей — они говорят о человеке и созданы для него. Я уверен, что именно эта черта и привлекла к ним сердца слушателей во многих странах мира, в том числе и в Соединенных Штатах.

Не так давно я написал новую ораторию — “На страже мира”². Я эту тему также не искал и не выбирал. Она выросла из самой жизни, из ее кипения, из всего того, что окружает, волнует и меня и других людей.

... Лето я обычно провожу на даче, недалеко от Москвы. Дорогу, которая вьется из центра Москвы на окраины, а затем за город, вдоль старых и молодых лесов, над реками и у пшеничных нив, я знаю очень хорошо. Вот поле. Высокую рожь убирает новая машина — самоходный комбайн. Через десяток километров, на зеленой лужайке, возле строгих воспитательниц — группа краснощеких малышей: сюда, на дачу, переехал детский сад одной из московских фабрик. Едем дальше. Вдоль дороги специальные краны высаживают в землю многолетние липы. Еще дальше сбросили строительные леса новые жилые дома. И, наконец, возле самой Москвы, в золотистой дымке дня поднялись строгие контуры нового, поистине замечательного здания Московского университета. Все это картины будничной советской жизни.

Я знаю, все то, что я наблюдаю на небольшом отрезке пути в Москву, является типичным в жизни всей нашей страны. Я знаю почтенных ученых, которые оставили на время свои московские лаборатории, чтобы отправиться в Среднюю Азию строить Главный Туркменский канал. Я знаю молодых инженеров, которые, закончив учебу в Москве, торопились на берега Волги, Дона и Днепра, чтобы строить там электростанции. У меня много друзей и знакомых. Они пишут книги, выращивают сады, строят дома. И вся их жизнь наполнена поэзией мирного труда. Вот, собственно, как родилась тема моей оратории.

В чем содержание этого скромного произведения? Оно рассказывает о трудных днях второй мировой войны, о слезах матерей и сирот, об испепеленных огнем городах, о великих испытаниях, павших на плечи народа. Дальнейшие части оратории посвящены Сталинграду, победе над врагом, светлой радости созидания, счастливому детству наших детей. Я хотел выразить в этой вещи свои мысли о мире и войне, уверенность, что войны не будет, что народы земли отстоят мир, спасут цивилизацию, детей, наше будущее.

Так родилась оратория о мире. Быть может, я чересчур подробно рассказал биографию этого скромного произведения. Но в нем нашли выражение принципы, о которых шла речь выше.

Сейчас я сочиняю поэму для большого симфонического оркестра. Она посвящена соединению двух русских рек — Волги и Дона. Я так назвал будущую поэму “Встреча Волги с Доном”. Откуда взялась эта тема? Она подсказана жизнью³.

Об этих реках у нас в народе сложено много песен. К ним прибавились теперь новые, воспевающие подвиг человека, преобразующего природу.

В Америке и Западной Европе много говорят о миссии художника, о свободном его творчестве. В самом деле, может ли художник стоять в стороне от жизни? Может ли он замкнуться в эфемерную “башню”, субъективными границами очертить круг своего творчества, или он должен быть там, где нужен, где его слово, его музыка, его резец могут помочь народу жить лучше и ярче?

Вспомним творческий путь Бетховена и Шекспира, Моцарта и Толстого, Чайковского и Диккенса — этих титанов человеческого духа и мысли. Разве их величие не заключается именно в том, что они по собственной воле, по велению души и долга отдали свой могучий талант служению человека? Разве их бессмертные творения не отмечены прежде всего этой чертой?

Когда я был в Соединенных Штатах и в Англии, мне нередко приходилось слышать разговоры о том, кому должна служить музыка, о чем должен писать композитор, что должно направлять его творчество? Я придерживаюсь того убеждения, что композитор, как и поэт, ваятель, живописец, призван служить человеку и народу. Он должен украшать человеческую жизнь и защищать ее. Он прежде всего обязан быть гражданином в своем искусстве, воспевать человеческую жизнь и вести человека к светлому будущему. Таков, с моей точки зрения, незыблемый кодекс искусства.

Быть может, меня упрекнут, что я повторяю общеизвестные истины и мои рассуждения имеют отдаленное отношение к тому, что случилось в городе Солт-Лейк-Сити. Но я убежден, что внутренняя связь между ними существует.

Перед тем, как писать эту статью, я поинтересовался: какие же темы владеют вдохновением моих коллег? И вот я установил. Дмитрий Шостакович в ближайшее время намеревается писать сочинение, посвященное великим стройкам советского народа⁴. Тихон Хренников уже начал писать сочинение о торжестве мира во всем мире⁵. Юрий Шапорин, последние годы посвятивший созданию новой оперы “Декабристы”, работает над кантатой на тексты русских классиков и современных поэтов⁶. Молодой и талантливый композитор Николай Пейко, ученик недавно умершего выдающегося композитора Мясковского, пишет симфоническую поэму для солистов, хора и оркестра на тему “Утро нашей Родины”...⁷

В странном инциденте, случившемся в американском городе Солт-Лейк-Сити, я вижу подтверждение правильности нашего пути. Наша музыка стремится внушить человеку спокойствие и уверенность тем, кто замышляет взорвать это будущее и нарушить спокойствие человечества пожаром новых кровавых войн. Они бессильны заглушить звуки наших песен, симфонии мира и труда, — я в этом убежден. Ведь и в Солт-Лейк-Сити прозвучала Пятая симфония...

Опубликовано: News (Moscow). 1951. № 10. P.14—16 (на англ. яз.); Сов. искусство (М.). 1951. 5 дек. (№ 97). С.4; МДВ. С.254—257.

¹ Город на Западе США, административный центр штата Юта.

² Оратория для солистов, чтецов, смешанного хора, хора мальчиков и орк. “На страже мира” впервые исп. в Москве 19 декабря 1950 г. п/у С.Самосуда.

Об истории создания оратории и документальный материал о ней см. в статье: М е н д е л ь с о н М. Как создавалась оратория “На страже мира”//СМ. 1962. № 3. С.102—110.

³ См. коммент. 2 к № 183 наст. изд.

⁴ Речь идет о кантате Шостаковича “Над родиной нашей солнце сияет”, впервые исп. в Москве 6 ноября 1952 г. п/у К.Иванова.

⁵ По всей видимости, речь идет о неосуществленном замысле.

⁶ Имеется в виду оратория Ю.Шапорина “Доколе коршуну кружить?”, впервые исп. в Москве 19 ноября 1963 г. п/у А.Свешникова. В оратории были использованы тексты А.Блока, К.Симонова и М.Исаковского.

⁷ Надо полагать, что речь идет о кантате Н.Пейко для солистов, хора и орк., получившей в окончательном варианте название “Строители грядущего”.

183. ...

В 1952 году предполагается постановка моего нового балета “Каменный цветок”, написанного по мотивам уральских сказов П.Бажова. Ставить балет будет Л.Лавровский, осуществивший несколько лет назад постановку моего балета “Ромео и Джульетта”. “Каменный цветок” — балет о радости творческого труда на благо

народа, о духовной красоте русского человека, о мощи и неисчислимых богатствах нашей природы, раскрывающихся только перед человеком труда. Большое место занимает в балете тема верной, преодолевающей множество суровых испытаний любви молодого искусного мастера Данилы и его невесты Катерины. Как и в своих предыдущих балетах, в "Каменном цветке" я стремился к тому, чтобы наш зритель увидел на сцене знакомых ему по сказам персонажей не только танцующими, но чувствующими, переживающими, волнующими его своими горестями и радостями. В своей музыке я использовал уральские народные песни¹.

Сейчас я пишу праздничную поэму "Встреча Волги с Доном" для симфонического оркестра. Когда я работаю, мне вспоминается бескрайняя ширь наших великих рек, вспоминаются песни, которые сложил о них народ, строки русских классических и современных поэтов, посвященные им. Я стремлюсь к тому, чтобы музыка поэмы была напевна и чтобы в ней нашла отражение та радость созидания, которой сейчас охвачен весь наш народ².

В дальнейшем собираюсь работать над Концертом для фортепиано и оркестра³, над новым балетом⁴ и над Симфонией для детей⁵.

Опубликовано: Сов. искусство (М.). 1951. 17 ноября (№ 92). С.2; МДВ. С.257 под назв. "Встреча Волги с Доном".

¹ Балет "Сказ о каменном цветке" впервые пост. в Большом т-ре в Москве; премьера состоялась 12 февраля 1954 г. (дир. Ю.Файер, балетм. Л.Лавровский, худ. Т.Старженецкая).

Из воспоминаний М.Мендельсон-Прокофьевой: «Во время работы над операми и балетами Сергей Сергеевич стремился к согласованности в действиях композитора, либреттиста, постановщика, художника, пусть давшейся нелегко и не сразу, а порой в горячих спорах. Поэтому над "Сказом о каменном цветке" Сергей Сергеевич работал в тесном творческом общении с Л.Лавровским, замечательно поставившим его балет "Ромео и Джульетта". Сначала был разработан подробный план либретто — Сергей Сергеевич никогда не приступал к работе над первым актом до тех пор, пока ему не был ясен весь ход сюжетной линии до конца; затем обсуждался каждый танец во всех деталях и подробностях. Балет был написан в 1949 году, инструментовка полностью закончена в 1950 году. И вот через два года театр обратился к Сергею Сергеевичу с просьбой внести дополнения в партитуру, "сделать так, — как говорил Сергей Сергеевич, — чтобы звучало громче в местах драматических, то есть углубить партитуру". Благодарный театру за превосходное воплощение его балетов "Ромео и Джульетта" и "Золушка", Сергей Сергеевич, однако, не мог согласиться с этой просьбой. Инструментуя балет, он исходил из логики развития сюжета, характеристики действующих лиц, характера танца, поэтому просьба театра означала для него в известной мере ломку замысла, что волновало Сергея Сергеевича; он говорил, что это его "лишает покоя"» (МДВ. С.383—384).

О последнем обстоятельстве пишет в своих воспоминаниях и Д.Кабалевский: "С большой тревогой говорил в последнее время Прокофьев о судьбе своего последнего балета — "Сказ о каменном цветке". (...) Эту работу Прокофьев делал с охотой и увлечением. Тревожило его другое: требования театра, касающиеся оркестровой партитуры балета, требования, осуществление которых, по словам Сергея Сергеевича, должно было "огрубить и испачкать" его партитуру. Однако даже здесь, идя навстречу тем пожеланиям театра, которые Прокофьев счел все же разумными, он согласился внести некоторые поправки. К сожалению, опираясь на "принципиальное согласие" автора, театр после смерти Прокофьева по своему усмотрению переделал его партитуру... Сравнение обеих партитур — авторской и "отредактированной" театром — несомненно покажет, насколько прокофьевская музыка лучше, тоньше, красочнее и самобытнее того, что мы слушаем сейчас в недавно выпущенном спектакле (имеется в виду первая пост. балета в Большом т-ре; см. выше. — В.В.)" (МДВ. С.425).

Из воспоминаний Л.Лавровского: «Работа по сочинению сценарного плана [балета] шла довольно успешно. В один из дней, разработав у себя значительную часть сценарного куска и будучи довольным, я направился к Сергею Сергеевичу.

Выйдя на шоссе, [ведущее к Николиной Горе,] я еще издали увидел Прокофьева. Взволнованный, взбужденный, дирижируя на ходу тростью, он быстрыми шагами шел мне навстречу. "Вы знаете, — крикнул он мне, — я нашел тему Хозяйки. Вот она!" Прокофьев пропел мне вступление к балету, дирижируя тростью, словно перед ним был целый оркестр. "Тему будут играть трубы", — сказал он.

Действительно, тема была превосходная, что я и сказал композитору, от души поздравив его с находкой.

Уже вечером, у себя на даче, Сергей Сергеевич много раз проигрывал тему на рояле. Он выглядел именинником. (...)

По ходу развития сюжетной канвы спектакля появилась необходимость введения в третий акт возвращенной цыганской пляски, служащей драматургически важным фоном и средством для дорисовки образа Северяна.

На эту мою просьбу Сергей Сергеевич ответил: "Да, я понимаю, что эта сцена нужна, но только прошу вас возможно более подробно изложить ваши желания. Признаюсь, я никогда не думал писать цыган, я не знаю, я не слышал их".

Насколько возможно точно и подробно я объяснил композитору характер всей сцены, показал ходы и движения будущего танца и даже пытался что-то напеть. (...) Я подобрал все, что мог, по цыганскому

танцу. Не скрою, что многие материалы отдавали откровенной пошлостью. (...) С концертмейстером С. Стучевским я приехал на дачу к Прокофьеву. Началась импровизация на цыганские темы. Сергей Сергеевич пришел в ужас: "Простите, я закрою окна. Я не могу допустить, чтобы такие звуки неслись с дачи Прокофьева!" (...) Трудно давалась эта пляска композитору, очень долго он не мог "схватить" ее сущность. При встречах со мной Сергей Сергеевич говорил: "Когда друзья слышат, что я сочиняю, и спрашивают, что я пишу, я отвечаю: у Лавровского испортился вкус, и он заставляет меня писать подобные вещи"» (МДВ. С.520—521 и 523).

² Праздничная поэма для симф. орк. "Встреча Волги с Доном" впервые исп. в Москве 22 февраля 1953 г. п/у С. Самосуда.

³ Речь идет о неосуществленном замысле — Шестом концерте для двух фортепиано и струнного орк.

⁴ Из воспоминаний театрального критика и драматурга Н. Волкова: «Прокофьев, уставший от "Каменного цветка", хотел, чтобы мы сделали не балет, а, как он выражался, "балетик". И я остановил свой выбор на "Душеньке" И. Богдановича, на этом русском варианте мифа об Эросе и Психее. Прокофьеву это понравилось, и особенно название "Душенька", в котором звучала смесь наשמеливой сентиментальности, а Прокофьев, как автор "Пети и волка", любил такие сочинения.

К несчастью, Прокофьеву не суждено было написать этот "балетик"» (В о л к о в Н. Театральные вечера. — М., 1966. С.399).

⁵ Речь идет о Седьмой симфонии; см. № 188 наст. изд. и коммент. к нему.

184. ...

[...] Не так давно я закончил Концерт для виолончели с оркестром. Музыка Концерта, построенная на русском материале, требует от исполнителя большой виртуозности. Для того, чтобы использовать специфические возможности виолончели как инструмента, я работал над виолончельной партией в контакте с молодым выдающимся виолончелистом Мстиславом Ростроповичем¹.

Детям — нашему будущему, хочу посвятить детскую симфонию, которую сейчас обдумываю. В 1952 году, когда я закончу работу над Симфонией², собираюсь написать Концерт для фортепиано с оркестром³ и Сонату для виолончели соло. Соната для виолончели соло ставит тем более интересные задачи перед композитором; это очень трудная музыкальная форма, и поэтому ею пользовались немногие композиторы. Сюиты для виолончели соло Баха, которые у нас нередко исполняются, натолкнули меня на мысль написать эту Сонату⁴. [...]

Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп. III. Ед. хр. 119. Л. 14, авторизованная машинопись). Заметка написана для ТАСС и датирована 15 декабря 1951 г.

¹ Речь идет о Симфонии-концерте для виолончели с орк., который явился значительно переработанной редакцией Первого концерта для виолончели с орк., завершеного Прокофьевым в 1939 г. (см. № 139 наст. изд. и коммент. 1 к нему). Первое исп. Симфонии-концерта состоялось 18 февраля 1952 г. в Москве, солист М. Ростропович; дир. С. Рихтер.

Из воспоминаний М. Ростроповича: "Через некоторое время после исполнения [виолончельной] сонаты [1 марта 1950 г.] Прокофьев решил взяться за виолончельный концерт. Заботясь о том, чтобы сочиненная им музыка была всегда инструментально интересной, то есть чтобы в музыке были максимально использованы все выразительные и технические возможности инструмента, Сергей Сергеевич просил меня принести ноты виолончельных произведений "любого качества", но содержащие в себе интересные пассажи, в которых широко и по-новому используются технические возможности виолончели.

Я принес Поппера, Давыдова и т.д.

Сергей Сергеевич некоторое время изучал техническое использование виолончели в этих сочинениях и каждый раз, когда встречал меня, подшучивая, говорил: "Ну и музыку вы мне принесли".

Работая над виолончельным концертом, Сергей Сергеевич пригласил меня провести лето у него на даче. Живя два лета у Сергея Сергеевича на Николиной, а зимой постоянно встречаясь с ним в Москве, я мог наблюдать процесс его композиторской работы над произведением" (МДВ. С.472).

Периоду работы над Симфонией-концертом посвятил отдельные страницы в своих воспоминаниях и С. Рихтер: "Ростропович, после того как мы сыграли прокофьевскую виолончельную сонату, цепко схватился за Сергея Сергеевича. (...) На каком-то своем вечере Ростропович играл (под рояль) [Первый] виолончельный концерт (...).

Потом вместе с С.С. они подготовили вторую редакцию этого концерта, которая и превратилась во Второй виолончельный концерт. Не знали только, кто будет дирижировать. У меня был сломан палец на правой руке, и я только что сыграл леворульный концерт Равеля. Сломанный палец помог мне решиться выступить впервые в качестве аккомпанирующего дирижера. Кондрашин дал мне несколько уроков. Сергей Сергеевич был очень доволен, сказал просто: "Пожалуйста", и мы приступили к репетициям.

Вся эта история была для меня крайне волнующей. На репетициях, хотя музыканты московского молодежного оркестра относились ко мне чутко и доброжелательно, все же не обошлось без конфликтов. Некоторые строили удивленно-юмористические гримасы и едва подавляли смех. Это была реакция на

большие септимы и жесткое звучание оркестра. Партия солиста, неслыханно трудная и новаторская, вызвала бурное веселье у виолончелистов. (...)

Тогда концерт, в общем, успеха не имел. Все его критиковали буквально "в пух и прах". "Теперь я спокоен. Теперь есть дирижер и для других моих сочинений", — сказал Прокофьев" (МДВ. С. 468—469).

² См. № 188 наст. изд. и коммент. к нему.

³ См. коммент. 3 к № 183 наст. изд.

⁴ Соната для виолончели соло не была завершена Прокофьевым; в АрхП сохранились ее эскизы.

185. Выступление по Московскому радио

В дни Месячника канадо-советской дружбы¹ мне хочется передать самое искреннее, горячее приветствие канадским музыкантам и всему канадскому народу. Мне часто приходилось бывать за океаном. Как всегда, во время концертных поездок я знакомился с музыкальной культурой зарубежных стран. Познакомился я с канадскими песнями, с творчеством канадских композиторов. Многие из них, как мне кажется, стоят на правильном пути, поддерживая тесную связь с истоками музыкальной культуры родного народа.

Отзвуки песен европейских колонистов сыграли, конечно, свою роль в развитии канадской музыки, но в наше время, как я убедился, она достигла подлинного своеобразия. Много привлекательных черт обнаружил я в канадских песнях — теплую задумчивость, искренность, мягкий юмор, напевность. Продолжая знакомство с канадскими песнями, сборники которых имеются в Москве, я убедился, что своеобразие этих песен успешно противостоит чуждым влияниям "модной" американской музыки.

Хочется пожелать канадским музыкантам еще более глубоко постичь обаяние творчества своего народа и у него искать опору и поддержку в своих творческих исканиях. [...]

Мне известно, что сочинения мои часто исполняются в Канаде. Поэтому, я думаю, моим канадским друзьям интересно будет узнать о моих творческих планах. Я закончил недавно новый Концерт для виолончели с оркестром и пишу сейчас с большим увлечением симфонию "Волго-Дон"², посвященную великим мирным стройкам, развернувшимся в нашей стране. [...]

Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. II. Ед. хр. 118. Л. 11-12, авторизованная машинопись). Датировано 18 января 1952 г.

¹ Месячник канадо-советской дружбы проходил в январе — феврале 1952 г.

² Имеется в виду праздничная поэма для орк. "Встреча Волги с Доном".

186. У театральной афиши¹

Мне уже немало лет. В возрасте, когда человека часто посещают врачи, весьма изобретательно лишающие его права на удовольствия, и окружают предупредительные родственники, с заботливостью следящие за тем, чтобы все предписания врачей пунктуально исполнялись, — в этом возрасте сравнительно редко удается бывать в театрах. Между тем я москвич...

Шоу однажды заметил: "Если в один прекрасный вечер, в разгаре лондонского сезона, полиция оцепила бы все театры и допросила каждого зрителя о его взглядах на развлечения, наверное, не нашлось бы ни одного имеющего собственный домашний очаг лондонца, который не сознался бы, что смотрит на посещение театра... как на совершенно экстраординарный способ провести вечер".

Если бы подобный эксперимент был произведен в Москве, он дал бы абсолютно противоположные результаты: москвичи являются ревностными, неутомимыми посетителями театров.

В иной погожий день, когда веселые солнечные блики, пробежав по стене комнаты, вызывают неодолимое желание пройтись по знакомым улицам, я отправляюсь на прогулку. Жизнь московской улицы — торопливая, озабоченная, мажор-

ная — тотчас вовлекает человека в свой энергичный ритм. Люди куда-то спешат. Веселой стайкой бегут школьники. Тесной группой, споря о чем-то на ходу, идут студенты и студентки. “Серьезные” люди спешат по делам. Хозяйки несут сумки с провизией. Модницы задерживаются у витрин больших магазинов, разглядывая костюмы, меха, шляпки...

Я охотно отдаюсь движению толпы, и она выносит меня то к книжному магазину, где устанавливается шумная очередь желающих подписаться на новое собрание сочинений Гоголя, то к углу, где продаются мимозы, доставленные самолетом с Кавказа, но чаще всего к стенду, на котором расклеены афиши московских театров и концертных залов...

Для меня это момент испытания, борьбы с соблазном. Сперва я пытаюсь пройти мимо, притворившись равнодушным. Потом останавливаюсь и неторопливо, радуясь собственной выдержке, прочитываю афиши драматических театров. Но ведь это только драма! Гораздо более опасным искушением оказывается для меня десятидневная репертуарная афиша Большого театра.

Большой театр! Пока врачи не подвергли меня осаде, я успел провести в его стенах бесчисленное количество вечеров. И мне ни разу не случилось видеть свободных мест в этом зале, вмещающем более двух тысяч человек... Взгляд мой сквозит по афише. Чайковский: “Евгений Онегин”, “Пиковая дама”, “Лебединое озеро”, “Щелкунчик”; Мусоргский: “Хованщина”, “Борис Годунов”; Глинка: “Руслан и Людмила”, “Иван Сусанин”; Верди: “Травиата”, “Риголетто”, “Аида”; Сметана: “Проданная невеста”; Гуно: “Фауст”, “Ромео и Джульетта”... Россини, Делиб, Даргомыжский... Мой старший соратник, композитор Рейнгольд Глиэр представлен в этой афише своими двумя лучшими балетами: “Медный всадник” и “Красный мак”. Я горжусь тем, что в избранное общество, украшающее сцену Большого театра, приглашены и мои два балета — “Золушка” и “Ромео и Джульетта”. К сожалению, автор отстает от собственных созданий. Расставшись с ним, они существуют независимо от него... Они — в Большом театре, а их автор стоит у афиши, не зная, можно ли ему нарушить запрет врачей!..

В конце концов можно рискнуть и купить билет. Конечно, дома будут волноваться. Конечно, завтра врач заявит, что он не желает лечить человека, который не понимает, что основа медицины — доверие к ней... Но...

Решено! Остается лишь сделать выбор... “Аида”? Это новая постановка Большого театра. Премьера состоялась совсем недавно... Или — “Раймонда”, “старый” милый балет? Или — “Красный мак”, в котором танцует гордость нашего балета Уланова?..

Я убежден, что если бы лондонцы знали Уланову², у Шоу не было бы оснований упрекать своих земляков в равнодушии к театру. Уланова — это гений русского балета, его трепетная душа, его олицетворенная поэзия. Уланова — балерина, полностью выразившая в пластическом рисунке танца лучшие черты балетного искусства XX века. В лебедином полете ее Одетты, в обаятельном танце ее Марии, в нежности ее Жизели, в удивительном сочетании девической стыдливости и опаляющей страсти ее Джульетты — во всех творениях Галины Улановой бьется пытливая, умная, проницательная мысль нашей современницы... И волшебная палочка Юрия Файера, уже много лет виртуозно управляющего каждым движением танцоров и танцовщиц Большого театра, отдает в ее власть всю мощь огромного оркестра. Да, Уланова! Но в лучшей в мире балетной труппе, где сверкает талант Лепешинской, Семеновой, Плисецкой, Стручковой, — как трудно отдать кому-либо одному предпочтение!

Балет — выбор, кажется, сделан. Но тут же мой взгляд отмечает и другие знакомые имена. Надежда Обухова, Иван Козловский, Александр Пирогов, Максим Михайлов, Марк Рейзен, Пантелеймон Норцов... Контральто Надежды Обуховой способно заманить в плен музыки даже человека, не отличающего Бетховена от Делиба. Могучие басы Пирогова, Рейзена, Михайлова напоминают о том, что жива и процветает в советской опере та школа пения, основоположником которой был гениальный Федор Шаляпин...

Да, нелегко мне решить эту задачу и остановить свой выбор на каком-либо из театральных соблазнов сегодняшнего вечера...

Читаю дальше. Мое внимание отвлекает задорная афиша театра оперетты. Ста-

рые неумирающие названия музыкальных комедий смотрят на меня, будто завлекая в свой шуточный, мелодичный, неправдоподобный, но неизменно радостный мир. Здесь и бессмертный Иоганн Штраус — “Летучая мышь”, и “Сильва” с “Марицей” Кальмана. И советские оперетты — “Вольный ветер”, “Трембита”...

Что же делать? А тут еще афиша Театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. Здесь второй год идет опера Кабалевского “Семья Тараса” — одна из первых и удачных попыток отобразить в оперной форме события Великой Отечественной войны. Здесь недавно состоялась премьера “Эсмеральды” — балета, написанного на сюжет Гюго.

А вот и афиша Московской консерватории...

Человек, который впервые окупнется в бурную волну московской музыкальной жизни, может просто растеряться...

Даже мне, одному из старожилов музыкальной Москвы, читая афиши, приходится испытывать беспокойное чувство растерянности и досады: нельзя же все увидеть и все услышать!

Кто-то из великих музыкантов прошлого века заметил, что музыка — это азбука, которую надо учить каждый день до конца жизни... Я могу спорить о том, нужно ли ее учить каждый день, но слушать, право, чрезвычайно важно... Но кому отдать предпочтение? Виртуозу Эмилю Гилельсу или Владимиру Софроницкому? Или чудесному поэту роляя Святославу Рихтеру, который заново открывает нам Мусоргского и Рахманинова? Замечательному скрипачу Давиду Ойстраху, под пальцами которого оживают все светлые элегии мировой музыки? Тончайшему пианисту Генриху Нейгаузу или юной шопенистке Белле Давидович, получившей в Варшаве первую премию на международном конкурсе? Или, наконец, пойти послушать симфонический оркестр?

Афиша молчит! Зато вокруг нее шумит плотный кружок москвичей. Скоро солнце скроется за горизонтом и наступит весенний вечер... Распахнутся двери театров, концертных залов. Надо принять решение и поспешить достать билет. С этим, что греха таить, в Москве нелегко...

Опубликовано: News (Moscow). 1952. April. (№ 7). P. 30—32. Печатается по русскому оттиску публикации [АрхП (ЦГАЛИ). Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.331. Л.6 об., 7 и 7 об.].

¹ Публикации предпослано следующее примечание редакции журнала: “В Москве много театров с разнообразным репертуаром. Мы попросили композитора Сергея Прокофьева консультации по этому вопросу. Мнение столь авторитетного музыканта, казалось нам, могло бы помочь зарубежным гостям разобраться в московских театральных афишах. Сергей Прокофьев своеобразно выполнил свою задачу; его театральный обзор, несомненно, представит интерес для читателей”.

² Английские зрители впервые познакомились с искусством Улановой в октябре 1956 г., выступившей в Лондоне с триумфальным успехом в балетах “Жизель” и “Ромео и Джульетта”.

187. ...

Когда я закончил коренную переделку виолончельного концерта (теперь — Симфония-концерт для виолончели с оркестром), у меня возникло желание продолжить работу над произведениями для этого инструмента и написать прозрачное Концертино для виолончели с оркестром. В настоящее время первая часть вчерне написана, вторая закончена, третья начата, и в 1953 году рассчитываю завершить эту работу¹.

Одновременно собираюсь заняться сочинением Концерта для двух фортепиано в сопровождении струнного оркестра в 3-х частях. Обращение к этой форме подсказано мне концертом Баха для двух фортепиано и струнного квартета².

Мои творческие планы на 1953 год связаны с намерением филиала Большого театра и Театра имени Станиславского осуществить постановки балета “Каменный цветок” и оперы “Война и мир”³. Ставить балет будет балетмейстер Л.Лавровский, в тесном контакте с которым проходила вся работа над “Каменным цветком”. Нам думалось, что такое творческое содружество композитора и балетмейстера поможет созданию цельного балетного спектакля, в котором хотелось с наибольшей полнотой передать основные идеи, человечность, поэзию и своеобразие сказов П.Бажова,

по материалам которых написан балет. Центральные темы балета — радость творческого труда на благо народа, духовная красота русского человека, верная, преодолевающая суровые испытания любви Катерины и Данилы. В музыке мною частично использованы уральские народные песни.

В последнее время я много работал над новым вариантом оперы “Война и мир” [...]. Многое в опере переделано, пересмотрено, многое написано заново, в частности ария Кутузова для сцены военного совета в Филях.

С радостью жду я в 1953 году творческих встреч с коллективом Большого театра и Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко для дальнейшей совместной работы над балетом “Каменный цветок” и оперой “Война и мир”.

Опубликовано: СМ. 1953. № 1. С.19; МДВ. С.258 под назв. “Творческие планы”. В АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.327. Л.1) находится машинопись, идентичная публикации в СМ и датированная 25 ноября 1952 г.

¹ Концертино для виолончели с оркестром осталось незаконченным: полностью была написана только 2-я часть, 1-я и 3-я части остались в эскизах. Сочинение создавалось в тесном контакте с М.Ростроповичем, который после смерти композитора, используя указания Прокофьева, завершил произведение. Впервые Концертино было исп. в сопровождении ф-но в Москве 29 декабря 1956 г. М.Ростроповичем и А.Дедюхиным (ф-но); 18 марта 1960 г. Концертино было исп. в сопровождении орк. М.Ростроповичем и орк. п/у А.Стаевича.

Наблюдения над процессом работы Прокофьева Ростропович включил в свои воспоминания о композиторе, фрагмент из которых публикуется ниже: «Сочиняя крупное произведение, [Прокофьев] с самого же начала старался представить его себе в целом. Поэтому, сочинив тематический материал, он начинал писать произведение не сразу, а давал темам “отлежаться”, все время обдумывая возможность их развития. Бывало, что он набрасывал на бумаге тональный план большого куска, имея только тематический материал. Часто, проигрывая незаконченное сочинение (так было с поэмой “Встреча Волги с Доном”, Седьмой симфонией, Симфонией-концертом для виолончели с оркестром, Концертино для виолончели и др.), Сергей Сергеевич вдруг останавливался и начинал рассказывать о том, какая дальше будет музыка, на каком материале и в какой фактуре, а затем играл сочиненный и уже записанный кусок продолжения. Эти “белые пятна” иногда были заполнены еле заметно записанными гармониями, по одной на много тактов. Бывало, что произведение крупной формы он сочинял сразу несколькими кусками, взятыми из разных мест. Например, в Allegro из Симфонии-концерта сначала были сочинены первая тема и кода, а затем побочная партия и несколько кусков из разработки. Когда Сергей Сергеевич вызывал меня, чтобы проиграть новый кусок, я никогда не знал, какой из начатых кусков он повел дальше.

Дописав произведение в целом, Сергей Сергеевич проходил его вторым и третьим заходом от начала и до конца, дополняя какими-нибудь деталями, исправляя и “проявляя белые пятна”, то есть пустые такты, оставшиеся недописанными.

Если во время сочинения за роялем Сергея Сергеевича не удовлетворяла какая-нибудь часть мелодии или гармонии, он, после нескольких попыток исправить этот кусок за роялем, брал ноты и уходил к письменному столу, и только за столом находил удовлетворяющее его решение, после чего обычно проигрывал записанное на рояле. Вообще, нужно сказать, что особенно трудные для сочинения места Сергей Сергеевич писал без рояля. Оркестровал он, размечая в клавише, какие инструменты и что должны играть. Разметки производились настолько точно, что при их расшифровке лишь в крайне редких случаях бывали сомнения, которые тут же разрешались автором.

Записывая в клавише только что сочиненные оркестровые куски, Сергей Сергеевич тут же замечал и частично выписывал на соседних строках основные инструменты, из-за чего клавиш становилась иногда пяти-, восьмистроичным. По существу, это уже была почти готовая партитура. К полной разметке голов, то есть к инструментровке произведения, Прокофьев приступал лишь после того, как целиком заканчивал клавиш.

В своей инструментровке Сергей Сергеевич всегда стремился к “прозрачности” звучания, используя только необходимый минимум инструментов. В его оркестре часто встречаются ансамблевые звучности играющих одновременно нескольких солистов из оркестра (трио, квартет, квинтет и т.д.). От такой ажурности оркестровки партитура звучит исключительно красочно, интересно.

Сергей Сергеевич чрезвычайно образно представлял себе звучание отдельных инструментов и их сочетания в отдельные группы. Так, о низких нотах, взятых пианиссимо на трубе, он как-то шутя сказал, что они (эти ноты) напоминают жирных жуков, которых хочется осторожно взять рукой и переставить с одной ноты на другую... В финале Симфонии-концерта есть место, где одна солирующая виолончель играет в темпе Allegretto тему без сопровождения. Вслед за виолончелью с этой же темой вступает струнный квинтет солистов оркестра, о которых Сергей Сергеевич говорил, что после солирующей виолончели они будут звучать как “бедные родственники”.

Исключительное значение имела для Прокофьева чисто тембральная сторона оркестровки — изменение тембров инструментов в зависимости от высоты регистров. Именно в связи с особой тембровой окраской он часто применял крайне низкие и предельно высокие ноты у труб, гобоев, кларнетов. Сплошь и рядом во время полетий такие крайние ноты у духовых инструментов, в связи с трудностью их исполнения, вызывали недовольство музыкантов. Сергей Сергеевич был очень требователен к исполнителям и всегда говорил: “Если эту ноту взять очень трудно, но возможно, пусть позанимается — будет легче”. (...)

Как-то я передал Прокофьеву просьбу некоторых виолончелистов сделать несколько облегченных вариантов пассажей из Симфонии-концерта. Сергей Сергеевич сказал, что сделать это, конечно, можно, но в клавире в этих местах он пометит не "ossia", что означает "вариант", а "facilitazione", что значит "облегченно". На мой недоуменный вопрос он ответил: "Я надеюсь, что те музыканты, у которых есть совесть, не захотят играть "облегченные" варианты"» (МДВ. С.472—474).

² См. коммент. 3 к № 183 наст. изд. Известно три концерта Баха для двух клавиров, и все они написаны в сопровождении оркестра.

³ "Каменный цветок" был пост. в Большом т-ре в 1954 г., а "Война и мир" в Музыкальном т-ре им. Станиславского и Немировича-Данченко только в 1957 г.

188. ...

Основной моей работой в 1952 году было сочинение Седьмой симфонии, которую я назвал "Юношеской". Назвал я ее так потому, что симфония навеяна мыслями о радостном пути советской молодежи. Мне хотелось отразить в ней духовную красоту и силу молодежи нашей страны, жизнерадостность и устремление вперед, в будущее. Исполнение Седьмой симфонии, состоявшееся 11 октября 1952 года, принесло мне большую радость. Превосходно сыгранная оркестром Комитета радиотелевизионной информации под мастерским управлением С.Самосуда, симфония была тепло встречена нашей общественностью¹. В этом же концерте была исполнена моя оратория "На страже мира", написанная в содружестве с поэтом С.Маршаком. В оратории мы стремились воплотить благородную идею борьбы за мир, за счастье народов. Слова "Бороться все за мир должны" — основная тема оратории.

В 1952 году я работал над новым вариантом моей оперы "Война и мир" в связи с намерением Театра им. Станиславского осуществить постановку этой оперы, а также над балетом "Сказ о каменном цветке", намеченном к постановке в филиале Большого театра. Ставить балет будет Л.Лавровский, постановщик моего балета "Ромео и Джульетта". В главных ролях выступят наши замечательные артисты Уланова, Лепешинская, Стручкова, Головкина, Корень. В балете "Сказ о каменном цветке" я и балетмейстер стремились с наибольшей полнотой передать основные идеи, человечность, красоту поэтических сказов известного советского писателя П.Бажова, по мотивам которых написан балет. Радость творческого труда на благо народа, верная, преодолевающая суровые испытания любовь молодого искусного мастера Данилы и его невесты Катерины — центральная тема балета. [...]

Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ. Ф. 1929. Оп. II. Ед. хр. 109. Л. 12, авторизованная машинопись). Заметка написана для ТАСС и датирована 26 декабря 1952 г.

¹ Из воспоминаний Д.Кабалевского: "Одно из памятных посещений Прокофьева на Николиной Горе связано у меня с только что законченной им тогда Седьмой симфонией. Не имея возможности приехать в Москву, Прокофьев согласился на то, чтобы это новое произведение было прослушано в Союзе композиторов без его участия. Симфония была отлично сыграна А.Ведерниковым в его собственном фортепианном переложении и вызвала всеобщее одобрение. Зная, как Прокофьев волновался за судьбу своего нового детища, на следующий же день после прослушивания мы с Г.Хубовым отправились на Николину Гору. С жадностью стал он расспрашивать о том, какое впечатление произвела симфония. И как радостно заулыбался он, как сразу оживился, когда услышал об ее успехе. Несколько раз переспрашивал он нас, словно боясь, что наши слова вызваны лишь желанием подкрепить его силы, подбодрить его. "А не слишком ли проста музыка?" — вдруг спросил Прокофьев, но в этих словах прозвучало не сомнение в правильности своих поисков новой художественной простоты, которой отмечена Седьмая симфония, а горячее желание убедиться в том, что его творческие искания поняты и оценены.

Дальнейший успех Седьмой симфонии при ее публичном исполнении в концерте под управлением С.Самосуда доставил Прокофьеву большую радость. Он только пожалел о своей поправке, внесенной в финал симфонии (повторение главной быстрой темы), и хотел при издании вернуться к первоначальному варианту. Однако симфония печаталась уже после его смерти, и намерение Прокофьева было осуществлено только в партитуре, где в отличие от четырехручного переложения напечатаны оба варианта финала" (МДВ. С.423-424).

Об изменении финала симфонии пишет в своих воспоминаниях и В.Власов: «[Прокофьев] чутко реагировал на товарищеские предложения, порой даже с излишней поспешностью и готовностью. Так, второй вариант заключительных тактов в финале Седьмой симфонии появился только потому, что дирижировавший симфонией С.Самосуд выразил Сергею Сергеевичу пожелание — не лучше ли окончить симфонию снова *vivace* на первой теме. Прокофьев приспал новый конец, но сказал: "Хорошо, будь по-вашему, но, я думаю, мой первый вариант — лучше"» (МДВ. С.428).

О первом исполнении Седьмой симфонии, состоявшемся в Москве 11 октября 1952 г., писал в своих

воспоминаниях Г.Шнеерсон: “Последний раз мы видели Сергея Сергеевича в концертном зале на первом исполнении Седьмой симфонии. (...) Впечатление от встречи с этим удивительно молодым и светлым сочинением осталось ярчайшим музыкальным воспоминанием в моей жизни. Первые слушатели этой поистине классической симфонии нашей советской эпохи были захвачены необыкновенной красотой и щедрым богатством ее мелоса, живой сменой эмоций, образов, красок.

После бесконечных вызовов и оваций, обращенных к автору и С.А.Самосуду, вдохновенно продирижировавшему новым сочинением, вместе с группой друзей Прокофьева я зашел в артистическую. Никогда еще я не видел Сергея Сергеевича таким взволнованным, таким счастливым и растроганным. Он стоял в углу небольшой артистической комнаты, окруженный тесной толпой музыкантов, и едва успевал пожимать тянувшиеся к нему со всех сторон руки, обнимать друзей...” (СтМ. С. 279—280).

Из письма Шостаковича к Прокофьеву, посланному на следующий день после премьеры симфонии — 12 октября 1952 г.: “Горячо поздравляю Вас с новой прекрасной симфонией. Прислушал я ее вчера с огромным интересом и наслаждением от первой до последней ноты. Седьмая симфония получилась произведением высокого совершенства, глубокого чувства, огромного таланта. Это подлинно мастерское произведение” (ПШП. С.258). Впоследствии Шостакович написал рецензию о Седьмой симфонии Прокофьева, опубли. в газете “Советское искусство” (1952. 12 ноября).

ШАХМАТНЫЕ РЕЦЕНЗИИ

Трудно сказать, что шахматы были лишь увлечением Прокофьева. Один из шахматных специалистов считает, что "по силе своей игры Прокофьев приближался к кандидату в мастера" (Ч е п е л е в с к и й С. В мире шахмат//Шахматы в СССР. 1960. № 12. С.370).

Играть в шахматы Прокофьев начал в 7-летнем возрасте. В 18 лет он победил Э.Ласкера в сеансе одновременной игры, в 23 — Х.Р.Капабланку. Партнерами Прокофьева были многие известные музыканты — Глиэр, Гольденвейзер, Кабалевский, Ойстрах. В ноябре — декабре 1937 г. в ЦДРИ состоялся матч между Прокофьевым и Ойстрахом, к сожалению, не доведенный до конца: после сыгранных пяти партий счет был в пользу Ойстраха 3:2 (четыре партии окончились вничью и только в одной Ойстрах выиграл).

Из воспоминаний М.Ботвинника: "Мне несколько раз приходилось встречаться с Прокофьевым за шахматной доской. Творческое лицо Прокофьева как шахматиста отличалось большой непосредственностью: обычно он играл на атаку и проводил ее остроумно и изобретательно — защищаться он явно не любил. Тяжелая болезнь не уменьшила интереса Сергея Сергеевича к шахматам (...). Летом 1951 года Сергей Сергеевич записался в число участников сеанса одновременной игры, который я должен был давать на Николиной Горе. Врач запретил ему играть — тогда Прокофьев с привычным волнением следил за всеми перипетиями борьбы уже в качестве зрителя... Вероятно, это было последнее шахматное соревнование, которое он посетил" (МДВ. С.538).

Публикуемые пять шахматных рецензий Прокофьева, первая из которых относится к 1914 г., несомненно входят составной частью в обширное собрание литературного наследия композитора (номера в скобках указывают на реальное расположение материала в основном тексте книги).

189 (4 а). Заметки о шахматном состязании Ласкера и Капабланки¹

С чувством исключительного интереса следил я за замечательным состязанием, разыгравшимся в стенах Шахматного собрания. Блестящий стиль Капабланки, непринужденность и остроумие, с которыми он громил своих противников, с первых же дней привлекли все симпатии на его сторону. Но Ласкер в конце концов был так последователен, так безапелляционен, так умен в своей игре, что нельзя было не склониться перед шахматным Королем. Мне хотелось бы сравнить этих двух столпов шахматного мира с двумя гениями мира музыкального: Моцартом и Бахом. И если сложный, глубокий Ласкер мне представляется величественным (далее зачеркнуто: ученым, стариком, лириком. — В.В.) Бахом, то живой, стремительный Капабланка — вечно юным Моцартом, творившим с такой же легкостью, а порой и милой небрежностью, как и Капабланка.

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

Публикуется по АрхИ (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.317, рукопись). Заметка была написана Прокофьевым для газеты "День", однако напечатана не была. Датирована 9 мая 1914 г.

¹ Речь идет о Международном шахматном турнире, организованном в честь 10-летнего юбилея Петербургского шахматного собрания и проводившемся в Петрограде с 8/21 апреля по 9/22 мая 1914 г. Призовые места распределились следующим образом:

- I место — Э.Ласкер,
- II место — Х.Р.Капабланка,
- III место — А.Алехин,
- IV место — З.Тарраш.

На турнире я бываю каждый день¹. Шахматы для меня — это особый мир, мир борьбы, планов и страстей. Уже много лет я наблюдаю не только за партиями, сыгранными на турнирах, но и за жизнью и судьбой отдельных шахматистов. Вот на этом турнире я встречаюсь с экс-чемпионом мира Капабланкой. А первая моя встреча с ним состоялась в Петербурге в 1914 году, когда Капабланка, тогда кубинский консул, давал сеанс одновременной игры в Шахматном собрании. Я был в числе его противников. На сеанс я пришел в сопровождении пяти своих товарищей по консерватории, которые очень волновались за исход моей партии с Капабланкой, ибо мне была доверена честь защиты шахматного престижа консерватории. Партию я проиграл. Капабланка прыгнул конем так, что я неизбежно должен был потерять ладью. Капабланка сделал этот ход и отошел. По совету приятелей, я изменил свой предыдущий ход, надеясь, что Капабланка не заметит... Капабланка снова подошел и улыбнулся и... выиграл и при этом варианте. Пять лет спустя я с ним встретился в Нью-Йорке на турнире. С тех пор у нас установились дружеские отношения.

Я смотрю на задумавшегося над доской Ласкера². С ним я познакомился тоже в 1914 году на турнире. На банкете после турнира меня многие поздравляли с окончанием консерватории и полученной премией Рубинштейна. Ласкер спросил, с кем это меня поздравляют. Я ответил: Вы вчера получили первый приз на турнире, а я — первую премию в консерватории

— Я не знаю, как вы играете на роеле, — сказал Ласкер, — но мне приятно, что премию Рубинштейна получил шахматист.

Широкие массы знают Ласкера как знаменитого шахматиста и доктора математики. Но Ласкер еще и очень хорошо играет в бридж (игра вроде винта). Он даже принимал участие в международных состязаниях бриджистов.

Я имел возможность наблюдать жизнь за рубежом, в частности в Париже и Нью-Йорке. И мне хочется прежде всего отметить блестящую организацию турнира в Москве.

Мне кажется, ни одна страна не сможет выставить такого сильного и ровного коллектива участников турнира, какой представлен сейчас в лице советских мастеров. И именно это обстоятельство не дает возможности предугадать исход турнира и его победителей.

Совершенно замечателен тот интерес, какой проявляют широчайшие массы к турниру. Билет купить на турнир бывает просто невозможно. У Дома союзов на тротуаре собираются большие толпы искренне и страстно интересующихся ходом игры. В день, когда Кан³ играл с Капабланкой, вечером я уходил домой и был буквально взят в плен. При выходе меня окружили и заставили нарисовать диаграмму положения этой партии. И только, когда я выполнил эту просьбу, меня выпустили из тесного кольца.

Опубликовано: Известия. 1936. 30 мая (№ 125). С.4; МДВ. С.216—217.

¹ С 14 мая по 8 июня 1936 г. в Москве проходил III Международный шахматный турнир, где I место занял Х.Р.Капабланка, II место — М.Ботвинник.

Из воспоминаний Л.Любера-Прокофьевой: «При огромном стечении публики проходил в мае [-июне] 1936 года III Международный шахматный турнир. Сергей Сергеевич с большим интересом следил за игрой участников турнира; даже творческая работа чуть ли не отходила на второй план. Он каждый день ходил в Колонный зал через служебный вход (иначе было невозможно пробраться). Очень часто ходила я с ним. Здесь мы встречали многих шахматистов, среди которых был наш старый друг Капабланка, а также Ботвинник, Алаторцев, Кан, Флор и Лилиенталь. В заключение турнира состоялся банкет, на который мы были приглашены; Сергей Сергеевич даже произнес небольшую речь. Капабланка говорил по-испански, меня попросили перевести. Позже некоторые из названных шахматистов участвовали в устраиваемых у нас дома турнирах, к ним присоединялись наш сосед по дому Д.Ойстрах, перво-классный шахматист, и П.Керес, тогда совсем еще молодой» (СтМ. С.220).

² На этом турнире Э.Ласкер занял VI место.

³ И.Кан занял VII место.

191 (132 а). Про Амстердамский шахматный турнир¹

Блестящий турнир. Ждали в нем осторожности, между тем чемпионы играют как звери. И среди этой рукопашной больше всего поражают хладнокровие нашего Ботвинника. Проигрыш в начале турнира не отозвался на нем больше, как если бы эту партию проиграл кто-то другой. Выигрыш у Алехина — образец спокойной уверенности; у Капабланки — блестящей комбинации². Имея два этих качества, он далеко пойдет. Очень мне нравится задор Алехина. Стоил он ему ни одной партии, но зато это игра с перцем. Потерю Капабланкой воли к победе я заметил еще лет семь назад³, когда в бытность мою в Париже он встретился у меня с нашим Ильиным — тогда советником парижского полпредства. Капабланка собирался ехать играть матч с Эйве и говорил, что не знает, как будет выигрывать. Правда, это состояние не помешало ему взять ряд первых призов в труднейших турнирах. Будем надеяться, что и в будущем Капабланка, пользующийся такой популярностью в Советском Союзе, даст не один победоносный результат. Можно еще много сказать о других участниках турнира, но мне хотелось упомянуть тут об одном советском шахматисте, который, хотя и не сражается в Амстердаме, мог бы произвести немалые разрушения. Я имею в виду Левенфиша, проявившего исключительные боевые качества в ничейном матче против Ботвинника.

В моей семье ни один я увлекаюсь турниром: мои два сына-пионера вычерчивают в красках кривую результатов; 9-летний Олег проигрывает все партии по вечерам, когда его укладывают спать, требует, чтобы я непременно прослушал “Последние известия” по радио в 12 час. 05 мин. ночи и написал ему записку, которую он прочтет утром перед уходом в школу.

*Публикуется по АрхЛ (ШГАЛИ. Ф.1929. Оп. II. Ед. хр. 101. Л. 6, рукопись).
Датировано 25 ноября 1938 г.*

¹ С 6 по 27 ноября 1938 г. в Амстердаме и др. голландских городах проходил Международный шахматный турнир, организованный голландской радиовещательной компанией (AVRO). В турнире приняли участие А. Алехин и семь претендентов на это звание. Соревнование закончилось победой П. Кереса и Р. Файна, поделивших I и II места.

² М. Ботвинник, занявший здесь III место, выиграл во встречах с А. Алехиным и Х. Р. Капабланкой.

³ Х. Р. Капабланка занял в турнире VII место.

192 (134 а). Крупное событие¹

Я внимательно слежу за успехами советского гроссмейстера М. Ботвинника, с творчеством которого я особенно хорошо познакомился по недавно вышедшему сборнику его избранных партий.

Чрезвычайно интересно участие в чемпионате Г. Левенфиша, отсутствие которого было заметно в Амстердамском турнире².

И остальные участники — выдающиеся представители шахматного мастерства несомненно внесут свой вклад в сокровищницу советского шахматного искусства.

Когда не желаешь обидеть никого из участников, лучше всего пожелать им: обыгрывайте друг друга!

Опубликовано: “64”//Шахматно-шашечная газета. 1939. 15 апр. (№ 21). С. 3.

¹ С 15 апреля по 16 мая 1939 г. в Ленинграде проходил XI чемпионат СССР по шахматам. Победителем стал М. Ботвинник.

² См. коммент. 1 к № 191 наст. изд.

193 (179 а). ...

Посвящение памяти Чигорина происходящего в настоящее время шахматного турнира меня очень порадовало¹. Этот мастер мне близок, так как с детства я привык переигрывать его партии и потому довольно хорошо знаком с его шахматным

творчеством. Больше всего из его партий я люблю партии матча с доктором Таррашем, игранные, кажется, в 1893 году. Чигоринская система разыгрывать французскую партию придавала всей игре совершенно особенный, своеобразный характер. Вероятно, большинство молодых наших шахматистов мало знакомы с этим матчем, потому что его достать невозможно: партии затеряны в периодических изданиях того времени. Было бы очень своевременно, если бы партии этого матча были выпущены отдельным сборником, тем более что к ним имеются интересные примечания самого Чигорина.

Занятый сочинением новой советской оперы и уехав в связи с этим на дачу, я, к сожалению, прозевал начало турнира. Теперь стараюсь наверстать по газетам и радуюсь высокому уровню, на котором разворачивается эта интереснейшая борьба.

*Публикуется по АрхП (ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.326. Л.3, машинопись).
Заметка написана для ТАСС и датирована 11 декабря 1947 года.*

¹ В декабре 1947 г. в Москве проходил Международный шахматный турнир памяти М.Чигорина, где I место занял М.Ботвинник.

В.Варуиц

ПРОКОФЬЕВ О СТРАВИНСКОМ

В XX веке немного композиторов, которые бы, подобно Прокофьеву, столь увлеченно, систематически, даже пристрастно интересовались бы музыкой своих современников. В музыке этого времени едва ли отыщется имя (за исключением, по-видимому, Шёнберга и его школы), не привлекшее его внимания. Здесь композиторы признанные и менее известные (а то и вовсе незнакомые), близкие воззрениям Прокофьева и далекие им, молодая советская школа и представители современной зарубежной музыки. Но, видимо, стоит согласиться с Пуленком, заметившим (с некоторой обидой), что в музыке XX века Прокофьева “в действительности (...) интересовал только Стравинский... (СтМ. С.387)¹. Это не преувеличение: по сути, почти ни одно сочинение Стравинского, созданное в период с 1913 по 1936 годы (с этого времени Прокофьев, естественно, был лишен возможности следить за творчеством Стравинского), не прошло мимо его внимания.

Высказывания Прокофьева о Стравинском, собранные воедино, — уникальный по значению документальный материал, удивляющий не только своей объемом, но прежде всего меткостью наблюдений и характеристик. С одной стороны — это письма, написанные, что называется, по горячим следам и фиксирующие сиюминутную реакцию Прокофьева на то или иное сочинение Стравинского; с другой — его открытые выступления в печати, представленные статьями, интервью, отдельными высказываниями, где в определенной степени подводятся итог наблюдений над стилем и музыкой Стравинского. Безусловно, в первом случае Прокофьев более субъективен, подчас резок в своих оценках, во втором — более умерен в критике, более объективен. Эти высказывания в прямом смысле взаимодополняют друг друга, ибо истина находится, конечно, где-то на перекрестке мнений. Расположенные в хронологической последовательности, характеристики Прокофьева музыки Стравинского дают возможность проследить за его оценками, что называется, в динамике: от первых (отчасти восторженных, отчасти подчеркнуто критических) замечаний к более усиливающемуся с годами охлаждению и отрицанию поначалу отдельных сторон его творчества, а затем, в середине 30-х годов, и полному его неприятию. Представленный ниже документальный материал показывает и сколь непросто были личные взаимоотношения обоих композиторов, ни единожды осложнявшиеся размолвками, но всегда остававшиеся достаточно уважительными.

¹ В статье приняты следующие сокращения:

- Д — Стравинский И. Диалоги. — Л., 1971.
 МДВ — Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. — М., 1961.
 ПА — Письма С.Прокофьева — Б.Асафьеву // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 2. — М., 1976. С.4.—46.
 ПМП — С.Прокофьев и Н.Мясковский. Переписка. — М., 1977.
 СПС — Стравинский — публицист и собеседник. — М., 1988.
 ССМ — Стравинский И. Статьи и материалы. — М., 1973.
 СтМ — Прокофьев С. Статьи и материалы. — М., 1965.
 Х — Стравинский И. Хроника моей жизни. — Л., 1963.
 РС — Prokofiev's Correspondence with Stravinsky... // Slavonic and Western Music — Oxford, 1985. P.271—282.
 SPD — Stravinsky in pictures and documents. — New-York, 1978.
 SSC — Stravinsky I. Selected correspondence: In 3 Vol. — London, 1982—1985.

До недавнего времени не было известно о времени их первой встречи — ни Прокофьев, ни Стравинский об этом нигде не упомянули. Лишь недавно, благодаря свидетельству секретаря Стравинского Р.Крафта (SPD. P.67) выяснилось, что знакомство состоялось в день дебюта Прокофьева в Петербурге 18 декабря 1908 года в “Вечерах современной музыки” (концерт проходил в зале Реформатского училища), где начинающий композитор исполнил ряд своих фортепианных пьес.

После отъезда из России Стравинского их контакты возобновились только через несколько лет во время поездок Прокофьева за границу, где он был в дореволюционные годы трижды — в 1913, 1914, 1915 годах. И вот самый первый отзыв, сказанный в письме к Мясковскому от 24 июня 1913 года об увиденном им в труппе Дягилева балете Стравинского:

«“Петрушка” до последней степени забавен, жив, весел, остроумен и интересен. Музыка — с массой движения и выкриков — отлично иллюстрирует мельчайшие детали сцены (точно так же, как и на сцене очень удачно иллюстрирует мельчайшие фразки оркестра). Инструментовка прекрасна, а где препотешная. Но теперь о главном, есть в балете музыка или ее 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 рамплиссаж¹. Однако в каких случаях он пользуется рамплиссажем? Вообще, когда допустим рамплиссаж? (если вообще допустим). Мне кажется — в местах служебных или скучных, вызванных неудачным сценарием. А Стравинский? Он в самых интересных моментах, в самых живых местах сцены пишет не музыку, а нечто, что могло бы блестяще иллюстрировать момент. Это нечто есть не что иное, как рамплиссаж. Но раз он в самых ответственных местах не может сочинить музыку, а затыкает их чем попало, то он музыкальный банкрот. И если можно согласиться, что Стравинский пробивает новую дверь, то пробивает ее маленьким очень острым ножичком злободневности, а не большим топором, который дал бы ему право на звание титана» (ПМП. С.107).

Этот отрывок письма намеренно приведен без купюр — пожалуй, только в таком виде он наглядно передает подчеркнутую двойственность восприятия Прокофьевым музыки Стравинского. Его не может не привлечь изобретательностью композитора, его оркестр. Но Прокофьев полностью отвергает “не музыку” Стравинского. Можно только предположить, о чем идет речь. Безусловно, Прокофьева, музыке которого уже тогда была свойственна широта мелоса, не могло не смутить пристрастие Стравинского к мелодическим попевам малого диапазона. (Не здесь ли разгадка странного, на первый взгляд, сравнения, звучащего в конце фрагмента — маленького ножичка с большим топором?) Поражает и яркий, меткий эпистолярный стиль 21-летнего композитора.

Через 5 дней в письме к Н.Черепнину от 29 июня 1913 года в еще более резкой форме Прокофьев подтверждает сказанное:

«Слушал я “Петрушку”, восхищался его остроумием и талантливостью выполнения задания, но возмущался музыкой или, вернее, н и з к и м у р о в н е м к р и т е р и я в т о р а к м у з ы к е к а к к м у з ы к е» (разр. Прокофьева; СтМ. С.309)².

Знакомство на следующий год с “Жар-птицей” ничуть не изменяет мнение Прокофьева. Он пишет Мясковскому 25 июня 1914 года:

“Как ослепительны их (в “Жар-птице” и “Петрушке”. — В.В.) краски в оркестре, какая изобретательность во всех заковырках и гримасах, как искренна эта изобретательность и как живо все это выходит! Я ни на минуту не поддаюсь обаянию самой музыки. Какая там музыка! — одна труха. Но это так ин-

¹ От франц. *remplissage* — зд. пустое многословие.

² Значительно позже, 5 октября 1932 г. Прокофьев отметил в письме к Мясковскому:

“Помните ли вы конец одной из средних картин “Петрушки”? — труба наверху и два аккорда, кажется, *Gis* и *Fis* [если речь об окончании второй картины, то Прокофьев, видимо, ошибается: здесь наложены *C* и *Fis* на фоне выдержанного аккорда у валторн. — В.В.]. Меня он при первом же знакомстве поразил, но притом показалось, что ощущение заключения притянуто за волосы. Между тем, сейчас я думаю, что это один из лучших кадансов, изобретенных Стравинским” (ПМП. С.392).

В марте 1944 года, выступая на пленуме Союза композиторов СССР, Прокофьев назвал “Петрушку” “совершенно ошеломляющей вещью” (АрхП. ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.II. Ед.хр.112. Л.10; см.№170 наст. изд.). Это последнее из известных нам высказываний Прокофьева о Стравинском.

интересно, что я непременно пойду опять. Не удался Стравинскому конец “Жар-птицы”: грубо, не торжественно и даже не очень звучит. Пляс поганых поставлен забавно: пока одни носятся, другие сидят на корточках и выделывают какие-то неприличные движения” (ПМП. С.116—117).

В “Автобиографии”, написанной почти через 30 лет после знакомства с первыми балетами Стравинского, Прокофьев вкратце упоминает события той, уже далекой поры. Примечательно, что здесь названа совершенно конкретная причина неприятия им сочинений Стравинского:

“Я услышал [в Лондоне] (...) “Жар-птицу” и “Петрушку” Стравинского. Живопись, изобретательность, “заковырки” меня чрезвычайно заинтересовали; но я отказывал им в наличии *н а с т о я щ е г о т е м а т и ч е с к о г о м а т е р и а л а* (разр. моя. — В.В.). Материал в этих балетах был такой “другой”, что я просто не воспринимал его за материал (...). “Весну священную” я (...) слышал в концерте, но не понял. (...) [Стравинский] играл на фортепиано вступление к “Жар-птице”, которое без оркестра очень теряло. Я сказал, что во вступлении нет музыки, а если есть, то из “Садко”. Стравинский обиделся” (МДВ. С.150—151).

В 1915 году, когда Прокофьев находился в Италии, Стравинский знакомит его с первыми набросками “Свадебки”¹. С этого сочинения начинается в известном смысле новый этап знакомства Прокофьева с музыкой Стравинского, связанный в первую очередь с появлением новых стилистических черт в ней — композитор не только продолжает осваивать русский музыкальный фольклор, но обращается и к поэтическому народному творчеству. Все это вызывает необычайный энтузиазм у Прокофьева, так как во многом совпадает с его тогдашними художественными поисками. Вскоре в том же журнале “Музыка” появляется первое выступление Прокофьева в печати, посвященное Стравинскому и его раннему сочинению “Три песенки (из воспоминаний юношеских годов)” для голоса и фортепиано. Прокофьев начинает его словами: “Перед нами крошечная серенькая тетрадка, по содержанию обратно пропорциональная своим размерам и цвету”. Невольно это замечание, пусть и несколько метафорически, хочется отнести к самой заметке Прокофьева: несмотря на свои размеры, перед нами истинная публицистическая удача 24-летнего Прокофьева (см. № 8 наст. изд.).

Как-то мало учитывается тот факт, что первое, с чего начал Прокофьев свое пребывание за рубежом, куда он переехал в 1918 году, — это с популяризации русской музыки. Этому посвящены его многочисленные статьи, интервью, переговоры с издателями, с концертными фирмами. Он пропагандирует творчество своих учителей Римского-Корсакова, Танеева, Глазунова, Черепнина, увлеченно рассказывает о Скрябине, Рахманинове, Метнере, о своем друге Мясковском, позже к этим именам добавляются и композиторы молодой советской школы. Высказывается он, причем на редкость развернуто, и о Стравинском. Мы вновь знакомимся с мнением Прокофьева (впрочем, значительно менее колких, чем в письмах к Мясковскому и Черепнину) о первых балетах Стравинского, о первых “русских” сочинениях. Несомненная ценность этих публикаций — это наблюдения Прокофьева над стилистическими особенностями музыки Стравинского. В интервью журналу “Musical Observer” (New York. 1918. October.; см. № 17 наст. изд.) Прокофьев, в частности, замечает: “Стравинский (...) утверждает, что в опере нет и не может быть естественности и динамики. Как он заявляет, опытного слушателя не может не шокировать бездейственность певцов на сцене (...). Абсолютное художественное единство может быть достигнуто только при условии полного совершенства оперного спектакля — он настаивает на этом. Именно поэтому балет для Стравинского — единственная форма, где такое совершенство возможно”.

Прокофьев совершенно точно подмечает одну из важнейших особенностей эсте-

¹ В 1915 году в журнале “Музыка” (№ 219) появилась статья о “Свадебке”, подписанная псевдонимом В.Держановского D. de R., что вызвало естественное недоумение Стравинского — ведь никто в России, кроме, пожалуй, Прокофьева, не мог знать “Свадебки”! Между композиторами последовал обмен письмами (см. об этом коммент. 7 к № 23 наст. изд.).

Попутно отметим, что известно всего 2 письма Стравинского к Прокофьеву и 4 письма и несколько малозначащих открыток и записок Прокофьева к Стравинскому — это все, что сохранилось в архивах композиторов (опубл. в РС).

тики раннего Стравинского, о чем он сам неоднократно писал в статьях этого времени: "К опере меня вообще не тянет. Меня интересует хореографическая драма, единственная форма, в которой я вижу движение вперед. Опера — это ложь, претендующая на правду, а мне нужна ложь, претендующая на ложь. (...) Музыка может быть обручена или с жестом, или со словом. Но если и с тем и другим — то это уже двоеженство" (СПС. С. 11 и 12).

Прокофьев отмечает, что Стравинский *"пошел по пути осовременивания гармонии, используя аккорды (...). В области полифонии (...). Стравинский идет дальше [Римского-Корсакова] — у него она и звукопись, и движение, и контрасты¹. (...) Стравинский не обращается к гигантскому оркестру. (...) У каждого [исполнителя] своя, только для него написанная сольная партия. Подчеркнуть красоту и значение каждого инструментального тембра — вот основа его оркестровой реформы"*.

Прокофьев останавливается на важнейшем принципе оркестровки Стравинского, противопоставившего (как и целый ряд его современников) большому позднеромантическому оркестру камерный ансамбль солистов, с чего и начался, собственно, этап неоклассицизма в творчестве Стравинского. Важно отметить, что статья Прокофьева написана за год до появления Октета Стравинского, где эта особенность впервые нашла у него законченное выражение².

Здесь же Прокофьев пишет о близости творчества Стравинского итальянскому футуризму, а, главное, — их идее "здоровья, движения и отказа от эмоций". Это же предположение (совершенно очевидно, что оно звучит несколько прямолинейно) Прокофьев повторит и в интервью газете "Boston Post" (1919. 19 January; см. № 19 наст. изд.).

В связи в первом исполнении в Нью-Йорке 9 декабря 1919 года "Прибауток" Стравинского Прокофьев в газете "Русское слово" (Нью-Йорк. 1919. 6 декабря; см. № 23 наст. изд.) опубликовал статью о Стравинском, где дан краткий обзор его сочинений, написанных к моменту появления данной публикации. В частности, упоминая оперу "Соловей", Прокофьев отмечает, что она *"не была любимым детищем автора, ибо он не верил в оперную форму, считая, что настоящее будущее за балетом"*³. *Умрет ли оперная форма, как думает Стравинский, или умрет балетная, с этим можно спорить; но наш автор уже открыл новую и написал, если можно так выразиться "вокальный балет" — "Свадебку", пока нигде не давшую по причине войны"*⁴.

10 апреля 1915 года в письме к Мясковскому Прокофьев вскользь заметил:

"Самое передовое течение, которое исповедуют Стравинский с Дягилевым, теперь такое — долой патетизм, долой пафос, долой интернационализм" (ПМП. С.133).

Мог ли он тогда предполагать, что это было начало глубокого перерождения в стилистике Стравинского, вскоре приведшего его к неоклассицизму? Именно здесь

¹ К слову сказать, гармония и полифония — те области, в мастерстве владения которыми по непонятной причине Стравинский отказывал Прокофьеву: "Как ученик Танеева, Скрябин был подкован в области контрапункта и гармонии лучше большинства русских композиторов — он был гораздо лучше экипирован в этих вопросах, чем, например, Прокофьев, возможно, более ярко одаренный" (Д. С.46).

² Небезынтересно отметить, что впоследствии, в "Автобиографии", Прокофьев прямо писал о воздействии на него в этом плане Стравинского:

"Звучания оркестра [в "Дивертисменте"] я искал скромного, не без влияния идей Стравинского (...). Стравинский в ту пору [в 1929 году. — В.В.] настаивал на аскетичности инструментовки, прибавляя: "Неужели от меня могут требовать, чтобы я увлекался нарядами Римского-Корсакова?" (МДВ. С.184).

³ Отношение к "Соловью" у Прокофьева было достаточно критичным. В ответ на настоятельную просьбу Мясковского написать ему о своих впечатлениях об услышанной в Лондоне опере Стравинского, он отметил в письме к нему от 13 августа 1914 г.:

"Соловья" я слышал один раз и этого, конечно, мало. По-моему, все же много нарочитых царапаний, никому не нужных и обесценивающих те моменты, когда царпанья действительно нужны. Вторым недостаток (по сравнению, например, с "Петрушкой") — бедность юмора и меньшая живость" (ПМП. С.118—119).

⁴ Сразу после исполнения в Нью-Йорке "Прибауток" Прокофьев поделился своими впечатлениями об этом сочинении с автором музыки в письме к нему от 10 декабря 1919 года (см. коммент. 1 к № 23 наст. изд.). Примечательно, что Прокофьев высоко оценил "Прибаутки" уже в 1915 году, задолго до того, как он услышал их в Нью-Йорке. В письме к Мясковскому от 3 апреля 1915 года он заметил:

"Со Стравинским я очень подружился и на взаимных сочинительских симпатиях, и так. Его новы "Прибаутки" с оркестром превосходны" (ПМП. С.132).

расхождение Прокофьева со Стравинским стало полным и безоговорочным. К сожалению, нет документальных свидетельств о реакции Прокофьева на этот переходный этап в творчестве Стравинского¹, как нет и материала о восприятии его первых неоклассических опусов.

В письме к Мясковскому от 24 марта 1924 года Прокофьев делится интересным наблюдением:

“Между прочим, здесь в Париже мода на ансамбли духовых инструментов, например, 6 деревянных, 2 медных, иногда плюс контрабас и ударные. Стравинский, французы — все ищут; мне тоже хочется, но никак не удосуужусь” (ПМП. С.188).

Прокофьев так никогда и не обратился к ансамблям духовых², наподобие Стравинского (если иметь в виду, что он использовал подобные ансамбли в Симфониях духовых, Октете для духовых и Концерте для фортепиано и духовых). Расхождение в позициях композиторов в этом вопросе было достаточно глубоким. Стравинский обратился к составам духовых не только как к идее возрождения композиционного принципа барочной музыки, основанного на ненормативности камерных инструментальных составов (что и стало одним из важнейших признаков его неоклассицизма), но и как к реализации давно волновавшей его проблемы, не раз затрагивавшейся им на страницах печати: “Я исключил [в “Весне священной”] слишком чувственные и слишком напоминающие человеческий голос струнные и вместо них выдвинул на первый план деревянные, более сухие, более отчетливые”; “Группа духовых представилась мне наиболее подходящей для создания той строгости, которой я добивался [в Октете]. Струнные инструменты обладают, к примеру, меньшей холодноватостью, известной “размытостью” звучания. Эти качества струнной группы могут уже сами по себе создать атмосферу неуловимых нюансов” (СПС. С.14 и 40).

Нет надобности говорить о том, сколь далеки были Прокофьеву эти идеи Стравинского. Но не это смущает Прокофьева в так называемом неоклассицизме Стравинского.

Из письма к Мясковскому от 1 июня 1924 года:

“Фортепианный концерт Стравинского сделан под Баха и Генделя, и это мне не слишком нравится. Однако сиит он крепко, сделан бодро и звучит сурово, главным образом, из-за медного аккомпанемента, — струнных нет, кроме контрабасов, деревянные играют меньшую роль, чем медные. Кой-где появляются современные танцевально-синкопированные ритмы, что очень освежает обчарпанного Баха. (Оговариваюсь: я люблю старика Себастьяна, но не люблю подделки под него)” (ПМП. С.195)³.

Из письма к Асафьеву от 8 апреля 1925 года:

“Концерт Стравинского [для фортепиано и духовых] является продолжением курса, взятого в финале Октега, то есть стилизацией под Баха, чего я не одобряю, так как хотя и люблю Баха и думаю, что сочинять по его принципам не плохо, но с т и л и з о в а т ь с я под него не следует. Поэтому Концерт для меня менее ценен, чем, например, “Свадебка” или “Весна” [священная]”, как вообще менее ценны все вещи, написанные подо что-нибудь вроде “Пульчинеллы” или даже моей собственной Классической симфонии (извини, я не думал об этом, когда посвящал ее тебе). К сожалению, Стравинский думает иначе, не чувству-

¹ Кроме единственного упоминания об “Истории солдата”, высказанного Прокофьевым, правда позже — 4 мая 1924 года в письме к Мясковскому:

“Стравинского чрезвычайно трудно разбирать по нотам — надо слушать (...). Я слышал (...) [“Историю солдата”]: в первый раз он мне понравился и многим поразил, во второй — меньше. Во всяком случае, Вы (Мясковский. — В.В.) очень метко определили, что это аскетично и в то же время колко” (ПМП. С.191).

² Марши Прокофьева ор.69 и 99 для духового оркестра, написанные им в 1937 и 1944 годах, — это уже совсем иная проблема.

³ Не менее саркастически отзывался о Концерте и Мясковский в своем письме к Прокофьеву от 3 февраля 1925 г.: “Недавню смотрел фортепианный концерт Стравинского. Что-то не нравится мне. Это — не то ворона в павлиньих перьях, не то наоборот. Во всяком случае, какие-то комбинации, от которых как-то тошно делается, несмотря на выпирающую силу ... чего только? Потом не понимаю я этой революции от сочинения к сочинению, прямо дамский портной какой-то, законодательствующий” (ПМП. С.209).

ет, что это обезьянство и теперь фортепианную сонату написал в том же стиле. Он даже считает, что это создает новую эпоху“ (ПА. С.8—9).

Необходимо, впрочем, откорректировать эти фрагменты писем Прокофьева. В-первых, источником неоклассицизма Стравинского была не только музыка Баха, но музыка самых различных эпох от позднего Возрождения до раннего классицизма; во-вторых, — метод Стравинского никак не назовешь простой стилизацией, изначально предполагавшей подчинение авторского стиля чужому языку. В творчестве Стравинского (как и у других неоклассиков) мы сталкиваемся с явлением прямо противоположным: элементы стилистики старинной музыки органично включены в контекст совершенно законченной художественной концепции сочинения, теряя “родовые признаки” стиля.

В одной из зарубежных газет этого времени есть такое замечание интервьюера: “[Прокофьев] протестует (! — В.В.) против мнения одного из варшавских рецензентов, будто он является последователем Стравинского” [За свободу! (Варшава). 1925. 19 января; см. № 32 наст. изд.] Поистине важное замечание! Ведь почти не учитывается в литературе тот факт, что при всем неприятии неоклассицизма Прокофьев тем не менее написал Классическую симфонию ранее “Пульчинеллы” Стравинского — его “первого намеренного рейда в прошлое” (СПС. С.296). Казалось бы, с Классической симфонией, созданной в 1917 году, должен был начаться некий новый, “неоклассический” период у Прокофьева, настолько художественно завершенным было решение этого сочинения. Но, по существу, оно так и осталось единственным, полностью неоклассическим опусом Прокофьева¹. Обостренная чуткость к требованиям времени заставила его сразу же повернуть к поиску иных форм творчества. Вскоре Прокофьев формулирует идею “новой простоты”, которая явилась отражением стилистического перелома в его творчестве конца 20-х годов — условно говоря, тем, как неоклассицизм виделся Прокофьеву. Его “новая простота” и неоклассицизм Стравинского, если учесть, что в равной степени они были направлены против все более усиливающейся тенденции к усложнению музыкального языка, — явления одного ряда, с той лишь важной оговоркой, что “новая простота” Прокофьева никак не предполагала идеи возрождения стилистических элементов старинной музыки в качестве противоядия этому процессу. В печати этого времени Прокофьев дал четкое определение своего понимания “новой простоты”:

“Нужно было пробиваться сквозь диссонансы, пройти сквозь атональность, сквозь джаз, чтобы обрести буквально неспаханную землю — прийти к истинно современной музыке, главным девизом которой стало движение к простоте: простоте голосоведения, простоте мелодики, простоте форм, звуковых эффектов” (Prager Presse. 1932. 12 Januar; см. № 70 наст. изд.).

Из письма к Мясковскому от 5 марта 1925 года:

«Стравинский вдруг проявил в [Концерте для фортепиано и духовых] некоторую устойчивость: бахоподобность этого стиля уже предчувствуется в Октеве, а теперь за Концертом последовала Соната [для фортепиано] опять-таки в том же стиле. Сам Стравинский утверждает, что этим он создает новую эпоху, и что только так и следует писать. Мне лично “Весна [священная]” и “Свадебка” дороже» (ПМП. С.211).

Через два года, давая интервью в Ленинграде во время своих первых гастролей в СССР, Прокофьев подтвердил тоже самое:

«На много голов выше всех стоит Стравинский. Однако меня лично не удовлетворяет последний период его творчества с его “бахизмами” и “фальшивизмами”. Мне кажется, что лучшее из созданных им — “Свадебка”» [Рабочий и театр (Л.). 1927. 22 февраля; см. № 51 наст. изд.].

В “Автобиографии”, написанной почти через 10 лет, Прокофьев вновь прибегает к этому сопоставлению:

“Я не одобрял склонения творчества Стравинского в сторону баховских прие-

¹ Прокофьев неоднократно обращался к претворению стилистических элементов старинной музыки — в Третьем концерте для фортепиано с оркестром, в “Дуэнье”, в “Золушке” и т.д., — но эти сочинения, в отличие от Классической симфонии, было бы ошибкой характеризовать как неоклассические, так как здесь Прокофьев лишь в какой-то степени соприкоснулся с неоклассицизмом, отнюдь не раскрываящим всей художественной специфики названных произведений.

мов — “бахизмов с фальшивизмами”, точнее не одобрял принятия чужого языка в качестве своего. Я сам написал Классическую симфонию, но мимоходом; у Стравинского же это принимало характер центральной линии творчества” (МДВ. С.171).

В дни пребывания в СССР в 1927 году в прессе звучало и такое:

“Игорь Стравинский представляет настолько крупную величину, что говорить о нем в немногих словах, естественно, — невозможно. Последний этап его творческого развития — увлечение классической немецкой музыкой — Бах, Гендель¹, — которых он принимает за отправную точку в нынешней творческой деятельности” [Рабиб (М.). 1927. 8 февраля].

Из письма к Мясковскому от 9 августа 1926 года:

“Стравинский дописался до ужасающей фортепианной сонаты, которую не без шика исполняет сам. Но по музыке это какой-то Бах, изъеденный оспой” (ПМП. С.217—218).

Это мнение о Сонате для фортепиано Стравинского Прокофьев подтвердит и в одном из интервью этого времени:

“Последняя часть [Сонаты] плоха и есть не что иное, как попросту мешанина из Баха. Другие части мне тоже не нравятся, но может быть у Стравинского, создавшего немало прекрасных произведений, наступил период творчества, который мы еще не до конца понимаем” (Kansas City Star. 1926. 24 January; см. №39 наст. изд.).

В несколько иной форме последние слова будут повторены и в письме к Асафьеву от 9 августа 1926 года:

“Посылаю тебе Серенаду [для фортепиано] Стравинского. Признаюсь, я еще не разгадал, что его толкает писать так, как она написана. Остерегаюсь его ругать, так как Стравинский часто обманывал нас, и некрасивое на первый взгляд — со временем становилось интересным, но мелодическую бедность можно отметить сразу” (ПА. С.19).

Из письма к Мясковскому от 13 мая 1927 года:

“Стравинский разрешился “Царем Эдипом”, сценически неподвижной оперой-ораторией в 2-х картинах, которая пойдет у Дягилева (...). Либреттист француз, текст по-латыни, сюжет греческий, музыка англо-немецкая (под Генделя), представлена будет учреждением Монагаскским и на американские деньги — верх интернациональности” (ПМП. С.257)².

Через четыре года о так называемой интернациональности Стравинского Прокофьев выскажется значительно определеннее, и эти его слова можно расценить как самые точные в оценке художественных позиций обоих композиторов:

“В моем творчестве, в отличие от Стравинского, не так сильна, если можно подобным образом выразиться, интернациональная нота; на меня заметную окраску наложило мое русское происхождение” (Abendblatt (Wien). 1931. 1 April; см. № 66 наст. изд.).

Из письма к Мясковскому от 25 января 1928 года:

“Видел клавир новой вещи Стравинского. Это струнный квинтет или секстет, или концерто-гроссо, сочиненное применительно к балетной постановке у Дягилева что-то насчет Аполлона и Муз (балет “Аполлон Мусагет”. — В.В.) (...). Тематический материал, конечно, беден; простота еще большая, чем в “Эдипе” (...); есть баховские реминисценции, но есть и какие-то более легкие и светлые уклоны; есть места препротивные (слишком голые), но есть и другие места, в которых я ничего не понял, это, вероятно, те, в которых контрапунктическая мудрость выступит при появлении партитуры” (ПМП. С.268).

Из письма к Мясковскому от 9 июля 1928 года:

“Я видел и слышал [“Аполлона Мусагета”] в дягилевской постановке и окончательно в ней разочаровался. Материал абсолютно жалкий и к тому же нахвотанный из самых зазорных карманов: и Гуно, и Делиб, и Вагнер, и даже Минкус.

¹ В это же время звучали и иные сравнения: “Стравинский — модернист? Вы слышали его последние сочинения? Это же чистый Чайковский” (Stockholm's Tidningen. 1925. 3 November; см. № 35 наст. изд.).

² Мнение, высказанное 18 июня 1927 года в письме к Мясковскому после премьеры “Эдипа”, — “много интересного, но длинно и скучно” (ПМП. С.259).

Все это поднесено с чрезвычайной ловкостью и мастерством, каковое было бы исчерпывающим, если бы Стравинский не проглядел бы самого главного: ужасающей скуки. Впрочем, в одном месте, именно в заключительной странице пьесы, он все-таки блеснул и умудрился даже поганую тему звучать убедительно“ (ПМП. С.281).

Из письма к Мясковскому от 21 января 1929 года:

“Поцелуй феи“ разочаровал многих поклонников Стравинского, но, по-моему, он все-таки приятнее “Аполлона“: тут есть хоть материал, пускай и взятый напрокат [у Чайковского]“ (ПМП. С.291).

Из письма к Асафьеву от 17 декабря 1929 года:

“Слышал новое Каприччио для фортепиано с оркестром Стравинского. В характере письма есть некоторые намеки на возвращение к старым манерам. Вообще по материалу мне больше всего понравилась первая часть, но там есть технические промахи. (...) Финал, наоборот, сделан технически блестяще, но материал легковеснее, а местами и сомнительнее, особенно там, где Стравинский влетает в довольно откровенные нонаккорды и терцквартаккорды“ (ПА. С.27—28)¹.

Из письма к Мясковскому от 9 ноября 1930 года:

“Видел корректурный оттиск новой псалмопевной симфонии Стравинского (Симфонии псалмов. — В.В.): сурово, сухогато, интересно технически. По родству, пожалуй, ближе всего к “Эдипу“, но, слава Богу, без уменьшенных септаккордов“ (ПМП. С.347)².

Из письма к Мясковскому от 7 июля 1931 года:

“Стравинский строит скрипичный концерт, закончив три части из четырех. Видевшие говорят, что этот новый опус роднится с Каприччио, но проще, сонатинней и... суше“ (ПМП. С.359).

Из письма к Мясковскому от 9 ноября 1931 года:

“Вышел скрипичный концерт Стравинского, ловко сделанный, но будто суховатый“ (ПМП. С.367).

Прокофьев трижды говорит о “сухости“ музыки Стравинского, касаясь, по сути, проблемы, которая в то время была неотделима от нее. Неоднократно повторявшееся замечание Стравинского о приоритете в его сочинениях конструктивного начала и его высказывания о второстепенности “вдохновения“, “выразительности“ (об этом он пишет, в частности, в “Хронике“) позволили сделать опрометчивый вывод о его негативном отношении к этим факторам художественного творчества. В одном из интервью Прокофьева имеется следующее свидетельство:

«Прокофьев в высшей степени увлеченно говорит о своем коллеге Стравинском. Но обращает внимание на существенное различие в их подходе к музыкальным явлениям — Стравинский отвергает любое проявление чувства в музыке. Прокофьев говорит о том, что Стравинский подчас низводит сугубо музыкальные проблемы к проблемам математическим. “Музыка должна оставаться музыкой и существует сама по себе“, — говорит Прокофьев» [Musical Leader (Chicago). 1930. 3 February; см. № 61 наст. изд.].

Из письма к Мясковскому от 19 декабря 1931 года:

¹ Критически отнесся к Каприччио Стравинского и Мясковский, писавший 18 июля 1930 г. Прокофьеву: “...первая часть туда сюда — нерв есть, Adagio уже хуже, — что-то вроде сонатного, а финал просто непристойность. Это Минск какой-то; не говоря о том, что это балетная самая неприкрытая, но ведь и пошлость безоглядная! Все Стравинские выкрутасы спасает то, что, будучи обсосаны технической выдумкой (так называемым мастерством — по-моему, и в этом небольшом), они зияют отсутствием эмоциональности и благодати этому — скучны, но не противны. Каприччио же уже скользнуло чуть в эмоцию. Может быть, это лишь мое первое впечатление (...), но боюсь, что данных мало для изменения моего мнения. (...)”

Изо всей современной музыки только Ваша меня радует, как подлинное творчество и более неожиданное и новое, чем все нарочитые “новости“ Стравинского (почему мне в 1-й части его Каприччио чутется что-то веберовское?)“ (ПМП. С.336).

Прокофьев в своем ответном письме к Мясковскому от 24 июля 1930 г. согласился с одним:

“В Каприччио Стравинского Вы совершенно верно угадали веберовский дух: об этом духе мне говорил сам автор, когда сочинял“ (ПМП. С.337).

² Познакомившись с Симфонией псалмов, Мясковский писал Прокофьеву 18 мая 1932 г.: “Стравинский мне понравился (относительно, конечно) в двух первых частях — в них есть характер и эмоциональность, да и материал занимателен; последняя часть, быть может, в хоре и производит впечатление; но уже очень бедна по мыслям и ординарна в своих псалмодиях; возможно, что Es-dur'ный хор заключительный имеет некоторый шарм, но и то с большой натяжкой“ (ПМП. С.381).

“Конечно, как во всех вещах Стравинского, в нем (в Концерте для скрипки с оркестром. — В.В.) была тьма интересного, и в то же время на душе оставалась пуста и досада от отсутствия материала и неразборчивости на него. Первая часть вся звучит занято, и только неожиданно врывается тема из IV симфонии Чайковского. Вторая часть идет гораздо скорее, чем можно было подумать из ее заглавия: ария. Я не особенно люблю ее шагающую тему, но эффектно звучит в середине части пиццикато у всех струнных и выдержанные аккорды при подходе к репризе. Третья часть наименее удачная, скучная, мутноватая, раздражает орнаментальностью мелодии. Финал бойкий, но, к сожалению, вся кода сделана под “Весну священную”; Стравинский большой изобретатель концов, а потому можно надеяться, что он выдумает что-нибудь новое. [Артур] Лурье пытался доказать, что в четвертой части тематика прокофьевская, но я этого не нашел” (ПМП. С.369—370)¹.

Из письма к Асафьеву от 8 июля 1932 года:

«Стравинский пишет Сюиту для скрипки и фортепиано (Концертный дуэт. — В.В.), в которой, по его словам, мысли спрессованы и сконцентрированы: “как алмаз”, — объясняет он» (ПА. С.38).

Невольно возникает естественный вопрос: а как же Стравинский относился к музыке своего младшего современника? На этот счет документальные сведения немногочисленны, а ведь известно, что Стравинский, как и Прокофьев, был склонен в своих письмах и публицистических выступлениях обстоятельно и чаще всего критически высказываться о музыке своих современников. Наряду с оценками самыми восторженными (что вообще крайне редко встретишь у Стравинского) встречаются высказывания, удивляющие своей необъективностью и резкостью. Так, в 1928 году в одном из интервью Стравинский говорит, что “преклоняется перед Прокофьевым” (СПС. С.81); в “Хронике” он оценивает Прокофьева как “замечательного музыканта, огромное значение которого теперь признано во всем мире” (Х. С.103). Вместе с тем в 1925 году Стравинский замечает, что “чрезвычайно ценит Прокофьева, но не ставит его во главе современной музыки” (СПС. С.47), а через два года оценка Прокофьева становится по меньшей мере странной: “Строг Стравинский и к Прокофьеву. Он, правда, признает его “самым даровитым музыкантом русской современности, но есть “что-то”, что ему в Прокофьеве несимпатично.

— Некоторая шаткость культурного его облика, некоторые качества его музыкального дарования. И это как раз те качества, за которые он теперь имеет успех в России” (СПС. С.74—75)².

Р.Крафт отмечает, что “Стравинский, кажется, никогда не говорил очень одобрительно о музыке Прокофьева, делая исключение для Первого концерта для скрипки с оркестром” (SPD. P.639). Известно также, что он назвал “Огненного ангела” в числе лучших оперных произведений XX века (СПС. С.228), о “Шуте” было сказано, что этот балет — “замечательное произведение Прокофьева, которое, к сожалению, в полном виде уже нигде не ставят” (Х. С.150). Вместе с тем Стравинский совершенно недооценил “Любовь к трем апельсинам”, о чем вкратце пишет Прокофьев в “Автобиографии”: “Когда я играл [в Париже оперу], присутствовавший Стравинский отозвался очень резко и не пожелал слушать дальше первого акта. В некоторых отношениях он был прав: первый акт наименее удачный. Но в этот день я горячо защищал оперу, и разговор перешел в громогласный спор” (МДВ. С.171). Сокрушительной критике подверг Стравинский Шестую симфонию Прокофьева в письме к Н.Набокову от 15 декабря 1949 года: “Ничто не может оправдать ее монотонность. Кроме того, в симфонии нет ни эстетических, ни

¹ По-видимому, еще не успев получить это письмо Прокофьева, Мясковский писал ему 24 декабря 1931 г. о Концерте для скрипки с оркестром Стравинского: “Он действительно очень интересен технически и даже может удивлять, но не знаю способен ли восхитить. Когда сочинение строится на таких жалких и нарочитых идеях, к тому же явно ретроспективного характера, работа мастерской Стравинского дает им только отпечаток подогретости и подчистки, что только еще более подчеркивает их архаичность и заплеванность. Меня больше всего как-то задает именно это ощущение плесени. Не знаю, быть может, все это в реальном звучании лучше...” (ПМП. С.371).

² Это мнение Стравинского было известно Прокофьеву, так как вырезка из журнала “Жизнь искусства”, где напечатано данное интервью, сохранилась в архиве Прокофьева.

технических новшеств. Это ясно всем, за исключением Товарища Олина Даунса¹ (SSC. II. P. 376; публ. в двойном пер. с англ.).

И уж совсем непонятна реакция Стравинского на фильм “Иван Грозный”. Запись в его дневнике от 27 ноября 1959 года гласит: “Смотрел в Музее современного искусства самый дурацкий и самый провинциальный русский фильм “Иван Грозный”, первую серию, с очень сумбурной музыкой бедного Прокофьева” (SPD. P. 311).

Прокофьеву посвящен и фрагмент в “Диалогах” Стравинского. Р. Крафт задает ему вопрос: “Каковы Ваши личные воспоминания о Прокофьеве и что Вы думаете о его музыке?”. Стравинский отвечает достаточно обстоятельно. Он вспоминает о встречах с Прокофьевым, об отношении Прокофьева к его музыке, сообщает немало интересных и даже трогательных свидетельств. Трижды, как своеобразный рефрен, звучит утверждение о том, что Прокофьев обладал несомненной индивидуальностью. Но читателя не могут, уверен в этом, не смутить два обстоятельства — невероятно снисходительный тон и столь же поражающая резкость и несправедливость его ответа: Прокофьев, оказывается, поразительно наивен в вопросах музыкальной формы, банальны его замечания о музыке, он примитивно антиклерикален, несведущ в политике (правда, здесь была доля истины), Римский-Корсаков относился к Прокофьеву скептически, а вот Дягилев, якобы, назвал его “бестолковым”, вся глубина натуры Прокофьева проявлялась в моменты его игры ... в шахматы и т.д. и т.п. В русском переводе “Диалогов” фрагмент о Прокофьеве отсутствует и с составителями этого издания, купировавших его, трудно не согласиться: уж слишком субъективны высказывания Стравинского о Прокофьеве. То, что представлено ниже, публикуется у нас впервые по кн.: Stravinsky in conversation with R. Craft. — N.Y. — 1959. — P. 199—203:

«С Прокофьевым я встретился зимой 1906—1907 годов [Стравинский ошибается: эта встреча состоялась 18 декабря 1908 года; см. выше — В.В.]. Ему было в ту пору 17 или 18 лет, но он уже принимал участие в концертах “Вечеров современной музыки”, где сыграл несколько своих фортепианных пьес. Его выступление было замечательно (мне всегда нравилось исполнение Прокофьевым своих сочинений), и музыка его была отмечена несомненной индивидуальностью. Я не знаю, был ли на концерте Римский-Корсаков, хотя точно помню из разговора с ним, что он относился к Прокофьеву весьма скептически. Но на концерте был Лядов (не Римский-Корсаков), который покровительствовал Прокофьеву.

Познакомился с Прокофьевым я позже, через несколько лет в Милане во время [первой мировой] войны. Дягилев был одержим идеей свести его с футуристами и вообще с “левыми” кругами. Он хотел познакомить Прокофьева с новыми художественными идеями, но попытка потерпела неудачу. “Весна священная” во время миланского визита была только предметом разговора. Он обожал “Весну” и по прошествии долгого времени был совершенно не способен придти в состояние равновесия от того впечатления, которое она на него произвела.

Прокофьев был прямо противоположен тому, что бы мы назвали музыкальным мыслителем и, фактически, в вопросах музыкальной формы был поразительно наивен. Он обладал определенной техникой и многое из сочиненного им выполнено очень хорошо. Но, что главное, — он обладал индивидуальностью, если хотите, биологической индивидуальностью, которая сквозила в каждом его жесте.

Его замечания о музыке были обычно банальны. Хочу вспомнить случай, который связан с “Петрушкой”. На одном из спектаклей он сидел рядом со мной. В четвертой сцене, во время кульминации русского танца, он повернулся ко мне и сказал: “Вам бы следовало здесь закончить балет”. Могу удостоверить, что по мнению многих компетентных музыкантов последние страницы “Петрушки” признаны лучшими в балете.

Прокофьев всегда был истинно русским человеком, но при этом всегда оставался примитивно антиклеркальным. Но по моему убеждению не здесь была сокрыта причина его возвращения в Россию. Это была жертва, принесенная Богородице [так в тексте! — В.В.] и не более того. На протяжении нескольких сезонов он не

¹ В тексте именно так: О. Даунс, американский музыкальный критик и активный популяризатор творчества Прокофьева, издательски назван Товарищем (с заглавной буквы).

имел успеха в США и Европе, в то время, как гастроль в России [в 1927 году] превратилась в настоящий триумф. Когда я видел его в последний раз в Нью-Йорке в 1937 году [в последний раз композиторы выдвинулись в Париже зимой 1938 года; см. ниже — В.В.], то почувствовал, что материальное и артистическое положение Прокофьева во Франции пошатнулось и это удручало его.

Политически он был наивен и ничего не вынес из примера Мясковского — его близкого друга. Он возвратился в Россию, но когда, наконец, понял в какой оказался ситуации, то было уже поздно. За несколько недель до его кончины мой парижский знакомый [по всей видимости, П.П.Сувчинский — В.В.] получил от Прокофьева письмо, где он справлялся обо мне, что необычайно меня тронуло.

Я не знаю какие мои произведения он любил кроме сочинений русского периода, среди которых ему особенно нравилась “Весна”, “Байка” и “Свадебка”. Однако, сомневаюсь, что он был хорошо знаком с сочиненным мной в 30-е годы и, в чем я абсолютно уверен, — если уж он знал их, то вряд ли они ему нравились. То, что наши музыкальные воззрения были различными, не кажется мне дискуссионным вопросом. Мы всегда были в очень хороших отношениях, между нами никогда не происходило никаких неприятных инцидентов [здесь Стравинский, конечно, лукавит: он не мог не помнить о своей ссоре с Прокофьевым; см. ниже — В.В.], и я думаю его отношение ко мне было столь же хорошим, как и к другим друзьям. С Прокофьевым нельзя было установить глубокие дружеские отношения, несмотря на то, что можно было видеться с ним тысячи раз. Мы редко говорили о музыке, когда встречались. Я склонен думать, что вся глубина натуры Прокофьева проявлялась в те моменты, когда он находился за шахматной доской. В этой области он был мастером и играл со всеми знаменитостями столь же увлеченно и хорошо, как и с моей женой Верой.

Дягилев поначалу верил, что Прокофьев станет великим композитором и придерживался этого мнения в течение нескольких лет. Затем он признался мне, что начинает думать, что Прокофьев “бестолковый”. У меня есть письмо от Дягилова о Прокофьеве [далее приводится фрагмент письма Дягилова к Стравинскому от 23 февраля/8 марта 1915 года, присланное из Рима; см. коммент. 1 к № 25 наст. изд. — В.В.].

Из балетов Прокофьева, ставившихся у Дягилова, я отдаю предпочтение “Шуту”, хотя считаю, что “Блудный сын”, поставленный Баланциным, с хореографической точки зрения самый замечательный. Но не хочу критиковать Прокофьева: лучше уж помолчать, если не могу отозваться хорошо о таком человеке. Прокофьев и м е л заслуги и, что крайне редко встретишь, обладал несомненной индивидуальностью. Только, увы, он вряд ли оценил бы ответ Малларме одному из его почитателей, который поздравил поэта, прослушав его умный и ясный доклад: “В таком случае я позволил бы себе бросить тень на сказанное Вами”.

Прокофьевские письма ко мне были необычайно аффектированы. Трудно передать их тон по-английски, но я думаю, что это письмо наглядно демонстрирует характер его корреспонденций [далее приводится письмо Прокофьева к Стравинскому от 10 декабря 1919 года, присланное из Нью-Йорка; см. коммент. 1 к № 23 наст. изд. — В.В.]».

Острая конфликтная ситуация между Стравинским и Прокофьевым возникла в конце 1933 года, как и следовало ожидать, из-за сущего пустяка, тем не менее явившегося, что называется, “последней каплей” в их сложных взаимоотношениях. Об этом случае, как и вообще о личных контактах между двумя композиторами, пишет в своих воспоминаниях Л.И.Любера-Прокофьева, обращаясь к этой теме, надо полагать волновавшей и ее, дважды:

31 августа 1982 года

“Меня часто спрашивают, и в особенности музыканты: “Каковы были отношения между Прокофьевым и Стравинским?” Это, действительно, очень деликатный вопрос.

Никогда я не слышала, чтобы Прокофьев говорил о Стравинском в неуважительных тонах, в то время как отдельные высказывания Стравинского в его “Диалогах” о Прокофьеве не слишком лестны (см. выше. — В.В.) и, более того, в них нет правды. В своей личной переписке с друзьями Прокофьев пишет о новых, толь-

ко что услышанных им сочинениях Стравинского, пишет с чисто профессиональных позиций, никогда не затрагивая вопросов самой личности Стравинского.

Порой можно услышать, что в определенный период их отношения “значительно охладели”, но при этом не говорят “почему”, ибо на самом деле ничего подобного и не было. По крайней мере, я ничего об этом не знаю. Эта “тайна” могла бы перестать быть таковой, если бы было, скажем, опубликовано какое-нибудь письмо Прокофьева к Стравинскому оскорбительного характера и если бы такое письмо вообще существовало. Разговоры о ссоре между ними сильно преувеличены: ее просто не было.

Определенная взаимная симпатия между ними была всегда, но никогда не была глубокой дружбы. Прокофьев постоянно интересовался новыми произведениями Стравинского, внимательно и с большим интересом слушал его музыку. Когда они встречались, Прокофьев нередко спрашивал Стравинского об отдельных эпизодах его сочинений. Так, я запомнила очень отчетливо, так как присутствовала при этом разговоре, что Прокофьев как-то спросил Стравинского о том, сочиняет ли он за фортепиано (Прокофьев этого не делал). Стравинский ответил, что сочиняет всегда за фортепиано. Он говорил, что прикосновение к клавишам, контакт с ними, стимулируют его на создание музыкальных тем, которые он записывает на столике слева от себя. Стравинский в свою очередь также спрашивал об отдельных фрагментах сочинений Прокофьева — иными словами, их отношения носили сугубо профессиональный характер.

Они имели возможность встречаться часто в период Дягилевских сезонов и позже, когда вместе с семьями проживали в Париже. Стравинский несколько раз заходил к нам в Париже, иногда с Верой¹. Когда в 1929 году мы отдыхали в Шато де Флешер, Стравинский с сыновьями Федором и Сулимой нанесли нам визит². В свою очередь и мы бывали в гостях у Стравинского и были знакомы с его семьей. Я помню мать Стравинского, маленькую, достаточно суровую пожилую женщину, в присутствии которой он чувствовал себя несколько не в своей тарелке. Помню, что мы сфотографировались тогда. Некоторые фотографии у меня сохранились. На них запечатлены также наши друзья Ансерме и Петр Сувчинский, которые были с нами“.

10 февраля 1983 года

“После того, как мною были написаны предыдущие заметки, где я говорила о взаимоотношениях Прокофьева и Стравинского, я вспомнила, что не упомянула один эпизод, имевший место приблизительно в 1926 году.

Незадолго до этого Стравинский выступал в Варшаве, где играл свой фортепианный концерт. После концерта некая мадам Гроссман — представительница фирмы “Плейель”, принимавшая деятельное участие в работе Варшавского филармонического общества, — пригласила его к себе на прием: после концертов подобного ранга она всегда устраивала приемы для почетных гостей. Мадам Гроссман попросила Стравинского сделать запись в своем гостевом альбоме. Стравинский нарисовал свою руку, обведя пальцы карандашом. Через несколько недель после своего концерта Прокофьев также был приглашен к мадам. Просматривая альбом, он неожиданно заметил рисунок руки Стравинского, который позабыл его. На обороте листа Прокофьев сделал следующую запись: “Когда я начну обучаться игре на духовых инструментах, то нарисую свои легкие“³. Прокофьев поступил как озорной ребенок, каким он, в сущности, и был (но, право же, он не хотел этим никого обидеть)⁴.

¹ Вера Артуровна де Боссе — вторая жена Стравинского.

² По роковому совпадению Стравинский с сыновьями были в гостях у Прокофьева 19 августа 1929 года — в день смерти Дягилева. “Когда мы поздно вечером вернулись домой, меня встретила жена. Она не дождалась спать, чтобы сообщить нам печальную весть, переданную из Венеции телеграммой“ (X. С.224).

³ Г.Пайчадзе — директор Российского музыкального издательства Кузевникова — несколько по-иному рассказал об этом инциденте: Прокофьев нарисовал свои легкие и подписался: “Прокофьев — певец!“ (SPD. P.311).

⁴ Кстати, то, что Прокофьев относился уважительно к исполнительской деятельности Стравинского и это была лишь шутка, говорит фрагмент из письма к Мясковскому от 9 ноября 1924 года, написанного незадолго до этого случая:

“И Рахманинов, и Стравинский при своих дирижерских дебютах сели в глубочайшие калоши, что,

Когда Прокофьев рассказал мне об этом, я сказала ему, что нельзя делать подобные вещи и тем более писать их — всегда найдутся люди, которые смогут использовать это с дурными целями. Прокофьев обещал мне отныне показывать все его замечания.

Случай этот был позабыт, но, к несчастью, какой-то французский журналист, увидев альбом, немедленно дал публикацию. Конечно, кто-то показал газету Стравинскому, который, как это можно заметить из последовавшего между Стравинским и Прокофьевым обмена писем (см. ниже. — В.В.), воспринял этот инцидент близко к сердцу. Прокофьев был удручен (он никого не хотел обидеть). Это была лишь произвольная шалость. Еще будучи студентом консерватории, он был известен как большой шутник. Его остроумие было только противоядием против его же соучеников, которые были старше него чуть ли не в два раза.

Фактически это все, о чем я не сказала в моей первой заметке. Чувствую, что мой долг рассказать об этом случае, чтобы вы получили информацию, что называется, из первых рук, так как в будущем эта история, без сомнения, всплывает вновь.

Конечно, если бы журналист не увидел альбома и если бы Стравинскому не показали газету, то инцидент был бы забыт, но “доброжелатели” сделали из мухи слона.

Они оба имели свои слабости. Прокофьев был склонен к озорству, а Стравинский был высокомерен и очень остро реагировал на любое замечание, даже безобидное.

Прокофьев был задирист и нередко совершал поступки, не обдумав их последствий; Стравинский же был обидчив и находил причины для обид там, где их на самом-то деле и не было. Но в происшедшем они оба перегнули палку“ (РС. Р.276—277).

Только через 7 лет Стравинский узнал об этой необдуманной шутке. В декабре 1933 года он пишет Прокофьеву:

“Дорогой Сережа:

я получил газетную вырезку, которая недавно была опубликована в одной из парижских газет. Полагаю, что Ваше объяснение Вашей же шутки в альбоме варшавской дамы было бы иным, нежели то непонятное для меня злословие, которое появилось в газете. Конечно, Вы были далеки от мысли поиздеваться надо мной — ведь в конце концов, я играю исключительно собственные сочинения, даже если выступаю в роли дирижера. Мои руки, изображенные в альбоме, и играют и дирижируют — но неужели это так позорно? Я думаю, что стал жертвой глупой и мерзкой шутки. Без сомнения, многим может не нравиться моя исполнительская деятельность, но это единственная возможность избавить мою музыку от искажений.

Преданный и с любовью
Игорь Стравинский“

(РС. Р.278; публ. в двойном пер. с англ.)¹.

Ответ Прокофьева от 21 декабря 1933 года:

“Дорогой Игорь Федорович,

я очень ценю то проявление дружеской снисходительности, с которой Вы подошли к этой газетной статье, появление которой причинило мне немалые огорчения. Самое время забыть тот период, с которым эта история связана, — что Вы тогда говорили о моей музыке и что я писал в дамском альбоме. Репортер, который откопал и пересказал эту, неправильно понятую им шутку, оказал плохую услугу, так как любая тень, возникшая между нами, была бы чистым неприличием.

однако, не помешало им сделаться отличными исполнителями своих вещей. (...) Вот Стравинский, который вдруг взял и сделался пианистом, — это храбро! (...) [Он] засел на полтора года за экзерсисы, а затем вдруг выступил. Зато и ангажементов у него теперь больше моих!” (ПМГ. С.206).

¹ Это письмо в архиве Прокофьева не сохранилось. В архиве Стравинского, находящемся в Базеле в фонде П.Захера, хранится черновик письма (это показательно — Стравинский никогда не оставлял черновиков писем), который опубликован в РС.

*Я тепло обнимаю Вас. Ваше новое сочинение очень заинтересовало меня¹.
Ваш СПРКФВ“*

(РС. Р.279; публ. в двойном пер. с англ.).

В 30-е годы, в особенности после переезда в СССР, возможность следить за творчеством Стравинского, как, впрочем, и сами их взаимоотношения, почти сходит на нет. Явно, если судить по немногочисленным документам этого времени, уменьшается и интерес Прокофьева к музыке Стравинского.

Из письма к Мясковскому от 15 августа 1934 года:

“Когда Стравинский сыграл мне [“Персефону”] и спел, то показалось вполне убедительно“ (ПМП. С.426)².

Из письма к Мясковскому от 3 декабря 1935 года:

“Посылаю Вам программу с тематическим анализом нового Концерта [для двух фортепиано соло] Стравинского. Надо думать, построил он свою вещь здорово, но темы худосочные, не темы, а темки“ (ПМП. С.443).

Из письма к Мясковскому от 24 декабря 1936 года:

“В Париже я слышал (...) Концерт для двух фортепиано Стравинского в исполнении автора [и его сына С.Стравинского]. Воспринимается трудно: много выстученных, друг на друга наскакивающих нот, но в общем очень интересно, надо послушать еще раз. Сейчас Стравинский с высот “Аполлона” и “Персефоны” свалился в картежный притон и по заказу из Америки написал балет на собственный сюжет: “Игра в карты” в четырех сдачах (вместо картинах). Я видел мимоходом несколько страниц — сделано здорово“ (ПМП. С.449).

Последнее упоминание о Стравинском, удивляющее своей едва ли не намеренной неинформативностью, очень показательно — так ли, когда писал о Стравинском Прокофьев?

Из письма к Мясковскому от 29 января 1938 года:

“После [моего] концерта [в Париже] обедали со Стравинским, который рассказывает неприличные анекдоты. Нового, кажется, ничего еще не написал“ (ПМП. С.454).

Прокофьев и Стравинский больше никогда не виделись.

В качестве приложения к настоящей статье приводится ряд малоизвестных у нас документов, дополняющих картину личных взаимоотношений двух композиторов — письмо Прокофьева к Стравинскому и три дарственные надписи Стравинского на подаренных им Прокофьеву нотах своих сочинений.

¹ Трудно сказать, о каком сочинении здесь идет речь. Имеется в виду либо Концертный дуэт для скрипки и фортепиано, недавно исполненный, либо “Персефона”, которую в это время Стравинский заканчивал.

² Мнение Мясковского по поводу “Персефоны”, высказанное им в письме к Прокофьеву от 7 сентября 1934 г.: “Персефона” — не нравится. Там лучше всего вокальная часть, но сопровождение сделано так, словно Стравинский старался сделать нарочно противоестественную гармонизацию, местами же срывался, и попадают эпизоды тривиально-обыденные с оттенком туповатости. Какое-то странное обеднение и одеревенение мысли» (ПМП. С.427).

Прокофьев в ответном письме от 17 сентября 1934 г. выразил несогласие:

«К “Персефоне” Вы придирчивы, при исполнении она выигрывает» (ПМП. С.428).

Вскоре было назначено первое исполнение в Париже “Симфонической песни” Прокофьева (премьера состоялась 13 октября 1934 года). 10 октября 1934 года Прокофьев посылает Стравинскому записку:

“Дорогой Игорь Федорович,

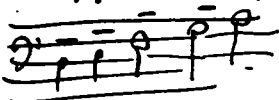
я посылаю Вам билет на концерты Паделу, где будет исполнена моя “Симфоническая песнь”. (...) Я бы очень хотел, чтобы Вы ее услышали. Не хотите ли Вы придти также на репетицию. (...) Возможно, оркестр начнет прямо с нее, у меня есть вторая партитура“ (РС. Р.382; публ. в двойном пер. с англ.).

66, rue de Sts Pères
VII arr.

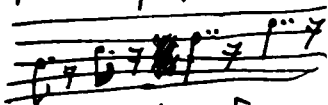
Дорогой
Норь Федорович,

Объясните мне, ради Бога, что
означает вещь:

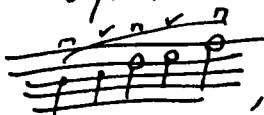
что означает знак — (f) у струн-
ных инструментов? То ли поста-
менте, что для ф.-п. или духовых
инструментов, — или наоборот — очень
воодушевлено ноту? Напр.

Cello: 

Надо ли это сыграть



или же, как мыть объяснял один
музыкант, — это надо сыграть



Т.-е. якобы знак — у струнных
означает legato на разных смыч-
ках. Кратко и четко. Не по-
пытайтесь перепутать строчки. Ваше Саша

Письмо Прокофьева к Стравинскому, условно датируемое началом 20-х годов. (Прокофьев пытается выяснить у Стравинского непонятное обозначение штрихов, встречающихся в его партитурах.)

Публикуется у нас впервые по факсимиле, воспроизведенному в РС. — P.277.

*Дорогому Сергею Прокофьеву
в день наших 2-х премьер
27-го апреля 1929*

RENARD

*Прокофьев
21.V.29
И. Стравинский*

**HISTOIRE BURLESQUE CHANTÉE ET JOUÉE
FAITE POUR LA SCÈNE
D'APRÈS DES CONTES POPULAIRES RUSSES.**

**MUSIQUE ET TEXTE
DE
IGOR STRAWINSKY**

**MIS EN FRANÇAIS
PAR
C.-F. RAMUZ**

**RÉDUCTION POUR CHANT ET PIANO
PAR L'AUTEUR.**

На клавире "Байки": "Дорогому Сергею Прокофьеву в день наших 2-х премьер. Париж. 21.V.29. И. Стравинский" (АрхП. ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.524. Л.2).

21 мая 1929 года состоялась премьера "Блудного сына" Прокофьева в Париже в труппе Дягилева. В этот же вечер был показан и возобновленный спектакль "Байки" Стравинского, премьера которого состоялась в Париже 18 мая 1922 года.

Публикуется впервые.

PERSEPHONE

Mélodrame en 3 parties
d'André GIDE

Musique
d'IGOR STRAWINSKY

Réduction pour chant et piano
par SVIATOSLAV STRAWINSKY

*Дорогому
Сергею
Прокофьеву
на его дарственную
отсутствующему
его маэстро
Игорю
Стравинскому
17 VII 34*

Prix 2. M. 15.
Frs. 15. —

EDITION RUSSE DE MUSIQUE
RUSSISCHER MUSIKVERLAG (:::)
FOUNDED BY S. N. KOUSSEVITZKY
BERLIN LEIPZIG PARIS MOSCOW LONDON NEW YORK BUENOS AIRES

На клавире "Персефоны": "Дорогому Сергею Прокофьеву, к сожалению отсутствовавшему, от любящего его и его музыку И.Стравинского. Париж. 1.VII.34" (АрхП. ГЦММК. Нотная библиотека. №47 877).

Премьера "Персефоны" состоялась 30 апреля 1934 года в Париже в труппе И.Рубинштейн. Если судить по дате дарственной надписи, то Прокофьев не был на одном из послепремьерных спектаклей "Персефоны".

Публикуется впервые.

Edition Schott No. 2520

CONCERTO

per due Pianoforti Soli

★

Igor Strawinsky

★

*Дорогому
Сергею Сергеевичу
Прокофьеву
от
адмиратора
И. Стравинского*

*Париж
16.11.36*

B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig

На нотах Концерта для двух фортепиано соло: "Дорогому Сергею Сергеевичу Прокофьеву от любящего его адмиратора И. Стравинского. Париж. 16.XI.36" (АрхП. ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.III. Ед.хр.200. Л.1).

Ноты подарены через год после первого исполнения Концерта, состоявшегося в Париже 21 ноября 1935 года (адмиратор от франц. admirer — восхищаться).
Публикуется впервые.

Список статей,
выступлений и интервью Прокофьева,
не включенных в настоящее издание

1. Автобиографические сведения [до 1916 г.] // ЦММК. Ф.287 (В.Г.Каратыгин). Инв.101.
2. Новая опера "Игрок" // Петроградская газ. 1916. 16 мая. С.10.
3. ... // Daily Times (Michigan). 1918. 14 December.
4. "Love for Three Oranges" — Explained // Musical Leader (Chicago). 1919. April.
5. Russian Genius wrings necks of nine muses // Chicago Herald Examiner. 1919. 8 December.
6. Says Americans Laugh at Love and Prohibition // Evening Mail (New York). 1920. 10 February.
7. Prokofieff talks about Russ Music... // Record (Los Angeles). 1921. 1 January.
8. Sonatières et les alentours // Courier Musical (Paris). 1922. 1 avril.
9. Die Entwicklung der russischen Musik. Von Glinka bis Strawinsky // Rhein-Westfalische Zeitung. 1932. 11 November (опубл. также в ряде немецких газет этого времени).
10. Советская музыка во всем мире // Красная газ. (Л.). 1933. 16 ноября (веч. вып.). С.4.
11. "Вожделения" и идеалы // Веч. Москва. 1936. 16 июня. С.2.
12. Беседа Прокофьева с коллективом Гос. театра им. В.Э.Мейерхольда о музыке к "Борису Годунову" (стенограмма) // ЦГАЛИ. Ф.998 (В.Э.Мейерхольд). Оп.1. Ед.хр.320. Л.31—35; датировано 16 ноября 1936 г.
13. Пояснительный текст к сюите "Поручик Кижэ" и "Лирическому концертино" Мясковского. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.318. Л.1—3 на франц. яз.; датировано 20 февраля 1937 г.
14. Композитор Прокофьев в Ленинграде // Ленинградская правда. 1937. 15 апр. С.4.
15. Мелкие и крупные упущения // Архитектурная газ. (М.). 1937. 2 июня. С.2.
16. ... (в рубрике "Страна приветствует своих героев [В.Чкалова, Г.Байдукова и А.Белякова]") // Известия. 1937. 27 июля. С.3.
17. Год творческой работы // газета "Музыка" (М.). 1937. 5 дек. С.2.
18. Sergej Prokofiev v Praze // Rude Pravo (Praha). 1938. 21 leden.
19. ... // Page Musicale (Paris). 1938. 2 février.
20. Prokofiev hails life an artist in Soviet // New York Times. 1938. 6 February.
21. В газету "Путь Серго" (Кадиевка). — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.319. Л.1; датировано 26 августа 1938 г.
22. Создадим произведения, достойные нашей замечательной эпохи // Рабочая Москва. 1939. 1 янв. С.3.
23. Вечер Прокофьева в Ленинграде // Веч. Москва. 1939. 5 янв. С.3.
24. Кантата "Александр Невский" // Сов. искусство (М.) 1939. 25 янв. С.1.
25. Выступление по радио на Францию. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.320. Л.1. на франц. яз.; датировано 18 февраля 1939 г.
26. ... (в рубрике "В честь XVIII съезда партии большевиков")//СМ. 1939. № 3. С.44.
27. ...//однодневная газета "Содружество искусств". 1939. Май (АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.329. Л.32).
28. Кантата "Александр Невский" // Веч. Москва. 1939. 4 мая. С.4.
29. Заметки для ТАСС. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.319. Л.2 и об.; датировано 26 декабря 1939 г.
30. Выступление по радио на Францию. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.320. Л.2 на франц. яз.; датировано 9 февраля 1940 г.
31. Разговор с Молотовым // Сов. искусство (М.). 1940. 9 марта. С.1.
32. Выступление по Московскому радио. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.321. Л.3 и 4.
33. A Quoi je travaille actuellement // La Revue internationale de musique (Paris). 1940. N 7. P.20—22.
34. Выступление по радио на США. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.118. Л.1 на англ. яз.; датировано 1 ноября 1940 г.
35. Выступление по радио на США. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.320. Л.6 на англ. яз.; датировано 4 ноября 1940 г.
36. Выступление по радио на Англию. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.320. Л.7 на англ. яз.; датировано 6 декабря 1940 г.
37. Выступление по радио на Германию. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.1. Ед.хр.118. Л.2 и 3 на нем. яз.; датировано 13 января 1941 г.

38. Мои новые работы // Заря Востока (Тбилиси). 1941. 28 дек. С.3.
39. Год работы // Литература и искусство (М.). 1943. 1 янв. С.4.
40. Выступление по радио на США. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.118. Л.3 и 4 на англ. яз.; датировано 1 января 1943 г.
41. "Война и мир". Моя новая опера // Веч. Москва. 1943. 1 февр. С.3.
42. Над чем я работаю // журнал "Славяне". 1943. Март. С.46 (АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.330. Л.8).
43. "Золушка". Беседа с композитором Прокофьевым // За советское искусство (Пермь). 1943. 14 авг. С.2.
44. Кантата об Отечественной войне. Беседа с Прокофьевым // Веч. Москва. 1943. 7 окт. С.3.
45. My Cinderella // Modern Music (New York). 1944. № 2. P.67—69.
46. "Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным" // Литература и искусство (М.). 1944. 23 февр. С.4.
47. От автора // "Война и мир" (к концертному исполнению оперы). — М., Моск. гос. филармония. 1945. С.7—8.
48. Мои работы за время войны. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.123. Л.6, 7 и 7 об. (опубл. в МДВ. С.251—253).
49. Выступление по радио на Испанию. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.118. Л.7 на рус. яз.; датировано 26 декабря 1945 г.
50. В редакцию журнала "Огонек" [о "Золушке"]. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.109. Л.8—9; датировано 1945 г.
51. Во Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС). — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.40. Л.9; датировано 6 сентября 1946 г.
52. В Совинформбюро. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.326. Л.1; датировано 14 октября 1946 г.
53. В Радиокomitee. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.236. Л.2; датировано ноябрем 1946 г.
54. ... // Вечерний Ленинград. 1947. 3 июля С.3.
55. Весь мир готов к войне с войной [об оратории "На страже мира"] // Сов. искусство (М.). 1950. 15 авг. С.1.
56. Выступление по радио на Англию. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.118. Л.8—10 на англ. яз.; датировано 27 февраля 1951 г.
57. Выступление по Ленинградскому радио. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.123. Л.8—10; датировано 22 марта 1951 г.
58. Прекратить бактериологическую войну // Сов. искусство (М.). 1952. 2 апр. С.1.
59. Величественные задачи // СМ. 1951. № 10. С.4.
60. Выступление по радио на Англию. — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.118. Л.15 на англ. яз.; датировано 21 ноября 1952 г.
61. ... (О Месячнике канадо-советской дружбы). — АрхП//ЦГАЛИ. Ф.1929. Оп.П. Ед.хр.118. Л.17 на англ. яз.; датировано 11 января 1953 г.

А у шага есть рога — см. Хан Бузай.

Ала и Лоллий — см. Скифская сюита "Ала и Лоллий".

Александр Невский, кантата для меццо-сопрано, смеш. хора и орк., ор.78 (1938—1939, исп. 1939) — 178, 193, 194, 222, 254.

Александр Невский, муз. к кинофильму (1938) — 104, 165, 168, 169, 173, 195.

Andante для струн. квинтета (струн. орк.) — см. *Квартет № 1*.

Бабушкины сказки — см. *Сказки старой бабушки*.

Баллада для виолонч. и ф-но, ор.15 (1912, исп. 1914) — 8, 10, 51, 65, 113.

Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным, кантата для сопрано, тенора, хора и орк., ор.93 (1942—1943, исп. 1944) — 200, 201, 207, 208.

Блудный сын, балет, ор.46 (1928, пост. 1929) — 78, 79, 88, 89, 90, 97, 99, 104, 109, 246, 251;

Сюита из балета "Блудный сын" для орк., ор.46-бис (1929, исп. 1931) — 88, 89.

Борис Годунов, муз. к спект., ор.70-бис (1936, пост. 1957) — 133, 135, 148, 254.

Вальсы Шуберта, сюита для ф-но в 2 руки (1920, исп. 1920) — 94.

Вальсы Шуберта, сюита для двух ф-но в 4 руки (1923, исп. 1927) — 65, 71, 123.

Вальсы, сюита для орк., ор.100 (1946, исп. 1947) — 213.

Великан, детская опера (1900) — 34.

Вещи в себе, две пьесы для ф-но, ор.45 (1928, исп. 1930) — 86.

Война и мир, опера, ор.91 (1941—1952, пост.: 1 ред. — конц. исп. 1944; 2 ред. — пост. 1946; 3 ред. — пост. 1955) — 188, 196, 197—200, 205—208, 212—215, 228—230, 254.

Вокальный цикл на стихи М.Цветаевой — неосущ. замысел — 107—109.

Встреча Волги с Доном, праздничная поэма для орк., ор.130 (1951, исп. 1952) — 222, 224—226, 229.

Гавот из ор.25 — 3 часть из *Первой (Классической) симфонии* (см.).

Гадкий утенок для голоса и ф-но, ор.18 (1914, исп. 1915) — 141.

Гамлет, муз. к спект., ор.77 (1937—1938, пост. 1938) — 158, 159, 180.

Голос птиц — № 2 из *Пяти стихотворений К.Бальмонта для голоса и ф-но* (см.).

Два стихотворения А.Апухтина и К.Бальмонта для голоса и ф-но, ор.9 (1910—1911, исп. 1914) — 24.

Два стихотворения на сл. К.Бальмонта для жен. хора и орк., ор.7 (1909—1910, исп. 1910) — 24.

Две сонатины для ф-но, ор.54 (1931—1932, исп. 1932) — 99, 100, 123.

Десять пьес для ф-но, ор.12 (1906—1913, исп. 1914) — 15, 24, 27, 44, 65, 76, 77, 111, 113, 141, 150.

Десять пьес из балета "Золушка" для ф-но — см. *Золушка*.

Детская музыка, двенадцать легких пьес для ф-но, ор.65 (1935, исп. 1936) — 130, 134, 135, 137, 140, 142, 150;

Летний день, детская сюита для орк., транскрипция семи пьес из цикла *Детская музыка*, ор. 65-бис (1941, исп. 1946) — 208, 209.

Дивертисмент для орк., ор.43 (1925—1929, исп. 1929) — 88, 90, 91.

Душенька — неосущ. замысел балета — 224, 225.

Дуэнья — см. *Обручение в монастыре*.

Евгений Онегин, муз. к спект., ор.71 (1936, не пост.) — 133, 135, 142.

Египетские ночи муз. к спект. (1933, пост. 1935) — 125, 126, 127, 128, 142;

Сюита из муз. к спект. "Египетские ночи", ор. 61 (1934, исп. 1938) — 128.

Здравица, кантата для смеш. хора и орк., ор.85 (1939, исп. 1939) — 190, 191.

Золушка, балет, ор.87 (1940—1944, пост. 1945) — 186—189, 191, 192, 200, 201, 205, 207, 208, 211, 212, 215, 227, 241, 254;

Три пьесы из балета "Золушка" для ф-но, ор.95 (1942) — 208, 209, 213;

Десять пьес из балета "Золушка" для ф-но, ор. 97 (1943) — 208, 209, 213;

Шесть пьес из балета "Золушка" для ф-но, ор.102 (1944) — 208, 209, 213.

Иван Грозный, муз. к кинофильму, ор.116 (1942—1945) — 104, 195, 196, 201, 206, 207, 215, 245.

*Указатели составлены В.Варунцем.

Игрок, опера, ор.24 (1 ред. — 1915—1916; 2 ред. — 1927, пост. 1929) — 20—22, 24, 35, 47, 60, 68, 73, 74, 78, 79, 96, 98, 99, 114, 254;

Четыре портрета и Развязка из оперы "Игрок", ор.49, симф. сюита для орк. (1931, исп. 1932) — 96, 98, 99, 111, 113, 125.

Каменный цветок — см. *Сказ о каменном цветке*.

Кантата к 20-летию Октября для двух смеш. хоров, орк., военного орк., орк. аккордеонов и орк. шумовых INSTR., ор.74 (1936—1937, исп. 1966) — 131, 132, 139, 142, 151, 157, 158.

Квартет № 1 для двух скр., альты и виолонч. си минор, ор.50 (1930, исп. 1931) — 96, 97, 99, 102, 104, 111, 113, 123;

Andante из Квартета № 1, переложение для струн. квинтета (струн. орк.), ор.50-бис — 99.

Квартет № 2 для двух скр., альты и виолонч. Фа мажор на кабардинские темы, ор.92 (1941—1942, исп. 1942) — 206—209.

Квинтет для гобоя, кларнета, скр. альты и контрабаса соль минор, ор.39 (1924, исп. 1927) — 24, 49, 51, 64, 65;

Трапеция, балет на муз. Квинтета (пост. 1924) — 51, 88.

Классическая симфония — см. *Первая (Классическая) симфония*.

Концерт для виолонч. с орк. ми минор, ор. 58 (1934—1938, исп. 1938) — 127, 128, 166, 167.

Концерт № 1 для скр. с орк. Ре мажор, ор.19 (1916—1917, исп. 1923) — 12, 13, 24, 27, 49, 51, 76, 100, 102, 103, 116, 129, 148, 152, 244.

Концерт № 2 для скр. с орк. соль минор, ор.63 (1935, исп. 1935) — 129, 135, 137, 140, 142, 146, 147, 157, 158, 164.

Концерт № 1 для ф-но с орк. Ре-бемоль мажор, ор.10 (1911—1912, исп. 1912) — 10, 11, 31, 44, 47, 49, 65, 85, 90, 96, 98, 100, 102, 103, 110, 142, 161.

Концерт № 2 для ф-но с орк. соль минор, ор.16 [1 ред. (утер.) — 1913, исп. 1913; 2 ред. — 1923, исп. 1924] — 11—13, 15, 24, 31, 49, 51, 59, 65, 71, 90, 95, 100.

Концерт № 3 для ф-но с орк. До мажор, ор.26 (1917—1921, исп. 1921) — 24, 42, 44, 48, 49—51, 53, 55, 65, 66, 71, 91, 96, 100, 101, 104, 105, 110, 123, 125, 142, 148, 150, 151, 152, 241.

Концерт № 4 для ф-но (для левой руки) с орк. Си-бемоль мажор, ор.53 (1931, исп. 1956) — 96, 97, 104, 105.

Концерт № 5 для ф-но с орк. Соль мажор, ор.55 (1932, исп. 1932) — 24, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 111, 113, 116, 118, 120, 125.

Концерт № 6 для двух ф-но с орк. — неосущ. замысел — 224, 225, 228.

Концертино для виолонч. с орк. соль минор, ор.132 (завершено М.Ростроповичем; 1952, исп. 1960) — 228, 229.

Котовский, муз. к кинофильму (1942) — 104, 207.

Легенда — № 6 из *Десяти пьес для ф-но*, ор.12 (см.).

Лермонтов, муз. к кинофильму (1941) — 104, 213.

Летний день — см. *Детская музыка*.

Любовь к трем апельсинам, опера, ор.33 (1919, пост. 1921) — 35, 36, 39, 41, 42, 47—49, 50, 52—54, 57, 58, 60, 61, 63, 64, 68, 70—76, 78, 79, 95, 187, 244, 254;

Сюита из оперы "Любовь к трем апельсинам", ор.33-бис (1924, исп. 1925) — 49, 62, 65, 71, 75, 76, 95, 116, 141, 150, 152.

Марш, Гавот и Прелюдия — № 1, 2, 7 из *Десяти пьес для ф-но*, ор.12 (см.).

Марш для дух. орк., ор.99 (1943—1944, исп. 1944) — 208, 209, 240.

Марш для симф. орк., ор.88 (1941) — 197.

Марш Ля мажор, ор.89 — см. *Семь массовых песен для голоса и ф-но и Марш Ля мажор*, ор.89.

Марш и Скерцо — № 3 и 4 из *Сюиты из оперы "Любовь к трем апельсинам"* (см.).

Марш, Ригодон и Аллеманда — № 1, 3 и 8 из *Десяти пьес для ф-но*, ор.12 (см.).

Менуэт и Гавот — № 2 и 3 из *Четырех пьес для ф-но*, ор.32 (см.).

Мимолетности, двенадцать пьес для ф-но, ор.22 (1915—1917, исп. 1918) — 27, 49, 51, 65, 93, 102, 111, 113, 141.

Музыка для ф-но с орк. — см. *Концерт № 5 для ф-но с орк.*

Мысли, три пьесы для ф-но, ор.62 (1933—1934, исп. 1936) — 135, 136.

На Днепре, балет, ор.51 (1930, пост. 1932) — 96, 97, 99, 102, 103, 110, 113, 114, 116, 118, 119, 124, 128;

- Сюита из балета "На Днепре"* для орк., ор.51-бис (1933, исп. 1934) — 128.
- На пустынных берегах*, детская опера (1900—1902) — 34.
- На страже мира*, оратория для солистов, чтецов, смеш. хора, хора мальчиков и орк., ор.124 (1950, исп. 1950) — 222, 223, 230, 251.
- Наваждение* — № 4 из *Четырех пьес для ф-но*, ор.4 (см.).
- Обручение в монастыре (Дуэнья)*, опера, ор.86 (1 ред. — 1940; 2 ред. — 1943, пост. 1946) — 109, 186, 187—189, 197—199, 207, 214, 216, 218, 241;
- Сюита из оперы "Обручение в монастыре"* — "Летняя ночь" для орк. ор.123 (1950, исп. 1952) — 218.
- Огненный ангел*, опера, ор. 37 (1919—1927, исп. 1954, пост. 1955) — 43, 44, 50, 60—62, 64, 70, 72, 73, 84, 124, 244.
- Ода на окончание войны* для орк., ор.105 (1945, исп. 1945) — 211, 214, 215.
- Органная Прелюдия и fuga re минор Д.Букстехуде*, переложение для ф-но (1920, исп. 1920) — 94.
- Осеннее*, симф. эскиз, ор.8 (1 ред. — 1910, исп. 1911; 2 ред. — 1915, исп. 1916; 3 ред. — 1934) — 24, 125.
- Отчаяние* — № 3 из *Четырех пьес для ф-но*, ор.4 (см.).
- Память о солнце* — № 3 из *Пяти стихотворений А.Ахматовой для голоса и ф-но* (см.).
- Партизан Железняк* — № 1 из *Шести песен*, ор.66 (см.).
- Партизаны в степях Украины*, муз. к кинофильму (1942) — 104, 205.
- Песни наших дней*, сюита для солистов, хора и орк., ор.76 (1937, исп. 1938) — 157, 158.
- Петя и волк*, симф. сказка для орк. и чтеца, ор.67 (1936, исп. 1936) — 140, 142, 147, 161, 162, 222.
- Пиковая дама*, муз. к кинофильму, ор. 70 (1936, фильм не пост.) — 104, 133, 135, 142, 148.
- Пир во время чумы*, детская опера (1903) — 34.
- Повесть о настоящем человеке*, опера, ор. 117 (1947—1948, пост. 1948) — 217, 218, 221.
- Поручик Кижэ*, музыка к кинофильму (1933) — 104, 115, 116, 126, 127, 128, 142, 151, 254.
- Праздничная поэма (Тридцать лет)* для орк., ор.113 (1947, исп. 1947) — 216, 217.
- Прелюд, Гавот и Скерцо* — № 7, 2 и 10 из *Десяти пьес для ф-но*, ор.12 (см.).
- Прелюд, Марш и Риггодон* — № 7, 1 и 3 из *Десяти пьес для ф-но*, ор.12 (см.).
- Призрак* — № 4 из *Четырех пьес для ф-но*, ор.3 (см.).
- Пять стихотворений А.Ахматовой для голоса и ф-но*, ор.27 (1916, исп. 1917) — 65.
- Пять стихотворений К.Бальмонта для голоса и ф-но*, ор.36 (1921, исп. 1923) — 51, 65.
- Пять стихотворений для голоса и ф-но*, ор. 23 (1915, исп. 1916) — 23, 65.
- Пять мелодий для скр. и ф-но*, ор. 35-бис — см. *Пять песен без слов для голоса и ф-но*, ор.35.
- Пять песен без слов для голоса и ф-но*, ор.35 (1920, исп. 1921) — не упоминается;
- Пять мелодий для скр. и ф-но*, ор.35-бис, транскрипция для скр. и ф-но *Пяти песен без слов*, ор.35 (1925) — 65, 123.
- Расцветай, могучий край*, кантата к 30-летию Октября для смеш. хора и орк., ор.114 (1947, исп. 1947) — 216, 217.
- Романсы*, ор.9 — см. *Два стихотворения А.Апухтина и К.Бальмонта для голоса и ф-но*.
- Романсы*, ор.23 — см. *Пять стихотворений для голоса и ф-но*.
- Романсы на тексты А.Ахматовой* — см. *Пять стихотворений А.Ахматовой для голоса и ф-но*.
- Ромео и Джульетта*, балет, ор.64 (1935—1936, пост.1938) — 129—131, 134—137, 139, 178, 179, 180, 182, 191, 192, 214—216, 220, 223, 227;
- Первая сюита из балета "Ромео и Джульетта"* для орк., ор.64-бис (1936, исп. 1937) — 130, 131, 147, 148, 150, 152, 159, 206;
- Вторая сюита из балета "Ромео и Джульетта"* для орк., ор.64-тер (1936, исп. 1937) — 130, 131, 147, 157, 158, 162, 164, 206;
- Третья сюита из балета "Ромео и Джульетта"* для орк., ор.101 (1946, исп. 1946) — 208, 209.
- Русская увертюра* для орк., ор.72 (1 ред. — 1936, исп. 1936; 2 ред. — 1937) — 148, 151, 158.
- Сарказмы*, пять пьес для ф-но, ор. 17 (1912—1914, исп. 1916) — 24, 49, 123, 141.
- Семен Котко*, опера, ор.81 (1939, пост. 1940) — 165, 166, 167, 176, 177, 180, 181—183, 185, 187;
- Сюита из оперы "Семен Котко"* для орк., ор.81-бис (1941, исп. 1943) — 187, 188, 208.
- Семеро их*, кантата для тенора, смеш. хора и орк., ор.30 (1 ред. — 1917—1918, исп. 1924; 2 ред. — 1933) — 24, 49, 51, 147.
- Семь массовых песен для голоса и ф-но и Марш Ля мажор*, ор.89 (1941—1942) — 205, 208.
- Семь песен для голоса и ф-но*, ор.79 (1939) — 165, 166, 186.

- Серое платье* — № 2 из *Пяти стихотворений для голоса и ф-но*, ор.23 (см.).
- Симфонietta Ля мажор*, ор.5 (1 ред. — 1909; 2 ред. — 1914, исп. 1915; 3 ред., ор.48 — 1929, исп. 1929) — 19, 24, 86, 88, 116.
- Симфоническая песнь*, ор.57 (1933, исп. 1934) — 127, 128, 136, 249.
- Симфония Соль мажор (Юношеская)*; 1902) — 32—34, 179, 185.
- Симфония № 1 (Классическая) Ре мажор*, ор.25 (1916—1917, исп. 1918) — 24, 27, 42, 44, 47, 49, 52, 65, 71, 86, 90, 111, 113, 141, 150, 161, 241.
- Симфония № 2 ре минор*, ор.40 (1924, исп. 1925) — 24, 49, 52, 64, 72.
- Симфония № 3 ре минор*, ор.44 (1928, исп. 1929) — 99, 104, 123, 124.
- Симфония № 4 До мажор* (1 ред. — 1930, исп. 1930; 2 ред., ор.112 — 1947, исп. 1957) — 86, 88, 99, 161, 218.
- Симфония № 5 Си-бемоль мажор*, ор.110 (1944, исп. 1945) — 201, 208, 209, 210, 214, 215, 217, 218, 220—222.
- Симфония № 6 ми-бемоль минор*, ор.111 (1945—1947, исп. 1947) — 213, 214, 216, 217, 218, 244.
- Симфония № 7 до-диез минор*, ор.131 (1951—1952, исп. 1952) — 224, 225, 229, 230, 231.
- Симфония-концерт для виолонч. с орк. ми минор*, ор.125 (1950—1952, исп. 1952) — 167, 225, 226, 228, 229.
- Сказ о каменном цветке*, балет, ор.118 (1948—1950, пост. 1954) — 223—225, 228, 229, 230.
- Сказка* — № 1 из *Четырех пьес для ф-но*, ор.3 (см.).
- Сказка про шута, семерых шутов перешутившего*, балет, ор.21 (1 ред. — 1915; 2 ред. — 1920, пост. 1921) — 15, 40, 48—51, 64, 74, 110, 146, 244, 246;
- Шут*, симф. сюита из балета “Сказка про шута, семерых шутов перешутившего”, ор.21-бис (1922, исп. 1924) — 49, 65, 71, 116, 147.
- Сказки старой бабушки*, четыре пьесы для ф-но, ор.31 (1918, исп. 1919) — 24, 51, 62, 65, 71, 76, 93, 111, 113, 123.
- Скерцо* — № 10 из *Десяти пьес для ф-но*, ор.12 (см.).
- Скерцо для четырех фаготов* — см. *Юмористическое скерцо для четырех фаготов*.
- Скифская сюита “Ала и Лоллий”*, для орк., ор.20 (1914—1915, исп. 1916) — 13, 15, 19, 23, 24, 27, 39, 40, 47, 49—51, 65, 71, 100, 107, 110, 112, 123, 146, 147, 149—151.
- Сны*, симф. картина, ор.6 (1910, исп. 1910) — 24.
- Соната для виолонч. и ф-но До мажор*, ор.119 (1949, исп. 1950) — 213, 214.
- Соната для виолонч. соло*, незавершенное соч. — 225, 226.
- Соната для двух скр. без сопровождения До мажор*, ор.56 (1932, исп. 1932) — 111, 113.
- Соната № 1 для скр. и ф-но фа минор*, ор.80 (1938—1946, исп. 1946) — 213, 215, 222.
- Соната № 2 для скр. и ф-но* — см. *Соната для флейты и ф-но*.
- Соната для скр. соло Ре мажор*, ор.115 (1947, исп. 1960) — 216, 217.
- Соната для флейты и ф-но Ре мажор*, ор.94 (1943, исп. 1943) — 200, 201, 208;
- Соната № 2 для скр. и ф-но Ре мажор*, ор.94-бис, переложение Сонаты для флейты и ф-но (1943—1944, исп. 1944) — 200, 201, 208, 213.
- Соната № 1 для ф-но фа минор*, ор.1 (1 ред. — 1907; 2 ред. — 1909, исп. 1910) — 51.
- Соната № 2 для ф-но ре минор*, ор.14 (1912, исп. 1914) — 8—10, 27, 31, 44, 49, 51, 71, 76, 123, 141.
- Соната № 3 для ф-но ля минор*, ор.28 (1 ред. — 1907; 2 ред. — 1917, исп. 1918) — 49, 51, 62, 65, 66, 71, 141.
- Соната № 4 для ф-но до минор*; ор.29 (1 ред. — 1908; 2 ред. — 1917, исп. 1918) — 44, 49, 51, 71, 76, 150.
- Соната № 5 для ф-но До мажор* (1 ред., ор.38 — 1923, исп. 1924; 2 ред., ор.135 — 1951—1953, исп. 1954) — 49, 62, 65, 71, 76.
- Соната № 6 для ф-но Ля мажор*, ор.82 (1939—1940, исп. 1940) — 179—182, 213.
- Соната № 7 для ф-но Си-бемоль мажор*, ор.83 (1939—1942, исп. 1943) — 179—182, 187, 188, 206, 213, 218, 222.
- Соната № 8 для ф-но Си-бемоль мажор*, ор.84 (1939—1944, исп. 1944) — 142, 179, 180, 182, 201, 208, 213, 215, 218.
- Соната № 9 для ф-но До мажор*, ор.103 (1947, исп. 1951) — 213, 218.
- Сонатини для ф-но* — см. *Две сонатини для ф-но*.
- Стальной скок*, балет, ор.41 (1925, пост. 1927) — 24, 60, 65, 69, 70, 73, 74, 80, 81, 85, 90, 100, 103, 111, 112;
- Сюита из балета “Стальной скок”* для орк., ор.41-бис (1926, исп. 1928) — 85, 90, 100, 103, 111—113, 152.
- Столбы* — № 5 из *Пяти стихотворений К.Бальмонта* для голоса и ф-но (см.).

Сюиты из балета "Блудный сын" — см. *Блудный сын*.
Сюиты (3) из балета "Золушка" — см. *Золушка*.
Сюита из балета "На Днепре" — см. *На Днепре*.
Сюиты (3) из балета "Ромео и Джульетта" — см. *Ромео и Джульетта*.
Сюита из балета "Стальной скок" — см. *Стальной скок*.
Сюита из муз. к спект. "Египетские ночи" — см. *Египетские ночи*.
Сюита из оперы "Игрок" — см. *Игрок*.
Сюита из оперы "Любовь к трем апельсинам" — см. *Любовь к трем апельсинам*.
Сюита из оперы "Обручение в монастыре" — см. *Обручение в монастыре*.
Сюита из оперы "Семен Котко" — см. *Семен Котко*.

Танец — № 1 из *Четырех пьес для ф-но*, ор.32 (см.).

Танец, Менуэт и Гавот — № 1, 2 и 3 из *Четырех пьес для ф-но*, ор.32 (см.).

Токката для ф-но, ор.11 (1912, исп. 1916) — 24, 27, 44, 49, 62, 65, 76, 123, 141.

Тоня, муз. к кинофильму (1942) — 104.

Трапеция, балет — см. *Квнтет*.

Три гавота — № 2 из *Десяти пьес для ф-но*, ор.12, 3-я часть *Симфонии № 1 (Классической)* и № 3 из *Четырех пьес для ф-но*, ор.32 (см.).

Три пьесы из балета "Золушка" для ф-но — см. *Золушка*.

Три романса на сл. А.Пушкина, ор.73 (1936, исп. 1937) — 133, 157, 158.

1941 год, сюита для орк., ор.90 (1941, исп. 1943) — 193, 205.

Увертюра для кам. орк., ор.42 (1926, исп. 1927) — 58—60, 65, 146, 147;

Увертюра для больш. орк. (2 ред. *Увертюры для кам. орк.*), ор.42-бис (1928, исп. 1930) — 60.

Увертюра на еврейские темы для кларнета, двух скр., альты, виолонч. и ф-но, ор.34 (1919, исп. 1920) — 48, 50, 51, 65, 111, 113;

Увертюра на еврейские темы, переложение для больш. орк., ор.34-бис (1934, исп. 1938) — 135, 136, 152.

Хан Бузай (А у шаха есть рога) — неосущ. замысел оперы — 201, 207, 213—215.

Хоры на тексты К.Бальмонта — см. *Два стихотворения на сл. К.Бальмонта*.

Четыре марша для дух. орк., ор.69 (1935—1937) — 142, 143, 157, 158, 240.

Четыре портрета и Развязка из оперы "Игрок" — см. *Игрок*.

Четыре пьесы для ф-но, ор.3 (1 ред. — 1907—1908; 2 ред. — 1911, исп. 1911) — 24.

Четыре пьесы для ф-но, ор.4 (1 ред. — 1908, исп. 1908; 2 ред. — 1910—1912) — 24, 27, 44, 65, 111, 113.

Четыре пьесы для ф-но, ор.32 (1918, исп. 1919) — 44, 51, 62, 65, 123, 141, 150.

Четыре этюда для ф-но, ор.2 (1909, исп. 1910) — 15, 24, 27, 33, 44, 77, 123, 141, 185.

Шесть песен для голоса и ф-но, ор.66 (1935) — 128, 137, 142, 143, 157, 158.

Шесть пьес для ф-но, ор.52 (1930—1931, исп. 1932) — 96—98.

Шесть пьес из балета "Золушка" для ф-но — см. *Золушка*.

Шут, симф. сюита — см. *Сказка про шута, семерых шутов перешутившего*.

Этюды для ф-но — см. *Четыре этюда для ф-но*.

Юмористическое скерцо для четырех фаготов (переложение № 9 из *Десяти пьес для ф-но*, ор.12; 1912, исп. 1916) — 141.

Предметно-тематический указатель

- Акустика — 144, 180.
Английская музыкальная культура — 50, 149, 210.
Архитектура произведения — 94.
Атональность — 100, 129, 135, 220.
- Балет — 28, 37, 40, 56, 62, 64, 90, 97, 101, 109—110, 123, 130—131, 134, 191, 192, 200, 211—212, 227, 239.
Баллада — 10.
Болгарская музыкальная культура — 134, 135, 137.
- Вдохновение — 43, 78, 116.
Вкус — 13, 135, 182.
Вундеркинд — 12, 95.
- Гармония — 14, 24, 28, 32, 42, 57, 71—72, 90—91, 104, 110, 239 (см. также Диатоника, Диссонанс, Консонанс, Модуляция, Хроматика).
Гротеск — 24.
Грузинская музыкальная культура — 206.
- Детская музыка — см. Музыка для детей.
Джаз — 55—56, 99, 100, 148, 164, 170—171.
Диатоника — 129, 220.
Диссонанс — 28, 87, 89, 90—91, 100.
Духовые инструменты — 106, 153, 180, 241.
- Звук музыкальный — 16.
- Идеи музыкальные — 32, 120.
Изобретательность в музыке — 96, 98, 135, 175, 202, 237.
Импрессионизм — 100.
Инструментовка — см. Оркестровка, инструментовка.
Инструменты музыкальные — 16.
Искусство и политика — 84.
Испанская музыкальная культура — 129, 144—145.
Исполнительство — см. Музыкальное исполнительство.
Итальянская музыкальная культура — 45—47.
- Казахская музыкальная культура — 207, 213—214, 215.
Канадская музыкальная культура — 226.
Киномузыка — см. Музыка в кино.
Классика музыкальная — 13, 24, 55, 61, 87, 94, 138, 174.
Композитор и слушатели — 56—57, 95, 99, 146, 148, 149, 178.
Композиционная техника — 30, 154.
Конкурсы музыкальные — 154.
Консонанс — 28.
- Концерт (концертино) — 11, 99, 106, 107, 110, 118, 129.
Критика музыкальная — 15, 23—24, 26, 31, 34, 44, 54, 61, 84, 87.
Кубизм — 138.
- Либретто — 176.
- Массовая музыка — 127, 128, 137, 148, 154—156, 157, 174, 182.
Математика и музыка — 89—90.
Мелодика, тематизм — 55, 57, 84, 87—88, 91, 99, 101, 102, 105, 120, 128, 129, 138, 146, 150, 157, 172—174, 176, 183—184, 189, 202, 220, 238, 243, 249.
“Модернистская” музыка — 53—54, 61, 75, 89, 100, 135, 242.
Модуляция — 101, 129, 210.
Музыка в кино — 103, 104, 153, 164, 165, 166, 168, 173, 176—177, 193—194, 195, 207.
Музыка для детей — 135, 140, 142, 147, 161, 176, 225.
Музыка и технический прогресс — 16, 155.
Музыка к театральным постановкам — 125, 126, 127, 133, 143—144, 158, 159.
Музыкальное исполнительство — 55, 65, 94, 95.
- Немецкая музыка — 46, 54, 61—62, 71, 192.
Неоклассицизм — 24, 42, 71, 101, 150, 189, 241—244.
Новаторство в музыке — 24.
“Новая простота” в музыке — 88, 89, 90—91, 96, 100—102, 110, 127, 128, 135, 137, 138, 139, 149, 150, 157.
- Опера — 20—22, 28, 35, 36, 39, 61, 62, 87, 109, 125, 166, 167, 176, 181, 183—184, 187, 197, 198, 220—221, 238, 239.
Ориентальная музыка — 96, 136, 194, 203.
Оркестровка, инструментовка — 20, 28, 88, 90, 101, 118, 119, 160—161, 168, 176, 180, 186, 193, 201, 237.
Оркестры — 124, 153, 178, 221.
- Пианизм — 34, 106.
Плагиат — 6—7, 57.
Политональность — 129.
Полифония, полифонические формы — 13, 28, 87, 90, 101, 113, 176, 181, 189, 202, 221, 239.
Польская музыкальная культура — 44.
Преподавание композиции — 111, 112, 127, 129, 178—179, 185.
Программная музыка — 115, 123, 124.
Процесс создания композиции — 31, 32, 39—40, 50—51, 52, 88, 89, 98, 100, 103, 113, 116, 120, 124, 128, 213—214.

- Радио — 86, 182.
Репетиции — 106, 180.
Ретроградство — 155, 157.
Ритм — 96, 101, 104, 110, 130, 134, 137, 139, 171, 173.
Рифмованные и нерифмованные оперные либретто — 20, 21, 22, 181, 187, 197.
Русская музыкальная культура — 15, 27—31, 41, 44, 54—55, 63, 92, 102, 115, 134.
- Самостоятельность музыкального мышления — 30, 32, 39, 43, 55, 61.
Секвенция — 14.
Семнадцатитоновый звукоряд Оголевца — 129, 136, 137, 145, 173—174.
Символизм — 35.
Симфония — 124.
Скерцо (“скерцозность”) — 55.
Слух музыкальный — 173, 174.
Советская музыкальная культура — 72, 75, 85, 91—92, 102, 105, 113, 115—120, 122—124, 126—128, 134—137, 154—158, 163, 167, 174, 177—178, 190, 222.
- ✓ Советский театр — 71, 73, 74.
Современная музыка — 43, 55—56, 63, 89—90, 96, 100—101, 150.
Соната (сонатина) — 10, 11, 13, 14, 88, 99, 130, 179, 180, 202, 204.
Стиль музыкальный — 55.
США музыкальная культура — 47—48, 53, 55, 56, 61, 62, 63, 73, 94, 99, 124—125, 149, 151, 153, 161—164, 170—171, 178, 192—193, 221, 223.
- Театральная музыка — см. Музыка к театральным постановкам.
Тематизм — см. Мелодика, тематизм.
Тембр — 28, 125—126, 201.
Темп — 18.
Токката (“токатность”) — 24.
Тональность, тональная музыка — см. Атональность, Гармония, Политональность.
- Ударные инструменты — 16, 126.
- Фольклор — 129, 155.
Форма музыкальная — 6, 100.
Формализм в музыке — 111, 132, 155, 174, 220.
Французская музыкальная культура — 44, 45, 46, 48, 51, 66—67, 99, 102, 105—107, 115, 153, 169, 178, 194.
Футуризм — 16, 28, 32.
- Хроматика — 129, 220.
- Четвертитоновая техника композиции — 57, 129, 136.
- Шахматы и музыка — 187, 188, 232.
Шведская музыкальная культура — 54.
- Эклектика — 13.
Экспрессионизм — 100.
Эмоции в музыке — 56—57, 104, 139.
Эскизы к сочинениям — 26, 27, 99, 120.
- Японская музыкальная культура — 27, 41, 47, 62—63.

Географический указатель

- Аахен — 49.
Алма-Ата — 195, 197, 201, 206, 207, 208, 213, 215.
Амстердам — 49, 96, 100, 102, 103, 234.
Антверпен — 49, 132.
Аркёй — 68.
Арнем — 100.
Афины — 123.
- Базель — 248.
Баку — 129, 194, 195, 203.
Барселона — 49, 144.
Берлин — 43, 49, 53, 54, 60, 61, 63, 68, 71, 72—74, 79, 89, 90, 97, 101, 105, 110, 118, 151, 200.
Бордо — 147.
Бостон — 33, 43, 49, 55, 86, 88, 92, 116, 120, 124, 150, 151, 152, 153, 161, 162, 170, 177, 221, 222, 239.
Брно — 130.
Брюнн — см. Брно.
Брюссель — 30, 49, 51, 78, 79, 86, 90, 96, 98, 122, 127, 132, 146, 147, 151, 154.
Будапешт — 49, 132.
Бухарест — 94.
- Вайнхейм — 49.
Вальядолид — 144.
Варшава — 44, 49, 85, 92, 110, 117, 118, 132, 134, 135—137, 241, 247.
Вашингтон — 97, 150, 151, 162, 163.
Вена — 37, 95, 105, 243.
Венеция — 36, 90.
Виго — 144.
Владивосток — 47, 111.
Волгоград — 222.
Воронеж — 129.
- Гаага — 100.
Гавана — 34, 92, 93.
Ганновер — 114.
Голливуд — 153, 162, 164.
Гонолулу — 24, 47.
- Дармштадт — 114.
Денвер — 55, 61, 161.
Детройт — 161.
Детское село — см. Пушкин.
Днепропетровск — 33, 64.
Донауэшинген — 56.
- Екатеринослав — см. Днепропетровск.
- Женева — 49, 131.
Зальцбург — 163.
Иваново — 209.
- Йокогама — 27, 47, 62.
- Канзас-сити — 55, 56, 61, 243.
Капри — 15.
Кассель — 88.
Кёльн — 49, 52—54, 57, 68, 71.
Киев — 74, 76, 210, 213.
Кисловодск — 26.
Кливленд — 55, 56, 84, 85, 151, 152.
Клин — 185, 186.
Копенгаген — 110.
Краков — 132.
- Лейпциг — 125.
Ленинград — 4, 7, 12, 13, 17—22, 26, 28—31, 33—36, 38, 40, 42—44, 46—54, 57, 58, 60—63, 64, 68, 70—75, 77—79, 85, 86, 92—94, 113—118, 120, 122, 123, 130, 133, 139, 140, 141, 149, 157—159, 163, 177—179, 182, 191, 196, 200, 203, 205, 209, 212—214, 216—218, 232—234, 236, 237, 242, 254, 255.
Лион — 49.
Лиссабон — 132.
Лодзь — 49.
Лозанна — 49, 147.
Лондон — 15, 48—50, 51, 53, 54, 69, 70, 79, 89, 90, 97, 99, 102—105, 130, 158, 161—163, 210, 227, 236, 238.
Лос-Анджелес — 40, 41, 91, 109, 162, 163, 250.
Льж — 49.
- Мадрид — 128, 129, 132, 135, 137.
Марсель — 49, 118, 119.
Медон — 107.
Милан — 16, 17, 28, 49, 62.
Минск — 197.
Монте-Карло — 38, 46—49, 53, 54, 119, 123.
Москва — 4, 7, 8, 10, 11, 14—18, 23, 26, 29, 31, 33, 35, 38, 40, 43, 44, 47, 49, 51, 58—60, 62, 64—80, 84—86, 88, 91, 92, 97, 99, 100, 105—107, 109, 111—115, 117—120, 122, 123, 125, 126, 128—140, 142, 144, 146, 148, 150—154, 157, 158, 160, 163, 165—167, 169, 171, 173, 174, 177—182, 184, 185, 188—190, 192, 193, 196, 197, 199—201, 204, 205, 208, 209, 211—213, 215, 217—219, 222—230, 233, 235, 236, 242, 254, 255.
- Нальчик — 194, 196, 205, 206.
Неаполь — 140, 141.
Николина Гора — 215, 218, 224, 225, 230, 232.
Ноттингем — 154.
Нью-Йорк — 26, 27, 30, 33—37, 39, 40, 44, 46—51, 53, 55, 57, 60—63, 68, 71, 85, 86, 88, 89, 108, 111, 112, 114, 116, 120, 124, 125, 150—152, 158, 161, 162, 163, 165, 170, 171, 194, 221, 222, 233, 236, 238, 239, 254, 255.

Нью-Хэмпшир — 158.

Оберамергау — 63, 64.

Одесса — 76.

Оксфорд — 38, 236.

Павловск — 13.

Париж — 31, 37, 38, 44—46, 48—53, 58, 60, 63—65, 67, 69, 74, 77, 79, 81, 86, 87, 89—92, 94—100, 102, 103, 105—107, 110, 111, 113—120, 124, 126, 129, 131, 132, 134, 135, 137, 139, 140, 145—147, 149, 151—153, 158—163, 178, 200, 240, 245—147, 249, 254.

Пермь — 133, 200, 203, 204, 207, 208, 251.

Петербург — см. Ленинград.

Петроград — см. Ленинград.

Поленово — 130.

Портленд — 55, 61.

Прага — 49, 101, 132, 135, 137, 147, 158, 161, 162, 218, 242, 254.

Провиденс — 55, 150.

Пуатье — 132.

Пушкин — 71.

Пятигорск — 22, 193.

Рига — 49, 60, 62—64.

Рим — 15, 45, 62, 122, 134, 246.

Роттердам — 100.

Сан-Себастьян — 144.

Сан-Франциско — 26, 27, 40, 47, 53, 61.

Севилья — 187, 188, 214.

Сен-Поль — 55, 61.

Сент-Луис — 149, 150—152.

Сент-Максим — 117.

Сибур — 160.

Симферополь — 134.

Сиракузы — 55.

Солт-Лейк-Сити — 221, 223.

Сонцовка — 33, 75.

София — 132, 134, 135.

Сочи — 192.

Сталинград — см. Волгоград.

Стокгольм — 49, 52, 53, 54, 242.

Страсбург — 132.

Таллинн — 199.

Танжер — 145.

Тбилиси — 196, 206, 207, 254.

Токио — 27, 47, 62.

Филадельфия — 44, 57, 112, 124, 151, 152, 170, 222.

Харьков — 76.

Хендей — 160.

Цинциннати — 151, 152.

Челябинск — 131.

Чикаго — 31, 35, 40—42, 47, 48, 50, 51, 53, 57, 61, 63, 68, 71, 90, 116, 123, 124, 148, 149, 150—152, 158, 188, 243, 254.

Этгаль — 51, 64.

- Абендрот (Abendroth) Герман* (1883—1956) — нем. дирижер — 54.
- Абрамский Александр Савватьевич* (1898—1985) — сов. композитор и фольклорист — 181.
- Абреванел (Abravanel) Моис де* (р. 1903) — амер. дирижер — 221.
- Азмайпарашвили Шалва Ильич* (1902—1957) — сов. композитор — 151, 165.
- Акимов Николай Павлович* (1901—1968) — сов. режиссер и художник — 199.
- Алаторцев Владимир Алексеевич* (1909—1987) — сов. шахматист — 233.
- Александров Анатолий Николаевич* (1888—1982) — сов. композитор — 44, 181, 205.
- Александровский Сергей Васильевич* (1864—1937) — юрист, директор Большого театра в 1929 г. — 80.
- Алехин Александр Александрович* (1892—1946) — рус. шахматист — 154, 232, 234.
- Алчевский Иван Алексеевич* (1876—1917) — рус. певец — 19, 21.
- Альтман Натан Исаевич* (1889—1970) — сов. художник — 204.
- Альтшуллер (Altschuler) Модест* — амер. виолончелист и дирижер, выходец из России — 47, 50.
- Андерсен (Andersen) Ханс Кристиан* (1805—1875) — датский писатель — 37.
- Андреев (2-ой) Николай Васильевич* (?—1919) — рус. певец — 21.
- Андронов Виктор Викторович* (р. 1950) — сов. переводчик с голландского — 4.
- Анисимова Нина Александровна* (1909—1979) — сов. арт. балета, балетмейстер, педагог — 204.
- Анисфельд Борис (Бер) Израилевич* (1879—1973) — рус. театр. художник — 27, 36, 42, 48, 57, 63.
- Аносов Николай Павлович* (1900—1962) — сов. дирижер и педагог — 217.
- Ансерме (Ansermet) Эрнест* (1883—1969) — швейц. дирижер и композитор — 15, 38, 81, 159, 247.
- Ансимов Георгий Павлович* (р. 1922) — сов. режиссер — 218.
- Антокольский Павел Григорьевич* (1896—1978) — сов. поэт — 200, 207.
- Арбос (Arbos) Энрике Фернандес* (1863—1939) — исп. скрипач, дирижер, композитор — 129, 132.
- Армашевский-Курочка И.* — укр. художник — 74.
- Арнольди Х.* — чешс. дирижер — 130.
- Асафьев Борис Владимирович (псевдоним — Игорь Глебов; 1884—1949)* — сов. музыковед и композитор — 4, 7, 14, 18, 23, 24, 26, 44, 46, 50, 51, 58, 65, 67, 71, 72, 85, 86, 90, 92, 93, 95, 97, 98, 101, 107, 116, 118, 119, 120, 191, 204, 236, 240, 243, 244.
- Асланов Александр Петрович* (1874—1960) — рус. дирижер, с 1921 — за рубежом — 13.
- Астров А.М.* — переводчик — 44.
- Астров Михаил Федорович* — секретарь Прокофьева в 1928—1934 гг. — 27, 105.
- Атовмян Левон Тадевосович* (1901—1973) — сов. муз.-общ. деятель, композитор — 215.
- Ауззов Мухтар Омарханович* (1897—1961) — казах. писатель — 215.
- Афанасьев Александр Николаевич* (1826—1971) — рус. литературовед, собиратель рус. фольклора — 200.
- Афиногенов Александр Николаевич* (1904—1941) — сов. драматург — 106, 111, 128.
- Ахматова (наст. фам. — Горенко) Анна Андреевна* (1889—1966) — сов. поэтесса — 24, 65.
- Бажов Павел Петрович* (1879—1950) — сов. писатель — 223, 228.
- Байдуков Георгий Филиппович* (р. 1907) — сов. летчик — 254.
- Бакланов (наст. фам. — Баккис) Георгий Андреевич* (1880—1938) — рус. певец — 63.
- Бакс (Вах) Арнольд* (1883—1953) — англ. композитор — 56.
- Бакст (наст. фам. — Розенберг) Лев Самойлович* (1866—1929) — рус. художник, декоратор — 15.
- Бакхауз (Bachhaus) Вильгельм* (1884—1969) — нем. пианист — 93.
- Балакирев М.А.* (1837—1910) — 177.
- Баланчин (Balanchine) Джордж (наст. имя и фам. — Георгий Мелитонович Баланчивадзе; 1904—1983)* — амер. балетмейстер — 46, 79, 90, 246.
- Балла (Balla) Джакомо* (1874—1958) — итал. художник-футурист — 15.
- Бальзак О. де* (1799—1850) — 206.
- Бальмонт Константин Дмитриевич* (1867—1942) — рус. поэт, переводчик — 24, 30, 51, 65, 177.
- Баратов Леонид Васильевич* (1895—1964) — сов. режиссер — 120.
- Баррен (Barraine) Эльза* (р. 1910) — франц. композитор — 169.
- Барсова Инна Алексеевна* — сов. музыковед — 107.
- Батон Р.* — см. *Рене-Батон*.
- Бауэр (Baier) Марион* (1887—1955) — амер. муз. публицист, интервьюер Прокофьева — 90.
- Бах И.С.* (1685—1750) — 54, 56, 61, 67, 87, 89, 90, 91, 101, 136, 139, 173, 189, 225, 228, 230, 232, 240—243.

- Белкина (по мужу Тарасенкова) Мария Иосифовна* — сов. писательница — 109.
- Белл (Bell) Арчи* (1877—?) — амер. публицист, интервьюер Прокофьева — 84.
- Белый Андрей (наст. имя и фам. — Борис Николаевич Бузеев; 1880—1934)* — сов. поэт — 30, 74.
- Белый Виктор Аркадьевич* (1904—1983) — сов. композитор и муз.-общ. деятель — 156.
- Беляев Виктор Михайлович* (1888—1968) — сов. музыковед — 26.
- Беляков Александр Васильевич* (1897—1982) — генерал-лейтенант авиации — 254.
- Бентовин Б.И.* — секретарь Союза драматических писателей (до 1917 г.) — 22.
- Бенуа Александр Николаевич* (1870—1960) — рус. художник, историк искусства и критик — 27, 51.
- Берг (Berg) Альбан* (1885—1935) — австр. композитор — 37, 72, 78, 79.
- Бердяев Валериян* (1885—1956) — польск. дирижер — 13.
- Березовский Лев Владимирович* (1898—1960) — сов. виолончелист — 167.
- Берлин* — пианист, соученик Прокофьева — 12.
- Берлиоз Г.* (1803—1868) — 165.
- Бетховен Л. ван* (1770—1827) — 13, 15, 24, 27, 29, 41, 51, 54, 55, 89, 97, 101, 110, 129, 139, 149, 150, 152, 173, 179, 180, 206, 223.
- Биго (Bigot) Эжен* (1888—1965) — франц. дирижер — 55.
- Бизе Ж.* (1838—1875) — 181.
- Бизе (Bizet) Рене* (1877—1947) — франц. писатель, интервьюер Прокофьева — 103, 139.
- Бирман Серафима Германовна* (1890—1976) — сов. актриса и режиссер — 184, 185.
- Благов Александр Николаевич* (1883—1961) — сов. поэт — 166.
- Блех (Blech) Лео* (1871—1958) — нем. дирижер и композитор — 54.
- Блок Александр Александрович* (1880—1921) — рус. поэт — 223.
- Блюм (Blum) Леон* (1872—1950) — лидер Франц. социалистич. партии; в 1936—1938 гг. глава правительства Народного фронта Франции — 153.
- Боброва Т.П.* — сов. актриса — 140.
- Богатырев Анатолий Васильевич* (р. 1913) — сов. композитор — 221.
- Богданов В.* — сов. артист балета — 200.
- Богданов Ипполит Федорович* (1744—1803) — рус. поэт — 225.
- Боголюбов Николай Николаевич* (1870—1951) — сов. оперный режиссер, в 1911—1918 гг. — режиссер Мариинского театра — 21, 22.
- Бодэ-Колычев Лев Карлович* (1784—1859) — барон — 53.
- Боккерини (Boccherini) Луиджи* (1743—1805) — итал. композитор и виолончелист — 119.
- Больш Адольф (Эмилий) Рудольфович* (1884—1951) — рус. артист балета, балетмейстер, педагог — 26.
- Борисовский Вадим Васильевич* (1900—1972) — сов. альтист, исполнитель на виоль д'амур, педагог — 51, 65.
- Борншайн (Bornshein) Франц Карл* (1879—1948) — амер. композитор — 45.
- Боровский Александр Кириллович* (1889—1968) — рус. пианист, с 1920 — за рубежом — 18, 44, 49.
- Бородин А.П.* (1833—1887) — 15, 176, 183, 203.
- де Боссе В.А.* — см. *Стравинская В.А.*
- Боссе Гвальтер Антонович* (1877—1953) — сов. певец, режиссер и педагог — 21.
- Ботвинник Михаил Моисеевич* (р. 1911) — сов. шахматист — 154, 232—235.
- Бояричков Николай Николаевич* (р. 1935) — сов. балетмейстер — 133.
- Брайловский (Brailowsky) Александр* (1896—1976) — амер. пианист рус. происхождения, с 1911 — за рубежом — 85.
- Брак (Braque) Жорж* (1882—1963) — франц. художник, один из основателей кубизма в живописи — 46, 56.
- Брамс И.* (1833—1897) — 54, 152, 165, 170, 211.
- Бранко (Branco) Фрейташ Педро* (1896—1963) — португ. дирижер — 132.
- Броза (Brosa) Антонио* (1894—1979) — исп. скрипач, основатель квартета Броза — 97.
- Броуэр (Brower) Гаризтт Мур* (1869—1928) — амер. муз. публицист, интервьюер Прокофьева — 33.
- Брукнер А.* (1924—1896) — 29.
- Бруни Татьяна Георгиевна* — сов. театр. художник — 204, 216.
- Брусилов Александр Александрович* (1853—1926) — рус. и сов. военный деятель — 36.
- Брюэр (Brugur) Жозе* (1889—?) — франц. муз. критик — 72.
- Брюсов Валерий Яковлевич* (1873—1924) — сов. поэт — 30, 50, 73, 124.
- Буа (Bois) Марио* — директор издательства "Boosey and Hawkes" — 81.
- Букстехуде (Buxtehude) Дитрих* (1637—1707) — датский композитор и органист — 94.
- Бургин (Burgin) Рихард* (1892—1981) — амер. скрипач и дирижер — 49.

- Вагнер Р. (1813—1883) — 21, 27, 29, 62, 79, 80, 84, 87, 88, 89, 99, 109, 139, 150, 165, 173, 176, 184, 242.
- Вайль (Weill) Курт (1900—1950) — нем. композитор — 46, 47.
- Вайль (Weill) Янина — франц. пианистка — 151.
- Вайнкоп Юлиан Яковлевич (1901—1974) — сов. музыковед — 217.
- Вайнонен Василий Иванович (1901—1964) — сов. балетмейстер — 71, 118.
- Вальтер (Walter) Бруно (1876—1962) — нем. дирижер — 60, 61, 125.
- Варуц Виктор Пайлакович (р. 1945) — сов. музыковед — 4, 236.
- Василенко Сергей Никифорович (1872—1956) — сов. композитор — 75.
- Вебер К.М. (1786—1826) — 165, 243.
- Веберн (Webern) Антон фон (1883—1945) — австр. композитор — 37.
- Ведерников Анатолий Иванович (р. 1920) — сов. пианист и педагог — 97, 230.
- Вейсберг (по мужу Римская-Корсакова) Юлия Лазаревна (1879—1942) — сов. композитор — 46.
- Вельтер (урожд. Середа) Надежда Львовна — сов. певица — 216.
- Верди Дж. (1813—1901) — 101, 227.
- Верин-Башкиров Борис Николаевич (1891—?) — поэт, друг юности Прокофьева — 177.
- Веснин Виктор Александрович (1882—1950) — сов. архитектор — 211.
- Вечева Анна Моис — аспирантка Московской консерватории — 4.
- Вечеслова Татьяна Михайловна — сов. артистка балета — 200.
- Вильямс Петр Владимирович (1902—1947) — сов. театр. художник — 178, 201, 208, 212, 214, 215.
- Винклер Александр Адольфович (1865—1935) — рус. пианист и композитор — 34.
- Винклер (Winckler) Гуго (1863—1913) — нем. ассириолог и археолог — 51.
- Виноградов Виктор Сергеевич (р. 1899) — сов. музыковед — 221.
- Витгенштейн (Wittgenstein) Пауль (1887—1961) — австр. пианист — 96, 97.
- Власов Владимир Александрович (1903—1986) — сов. композитор — 230.
- Воан-Уильямс (Vaughan Williams) Ральф (1872—1958) — англ. композитор и педагог — 211.
- Волок Константин Андреевич (1887—?) — поэт, филолог, театровед — 36.
- Волков Борис Иванович (1900—1970) — сов. театр. художник — 205.
- Волков Николай Дмитриевич (1894—1965) — сов. критик, искусствовед и драматург — 189, 192, 200, 207, 211, 225.
- Володин Александр Владимирович (1897—1966) — сов. кларнетист — 111.
- Вольский Борис Алексеевич (р. 1903) — звукооператор — 168, 169, 201.
- Вольф (Wolff) Альбер (1884—1970) — франц. дирижер и композитор — 116, 151, 152.
- Вольф (Wolf) Пьер — франц. дирижер — 148.
- Выгодский Николай Яковлевич (1900—1939) — сов. композитор, музыковед, член РАПМа — 80, 81.
- Вьенер (Wiener) Жан (р. 1896) — франц. композитор и пианист — 58.
- Гайгерова Варвара Андриановна (1903—1944) — сов. композитор и пианистка — 155.
- Гайдн И. (1732—1809) — 42, 91, 139.
- Гальперин — пианист, соученик Прокофьева — 12.
- Гальперн-Андроникова Саломея Николаевна (1888—1982) — знакомая М.И.Цветаевой — 109.
- Ганзен Цецилия (р. 1897) — скрипачка, жена Б.С.Захарова, с 1921 — за рубежом — 63.
- Гарден (Garden) Мери (1874—1967) — амер. певица, в 1921—1922 гг. импресарио Чикагской оперной компании — 41, 42, 48.
- Гарт (Harte) Френсис Брет (1836—1902) — амер. писатель — 26.
- Гаук Александр Васильевич (1893—1963) — сов. дирижер — 72, 128, 158, 163, 190, 200, 201.
- Гачев Димитр (Дмитрий Иванович; 1902—1945) — болг. музыковед и литератор, с 1926 — в СССР — 80.
- Гедике Александр Федорович (1877—1957) — сов. органист и композитор — 75, 201.
- Гендель Г.Ф. (1685—1759) — 67, 189, 190, 240, 242, 243.
- Генслер Владимир Иванович (1906—1963) — сов. кларнетист — 113.
- Герольд (Herold) Фердинанд (1791—1833) — франц. композитор — 200.
- Гертель (Hertel) Петер Людвиг (1817—1899) — нем. композитор — 199, 200.
- Гертович Иосиф Францевич (1887—1953) — сов. контрабасист — 65.
- Гершвин (Gershwin) Джордж (1898—1937) — амер. композитор — 164, 171, 172, 175, 176, 177.
- Гёте И.В. (1749—1832) — 109.
- Гилелс Елизавета Григорьевна — сов. скрипачка — 154.
- Гилелс Эмиль Григорьевич (1916—1985) — сов. пианист — 76, 201, 228.
- Гиндс (Hunds) Рид — интервьюер Прокофьева — 149.

- Гиппиус Зинаида Николаевна (1869—1945) — рус. поэтесса — 65.
- Глазунов Александр Константинович (1865—1936) — рус. композитор и дирижер — 12, 13, 15, 28, 30, 75, 77, 78, 79, 91, 95, 155, 238.
- Глинка М.И. (1804—1857) — 15, 33, 69, 145, 227, 254.
- Глиэр Рейнгольд Морицевич (1875—1956) — сов. композитор, педагог — 15, 29, 33, 34, 45, 46, 64, 95, 124, 136, 164, 176, 177, 178, 179, 185, 208, 210, 232.
- Глюк (Gluck) Кристоф Виллибальд (1714—1787) — австр. композитор — 79, 101, 118, 120.
- Гнесин Михаил Фабианович (1883—1957) — сов. композитор — 74.
- Гоголь Н.В. (1809—1852) — 73, 92, 227.
- Голейзовский Касьян Ярославович (1892—1970) — сов. балетмейстер — 70.
- Голи Карл — нем. режиссер — 54.
- Голованов Николай Семенович (1891—1953) — сов. дирижер — 74, 105, 111, 190, 191, 204.
- Головкина Софья Николаевна — сов. артистка балета, педагог — 112.
- Голодный (наст. фам. — Эпштейн) Михаил Семенович (1903—1949) — сов. поэт — 128, 137, 143.
- Голубовская Надежда Иосифовна (1891—1975) — сов. пианистка, клавесинистка и педагог — 12.
- Голденвейзер Александр Борисович (1875—1961) — сов. пианист, композитор и педагог — 30, 51, 232.
- Гольдони (Goldoni) Карло (1707—1793) — итал. драматург, создатель национальной комедии — 15, 36.
- Гольдштейн Борис Эммануилович (1921—1987) — скрипач — 154.
- Гольфман (Golftman) — амер. дирижер — 151.
- Гольшман (Golschmann) Владимир (1893—1972) — франц. дирижер рус. происхождения — 172.
- Гончарова Наталья Сергеевна (1881—1962) — рус. художница — 38, 96, 110.
- Горовиц (Hogowitz) Владимир (1904—1989) — амер. пианист — 51.
- Городецкий Сергей Митрофанович (1884—1967) — сов. поэт — 40.
- Горчаков Георгий Николаевич (р. 1902) — рус. композитор, пианист, в 1926—1932 гг. секретарь Прокофьева — 66, 69, 71.
- Горький М. (1868—1936) — 27, 140, 141, 196.
- Готье (Gautier) Жанна — франц. скрипачка — 116.
- Гофман (Hoffman) Эрнст Теодор Амадей (1776—1822) — нем. писатель, композитор, художник — 76.
- Гоцци (Gozzi) Карло (1720—1806) — итал. драматург — 35, 36, 47, 68, 176.
- Гретри (Grétry) Андре (1741—1813) — франц. композитор — 118—120.
- Гречанинов Александр Тихонович (1864—1956) — рус. композитор — 29.
- Грибоедов А.С. (1795—1829) — 120.
- Григ Э. (1843—1907) — 36.
- Гринберг Моисей Абрамович (1904—1968) — сов. муз.-общ. деятель — 133.
- Гриффс (Griffes) Чарльз Т. (1884—1920) — амер. композитор — 55, 56.
- Гроссман — представительница фирмы Плейель в Варшаве — 247.
- Груздь Г. — интервьюер Прокофьева — 187, 188.
- Гулянец Евгения Ильинична — старший научный редактор издательства “Советский композитор” — 4.
- Гуно Ш. (1818—1893) — 62, 211, 227, 242.
- Гусман Борис Евсеевич (1892—1944) — заместитель директора и заведующий репертуарной частью Большого театра в 1929 г. — 80.
- Гуссенс (Goussens) Юджин (1893—1962) — англ. композитор и дирижер — 122.
- Гюго В. (1802—1885) — 228.
- Давидович Белла Михайловна — пианистка — 228.
- Давыдов Денис Васильевич (1784—1838) — рус. поэт, герой Отечественной войны 1812 г. — 206.
- Давыдов Карл Юльевич (1838—1889) — рус. виолончелист и композитор — 225.
- Дальман (Dalman) Жорж — бельг. режиссер — 79.
- Дальцев Зиновий Григорьевич (1884—1963) — сов. театр. деятель, в конце 1930-х гг. директор Оперного театра им. Станиславского — 184.
- Дамрош (Damtrosch) Вальтер Иоганнес (1862—1950) — амер. дирижер и композитор — 50.
- Дамская (Тонтегоде) Элеонора Александровна (1898—?) — сов. арфистка, знакомая Прокофьева — 15, 94, 134, 177.
- Даргомыжский А.С. (1813—1869) — 227.
- Дарьё (Darieux) Марсель — франц. скрипач, концертмейстер Парижского симфонического оркестра — 49, 51.

- Даттель Елизавета Львовна (1897—1981) — сов. музыковед — 133.
 Даунс (Downes) Олвин (1886—1955) — амер. музык. критик — 32, 33, 88, 222, 245.
 Двинский М. — интервьюер Прокофьева — 21.
 Дебюсси К. (1862—1918) — 29, 30, 31, 36, 42, 44, 66, 77, 93, 94, 129, 159.
 Дегтяренко В. — сов. дирижер — 209.
 Дедюхин Александр Александрович (1907—1985) — сов. пианист-ансамблист — 229.
 Дезормьер (Desormière) Роже (1898—1963) — франц. дирижер — 68, 122, 131.
 Делеклюз (Delescluze) Жан — бельг. театр. художник — 79.
 Делиб Л. (1836—1891) — 227, 242.
 Дерен (Derain) Андре (1880—1954) — франц. художник — 15.
 Держановский Владимир Владимирович (1881—1942) — сов. муз. критик, друг Прокофьева — 4, 7, 10, 11, 14, 15, 17—19, 23, 31, 38, 44, 46, 47, 50, 51, 59, 60, 65, 67, 74, 93, 100, 106, 110, 111, 116, 117, 160, 181, 185, 186, 238, 239.
 Дефо (Defaud) Даниэль (1885—1960) — бельг. дирижер — 98, 132, 137.
 Дешевов Владимир Михайлович (1889—1955) — сов. композитор — 92, 93.
 Джон-Бренон (John-Brenon) Айлен — интервьюер Прокофьева — 36.
 Дзержинский Иван Иванович (1909—1978) — сов. композитор — 155, 174.
 Дзмитровский Абрам Исаакович — директор-распорядитель муз. издательства “Universal” в Вене — 95.
 Дианов Антон Михайлович (1888—1949) — сов. композитор, знакомый Прокофьева — 107.
 Диккий Алексей Денисович (1889—1955) — сов. режиссер и актер — 74.
 Диккенс Ч. (1812—1870) — 223.
 Дисней (Disney) Уолт (1901—1966) — амер. кинорежиссер-мультипликатор и продюсер — 164.
 Дитрих (Dietrich) Марлен (р. 1901) — амер. киноактриса и певица нем. происхождения — 162.
 Дмитриев Владимир Владимирович (1900—1948) — сов. театр. художник — 71, 74, 118, 159, 212, 213.
 Доберваль (Dauberval; наст. фам. — Берше) Жан (1742—1806) — франц. балетмейстер — 199, 200.
 Добычина Надежда Евсеевна (1884—1950) — устроитель литературно-музыкальных вечеров в Петрограде — 141.
 Долматовский Евгений Аронович (р. 1915) — сов. поэт — 216.
 Домрачев Макарий Федорович (1887—1958) — сов. театр. художник — 74.
 Достоевская Анна Григорьевна (1846—1918) — жена Ф.М. Достоевского — 22.
 Достоевский Дмитрий Андреевич — правнук Ф.М. Достоевского — 22.
 Достоевский Ф.М. (1821—1881) — 20—22, 73, 78, 79.
 Достоевский Федор Федорович — сын Ф.М. Достоевского — 22.
 Дранишников Владимир Александрович (1893—1939) — сов. дирижер — 21, 57, 71, 74, 79, 93, 113, 118, 123.
 Држевецкий (Drzewiecki) Збигнев (1890—1971) — польск. пианист — 44.
 Дукельский (Dukeisky) Владимир (псевдоним — Вернон Дьюк; 1903—1969) — амер. композитор рус. происхождения — 4, 31, 45, 46, 56, 69, 71, 86, 92, 93, 150, 153, 165, 172.
 Дулова Вера Георгиевна — сов. арфистка — 75.
 Дунаевский Исаак Осипович (1900—1955) — сов. композитор — 116, 174.
 Дыковский Михаил Григорьевич — укр. балетмейстер — 74.
 Дюка (Dukas) Поль (1865—1935) — франц. композитор — 66, 165.
 Дягилев Сергей Павлович (1872—1929) — рус. театр. деятель — 4, 15, 17, 20, 22, 37, 40, 44—46, 48—51, 56, 58, 60, 62, 64, 65, 67—70, 74, 78, 79, 88, 90, 92, 93, 98, 101, 102, 107, 110, 172, 237, 242, 245, 246, 247, 251.
 Ершов Иван Васильевич (1867—1943) — сов. певец — 21.
 Есипова Анна Николаевна (1851—1914) — рус. пианистка и педагог — 12, 34.
 Жакоб (Jacob) Максим (1906—1977) — франц. композитор — 68.
 Жданов Андрей Александрович (1896—1948) — сов. гос. деятель — 219.
 Жеребцова-Андреева (по первому мужу — Евреинова) Анна Григорьевна (1868—1944) — рус. камерная певица — 77.
 Житкова (урожд. Инитетова) Анна Васильевна (ум. 1900) — бабушка Прокофьева, мать М.Г. Прокофьевой — 53.
 Житомирский Даниэль Владимирович (р. 1906) — сов. музыковед — 219.
 Жоливе (Jolivet) Андре (р. 1905) — франц. композитор — 153.

- Жук Исаак Абрамович* (1902—1973) — сов. скрипач — 190.
- Жуков Михаил Николаевич* (1901—1960) — сов. дирижер и композитор — 184, 188.
- Замятин Евгений Иванович* (1884—1937) — рус. писатель — 74.
- Затаевич Александр Викторович* (1869—1936) — сов. композитор и этнограф — 165, 213, 215.
- Захаров Борис Степанович* (1887—1942) — пианист, знакомый Прокофьева — 12.
- Захаров Ростислав Владимирович* (1907—1984) — сов. балетмейстер и педагог — 189, 192, 201, 208, 212.
- Захер (Sacher) Пауль* (р. 1906) — швейц. дирижер и муз. деятель — 248.
- Звягинцева Елена Венедиктовна* — знакомая Прокофьева, родственница Е.В.Копосовой-Держановской — 17.
- Зеликман* — пианист, соученик Прокофьева — 12.
- Зилоти Александр Ильич* (1863—1945) — рус. пианист и дирижер, с 1920 — за рубежом — 13, 18, 39.
- Зимро* — руководитель инструм. ансамбля — 50.
- Зубковский Николай Александрович* (1911—1971) — сов. артист балета и педагог — 200.
- Иванов Вячеслав Николаевич* (1866—1949) — рус. поэт — 141.
- Иванов Константин Константинович* (1907—1984) — сов. дирижер — 217, 223.
- Иванов Лев Иванович* (1834—1901) — рус. балетмейстер — 200.
- Иванцов* — певец — 77.
- Игумнов Константин Николаевич* (1873—1948) — сов. пианист и педагог — 51, 65.
- Изаи (Isaye) Эжен* (1858—1931) — бельг. скрипач, композитор и дирижер — 154.
- Ильин* — советник Полпредства СССР во Франции — 234.
- Инстедт (Инштедт)* — прадед Прокофьева — 53.
- Инштетов Дмитрий Семенович* — двоюродный брат матери Прокофьева — 53.
- Инштетов Семен Васильевич* — брат бабушки Прокофьева — 53.
- Исаакян Аветик Саакович* (1875—1957) — арм. поэт — 30.
- Исаковский Михаил Васильевич* (1900—1973) — сов. поэт — 223.
- Кабалевский Дмитрий Борисович* (1904—1987) — сов. композитор — 65, 66, 156, 204, 205, 209, 224, 230, 232.
- Казальс (Casals) Пабло* (1876—1973) — исп. виолончелист, дирижер — 211.
- Казелла (Casella) Альфредо* (1883—1947) — итал. композитор и пианист — 45, 47.
- Калинников Василий Сергеевич* (1866—1901) — рус. композитор — 47.
- Каль Алексей Федорович* (1878—?) — рус. муз. критик, с 1918 — за рубежом — 77.
- Кальман (Kálmán) Имре* (1882—1953) — венг. композитор — 228.
- Каменский Александр Данилович* (1900—1952) — сов. пианист — 71.
- Каменский Василий Васильевич* (1884—1961) — сов. поэт — 118.
- Кампанни (Campanini) Клеофанте* (1860—1919) — итал. дирижер — 35, 39, 47, 48, 149.
- Кан Илья Абрамович* (1909—1978) — сов. шахматист — 233.
- Капабланка (Capablanca) Хосе Рауль* (1888—1942) — кубинский шахматист и дипломат — 154, 232, 233, 234.
- Каплан Семен Соломонович* (р. 1911) — сов. артист балета и педагог — 200.
- Капле (Caplet) Андре* (1878—1925) — франц. композитор и дирижер — 46, 47.
- Карагичев Борис Васильевич* (1879—1946) — сов. композитор и муз. критик — 14.
- Карамзин Николай Михайлович* (1766—1826) — рус. писатель и историк — 30.
- Каратыгин Вячеслав Гаврилович* (1875—1925) — сов. муз. критик — 13, 18, 19, 23, 26, 254.
- Карклиньш Людвиг* (р. 1928) — латыш. музыковед — 4, 62.
- Карлинский (Karlinsky) Симон* (р. 1924) — амер. публицист, издатель — 109.
- Карпенгер (Carpenter) Джон Олден* (1876—1951) — амер. композитор — 55, 56.
- Кастальский Александр Дмитриевич* (1856—1926) — рус. композитор и фольклорист — 38.
- Катаев Валентин Петрович* (1897—1986) — сов. писатель — 165, 166, 179, 181, 183, 188.
- Катуар Георгий Львович* (1861—1926) — рус. музыковед и композитор — 29.
- Качалов (наст. фам. — Шверубович) Василий Иванович* (1875—1948) — сов. актер — 206.
- Кеклен (наст. фам. — Кёхлин; Kёchlin) Шарль* (1867—1950) — франц. композитор — 46.
- Келдыш Юрий (Георгий) Всеволодович* (р. 1907) — сов. музыковед — 80.
- Кент (Kent) Рокуэлл* (1882—1971) — амер. художник и общ. деятель — 192.
- Керес Пауль Петрович* (1916—1975) — сов. шахматист и журналист — 233, 234.

- Керженцев (наст. фам. — Лебедев) Платон Михайлович* (1881—1940) — сов. историк, общ. деятель, в конце 1930-х гг. Председатель Комитета по делам искусств — 133, 156, 158.
- Керр А.К.* — посол Великобритании в СССР в середине 1940-х гг. — 211.
- Керубини (Clerubini) Луиджи* (1760—1842) — франц. композитор — 120.
- Кинд* — пианистка, соученица Прокофьева — 12.
- Киров С.М.* (1886—1934) — 192.
- Киселев Василий Александрович* (1902—1975) — сов. музыковед — 162.
- Клемперер (Klemperer) Отто* (1885—1973) — нем. дирижер — 55, 163.
- Кликке-Плейель (Cluquet-Pleyel) Анри* (1894—1963) — франц. композитор — 68.
- Книппер Лев Константинович* (1898—1974) — сов. композитор — 137, 204.
- Книппер-Чехова Ольга Леонардовна* (1868—1959) — сов. актриса — 206.
- Коваль (наст. фам. — Ковалев) Мариан Викторович* (1907—1971) — сов. композитор — 177, 178.
- Козловский Иван Семенович* (р. 1900) — сов. певец — 227.
- Козолупова Марина Семеновна* (1918—1978) — сов. скрипачка — 154.
- Коини Ж.* — амер. театр. режиссер — 42.
- Колар (Kolar) Виктор* (1888—1957) — амер. дирижер — 161.
- Колумб Х.* (1451—1506) — 108.
- Кондрашин Кирилл Петрович* (1914—1981) — дирижер — 133, 150.
- Коонен Алиса Георгиевна* (1889—1974) — сов. актриса — 125.
- Копленд (Copland) Аарон* (р. 1900) — амер. композитор — 122, 124, 125.
- Копосова (Копосова-Держановская) Екатерина Васильевна* (1877—1959) — сов. певица, жена В.В. Держановского — 10, 51.
- Копылов Александр Александрович* (1854—1911) — рус. композитор, скрипач и педагог — 29.
- Корелли (Corelli) Арканджело* (1653—1713) — итал. скрипач и композитор — 115.
- Корень Сергей Гаврилович* (1907—1969) — сов. артист балета — 55.
- Корещенко Арсений Николаевич* (1870—1921) — рус. композитор, дирижер, педагог — 29.
- Корн Р.* — интервьюер Прокофьева — 151.
- Корчмарев Климентий Аркадьевич* (1899—1958) — сов. композитор — 181.
- Коутс (Coates) Алберт* (1882—1953) — англ. дирижер и композитор — 21, 22, 48, 51.
- Коханьский (Kochański) Павел* (1887—1934) — польск. скрипач и педагог — 51.
- Кохно Борис Петрович* (1904—1990) — либреттист, секретарь С.П. Дягилева — 46.
- Кочетов Вадим Николаевич* (1898—1951) — сов. композитор — 157.
- Кошиц Нина Павловна* (1894—1965) — рус. певица — 44, 48.
- Красин Борис Борисович* (1884—1936) — сов. фольклорист и муз.-общ. деятель — 75.
- Краус (Krauss) Клемент Генрих* (1893—1954) — австр. дирижер и пианист — 95.
- Крафт (Crafft) Роберт* (р. 1923) — амер. дирижер, секретарь И.Ф. Стравинского — 237, 244, 245.
- Крейн Юлиан Григорьевич* (р. 1913) — сов. композитор и музыковед — 132.
- Крейслер (Kreisler) Фриц* (1875—1962) — австр. скрипач и композитор — 211.
- Кржижановский Сигизмунд Доминикович* (1887—1950) — сов. писатель, драматург и переводчик — 133, 142.
- Кубацкая (урожд. Атовмян) Сирануш Тадевосовна* (1890—1952) — сов. певица — 65.
- Кубацкий Виктор Львович* (1891—1970) — сов. виолончелист и дирижер — 120.
- Кузмин Михаил Алексеевич* (1875—1936) — сов. поэт, композитор и муз. критик — 126.
- Кулидж (Coolidge) Элизабет Спрег* (1864—1953) — амер. меценатка — 99.
- Куперен (Cooperin) Франсуа* (1668—1733) — франц. композитор, клавесинист и органист — 122.
- Курилко Михаил Иванович* (1890—1969) — сов. театр. художник — 74.
- Кусевицкий Сергей Александрович* (1874—1951) — рус. дирижер и контрабасист — 11, 15, 23, 26, 30, 31, 44, 48, 49—52, 55, 63, 65, 75, 77, 79, 86, 88, 150, 160, 247.
- Кусковский* — пианист, соученик Прокофьева — 12.
- Кустодиев Борис Михайлович* (1878—1927) — рус. художник — 74.
- Кутузов М.И.* — 229.
- Кшеник (Kšenek) Эрнст* (р. 1900) — амер. композитор, музыковед и педагог — 78, 79, 105.
- Кьяри (Chiari) Пьетро* (1711—1785) — итал. драматург — 36.
- Лаврова Татьяна Николаевна* — сов. певица — 212.
- Лавровский Леонид Михайлович* (1905—1967) — сов. балетмейстер и педагог — 131, 178, 214, 215, 223, 224, 228.
- Лазарев Александр Николаевич* (р. 1945) — сов. дирижер — 79.
- Ламартер (Lamarter) Эрик де* — амер. дирижер — 90.

- Ламбин Петр Борисович (1862—1923) — рус. театр. художник — 22.
- Ламм Ольга Павловна — сов. муз. публицист — 75, 113, 126, 167, 182, 201.
- Ламм Павел Александрович (1882—1951) — сов. пианист, педагог и музыковед-текстолог — 4, 51, 75, 128, 133.
- Ланге (Lange) Ганс (1884—1960) — амер. скрипач и дирижер — 55.
- Лапицкий Иосиф Михайлович (1876—1944) — сов. оперный режиссер — 74.
- Ларионов Михаил Федорович (1881—1964) — рус. художник — 15, 48, 96, 110.
- Ласкер (Lasker) Эмануил (1868—1941) — нем. шахматист — 232, 233.
- Лебедев-Кумач Василий Иванович (1898—1949) — сов. поэт — 157.
- Левенталь Валерий Яковлевич (р. 1938) — сов. театр. художник — 79.
- Левенфиш Григорий Яковлевич (1889—1961) — сов. шахматист — 234.
- Левина Зара Александровна (1906—1976) — сов. композитор — 156.
- Ленин В.И. (1870—1924) — 132, 138, 142.
- Лепешинская Ольга Васильевна — сов. балерина — 100.
- Лесков Н.С. (1831—1895) — 74.
- Лесюр (Lesueur) Жан Франсуа (1760—1837) — франц. композитор — 120.
- Лилиенталь Андрэ Арнольдович (р. 1911) — сов. шахматист — 233.
- Лилль (Lyle) Уотсон — англ. музыковед, интервьюер Прокофьева — 104, 105.
- Линли Т. — тесть Шеридана — 199.
- Лист Ф. (1811—1886) — 48, 89, 110, 155, 172, 173, 210.
- Литовский Осаф Семенович (1892—1971) — сов. драматург и критик — 133.
- Лифарь Серж (Сергей Михайлович; 1905—1986) — рус. балетмейстер, артист балета, с 1923 — за рубежом — 96, 97, 110.
- Лодий Зоя Петровна (1886—1957) — сов. камерная певица и педагог — 17, 77.
- Лозинский Михаил Леонидович (1886—1955) — сов. поэт и переводчик — 199.
- Лорка (Гарсиа Лорка; Garcia Lorca) Федерико (1898—1936) — исп. поэт и драматург — 93.
- Лосский Владимир Аполлонович (1874—1946) — сов. певец и режиссер — 70.
- Луговской Владимир Александрович (1901—1957) — сов. поэт — 165.
- Луначарский А.В. (1875—1933) — 27, 69, 75.
- Лурье Артур Сергеевич (1892—1966) — рус. композитор, с 1922 г. — за рубежом — 244.
- Любера-Прокофьева (урожд. Кодина; Любера — артистич. псевдоним) Лина Ивановна (1897—1989) — певица, первая жена Прокофьева — 45, 51, 52—55, 60, 62, 64, 65, 70, 71, 74, 76, 77, 79, 84, 92, 107, 108, 111, 130, 133, 140, 151, 162, 172, 233, 245—247.
- Людли (Lully) Жан Батист (1632—1687) — франц. композитор — 120, 122.
- Лядов Анатолий Константинович (1855—1914) — рус. композитор, дирижер, педагог — 12, 15, 29, 30, 31, 34, 38, 64, 93, 94, 245.
- Ляпунов Сергей Михайлович (1859—1924) — рус. композитор, пианист, дирижер — 12.
- Майоров И.Н. — сов. кларнетист — 65.
- Макаров-Ракитин Константин Дмитриевич (1912—1941) — сов. композитор — 112, 151, 165.
- Мак-Кормик (Mc Cormick) Цирус Холл (1859—1936) — амер. промышленник — 35, 148, 149.
- Малиновская Елена Константиновна (1875—1942) — сов. общ. и муз.-театр. деятель — 81.
- Малинская — пианистка, соученица Прокофьева — 12.
- Малько Николай Андреевич (1883—1961) — рус. дирижер, с 1928 — за рубежом — 31, 71, 101, 110.
- Мамулян (Matoulian) Рубен (р. 1898) — амер. кинорежиссер — 162.
- Маринетти (Marinetti) Филиппо Томмазо (1876—1944) — итал. писатель, глава и теоретик футуризма — 15, 17, 28.
- Маркевич (Markevich) Игорь (1912—1983) — франц. дирижер и композитор — 72, 92, 93.
- Маркс К. (1818—1883) — 132.
- Мартенс (Martens) Фредерик Х. — интервьюер Прокофьева — 26 — 28.
- Мартынов Николай Авксентьевич (р. 1938) — сов. композитор — 133.
- Марфенкова А.Г. — сов. режиссер — 217.
- Маршак Самуил Яковлевич (1887—1964) — сов. поэт и переводчик — 157.
- Маршекс Жиль — франц. пианист — 58.
- Мезюль (Méhul) Этьен (1763—1817) — франц. композитор — 120, 122.
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940) — сов. режиссер — 4, 22, 36, 47, 68, 73, 74, 78—81, 133, 184, 254.
- Мелик-Пашаев Александр Шамильевич (1905—1964) — сов. дирижер — 167.
- Мельник Виктория Борисовна — аспирантка Московской консерватории — 4.

- Менгельберг (Mengelberg) Виллем* (1871—1951) — нидер. дирижер — 55, 102.
- Мендельсон Ф.* (1809—1847) — 48, 50, 152, 165.
- Мендельсон-Прокофьева Мира Александровна* (1915—1968) — вторая жена Прокофьева — 27, 136, 166, 169, 180, 186—188, 193—198, 206, 214, 215—218, 223, 224.
- Мессерер Асаф Михайлович* (р. 1903) — сов. артист балета, балетмейстер — 80.
- Мессиаен (Messiaen) Оливье* (р. 1908) — франц. композитор и органист — 153.
- Метнер Александр Карлович* (1877—1961) — сов. альтист и дирижер — 125, 238.
- Метнер Николай Карлович* (1880—1951) — рус. композитор и пианист — 14, 28, 29, 30, 51, 55, 91.
- Мийо (Milhaud) Дарюс* (1892—1974) — франц. композитор — 58, 63, 66, 67, 70, 106, 107, 113, 115, 122, 153, 160.
- Мильштейн (Milstein) Натан* (р. 1904) — амер. скрипач рус. происхождения — 51.
- Мильштейн Яков Исаакович* (1911—1981) — сов. пианист, музыковед и педагог — 66.
- Минкус Людвиг (Алоизий) Федорович* (1826—1917) — рус. композитор и скрипач — 242, 243.
- Мирзоева Мария Моисеевна* (1896—1981) — сов. певица, пианистка и педагог — 51.
- Миронов Лев Николаевич* (р. 1896) — сов. пианист — 51.
- Митропулос Димитриос* (1896—1960) — греч. дирижер — 122.
- Михайлов Максим Дормидонтович* (1893—1971) — сов. певец — 227.
- Михайлов Михаил Михайлович* (1903—1979) — сов. артист балета и педагог — 200.
- Мозилевский Давид Яковлевич* (1893—1961) — сов. виолончелист — 113.
- Молинали (Molinari) Бернардино* (1880—1952) — итал. дирижер — 15.
- Молотов В.М.* (1890—1986) — 254.
- Монтальван Офелия* — аспирантка Московской консерватории — 4.
- Монтё (Monteux) Пьер* (1875—1964) — франц. дирижер — 58, 60, 96, 103, 153.
- Монтеверди (Monteverdi) Клаудио* (1567—1643) — итал. композитор — 122.
- Море (Moreux) Серж* — франц. муз. критик — 112, 147, 148.
- Морозов Иван Абрамович* (1871—1921) — моск. фабрикант, коллекционер новой франц. живописи — 157.
- Моролев Василий Митрофанович* (1880—1949) — ветеринарный врач, друг Прокофьева — 74.
- Москвин Иван Михайлович* (1874—1946) — сов. актер — 206.
- Москошяк А.* — скрипач — 152.
- Мосолов Александр Васильевич* (1900—1973) — сов. композитор — 91, 105, 106, 107, 124, 153, 155, 156.
- Мотль (Mottl) Феликс* (1856—1911) — нем. дирижер и композитор — 119.
- Мохов Николай Николаевич* (р. 1950) — сов. музыковед и композитор — 4.
- Моцарт В.А.* (1756—1791) — 27, 41, 42, 54, 55, 62, 64, 89, 90, 91, 105, 107, 139, 152, 175, 183, 223, 232.
- Мозран (Moeran) Эрнст Джон* (1894—1950) — ирланд. композитор — 122.
- Мравинский Евгений Александрович* (1903—1988) — сов. дирижер — 158, 163, 177, 204, 216, 217.
- Мурадели Ваню Ильич* (1908—1970) — сов. композитор — 209, 219.
- Мусоргский М.П.* (1839—1881) — 36, 55, 65, 69, 70, 77, 79, 94, 102, 103, 112, 141, 155, 159, 160, 227, 228.
- Мюнш (Münch) Шарль* (1891—1968) — франц. дирижер — 132.
- Мясин Леонид Федорович* (1895—1979) — рус. артист балета, балетмейстер — 15, 46, 69, 70, 119.
- Мясковский Николай Яковлевич* (1881—1950) — сов. композитор, педагог и муз.-общ. деятель — 4, 7, 10, 13, 14, 23, 27—32, 42, 44, 46, 51, 52, 54—62, 65, 67, 71, 72, 74, 75, 78—80, 85, 86, 90, 91, 97—99, 101, 102, 105, 107, 113, 117, 119, 124, 126, 129, 132—136, 141, 144—147, 150, 151, 153, 155, 158, 161, 163—165, 167, 178, 182, 190, 193, 202—206, 208, 209, 215, 217, 219, 223, 236—244, 247, 249, 254.
- Набоков (Nabokov) Николай* (1903—1978) — амер. композитор рус. происхождения — 86, 92, 244.
- Назаров Николай Владимирович* (1885—1942) — сов. гобоист — 65.
- Небольсин Василий Васильевич* (1898—1958) — сов. дирижер — 170.
- Нежданова Антонина Васильевна* (1873—1950) — сов. певица — 74.
- Нейгауз Генрих Густавович* (1888—1964) — сов. пианист и педагог — 51, 66, 228.
- Неменова-Луниц Мария Соломоновна* (1879—1954) — сов. пианистка и педагог — 65.
- Немирович-Данченко В.И.* (1858—1943) — 206.
- Нестьев Израиль Владимирович* (р. 1911) — сов. музыковед и педагог — 4, 16, 44, 46, 72, 74, 156, 181, 217, 219.

- Нижинская Бронислава Фоминична* (1890—1972) — рус. артистка балета, балетмейстер и педагог — 38.
- Николаев Леонид Владимирович* (1878—1942) — сов. пианист и педагог — 12.
- Ниязи (наст. имя и фам. — Таги-заде-Гаджибеков Ниязи Зульфазарович; 1912—1984)* — сов. дирижер и композитор — 194, 195.
- Нобели* — семья Эммануэля Нобеля (Nobel; 1859—1932) — предпринимателя из семьи Нобелей в России — 52.
- Норцов Пантелеймон Маркович* (р. 1900) — сов. певец — 227.
- Нуэль Вальтер Федорович* (1871—1949) — музыкант-дилетант, друг С.П.Дягилева — 40, 77, 90.
- Нурок Альфред Павлович* (1860—1919) — муз. критик, библиофил — 40.
- Оборин Лев Николаевич* (1907—1974) — сов. пианист и педагог — 85, 92, 93, 134, 201, 215.
- Обухов (Obuchov) Николай* (1892—1954) — франц. композитор рус. происхождения — 71.
- Обухова Надежда Андреевна* (1886—1961) — сов. певица — 227.
- Оголевец Алексей Степанович* (1897—1967) — сов. музыковед — 129, 136, 145, 155, 156, 173.
- Одель (Audel) Стефан* — франц. музыковед — 44.
- Однопосов (Odnoposoff) Рикардо* (р. 1914) — австр. скрипач — 154.
- Ойстрах Давид Федорович* (1908—1974) — сов. скрипач и педагог — 76, 134, 154, 188, 190, 200, 201, 208, 215, 228, 232, 233.
- Омер (Aumer) Жан Пьер* (1774—1833) — франц. балетмейстер — 200.
- Онеггер (Honegger) Артур* (1892—1955) — франц. композитор — 44, 45, 66, 67, 113, 122, 160, 169, 170.
- Оречкин Борис* — интервьюер Прокофьева — 63.
- Орик (Auric) Жорж* (1899—1983) — франц. композитор — 44, 45, 46, 58, 66, 67, 70, 153, 169, 170.
- Орлов Александр Иванович* (1873—1948) — сов. дирижер — 74.
- Орлов Николай Андреевич* (1892—1964) — рус. пианист, с 1922 — за рубежом — 44, 63.
- Орманди (Ormandy) Юджин* (1899—1985) — амер. дирижер — 151, 222.
- Оссовский Александр Вячеславович* (1871—1957) — сов. музыковед — 13.
- Отагуро Мотоо* (р. 1893) — япон. музыковед — 27, 47, 62.
- Охлопков Николай Павлович* (1900—1967) — сов. актер и режиссер — 137.
- Павлова Анна Павловна (Матвеевна; 1881—1931)* — рус. балерина — 51, 80.
- Паделу (Pasdelour) Жюль Этьен* (1819—1887) — франц. дирижер и муз.-общ. деятель — 99.
- Пазовский Арий Моисеевич* (1887—1953) — сов. дирижер — 70, 191.
- Пайчадзе Гавриил Григорьевич* — управляющий отделением Российского музыкального издательства (с 1925 г.) в Париже — 31, 247.
- Панфилов С.И.* — сов. скрипач — 113.
- Панченко Пимен Ефимович* (р. 1917) — белорус. поэт — 166.
- Патти (Patti) Аделина* (1843—1919) — итал. певица — 211.
- Пейко Николай Иванович* (р. 1916) — сов. композитор — 223.
- Петипа Мариус Иванович* (1818—1910) — рус. артист балета и балетмейстер — 200.
- Петров Иван Васильевич* (1906—1975) — сов. военный дирижер, педагог и композитор — 208, 209.
- Петров Лев Иванович* — сов. певец — 212.
- Пешков Максим Алексеевич* (1897—1934) — сын А.М.Горького — 141.
- Пешкова Надежда Алексеевна* — жена М.А.Пешкова — 141.
- Пикассо (Picasso) Пабло* (1881—1973) — франц. художник — 51, 52, 145.
- Пикфорд (Pickford) Мери* (1893—1979) — амер. киноактриса — 162.
- Пирогов Александр Степанович* (1899—1964) — сов. певец — 227.
- Пистон (Piston) Уолтер* (1894—1976) — амер. композитор и педагог — 122.
- Плисецкая Майя Михайловна* — сов. балерина — 227.
- По (Рое) Эдгар Аллан* (1809—1849) — амер. писатель и поэт — 26, 29.
- Поддубная В.* — отв. секретарь журнала “Пионер” — 174.
- Покрасс Дмитрий Яковлевич* (1899—1978) — сов. композитор — 174.
- Покровский Борис Александрович* (р. 1912) — сов. режиссер — 79, 205, 212, 213.
- Полевой (наст. фам. Кампов) Борис Николаевич* (1908—1981) — сов. писатель — 217, 218, 221.
- Половинский Леонид Алексеевич* (1894—1949) — сов. композитор и педагог — 93, 150, 181.
- Полоцкая-Емцова Софья Семеновна* (1878—1957) — сов. пианистка — 77.
- Померанцев Юрий (Юша) Николаевич* (1878—1933) — сов. композитор и дирижер — 33, 64.
- Пономарев Владимир Иванович* (1892—1951) — сов. артист балета, балетмейстер и педагог — 200.

- Попов Гавриил Николаевич* (1904—1972) — сов. композитор — 71, 72, 92, 153, 155, 156, 203, 204, 219.
- Попов Константин Михайлович* (1900—1976) — сов. востоковед, в 1944—1950 гг. — худ. руководитель Ансамбля сов. оперы — 213.
- Попов Сергей Сергеевич* (1887—1942) — сов. музыковед — 75.
- Попова Елизавета Мефодиевна* (?—1962) — сов. певица — 21.
- Поппер (Popper) Давид* (1843—1913) — чеш. виолончелист и композитор — 225.
- Портье (Portier) Мадлен* — интервьюер Прокофьева — 110, 117.
- Прателла (Pratella) Франческо Балилла* (1880—1955) — итал. композитор и музыковед — 16, 17.
- Прокофьев Александр Андреевич* (1900—1971) — сов. поэт — 166.
- Прокофьев Олег Сергеевич* (р. 1928) — младший сын Прокофьева — 140, 234.
- Прокофьев Святослав Сергеевич* (р. 1924) — старший сын Прокофьева — 140, 149, 234.
- Прокофьева Л.И.* — см. *Любера-Прокофьева Л.И.*
- Прокофьева (урожд. Житкова) Мария Григорьевна* (1855—1924) — мать Прокофьева — 24, 31, 33, 52, 78, 185.
- Прокофьева М.А.* — см. *Мендельсон-Прокофьева М.А.*
- Прюна (Pruna) Педро* (р. 1904) — исп. художник — 46.
- Псома (Psota) Нео Ваня* (1908—1952) — чеш. артист балета и балетмейстер — 130.
- Пуленк (Poulenc) Франсис* (1899—1963) — франц. композитор — 44, 45, 66, 67, 113, 160, 236.
- Пухальский Владимир Вячеславович* (1848—1933) — сов. пианист и педагог — 210.
- Пуччини Дж.* (1858—1924) — 129.
- Пушкин А.С.* (1799—1837) — 34, 125, 126, 127, 133, 135, 142, 148, 157, 158.
- Рабинович Исаак Моисеевич* (1894—1961) — сов. театр. художник — 72, 74, 75.
- Рабинович Георгий Борисович* (р. 1918) — сов. филолог, профессор Московской консерватории — 4.
- Рабинович Николай Семенович* (1908—1972) — сов. дирижер — 193.
- Равель М.* (1875—1937) — 44, 46, 47, 66, 67, 97, 106, 107, 122, 125, 159—161, 169, 203, 225.
- Радлов Николай Эрнестович* (1889—1942) — сов. художник-карикатурист, искусствовед — 71.
- Радлов Сергей Эрнестович* (1892—1958) — сов. режиссер — 57, 71, 74, 79, 130, 158, 159.
- Рамо (Rameau) Жан-Филипп* (1683—1764) — франц. композитор — 64, 122.
- Рапп (Rapp) Зигфрид* (р. 1917) — нем. пианист — 97.
- Раскольников (част. фам. — Ильин) Федор Федорович* (1892—1939) — сов. гос. и военный деятель, дипломат, литератор; в 1930—1938 гг. — полпред СССР в Эстонии, Дании и Болгарии — 134.
- Раскольниковка Муза Васильевна* — жена Ф.Ф.Раскольниковца — 134.
- Рафаэль Санти (Raffaello Santi; 1483—1520)* — итал. художник и архитектор — 141.
- Рахлин Натан Григорьевич* (1906—1979) — сов. дирижер — 193.
- Рахманинов С.В.* (1873—1943) — 13, 18, 19, 27, 28, 29, 30, 34, 48—51, 63, 75, 85, 90, 91, 115, 153, 228, 238, 247.
- Ре (Rais) Франсуа* — интервьюер Прокофьева — 116.
- Ребиков Владимир Иванович* (1866—1929) — рус. композитор и пианист — 15.
- Регер (Reger) Макс* (1873—1916) — нем. композитор и органист — 29.
- Рейзен Марк Осипович* (р. 1895) — сов. певец — 227.
- Ремизов Алексей Михайлович* (1877—1957) — рус. писатель, с 1921 — за рубежом — 38.
- Рене-Батон (Rhené-Baton; 1879—1940)* — франц. дирижер и композитор — 106.
- Рерих Николай Константинович* (1874—1947) — рус. художник, археолог, писатель, с 1920 — в Индии — 63.
- Респиги (Respighi) Отторино* (1879—1936) — итал. композитор — 15.
- Рид* — сенатор — 149.
- Риети (Rieti) Витторио* (р. 1898) — итал. композитор — 45, 46, 47, 122.
- Римский-Корсаков Н.А.* (1844—1908) — 15, 28, 29, 31, 32, 34, 36—38, 43, 64, 70, 88, 93, 94, 116, 120, 129, 159, 176, 177, 203, 238, 239, 245.
- Рингволл (Ringwall) Рудольф* (1891—1978) — амер. дирижер — 85.
- Рихтер Святослав Теофилович* (р. 1915) — сов. пианист — 76, 182, 188, 191, 201, 209, 215, 218, 225, 228.
- Родзинский (Rodzinski) Артур* (1894—1958) — амер. дирижер польск. происхождения — 91, 151, 152, 163, 221.
- Рождественский Геннадий Николаевич* (р. 1931) — сов. дирижер и педагог — 79, 97, 133, 218.
- Розанов Виктор Алексеевич* (1899—1972) — директор Музгиза в 1943—1947 гг. — 204.
- Розанов Сергей Васильевич* (1870—1937) — сов. кларнетист и педагог — 51, 65.

- Рокотов Т. — отв. секретарь журнала “Интернациональная литература” — 172.
- Ролан-Манюэль (*Roland-Manuel*; 1891—1966) — франц. композитор и музыковед — 46.
- Роллан (*Rolland*) Робен (1866—1944) — франц. писатель и музыковед — 180.
- Романов Пантелеймон Сергеевич (1884—1938) — сов. писатель — 75.
- Романовский Гавриил Иванович (1873—1941) — сов. пианист и педагог — 18, 19.
- Россини Дж. (1792—1868) — 15, 165, 175, 227.
- Ростовцова (урожд. Скалон) Людмила Дмитриевна (1874—1962) — родственница С.В.Рахманинова — 19.
- Ростропович Мстислав Леопольдович (р. 1927) — виолончелист, дирижер, с 1974 — в США — 215, 225, 229.
- Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894) — рус. пианист, композитор, муз.-общ. деятель — 12, 110.
- Рубинштейн (*Rubinstein*) Артур (1887—1982) — польск. пианист — 44, 49, 51.
- Рузвельт (*Roosevelt*) Франклин Делано (1882—1945) — 32-й президент США — 192, 193.
- Рюо (*Rouault*) Жорж (1871—1958) — франц. художник — 79, 90.
- Руссель (*Roussel*) Альбер (1869—1937) — франц. композитор — 66, 67, 103, 106, 115, 169.
- Русоло (*Russolo*) Луиджи (1885—1947) — итал. композитор, художник, автор “Манифеста муз. футуризма” — 17.
- Рындин Вадим Федорович (1902—1974) — сов. театр. художник — 125.
- Рюльман (*Ruhlmann*) Франс (1868—1948) — франц. дирижер — 51.
- Сабанеев Леонид Леонидович (1881—1968) — рус. муз. критик, композитор — 6, 7, 23, 24.
- Савич (*Savitch*) Владимир (1888—1947) — амер. дирижер — 55, 100.
- Саккетти Ливерий Антонович (1852—1916) — рус. музыковед, педагог — 77.
- Сакки (*Sacchi*) Антонио (1708—1788) — итал. актер — 36.
- Самарова (*Samaroff*) Ольга (1882—1948) — амер. муз. публицист, интервьюер Прокофьева — 56, 57, 63, 64.
- Саминский (*Saminsky*) Лазарь (Лазарь Семенович; 1882—1959) — амер. композитор, дирижер рус. происхождения; с 1919 — за рубежом — 14.
- Самосуд Самуил Абрамович (1884—1964) — сов. дирижер — 199, 205, 211, 212, 213, 214, 218, 223, 230, 231.
- Самуэль (*Samuel*) Клод (р. 1931) — франц. муз. критик — 81.
- Санмартино — сенатор — 122.
- Сараджев Константин Соломонович (1877—1954) — сов. дирижер и педагог — 10, 11, 65, 88, 101, 117, 123.
- Сати (*Satie*) Эрик (1866—1925) — франц. композитор — 68, 122.
- Сафонов Василий Ильич (1852—1918) — рус. пианист, педагог, дирижер и муз.-общ. деятель — 26.
- Сахновская Александра Владимировна — рус. певица — 77.
- Сац Наталья Ильинична — сов. режиссер — 140.
- Свенсон (*Swanson*) Глория (1898—1983) — амер. драм. и киноактриса — 162.
- Светлов Михаил Аркадьевич (1903—1964) — сов. поэт — 166.
- Свешников Александр Васильевич (1890—1980) — сов. хоровой дирижер — 223.
- Себастьян (*Sebastian*) Георг (1903—1989) — венгр. дирижер — 158.
- Северянин Игорь (наст. имя и фам. — Игорь Васильевич Лотарев; 1887—1941) — рус. поэт — 30, 177.
- Семенов Григорий Михайлович (1890—1946) — атаман Забайкальского казачьего войска, генерал-лейтенант Белой армии — 47.
- Семенова Марина Тимофеевна — сов. балерина — 227.
- Сенкар (*Szenkár*) Эуген (1891—1977) — венгр. дирижер — 54, 146, 148, 151.
- Сен-Санс К. (1835—1921) — 107, 143.
- Сергеев Константин Михайлович (р. 1910) — сов. артист балета и балетмейстер — 200, 212.
- Сергеев Павел Артемьевич (1900—?) — сов. скрипач — 113.
- Сетанс (*Soëtens*) Робер (р. 1897) — франц. скрипач — 77, 129, 132, 147.
- Сибелиус Я. (1865—1957) — 149, 150.
- Сигети (*Szigeti*) Йожеф (1892—1973) — венгр. скрипач — 12, 13, 51, 154.
- Сикорская Татьяна Сергеевна — сов. писательница — 128.
- Симонов Константин Михайлович (1915—1979) — сов. писатель — 223.
- Симонсон (*Simonson*) Ли (1888—1967) — амер. художник-декоратор — 112.
- Синклер (*Sinclair*) Энтон Билл (1878—1968) — амер. писатель — 42.

- Скарлатти (*Scarlatti*) Доменико (1685—1757) — итал. композитор и клавесинист — 15, 165.
- Скрушины В. — чеш. художник — 130.
- Скрябин А.Н. (1872—1915) — 7, 18, 19, 27, 28, 30, 39, 50, 52, 65, 149, 153, 155, 206, 210, 238, 239.
- Славинский (*Slavinsky*) Тадео (*Тадеуш*; 1901—1945) — польск. артист балета и балетмейстер — 15.
- Слоним Марк Львович (1894—1976) — литературный критик и писатель — 107—109.
- Слонимский (*Slonimsky*) Николай Леонидович (р. 1894) — амер. музыковед и лексикограф рус. происхождения — 161, 162.
- Слонимский Юрий Иосифович (1902—1978) — сов. балетовед, сценарист — 130, 131, 191.
- Сметана Б. (1824—1884) — 227.
- Смирнова (*Лебедева*) Татьяна Леопольдовна — преподаватель Московской консерватории — 4.
- Смолленс (*Smallens*) Александр (1889—1972) — амер. дирижер рус. происхождения — 123.
- Совелен Леонид Сергеевич (1898—1971) — сов. писатель — 215.
- Совеплан (*Sauverplane*) Анри Эмиль (1892—1944) — франц. композитор — 169.
- Соге (*Sauguet*) Анри (1901—1989) — франц. композитор — 44, 68, 122.
- Соколов (*Sokoloff*) Николай (Григорьевич; 1886—1965) — амер. скрипач и дирижер рус. происхождения — 56.
- Соллертинский Иван Иванович (1902—1944) — сов. музыковед и балетовед — 130.
- Соловьев Владимир Николаевич (1888—1941) — сов. режиссер и историк театра — 36.
- Сологуб Федор Кузьмич (1863—1927) — рус. писатель — 30.
- Софроницкий Владимир Владимирович (1901—1961) — сов. пианист — 134, 228.
- Спаак (*Spraak*) Пауль — руководитель оперного театра в Брюсселе — 78.
- Спадавеккиа Антонио Эммануилович (1907—1988) — сов. композитор — 112, 217.
- Спрег Кулидж — см. Кулидж Э.С.
- Стайчев Н. — интервьюер Прокофьева — 135.
- Сталин И.В. (1879—1953) — 191, 194, 219.
- Станиславский К.С. (1863—1938) — 73, 180, 199.
- Станицын Виктор Яковлевич (1897—1976) — сов. актер и режиссер — 199.
- Станчинский Алексей Владимирович (1888—1914) — рус. композитор и пианист — 6, 7.
- Старженецкая Тамара Георгиевна — сов. художник — 224.
- Старицкий Владимир Андреевич (1533—1569) — рус. князь, двоюродный брат Ивана Грозного — 195.
- Старокадомский Михаил Леонидович (1901—1954) — сов. композитор — 164.
- Стасевич Абрам Львович (1907—1971) — сов. дирижер — 163, 194, 209, 229.
- Сток (*Stock*) Фредерик (1872—1942) — амер. дирижер — 42, 44, 51, 123, 124, 151, 152, 187.
- Стоковский (*Stokowski*) Леопольд (1882—1977) — амер. дирижер — 44, 55, 56, 81, 112, 152, 194.
- Столяр М. — отв. секретарь газеты "Moscow News" — 152.
- Стравинская (урожд. Холодовская) Анна Кирилловна (1854—1939) — мать И.Ф.Стравинского — 246.
- Стравинская (урожд. де Боссе) Вера Артуровна (1892—1982) — вторая жена И.Ф.Стравинского — 246.
- Стравинская (урожд. Носенко) Екатерина Гавриловна (1881—1939) — первая жена И.Ф.Стравинского — 246, 247.
- Стравинский Гурий Федорович (1884—1917) — рус. певец, брат И.Ф.Стравинского — 36, 38.
- Стравинский Игорь Федорович (1882—1971) — рус. композитор, пианист и дирижер — 4, 15, 17, 19, 20, 22, 23, 27—30, 32, 33, 36—40, 43—45, 50, 52, 55—58, 61—63, 67, 70, 71, 73—76, 80, 86—91, 93—96, 98, 101, 115, 116, 122, 125, 149, 150, 153, 155, 159, 175, 204, 236—254.
- Старрам (*Straram*) Вальтер (1876—1933) — франц. дирижер — 45, 65.
- Стробридж (*Strawbridge*) Эдвин — амер. хореограф — 112.
- Стручкова Раиса Степановна — сов. балерина — 227.
- Стучевский Семен Клементьевич — концертмейстер Большого театра — 225.
- Сувчинский Петр Петрович (1892—1985) — рус. муз. критик, философ, с 1927 — за рубежом — 31, 246, 247.
- Судейкин Сергей Юрьевич (1883—1946) — рус. художник — 63.
- Суриц Елизавета Яковлевна — сов. балетовед — 70.
- Таиров Александр Яковлевич (1885—1950) — сов. режиссер, организатор и руководитель Камерного театра в Москве — 125, 127.
- Тайфер (*Tailleferre*) Жермен (1892—1983) — франц. композитор — 45, 46.
- Тальони (*Taglioni*) Поль (1808—1884) — итал. балетмейстер — 200.

- Танеев С.И. (1856—1915) — 24, 32, 33, 55, 64, 95, 179, 185, 186, 205, 238, 239.
- Тарраш (Tarrasch) Зигберт (1862—1934) — нем. шахматист — 232.
- Татарина Ольга Дмитриевна — сов. певица — 65.
- Твен М. (1835—1910) — 26.
- Тейлор (Taylor) Димс Джозеф (1885—1966) — амер. композитор — 45.
- Темкин (Tiotkin) Дмитрий (1894—1979) — амер. композитор, пианист и дирижер рус. происхождения — 172.
- Тибо (Thibaut) Жак (1880—1953) — франц. скрипач и педагог — 154.
- Толстой Л.Н. (1828—1910) — 143, 188, 194, 196, 197, 205, 212, 223.
- Томмазини (Tommasini) Винченцо (1870—1950) — итал. композитор — 15, 165.
- Томсон (Thomson) Сезар (1856—1931) — бельг. скрипач — 15.
- Торан (Thoran) Корнейль де — бельг. дирижер — 78, 79.
- Тосканини (Toscanini) Артуро (1867—1957) — итал. дирижер — 55, 81, 152, 158, 163, 164, 165.
- Трошин Борис Михайлович (1909—1942) — сов. композитор — 112.
- Тургенев И.С. (1818—1883) — 143.
- Турель (Tourtel) Дженни (1910—1973) — канад. певица — 194.
- Тынянов Юрий Николаевич (1894—1943) — сов. писатель, литературовед — 115.
- Тышлер Александр Григорьевич (1898—1980) — сов. театр. художник, график — 184.
- Тюреман (Tureman) Гораций Э. — амер. дирижер — 161.
- Уланова Галина Сергеевна — сов. балерина — 178, 187, 191, 214, 227, 228.
- Ульянов Владимир Григорьевич (р. 1908) — сов. певец — 216.
- Ушер (Ussher) Бруно Давид (1889—?) — амер. муз. публицист, интервьюер Прокофьева — 91.
- Файер Юрий Федорович (1890—1971) — сов. дирижер — 118, 201, 208, 212, 214, 215, 224, 227.
- Файн (Fine) Ройбн (р. 1914) — амер. шахматист — 234.
- Фалль (Fall) Фриц (Фредерик; 1899—1974) — амер. дирижер — 95.
- Федоровский Федор Федорович (1883—1955) — сов. театр. художник — 70, 120.
- Фейнберг Самуил Евгеньевич (1890—1962) — сов. пианист, композитор и педагог — 51, 65, 123, 136.
- Фельдт Павел Эмильевич (1905—1960) — сов. дирижер — 200, 204, 212.
- Фербенкс (Fairbanks) Дуглас (1883—1939) — амер. киноактер — 162.
- Ферру (Ferroud) Пьер Октав (1900—1936) — венгр. композитор, с 1923 — жил в Париже — 122, 123.
- Филипп (Колычев Федор Степанович; 1507—1569) — рус. митрополит с 1566 г. — 53.
- Фительберг (Fitelberg) Гжегож (1879—1953) — польск. дирижер и композитор — 44, 49, 122.
- Фихтенгольц Михаил Израилевич (1920—1985) — сов. скрипач и педагог — 154.
- Флор Саломон (Сало) Михайлович (1908—1983) — сов. шахматист и журналист — 233.
- Фокин Михаил Михайлович (1880—1942) — рус. артист балета и балетмейстер — 37, 63.
- Форе (Faure) Габриэль (1845—1924) — франц. композитор — 36.
- Фрагги (Fraggi) Гектор — интервьюер Прокофьева — 118.
- Франк (Frank) Нино — интервьюер Прокофьева — 99, 103.
- Франко (Franco) Хосе Мариа — интервьюер Прокофьева — 128, 129.
- Франсе (François) Жан (р. 1912) — франц. композитор — 119.
- Фрейдков Борис Матвеевич (1904—1966) — сов. певец — 216.
- Фуртвенглер (Furtwängler) Вильгельм (1886—1954) — нем. дирижер — 105, 118.
- Хайкин Борис Эммануилович (1904—1978) — сов. дирижер — 204, 214, 216, 217.
- Халилеева Александра Андреевна (1907—1971) — сов. певица — 216.
- Халип С.В. — сов. режиссер — 217.
- Харитон — пианист, соученик Прокофьева — 12.
- Харьковский Николай Иванович (1906—1974) — сов. флейтист — 201.
- Хачатурян Арам Ильич (1903—1978) — сов. композитор — 112, 135, 151, 153, 155, 163, 165, 190, 203, 204, 207, 219.
- Хейфец (Heifetz) Яша (1901—1987) — амер. скрипач — 63, 157, 158, 163, 164.
- Хилл (Hill) Эдвард Берлингейм (1872—1960) — амер. композитор и муз. критик — 122.
- Хиндемит (Hindemith) Пауль (1895—1963) — нем. композитор, альтист и дирижер — 71, 72, 93, 105, 162.
- Хоткевич Нелли Ивановна — сотрудник Научной библиотеки им. С.И.Танеева — 4.
- Хренников Тихон Николаевич (р. 1913) — сов. композитор — 151, 155, 156, 158, 223.
- Хубов Георгий Никитич (1902—1981) — сов. музыковед — 230.

- Цветаева Марина Ивановна* (1892—1941) — рус. поэтесса — 107, 108, 109.
- Цейтлин Лев Моисеевич* (1881—1952) — сов. скрипач, организатор симф. ансамбля без дирижера (Персимфанс) — 65, 74.
- Цуккер Арнольд Соломонович* — администратор Персимфанса — 65.
- Цуккерман Виктор Абрамович* (1903—1988) — сов. музыковед — 42, 161.
- Цыганов Дмитрий Михайлович* (р. 1903) — сов. скрипач и педагог — 51, 65, 111, 123, 134, 209.
- Чабукиани Вахтанг Михайлович* (р. 1910) — сов. артист балета и балетмейстер — 189, 192.
- Чайковский П.И.* (1840—1893) — 14, 15, 28, 29, 33, 52, 55, 57, 129, 133, 142, 143, 155, 161, 183-186, 191, 206, 220, 223, 227, 242—244.
- Челязов Николай Иванович* (1889—1937?) — сов. правовед и муз. деятель, в 1932—1936 — Председатель Московского отделения Союза композиторов — 156.
- Чемберджи Николай Карлович* (1903—1948) — сов. композитор — 181, 190, 204, 205.
- Чепелевский С.* — сов. шахматист и публицист — 232.
- Черепнин Николай Николаевич* (1873—1945) — рус. композитор, дирижер и педагог, с 1921 — за рубежом — 29, 30, 40, 42, 142, 143, 237, 238.
- Чехов А.П.* (1860—1904) — 122, 123, 206.
- Чехов Михаил Александрович* (1891—1955) — рус. актер, с 1928 — за рубежом — 74.
- Чигорин Михаил Иванович* (1850—1908) — рус. шахматист — 234, 235.
- Чижко Олесь (Александр) Семенович* (1895—1976) — сов. композитор, певец и педагог — 212.
- Чкалов Валерий Павлович* (1904—1938) — сов. летчик-испытатель — 254.
- Чудовский Валериан Адольфович* — рус. критик, хранитель Императорской публичной библиотеки — 77.
- Шаляпин Ф.И.* (1873—1938) — 63, 80, 102, 227.
- Шапиро Рувим Абрамович* (1898—1937?) — сов. театр. деятель, в середине 30-х гг. — директор Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова — 79.
- Шапорин Юрий (Георгий) Александрович* (1887—1966) — сов. композитор и педагог — 155, 164, 177, 178, 205, 221, 223.
- Шацкий Станислав Терфилович* (1878—1934) — сов. педагог, в 1932—1934 гг. директор Московской консерватории — 179.
- Шварц Лев Александрович* (1898—1962) — сов. композитор — 151, 165.
- Шебакин Виссарион Яковлевич* (1902—1963) — сов. композитор и педагог — 85, 91, 92, 110, 134, 135, 136, 146, 150, 151, 155, 177, 178, 181, 188, 190, 204, 205, 219.
- Шевченко Е.С.* — интервьюер Прокофьева — 44.
- Шекспир У.* (1564—1616) — 125, 126, 127, 130, 149, 158, 159, 178, 179, 197, 206, 223.
- Шелдон (Scheldon) Гарольд* — амер. муз. публицист — 222.
- Шелли (Shelley) Перси Биш* (1792—1822) — англ. поэт — 29.
- Шемброва Э.* — чеш. артистка балета — 130.
- Шёнберг (Schönberg) Арнольд* (1874—1951) — австр. композитор, теоретик музыки и педагог — 104, 105, 129, 162, 164, 220.
- Шеридан (Sheridan) Ричард Бринсли* (1751—1816) — англ. драматург — 186—188, 197—199, 206, 207, 214, 216.
- Шерман Исай Эзрович* (1908—1972) — сов. дирижер — 178.
- Шершеневич Вадим Габриэлович* (1893—1942) — сов. переводчик — 17.
- Шестаков Виктор Алексеевич* (1898—1957) — сов. театр. художник — 79.
- Шехтер Борис Семенович* (1900—1961) — сов. композитор — 181, 204, 205.
- Шимановский (Szymanowski) Кароль* (1882—1937) — польск. композитор — 44, 46, 51.
- Шиндлер Курт* — знакомый Прокофьева — 26.
- Ширинский Василий Петрович* (1901—1965) — сов. скрипач, дирижер и педагог — 51, 65, 111.
- Ширинский Сергей Петрович* (1903—1974) — сов. виолончелист — 51, 65, 209.
- Шлепянов Илья Юрьевич* (1900—1951) — сов. режиссер и художник — 216.
- Шлифштейн Семен Исакович* (1903—1975) — сов. музыковед — 4.
- Шмидтгоф-Лаврова Екатерина Александровна* — сестра друга Прокофьева М.А.Шмидтгоф-Лаврова — 12.
- Шмитс (Schmits) Э.Роберт* — франц. пианист, основатель общества "Pro musica" — 55.
- Шмитт (Schmitt) Флоран* (1870—1950) — франц. композитор, муз. критик и педагог — 66, 67, 105, 106.
- Шмуллер (Schmuller) Александр* (1880—1933) — скрипач — 100, 102.

- Шнеерсон Григорий Михайлович* (1901—1982) — сов. музыковед — 211, 217, 231.
- Шопен Ф.* (1810—1849) — 36, 89, 101, 155.
- Шор Владимир Романович* — пианист — 51.
- Шостакович Д.Д.* (1906—1975) — 4, 38, 71, 72, 85, 86, 92, 117, 120, 134, 135, 144, 146, 150—153, 155—157, 163, 164, 175, 177, 188—190, 201—206, 209, 214, 216, 219, 220, 223, 231.
- Шоу (Shou) Джордж Бернард* (1856—1950) — англ. драматург — 125, 126, 127, 226.
- Шпильман Семен М.* (р. 1884) — виолончелист — 51.
- Шрекер (Schreker) Франц* (1878—1934) — австр. композитор и дирижер — 72, 74.
- Штейнберг Максимилиан Осеевич* (1883—1946) — сов. композитор, дирижер и педагог — 29, 43.
- Штраус И.* (1825—1899) — 48, 228.
- Штраус Р.* (1864—1949) — 28, 29, 30, 31, 42, 63, 72, 73, 74, 93, 95, 97, 211.
- Шуберт Ф.* (1797—1828) — 41, 55, 65, 94, 139.
- Шуман Р.* (1810—1856) — 24, 89, 155, 179.
- Шумилин А.* — публицист — 69.
- Щукин Сергей Иванович* (1854—1937) — рус. коллекционер западного искусства — 157.
- Эдди (Eddy) Мери Бейкер* (1821—1910) — амер. религиозная деятельница, основатель движения “Христианская наука” — 81.
- Эдельман Григорий Яковлевич* (1907—1970) — сов. пианист и музыковед — 156, 170.
- Эйзенштейн Сергей Михайлович* (1898—1948) — сов. режиссер и теоретик кино — 104, 165, 166, 168, 169, 193, 194, 195, 196, 197, 201, 205, 206, 207.
- Эйхгейм (Eichheim) Генри* (1870—1942) — амер. композитор — 45, 46.
- Экскузович Иван Васильевич* (1882—1942) — сов. театр. деятель — 57, 71.
- Элгар (Elgar) Эдуард Уильям* (1857—1934) — англ. композитор и дирижер — 211.
- Элман (Elman) Миша* (1891—1967) — амер. скрипач рус. происхождения — 85.
- Эмсли (Emsley) Камерон* — интервьюер Прокофьева — 86.
- ЎЭнди (Indy) Венсан* (1851—1931) — франц. композитор, органист, дирижер и педагог — 66.
- Энке Владимир Робертович* (1908—1987) — сов. композитор — 112.
- Эрдман Борис Робертович* (1899—1960) — сов. театр. художник — 200, 212.
- Эредиа (Hèrèdia) Жозе Мария де* (1842—1905) — франц. поэт — 176, 177.
- Эрмлер Марк Фридрихович* (р. 1932) — сов. дирижер — 218.
- Эррио (Herriot) Эдуард* (1872—1957) — франц. политич. и гос. деятель, муз. писатель — 153.
- Эфрон Ариадна Сергеевич* (1912—1975) — сов. переводчик, дочь М.И.Цветаевой — 109.
- Эфрон Сергей Яковлевич* (1893—1941) — муж М.И.Цветаевой — 108.
- Юбо (Hubeau) Жан* (р. 1917) — франц. композитор — 153.
- Юдин Гавриил Яковлевич* (р. 1905) — сов. дирижер — 30.
- Юргенсон Петр Иванович* (1836—1903) — рус. муз. издатель — 26.
- Юрьев Юрий Михайлович* (1872—1948) — сов. актер — 71.
- Яворский Болеслав Леопольдович* (1877—1942) — сов. музыковед и пианист — 45, 74, 92, 210.
- Якулов Георгий Богданович* (1884—1928) — сов. художник — 69, 70, 74.
- Якунина Елизавета Петровна* (1892—1964) — сов. театр. художник — 74.
- Янакопулос (Janacopulos) Вера* (1892—1955) — греч. певица — 36, 37.

Содержание

| | |
|---|----|
| О т с о с т а в и т е л я | 3 |
| 1913 | |
| 1. А.Станчинский. Эскизы для фортепиано, ор.1 Л.Сабанеев. Ор.8: Этюд. Прелюд; Ор.9: Листок из альбома. Эскиз. Поэмы. Прелюд..... | 6 |
| 1914 | |
| 2. Баллада для виолончели и фортепиано, ор.15 | 8 |
| 3. Первый концерт для фортепиано с оркестром, ор.10..... | 10 |
| 4. У лауреата консерватории | 12 |
| 1915 | |
| 5. Н.Мясковский. Соната № 1 для фортепиано | 13 |
| 6. Письмо из Италии | 15 |
| 7. Музыкальные инструменты футуристов..... | 16 |
| 8. Игорь Стравинский. Три песенки (из воспоминаний юношеских годов) для голоса и фортепиано | 17 |
| 9. Скрябинский цикл в Петрограде..... | 18 |
| 1916 | |
| 10. С.Прокофьев о своей опере “Игрок”..... | 20 |
| 11. Новая опера С.Прокофьева..... | 20 |
| 12. ● ● ● | 21 |
| 13. С.Прокофьев о своей опере “Игрок”..... | 21 |
| 1917 | |
| 14. Письмо в редакцию..... | 23 |
| 15. Из “Автобиографии” Прокофьева | 24 |
| 1918 | |
| 16. Наиболее обсуждаемый сегодня композитор Прокофьев в Нью-Йорке. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 26 |
| 17. Последнее слово русской музыки. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 27 |
| 18. “Стальные мускулы”, — говорят репортеры. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 31 |
| 1919 | |
| 19. Отважный молодой композитор из России. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 31 |
| 20. “К искусству критики более серьезно подходят в России, чем в Америке”, — говорит Прокофьев. <i>Пер. с исп. Н.Хоткевич</i> | 33 |
| 21. ● ● ● <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 35 |
| 22. Прокофьев рассказывает о своей опере “Любовь к трем апельсинам”. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 36 |
| 23. Сергей Прокофьев об Игоре Стравинском..... | 36 |
| 1920 | |
| 24. Давайте послушаем оперу Прокофьева. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 39 |
| 25. ● ● ● <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 39 |
| 26. Прокофьев огорчен. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 40 |
| 1921 | |
| 27. Известный русский композитор с визитом в Лос-Анджелес. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 41 |
| 28. ● ● ● <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 41 |
| 29. ● ● ● <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 41 |
| 30. ● ● ● <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 42 |
| 1922 | |
| 31. У Сергея Прокофьева свой собственный музыкальный словарь. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 43 |
| 1925 | |
| 32. Сергей Прокофьев..... | 44 |

| | |
|---|-----|
| 33. Париж. Весенний сезон 1925..... | 45 |
| 34. Письмо в редакцию..... | 47 |
| 35. Модернист, который не хочет называться модернистом. <i>Пер. со швед. Н.Мохова</i> | 53 |
| 36. Русский гость. <i>Пер. со швед. Н.Мохова</i> | 54 |
| 1926 | |
| 37. Русский пианист говорит о том, что Россия испытывает музыкальный голод. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 54 |
| 38. Русский композитор в поисках нового искусства. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 55 |
| 39. ●●● <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 56 |
| 40. ●●● <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 57 |
| 41. Напутствие Сергея Прокофьева..... | 57 |
| 42. ●●●..... | 58 |
| 1927 | |
| 43. Увертюра, ор.42..... | 58 |
| 44. ●●● <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 60 |
| 45. ●●● <i>Пер. с латыш. Л.Карклиньша</i> | 61 |
| 46. Композитор, путешествующий вокруг света..... | 62 |
| 47. Приехал Сергей Прокофьев..... | 64 |
| 48. Сергей Прокофьев о современной музыке..... | 66 |
| 49. С.Прокофьев о своей опере “Любовь к трем апельсинам”..... | 68 |
| 50. ●●●..... | 70 |
| 51. Из беседы с Прокофьевым..... | 71 |
| 52. Беседа с Прокофьевым..... | 72 |
| 53. У Сергея Прокофьева..... | 75 |
| 1928 | |
| 54. Дебюсси в Москве. <i>Пер. с франц. Г.Рабиновича</i> | 77 |
| 1929 | |
| 55. Беседа с Прокофьевым. <i>Пер. с франц. Г.Рабиновича</i> | 78 |
| 56. О “Стальном скоке” и директорском наскоке..... | 80 |
| 57. ●●● <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 81 |
| 1930 | |
| 58. “Непослушное дитя” из России. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 84 |
| 59. Прокофьев полагает, что русская музыка в настоящее время находится в периоде расцвета. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 85 |
| 60. Говорит Прокофьев. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 88 |
| 61. Прокофьев проводит различие между модернизмом и современностью. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 89 |
| 62. Прокофьев надеется, что наступает период “новой простоты” в музыке. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 90 |
| 63. Письмо Сергея Прокофьева о современной русской музыке. <i>Пер. с исп. О.Монтальван</i> | 91 |
| 1931 | |
| 64. Прокофьев рассказывает газете “Рампа”. <i>Пер. с рум. В.Мельник</i> | 93 |
| 65. Сергей Прокофьев в Вене. <i>Пер. с нем. Т.Смирновой</i> | 95 |
| 66. Беседа с Прокофьевым. <i>Пер. с нем. Т.Смирновой</i> | 95 |
| 67. Прокофьев о своем творчестве. <i>Пер. с голланд. В.Андропова</i> | 95 |
| 68. Сергей Прокофьев — варвар-блондин. <i>Пер. с франц. Г.Рабиновича</i> | 98 |
| 1932 | |
| 69. ●●● <i>Пер. с голланд. В.Андропова</i> | 100 |
| 70. Назад к простоте музыки. <i>Пер. с нем. В.Варунца</i> | 100 |
| 71. Сергей Прокофьев. <i>Пер. с голланд. В.Андропова</i> | 102 |
| 72. ●●● <i>Пер. с франц. Г.Рабиновича</i> | 103 |
| 73. Сергей Прокофьев. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 104 |
| 74. Профиль музыкальной жизни Парижа (сезон 1931/32)..... | 105 |
| 75. Из воспоминаний М.Слонима “О Марине Цветаевой”..... | 107 |
| 76. В каком направлении будет ориентирован балет? <i>Пер. с франц. Г.Рабиновича</i> | 109 |

| | |
|--|-----|
| 77. Вечер Прокофьева. Пер. с датского Н.Мохова | 110 |
| 78. В вагоне | 110 |
| 79. Сергей Прокофьев в Ленинграде..... | 113 |
| 80. На встрече с Прокофьевым | 113 |
| 81. | 114 |
| 82. | 114 |
| 83. Какой сюжет я ищу | 115 |
| 84. Беседа с Прокофьевым. Пер. с франц. Г.Рабиновича | 116 |
| 85. Прокофьев говорит о страсти русских к искусству. Пер. с франц. Г.Рабиновича..... | 117 |
| 86. С Сергеем Прокофьевым. Пер. с франц. Г.Рабиновича..... | 118 |
| 87. Прокофьев о России. Пер. с англ. В.Варунца | 119 |
| 88. | 120 |
| 1933 | |
| 89. Пропаганда советской музыки | 122 |
| 90. Заметки..... | 123 |
| 91. О музыке САСШ | 124 |
| 1934 | |
| 92. "Египетские ночи" в Камерной театре..... | 125 |
| 93. Советский слушатель и мое музыкальное творчество..... | 126 |
| 94. Пути советской музыки..... | 128 |
| 1935 | |
| 95. Беседа с Сергеем Прокофьевым. Пер. с исп. Н.Хоткевич | 128 |
| 1936 | |
| 96. Из воспоминаний Ю.Слонимского "Встречи с Прокофьевым"..... | 130 |
| 97. | 131 |
| 98. Путевые заметки музыканта | 131 |
| 99. Из воспоминаний О.Литовского "Так и было" | 133 |
| 100. Советский композитор С.Прокофьев. Пер. с болг. А.Вечевой | 134 |
| 101. Пер. с болг. А.Вечевой..... | 134 |
| 102. Работа и планы С.Прокофьева. Пер. с польск. Г.Рабиновича | 135 |
| 103. Невиданное зрелище | 137 |
| 104. Прокофьев рассказывает о поездке за границу. Пер. с англ. В.Варунца | 137 |
| 105. Я буду признан классиком в следующем поколении. Пер. с англ. В.Варунца | 138 |
| 106. В стенгазету Союза композиторов | 139 |
| 107. Выступление по московскому радио. Пер. с франц. Г.Рабиновича | 140 |
| 108. | 140 |
| 109. | 141 |
| 110. Мои планы | 142 |
| 111. Изучайте текст, театр, оркестр..... | 143 |
| 112. В стране друзей..... | 144 |
| 113. Новая советская симфония..... | 145 |
| 114. Выступление по Брюссельскому радио. Пер. с франц. Г.Рабиновича..... | 146 |
| 115. Выступление по Парижскому Радио. Пер. с франц. Г.Рабиновича | 147 |
| 1937 | |
| 116. | 148 |
| 117. Пер. с англ. В.Варунца | 148 |
| 118. Прокофьев полагает, что Америка постепенно привыкает к новой музыке. Пер. с англ. В.Варунца | 149 |
| 119. Прокофьев говорит об изменившемся положении музыкантов в России. Пер. с англ. В.Варунца | 150 |
| 120. Интерес к советской музыке..... | 151 |
| 121. "США проявляет большой интерес к советской музыке", — говорит Прокофьев. Пер. с англ. В.Варунца | 152 |
| 122. Америка и Европа сегодня | 152 |
| 123. Серьезный экзамен..... | 154 |

| | |
|---|-----|
| 124. Выступление на собрании актива Союза композиторов (конспект) | 154 |
| 125. Расцвет искусства | 157 |

1938

| | |
|---|-----|
| 126. О музыке к "Гамлету" Шекспира | 158 |
| 127. Морис Равель | 159 |
| 128. Прокофьев исполняет в Бостоне музыку, которая больше подходит для понимания. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 161 |
| 129. В концертных залах Европы и Америки | 162 |
| 130. Композитор рассказывает о том, как советская музыка приобретает популярность за рубежом. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 164 |
| 131. Мои новые работы | 165 |
| 132. Прокофьев говорит о своей работе. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 166 |
| 133. ● ● ● | 167 |

1939

| | |
|--|-----|
| 134. Музыка к "Александру Невскому" | 168 |
| 135. Новая французская музыка | 169 |
| 136. Музыкальная Америка | 170 |
| 137. Могут ли иссякнуть мелодии? | 172 |
| 138. ● ● ● | 174 |
| 139. Выступление на конференции писателей и композиторов | 175 |
| 140. ● ● ● | 177 |
| 141. ● ● ● | 178 |

1940

| | |
|---|-----|
| 142. Мой педагог | 178 |
| 143. Выступление по Московскому радио | 179 |
| 144. В Стенгазету театра им. К.С.Станиславского | 180 |
| 145. В Стенгазету театра им. К.С.Станиславского | 180 |
| 146. О моей опере в театре им. К.С.Станиславского | 181 |
| 147. Из выступления на заседании правления Союза композиторов СССР | 181 |
| 148. Приветствие радио | 182 |
| 149. ● ● ● | 182 |
| 150. "Семен Котко" | 183 |
| 151. ● ● ● | 185 |
| 152. Радио-репортаж | 186 |
| 153. Прокофьев рассказывает о своей последней опере по "Дуэнье" Шеридана. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 187 |
| 154. "Обручение в монастыре" | 188 |
| 155. Выступление С.Прокофьева | 189 |
| 156. Выступление по Московскому радио. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 190 |
| 157. Из воспоминаний Ю.Слонимского "Встречи с Прокофьевым" | 191 |

1941

| | |
|--|-----|
| 158. "Золушка" | 192 |
| 159. Выступление по Московскому радио. <i>Пер. с англ. В.Варунца</i> | 192 |
| 160. Сюита "1941 год" | 193 |

1942

| | |
|--|-----|
| 161. Моя кантата "Александр Невский" | 193 |
| 162. "Хосров и Ширин" | 194 |
| 163. ● ● ● | 195 |
| 164. ● ● ● | 195 |
| 165. Опера "Война и мир" | 196 |
| 166. Опера "Война и мир" | 197 |

1943

| | |
|---|-----|
| 167. "Обручение в монастыре" ("Дуэнья") | 197 |
| 168. "Тщетная предосторожность" в театре им. Кирова | 199 |

| | | |
|---|------|-----|
| | 1944 | |
| 169. Выступление по Московскому радио | | 200 |
| 170. Выступление на заседании пленума Союза композиторов СССР | | 201 |
| 171. Художник и война | | 205 |
| 172. ● ● ● | | 209 |
| 173. О Б.Л.Яворском..... | | 210 |
| | 1945 | |
| 174. ● ● ● | | 210 |
| 175. "Ода на окончание войны" | | 211 |
| 176. ● ● ● | | 211 |
| | 1946 | |
| 177. ● ● ● | | 212 |
| | 1947 | |
| 178. ● ● ● | | 213 |
| 179. Повесть о человеческом мужестве | | 216 |
| | 1948 | |
| 180. Мысли о близком будущем..... | | 218 |
| 181. Письмо Прокофьева Собранию московских композиторов и музыковедов | | 219 |
| | 1951 | |
| 182. Музыка и жизнь..... | | 221 |
| 183. ● ● ● | | 223 |
| 184. ● ● ● | | 225 |
| | 1952 | |
| 185. Выступление по Московскому радио | | 226 |
| 186. У театральной афиши | | 226 |
| 187. ● ● ● | | 228 |
| 188. ● ● ● | | 230 |

ДОПОЛНЕНИЕ I

Шахматные рецензии

| | |
|---|-----|
| 189 (4 а). Заметки о шахматном состязании Ласкера и Капабланки..... | 232 |
| 190 (107 а). Заметки зрителя | 233 |
| 191 (132 а). Про Амстердамский шахматный турнир..... | 234 |
| 192 (134 а). Крупное событие..... | 234 |
| 193 (179 а). ● ● ● | 234 |

ДОПОЛНЕНИЕ II

| | |
|---|-----|
| В.Варунц — Прокофьев о Стравинском..... | 236 |
|---|-----|

ДОПОЛНЕНИЕ III

| | |
|---|-----|
| Список статей, выступлений и интервью Прокофьева, не включенных в настоящее издание | 254 |
|---|-----|

УКАЗАТЕЛИ

| | |
|--|-----|
| Указатель сочинений | 256 |
| Предметно-тематический указатель | 261 |
| Географический указатель | 263 |
| Указатель имен..... | 265 |

Книжное издание

ПРОКОФЬЕВ О ПРОКОФЬЕВЕ

Статьи, интервью

Составитель Варуц Виктор Пайлакович

Редактор Е. Гульянц. Художник И. Фоменко.

Худож. редактор И. Дорохова.

Техн. редактор Е. Блюменталь.

Корректор Л. Рабченко.

ИБ № 2381

Сдано в набор 25.10.90. Подп. к печ. 31.07.91.
Форм. бум. 70x108 1/16. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура шрифта тип таймс. Печать офсетная.
Печ. л. 18,0. Усл. печ. л. 22,4. Усл. кр.-отт. 44,8.
Уч.-изд. л. 30,91. Тираж 9000 экз. Изд. № 9469. Зак. 264.
Цена 3 р.

Издательство „Советский композитор”,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14-12
Московская типография № 6 Госкомпечати СССР,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24