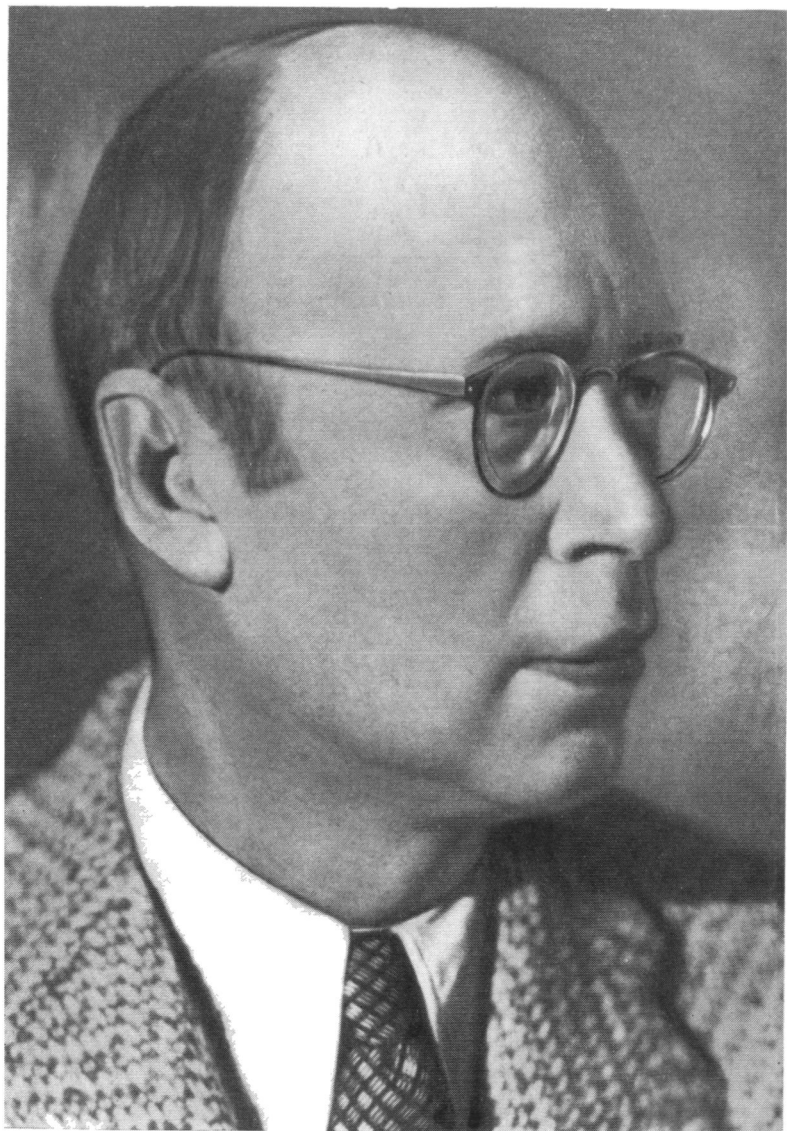


Сергей

Прокофьев

Классики
мировой
музыкальной
культуры



И. Мартынов

*Сергей
Прокофьев*

Жизнь

и творчество

ИЗДАТЕЛЬСТВО • МУЗЫКА •

МОСКВА • 1974

Мартынов И. И.

М 29 Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. М., «Музыка», 1974.

560 с. с ил., нот.

В книге рассказывается о жизни и творчестве замечательного советского композитора, пианиста и дирижера Сергея Сергеевича Прокофьева. В анализе сочинений — опер, балетов, симфоний, фортепианных, камерных (вокальных и инструментальных) произведений особое внимание уделено русским национальным истокам прокофьевского творчества. Приложения включают даты жизни и творчества композитора, указатели сочинений и именной список литературы.

Книга адресована как музыкантам-профессионалам, так и читателям-неспециалистам, интересующимся музыкой.

М $\frac{90103-478}{026 (01)-74}$ 629-74

Глава первая

В РОДНОМ КРАЮ

В степях южной Украины, неподалеку от города Бахмута, раскинулись дома и сады деревни Сонцовка. Сюда, весной 1878 года приехал молодой агроном Сергей Алексеевич Прокофьев вместе со своей женой Марией Григорьевной. Перед их глазами раскрылись зеленые дали, залитые щедрыми солнечными лучами. В этом краю им суждено было прожить долгие годы.

Кто были они и что привело их в Сонцовку? Сергей Алексеевич, рано оставшийся сиротой, воспитывался в Москве, в семье старшей сестры. По окончании реального училища он поступил в Петровско-Разумовскую сельскохозяйственную академию. Увлеченный будущей профессией, он являлся в то же время человеком широких и разнообразных интересов. Такой же была и его невеста Мария Григорьевна Житкова — веселая и умная девушка, окончившая гимназию с золотой медалью. Впоследствии их сын отметит: «в своей семье моя мать была самой интеллектуальной; то же в своей семье был отец. И по взаимному влечению произошел отбор»¹.

В мае 1877 года молодые люди поженились, не без противодействия со стороны родственников жениха, мечтавших для него о невесте с приданым. Чета уехала в Смоленскую губернию, где Сергей Алексеевич приобрел на полученное им наследство небольшое имение. Вскоре, однако, оказалось, что оно требует многих материальных затрат,

¹ Прокофьев С. Автобиография.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. 2-е, доп. М., 1961, с. 12. В дальнейшем: Автобиография.

непосильных для Прокофьева. И когда пришло предложение от одного из товарищей по академии взять в руки управление крупным имением на Украине, то, после некоторых раздумий, оно было принято. Сергея Алексеевича привлекала возможность приложить свои силы и знания в большом хозяйстве, создаваемом на новом и необжитом месте.

В Сонцовке все пришлось начинать с начала. Работа отнимала массу времени, но энергия Сергея Алексеевича преодолевала трудности и вскоре Сонцовка стала преуспевающим имением. При всей своей занятости он старался оставаться в курсе событий культурной жизни, выписывал много книг, столичных газет и журналов. Мария Григорьевна занялась преподаванием в сельской школе, где впоследствии стала попечительницей. Главным ее увлечением, скрашивавшим долгие деревенские вечера, был рояль, вносивший в однообразие деревенской жизни нечто яркое и увлекательное.

11 (23) апреля 1891 года в семье Прокофьевых родился сын, названный в честь отца Сергеем. На всю жизнь запомнилась ему обстановка раннего детства, во всех ее подробностях: «Дом, в котором мы жили, был одноэтажный, приземистый, белый, с зеленой железной крышей. С одной стороны над ним высился тенистый каштан, под которым я любил играть в жаркие дни, с другой — ряд белых акаций. Комнаты — с белыми стенами и желтыми полами, не очень маленькпе, но с низкими потолками. Мебель в чехлах, потому что обивка была старая. В углах в кадках фикусы, филодендры и небольшая пальма»².

Словом — типичный провинциальный уголок, по тем временам степное захолустье, живущее в узком мирке местных интересов. Но в дом Прокофьевых врывалось дыхание большой жизни и, что имело особо важное значение для будущего маленького Сережи, в нем постоянно звучала музыка. Сонаты Бетховена, прелюдии, мазурки и вальсы Шопена сменялись пьесами Листа, Чайковского и Рубинштейна. Все это очень рано заинтересовало мальчика, усаживавшегося возле матери и очень внимательно слушавшего ее игру.

Мария Григорьевна заметила, что сын тянется к роялю. Она позволяла ему иной раз «аккомпанировать» своим уп-

² Автобиография, с. 21—22.



Семья Прокофьевых в сонневском саду
1892 год

ражнениям, а вскоре уже наблюдала с живым интересом за его первыми попытками сыграть знакомую мелодию.

Все это было не только детской забавой, но и проявлением истинной склонности, укреплявшейся с необыкновенной быстротой. Уже в июне 1896 года, когда мальчику было пять с небольшим лет, он подобрал пьеску, которую его мать записала на нотную бумагу. Этот «Индийский галоп» явился первым из дошедших до нас прокофьевских произведений. Автор объясняет происхождение названия тем, что взрослые много говорили о голоде, свирепствовавшем в то время в Индии. Что касается музыки, то она имела одну особенность — повышенную четвертую ступень фа мажора, которую мать при записи исправила на обычную, пояснив, что «с черненькой будет лучше». Вот эти несколько тактов — первый камешек, заложенный в здание прокофьевской музыки:



За первой пьеской не замедлили появиться и другие, которые записывал уже сам Сережа: так, весной и летом 1897 года он сочинил Вальс, Марш и Рондо, а в феврале 1898 года, под впечатлением впервые услышанной игры в четыре руки, даже четырехручный марш. Все пьески были начисто переписаны в альбом, который представлял «три ступени развития: музыка, записанная чужой рукой; музыка, записанная рукой композитора; музыка в четыре руки, т. е. такая, которую нельзя было подобрать, а надо было складывать в голове»³.

Всеми музыкальными занятиями Сережи руководила мать, проявившая большой педагогический такт и всячески старавшаяся поддержать возникший интерес к музыке.

³ Автобиография, с. 29—30.

Она обучала сына фортепианной игре, уделяя главное внимание ознакомлению с литературой.

Мария Григорьевна рассказывала впоследствии об этих первых уроках в следующих словах: «Когда Сереже было около семи лет, я начала с ним регулярно заниматься музыкой. Прежде только по двадцать минут, спустя несколько месяцев по полчаса, и только к девяти годам уроки были доведены до часу. Выучивать я ему ничего не задавала. Совершенно для него достаточным было проигрывать пьесы из Классной библиотеки под моим наблюдением [...] Чтение с листа у него было изумительное с самого начала. К девяти годам он, чтобы повторить этюд, играл его в другом тоне. С этюдом считалось окончено, если он проигран в пяти тонах. При этом требовалось определить, в каком тоне красивее выходит. В большинстве случаев находили, что красивее звучит в том, в котором написано. Повторяю, ничего не училось, ничего не долбилось, все только проигрывалось»⁴.

Все это, несомненно, способствовало развитию музыкального слуха и чутья, обостряло способность к критическому разбору прослушанного и сыгранного. Уязвимым местом было недостаточное внимание к постановке пальцев и отделанности исполнения, о чем вспоминал впоследствии и сам композитор. Ему было легко находить различные ошибки и промахи в педагогических приемах Марии Григорьевны много лет спустя после окончания консерватории. Но, как бы то ни было, мать сделала все возможное для того, чтобы в деревенских условиях приобщить сына к большой музыке и любовно растить его дарование. Она верно оценила творческую активность Сережи и помогала ее созреванию. В школьных репертуарах Черни, Фан Арка, Штробля и других авторов встречались подчас и салонные пьесы — Мошковского, Лешетицкого, Шарвенки и других авторов. Но основу составляли нетрудные произведения классиков и романтиков, знакомство с которыми способствовало развитию музыкального вкуса юного композитора.

Вокруг него звучали и народные песни. В «Автобиографии» он пишет, что не запомнил ни одной из них, хотя и допускал их входжение в подсознание. Еще определеннее

⁴ Прокофьева М. Г. Воспоминания о детстве и юности Сергея Прокофьева. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 332—333.



Сергея Прокофьев
у пианино
1900 год

говорит об этом и его учитель Р. М. Глиэр: «...гармоничные звуки красивых украинских песен, распевавшихся возвращающимися с полевых работ крестьянами [...] должны были глубоко запасть в душу чуткого ко всему прекрасному мальчика»⁵. Более того, Глиэр отмечает и влияние этих напевов на произведения Сережи: «Уже тогда в его фортепианных „песенках“ нередко слышались народнопесенные обороты. Я придавал этому большое значение и стремился направить его внимание к народной песне. Среди нот, которые Сережа особенно часто и охотно просматривал, были сборники русских народных песен Балакирева, Римского-Корсакова, Лядова»⁶.

Словом, музыка в Сонцовке процветала. Но родители думали не только о ней, а также и об общем образовании

⁵ Глиэр Р. М. Воспоминания о С. С. Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 355.

⁶ Там же.

мальчика, что в деревенских условиях было не столь простым делом. Для изучения французского языка пригласили молоденькую парижанку Луизу Роблэн, прожившую в Сонцовке несколько лет. Общие и музыкальные занятия отнимали много времени, но мальчик успевал играть с деревенскими сверстниками, увлекался крокетом и ходулями. А когда троюродный брат Сережи обучил его шахматам, то он пристрастился к ним, и это увлечение осталось на всю жизнь.

В 1900 году маленького Сережу впервые повезли в Москву. Он считал, что это путешествие знаменовало наступление нового этапа в его жизни. Правда, незадолго перед этим он побывал вместе с отцом в Харькове. Но там ему удалось повидать лишь цирк, а теперь, кроме общих и необычайно интересных впечатлений от большого города, он был взволнован и увлечен театром. Мальчик услышал «Фауста» (с поразившей его сценой дуэли) и «Князя Игоря», увидел «Спящую красавицу», познакомился со звучанием симфонического оркестра. Все это оставило в его душе неизгладимый след, стало темой бесконечных разговоров с матерью, а по возвращении домой — примером для подражания.

Вместе со своими сверстниками он начинает игру в театр, подготавливая постановки собственных пьес и, в конце концов, приходит к мысли написать оперу. Мария Григорьевна отнеслась к этой затее недоверчиво, но Сережа настоял на своем и начал работу над клавиром. Сюжет создавался в разговорах-импровизациях с товарищами его игр. Это была наивная история про страшного Великана и двух храбрых молодых людей (Сергеев — сам автор оперы и Егоров — его товарищ Егорка), которые защищают от опасности девицу Стеню (Устя — сестра Егорки). Под стать сюжету была и музыка, записанная в виде двухручного клавира — по-детски непритязательная, но говорившая о живости фантазии и острохарактеристическом даре, свойственном для Прокофьева и в дальнейшем. Здесь был и задорный дуэт двух храбрецов, готовых сразиться с чудовищем («Ну что ж стрелять? Нет, погоди! Ножи вынимать? Теперь стрелять!»), и мелодия, которую сам Прокофьев считал впоследствии лучшей из написанных им в те годы, и забавная ария Великана с рассчитанной на устрашение публики динамической ремаркой *ffff*:

В музыке звучали отголоски услышанного незадолго перед этим двенадцатого этюда Шопена, появились проблемски «дерзновенного» (сочетание *си-бемоль* и *си-бемоль*), но в общем все было в духе и характере обычного Сережинного сочинительства, в котором уже появились и некоторые штампы. Творческий инстинкт увлекал мальчика вперед, ему хотелось нового, но техника оставалась ограниченной. Юный композитор нуждался в опытном музыканте-педагоге, способном направить его развитие.

Что касается фортепианных занятий, то они продолжались с успехом. В девять лет мальчик уже играл легкие произведения Моцарта и Бетховена. Он не отказывался исполнять выученное и перед гостями, но особенно увлекался импровизациями, в которых уже тогда проявлялось богатство его фантазии.

К этому времени родители занялись серьезно и общим образованием сына. Луиза уже уехала на родину, успев заложить основу знания французского языка. Гораздо хуже обстояло дело с немецким: сменились четыре преподавательницы, так и не добившиеся заметных результатов. Впрочем, мать восполнила этот пробел, и три года спустя, поступая в консерваторию, Сережа уже имел достаточную подготовку в обоих языках.

Родители сумели дать сыну не только знания, но и воспитать в нем трудолюбие и дисциплинированность, ставшие на всю жизнь важными чертами характера Сергея Сергеевича. Отец приучил его к точному выполнению установленного расписания, к порядку в тетрадах, внушил ему нетерпимость к растрате времени, требуя чтобы у мальчика всегда было какое-либо занятие. Очень большую роль в воспитании Сережи сыграла и мать. «Она горячо любила своего единственного сына, гордилась им. Но эта любовь никогда не переходила у нее в слепое обожание. Она очень ясно сознавала свою ответственность за воспитание сына, была к нему строга и требовательна»⁸.

Все это быстро дало свои результаты: уже к двенадцати годам Сережа производил впечатление ребенка, обладающего «сильным характером и волей к труду, большим самолюбием, особенно проявляющимся в работе»⁹. Таким

⁸ Глиэр Р. Воспоминания о С. С. Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 351.

⁹ Там же, с. 352.

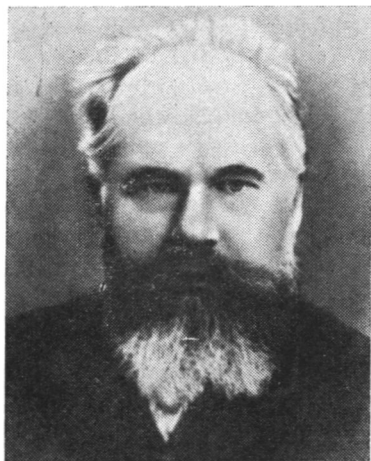
он и остался навсегда, поражая всех, кто его знал, исключительной работоспособностью, умением рационально организовать творческий процесс и аккуратностью, доходившей порой до педантизма, но помогавшей использовать каждый час.

Не следует, конечно, думать, что Сережа был маленьким педантом, чуждым детским увлечениям. Нет, они владели им, как и его сверстникам, и в доме Прокофьевых не было недостатка в веселых играх и забавах, в которых принимали участие дети служащих в имении. Очень разнообразными были и увлечения Сережи: он с азартом штудировал железнодорожное расписание, составлял хронологические таблицы, писал стихи и пьесы, не говоря уже об игре в шахматы, сразу ставшей для него предметом серьезного изучения (Прокофьевы даже выписывали для сына немецкий шахматный журнал). Во всем проявлялась разносторонность интересов, в которой и среди них впрочем уже тогда властвовала музыкальная доминанта. Удивительно, как ребенок умел ставить на свое место потеху и дело, которым для него уже тогда стала музыка.

В декабре 1901 года Прокофьевы отправились в длительную поездку в Петербург и Москву. В Москве, в семье их друзей Померанцевых, обратили внимание на музыкально одаренного мальчика. Его познакомили с Ю. Н. Померанцевым, в то время — студентом консерватории по классу С. И. Танеева. Прослушав произведения Сережи, Померанцев решил показать их своему учителю. Так состоялась встреча, сыгравшая важную роль в дальнейшей судьбе Прокофьева, ибо именно Танеев был первым, кто заставил родителей серьезно подумать о музыкальной будущности сына.

Сережа ездил к Танееву вместе с матерью, и на них обоих этот визит оставил самое глубокое впечатление: «От всей обстановки веяло чем-то незаурядным, высшим: масса пот, книг, изолированность, тишина и благостный голос самого хозяина производили трепетное впечатление, как будто вы входили в храм»¹⁰, — вспоминала Мария Григорьевна. Танеев прослушал увертюру к «Пустынным островам», одобрил ее и посоветовал использовать пребывание в Москве для уроков гармонии с Померанцевым.

¹⁰ Прокофьева М. Г. Воспоминания о детстве и юности Сергея Прокофьева. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 336.



Первые музыкально-теоретические занятия не оставили глубокого следа. Решение задач из учебника А. С. Аренского не увлекло юного композитора, который хотел совсем иного — «сочинять оперы с маршами, бурями, сложными сценами». Померанцев сам был очень молод и, вероятно, не умел найти подхода к своеправному ученику, уже вкусившему радость свободного сочинения. Но, как бы то ни было, начало теоретического образования было положено.

Перед отъездом в Сонцовку мать и сын снова побывали у Танеева. Он сказал, что для дальнейшего развития Сережи необходимо пригласить учителя, который в течение летних месяцев смог бы направить его занятия и дать ему необходимые теоретические знания. Вместе с тем Танеев настаивал на бережном отношении к молодому дарованию, предостерегая от чрезмерных перегрузок.

Тогда же в Москве начались поиски педагога. Сначала речь шла об А. Б. Гольденвейзере, познакомившемся со своим предполагаемым учеником и давшем ему несколько заданий. Однако это не получило продолжения: Гольденвейзер собирался провести лето 1902 года у Л. Н. Толстого в Ясной Поляне и поэтому встал вопрос о подыскании другого педагога. Им оказался Р. М. Глзэр, к тому времени уже зарекомендовавший себя как талантливый композитор. Выбор был как нельзя более удачен, ибо

Глиэр был не только прекрасным музыкантом, но и интересным человеком, способным найти ключ к сердцу своего ученика. Именно Глиэр и ввел его по-настоящему в сферу музыкального профессионализма, причем без всякого излишнего педантизма, излагая предмет в легкой и увлекательной форме.

Летом 1902 года Глиэр приехал в Сонцовку, где сразу вошел в семью Прокофьевых. Они понравились ему — и отец, и мать («очень энергичная женщина и готова в свои лета „хоть опять на школьную скамью“ — это ее слова. Такие женщины стоят того, чтобы к ним относиться с уважением»¹¹), и широта культурных их интересов, и отсутствие барства и, конечно, сам Сережа, повстречавший его в день приезда на крыльце сонцовского дома.

Глиэр сразу же установил дружеские отношения с мальчиком, который впервые получил возможность общения с музыкантом-профессионалом, не так мимолетно, как в Москве; теперь было достаточно времени и для уроков, и для бесед, и для совместного музицирования, о котором вспоминала впоследствии Мария Григорьевна: «Глиэр хорошо играл на скрипке и всей нашей семье доставлял большое удовольствие, когда в тихий летний вечер усаживал Сережу за рояль, сам брал скрипку и они играли вместе сонаты Моцарта. На эти звуки все члены семьи поспешно сбегались в гостиную и усаживались слушать хорошую музыку»¹².

С первых же шагов Глиэр внушил своему ученику, что композиция — трудное и серьезное дело, требующее большого и усидчивого труда для овладения мастерством. И то, что казалось ему скучным и непужным на московских уроках гармонии, обретало теперь ясное практическое значение. Сереже посчастливилось встретиться с отличным педагогом, занимавшимся без пажима, как бы походя, но в действительности — по строго продуманной системе, обеспечивавшей быстрое накопление необходимых знаний. Глиэр стал своим человеком в семье Прокофьевых, и его приезды летом 1902 и 1903 годов оставили глубокий след в па-

¹¹ Глиэр Р. Письма к М. Р. Ренквист. — «Советская музыка», 1965, № 11, с. 62. (Письмо от 12 июня 1902 года.)

¹² Прокофьева М. Г. Воспоминания о детстве и юности Сергея Прокофьева. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 337.

мяти ученика, в течение всей жизни сохранившего добрую память и дружбу со своим учителем.

Глиэр вспоминал много лет спустя о своих первых впечатлениях: «Сереже Прокофьеву было 11 лет, когда я с ним начал систематические занятия по гармонии. Он уже тогда был во многих отношениях хорошо подготовлен»¹³. Меньше всего педагог думал о применении обычных методов, стремился как можно больше заинтересовать своего юного ученика. Он вспоминает: «На образцах классических сонат я объяснял ему принцип построения сонатной формы. Он немедленно приступил к сочинению сонаты. Я не считал нужным охлаждать его пыл. Мне представляется, что попытки такого рода следует поощрять. Соната может и не получиться, но польза от такой смелой попытки, несомненно будет»¹⁴.

Глиэр заинтересовался театральными затеями Сережи, разделяя мнение матери, которая говорила, что при подготовке спектаклей в Сереже «уже проснулся творец сцены»¹⁵. Глиэр с удовольствием отмечал, что «Сережа водил тесную дружбу с крестьянскими мальчиками, они принимали деятельное участие во всех играх и театральных затеях. Без них не обходились и наши прогулки»¹⁶.

Вот что вспоминал учитель о первом годе своих занятий с юным музыкантом: «он был хорошо начитан в музыкальной литературе, бойко читал с листа, не боясь трудностей. Абсолютный слух и отличная память, замечательное гармоническое чутье, богатая художественная фантазия — все эти качества помогали ему без труда овладеть теорией композиции. Сережа знал много разнообразных музыкальных произведений, не только фортепианных, но также симфонических и вокальных. И не только знал, но имел о них свои самостоятельные суждения, основанные на верном понимании содержания и формы»¹⁷.

Глиэр заинтересовал мальчика и гармонией: «Он очень охотно выполнял задачи по гармонии, которые я задавал

¹³ Глиэр Р. О профессии композитора и воспитании молодежи. — «Советская музыка», 1954, № 8, с. 8.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Прокофьева М. Г. Воспоминания о детстве и юности Сергея Прокофьева. — В кн.: С. С. Прокофьев. Документы. Материалы. Воспоминания, с. 335.

¹⁶ Глиэр Р. Воспоминания о С. С. Прокофьеве. — Там же, с. 355.

¹⁷ Там же, с. 352.

ему, главным образом по задачнику Аренского (тому самому, который вызывал такое раздражение при занятиях с Померанцевым! — И. М.). Делал он задачи с творческой увлеченностью, нередко находя свои смелые и интересные решения»¹⁸. Наряду с академическими занятиями, Глиэр много играл со своим учеником в четыре руки, поощрял его склонности к импровизации, считая это полезным для развития фантазии.

Ей уже становилось тесно в рамках фортепиано. Сначала Сережа писал отрывки для струнного квартета, затем попробовал оркестровать картину бури из оперы «Пустынные острова» и, наконец, ошеломил учителя своим желанием написать симфонию. После долгих уговоров Глиэр уступил, и юный музыкант с увлечением приступил к работе. Замысел был более чем смелый для его возраста и уровня знаний. И все же первая часть симфонии была закончена и наполовину оркестрована — разумеется под непосредственным руководством Глиэра.

Что и говорить, прогресс, достигнутый в течение немногих месяцев под руководством Глиэра, был выдающимся, немало удивившим и самого учителя. Мальчик схватывал его объяснения налету и, начав с элементарных песенных форм, дошел до симфонии, пусть по-детски примитивной, но воплощенной в партитуре.

Правда, как отмечал и сам Прокофьев в «Автобиографии», у него было много неизжитых недостатков: привычка к метрической квадратности, «шаблонным модуляциям» (под которыми он в данном случае подразумевал отклонения в шестую ступень) и секвенциям, отрицавшимся композитором в зрелые годы. Однако он не мог не чувствовать горячей благодарности к своему учителю и не заключить: «...эти минусы были незначительны по сравнению с огромным прыжком вперед, который я сделал от соприкосновения с Глиэром. Я мог быть благодарен ему»¹⁹.

Уезжая в Москву, Глиэр оставил гармонические задачи, которые должны были посылаться ему для проверки. Особой пользы от этого не получилось, ибо Прокофьев никогда не изучал сделанных поправок. Впоследствии он пытался оправдать свою халатность ссылкой на порочность

¹⁸ Глиэр Р. Воспоминания о С. С. Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 353.

¹⁹ Автобиография, с. 79.



заочного метода. Вернее сказать, в отсутствие Глиэра у мальчика пропадал вкус к занятиям гармонией. Недостаточная систематичность в ее изучении возмещалась впрочем высокоразвитым гармоническим инстинктом.

В ноябре Прокофьевы вновь поехали в Москву. Сережа побывал в симфонических концертах и в опере, где слушал Шаляпина. Он впервые познакомился с музыкой Вагнера («Валькирия»), увлекшей его своей мощью. Было много интересных встреч с музыкантами — Аренским, Кюнюсом, Глиэром и, конечно, с Танеевым, которая рассматривалась самим Прокофьевым как центральное событие пребывания в Москве.

На этот раз Сережа пришел в дом Танеева вместе со своим учителем. Сначала была показана тетрадь с семью «Песенками», затем Танеев сыграл симфонию вместе с автором в четыре руки. Симфония понравилась: «Браво, браво! Только вот гармонизация довольно простоватая. Все больше... хе-хе... первая, да пятая, да четвертая ступени!»²⁰. Это замечание, по словам Прокофьева, «запало

²⁰ Автобиография, с. 85.

вглубь, уязвило и пустило ростки [...] микроб проник в организм и потребовал длительного инкубационного периода»²¹. Когда через несколько лет Прокофьев сыграл Танееву свои этюды ор. 2, между ними произошел следующий разговор: «Что-то очень уж много фальшивых нот... Я тогда напомнил ему относительно „хе-хе“, и Танеев, не без юмора взявшись за голову, воскликнул: „Неужто это я толкнул вас на такую скользкую дорожку!“»²².

Узнав, что Сережа собирается писать военный марш, Танеев дал ему в качестве образца партитуру для духового оркестра. Он относился очень серьезно к его творческим предложениям и это, видимо, импонировало Сереже, для которого Танеев был и высоким музыкальным авторитетом, и сердечным, заботливым человеком. Хотя в дальнейшем творческий путь Прокофьева проходил вдалеке от танеевского, он навсегда сохранил добрую память о замечательном музыканте, так внимательно относившемся к его детским опытам.

В Сонцовке Сережа начал писать скрипичную сонату, примечательную тем, что ее главная партия вошла спустя несколько лет в «Балладу» для виолончели и фортепиано ор. 15. Сочинялись, конечно, и очередные «песенки». Занятия музыкой приобретали все более серьезный характер, однако возраст брал свое и, вставая из-за рояля, мальчик вновь увлекался играми со сверстниками, собиранием марок и определением растений из гербария, в чем встречал поддержку со стороны отца.

Так прошла зима, а летом снова приехал Глиэр и занятия с ним пошли прежней чередой. Главное внимание уделялось теперь работе над оперой. Сюжетом был избран — не более не менее! — пушкинский «Пир во время чумы». Одноактную оперу предполагалось закончить в течение лета.

Наряду с композицией, Глиэр занимался и усовершенствованием фортепианной игры Сережи. Отмечая свободу и уверенность, он находил в ней и технические пробелы: «Игра была не упорядочена, руки он держал неправильно. Его длинные пальцы казались очень неуклюжими. Порой ему легко давались довольно сложные пассажи. А иногда он не мог совладать с простой гаммой, ровно сыграть не-

²¹ Автобиография, с. 85—86.

²² Там же, с. 86.

трудное арпеджио»²³. Однако учитель не мог не отметить, что музыкальные интересы Сережи были много глубже, чем у большинства учащихся его возраста и технического уровня: «...он всегда стремился понять форму сочинения, определить его основные темы, характер разработки. Нередко он задавал мне вопросы, касающиеся инструментовки»²⁴.

В результате мальчик оркестровал шумановскую пьесу «Wagen?»). Так, даже в деревне, вдали от концертных залов развивались качества, необходимые для будущего композитора. Разумеется, это стало возможным благодаря проницательности учителя и громадной одаренности ученика. Едва ли такой метод привел к успеху в занятиях с кем-либо другим.

Сам Глиэр понимал это, высоко оценивая музыкальный интеллект мальчика: «Сережа уже тогда ощущал себя профессиональным музыкантом и жил композиторскими интересами. Он много и порой с поразительным для мальчика глубоким проникновением в суть вещей думал над вопросами музыкальной формы, гармонии. Очень любил мои рассказы о Танееве»²⁵.

Очень быстро перед Глиэром раскрылась масштабность способностей Сережи. «Его творческие горизонты значительно расширились за этот год, так же как и выросли его знания и профессиональные навыки. Он сделал хорошие успехи по гармонии, его внутренний гармонический слух стал еще тоньше, еще точнее»²⁶, — отмечал Глиэр. Все это заставляло родителей серьезно задуматься о будущем сына — музыка явно становилась его жизненным делом. Было решено, что зимой 1903 года Сережа придет в Москву, где будет готовиться под руководством Глиэра к поступлению в консерваторию. Эта поездка подробно описана в дневниках, которые мальчик вел в Москве почти ежедневно.

В Москве Прокофьевы посещали концерты и театры (они слушали «Дубровского», «Нерона», «Вертера», смотрели «Юлия Цезаря» в Художественном театре). Как и в

²³ Глиэр Р. Воспоминания о С. С. Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 353.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же, с. 352.

²⁶ Там же, с. 359.

прошлый приезд, Сережа вместе с Глиэром несколько раз побывал у Танеева, по-прежнему проявлявшему живой интерес к развитию таланта юного композитора.

Танеев просмотрел две части сонаты c-moll, прослушал, глядя в партитуру, увертюру к «Пир во время чумы». Он сказал, что написана очень хорошо и хорошо оркестрована, лучше прошлогодней симфонии. Похвалу заслужила и оркестровка шумановской пьесы. На прощанье Танеев дал на зиму в деревню партитуру «Руслана и Людмилы». Впрочем, несколько дней спустя, по просьбе Сережи, она была обменена на партитуру «Евгения Онегина»; эта опера больше интересовала мальчика, так как он уже слышал ее в театре.

По возвращении в Сонцовку, Сережа начал инструментовать марш для духового оркестра, а также писать третью и четвертую части фортепианной сонаты.

В это время в семье уже обсуждались планы на будущий год, ибо стала ясной невозможность продолжать образование сына в домашних условиях. Решить этот вопрос было не легко; ведь с мальчиком должна была уехать и мать, отец же не мог покинуть Сонцовку. Возникало много бурных споров и размолвок. Но в конце концов родители пришли к выводу, что летом все будут находиться в Сонцовке, а в течение зимы отец сможет приезжать в столицу. Затем встал вопрос и о том, куда поступать, — в Московскую или в Петербургскую консерваторию. Казалось бы, все говорило в пользу Москвы: ведь там уже установились музыкальные связи, там жил Танеев. Но зимняя поездка в Петербург решила вопрос по-иному.

В Петербурге состоялось знакомство с А. К. Глазуновым, прослушавшим и одобрившим оперу «Пир во время чумы». Спустя некоторое время знаменитый композитор пришел к Прокофьевым с тем, чтобы уговорить их отдать сына в Петербургскую консерваторию. Его предложение вызвало некоторое замешательство. Дело в том, что хотя в доме Прокофьевых и велись уже разговоры о консерватории, однако втайне родители мечтали для сына о более спокойной и обеспеченной, как им казалось, карьере агронома либо инженера. Глазунов твердо стоял на своем — он верил в музыкальное призвание мальчика.

Глазунов обещал найти педагога для занятий гармонией и контрапунктом на то время, пока мать и сын останутся в Петербурге. Им оказался М. М. Чернов, в то время

еще студент консерватории. Его уроки были несколько суховаты, но несомненно помогли в подготовке к консерваторскому экзамену, тем более, что на следующее лето Глиэр уже не смог прехать в Сонцовку.

В Петербурге Сережа познакомился с поэтессой М. Г. Кильштетт, которая выразила желание написать для него либретто. Был избран сюжет — «Ундина» Ламотт-Фуке в переводе В. А. Жуковского; состоялось несколько обсуждений, на которых совместно наметили план оперы в пяти (!) действиях и шести картинах, и мальчик уехал в Сонцовку, увозя обещание о присылке либретто.

В 1904 году Сереже исполнилось тринадцать лет, прожитых им почти все время в Сонцовке. Игра и уроки матери, затем занятия с Глиэром, поездки в Москву и Петербург, встречи с Танеевым и Глазуновым — все это помогло развитию его дарования. Отмечая умение работать и талантливость своего ученика, Глиэр видел и его недостатки. Он писал, что в ранних композиторских опытах Прокофьева «было немало рассудочного „от головы“», что занимаясь с ним, надо было «направлять его на поиски непосредственного выражения чувства»²⁷. Как известно, непосредственность не сразу появилась и в более поздних произведениях Прокофьева, нередко вызывавших упреки в рационализме. Проницательный педагог увидел зачатки этого и в детских опытах.

В целом же они представляли собой незаурядное явление: в «песенках», и в более крупных произведениях проглядывали черты своеобразия. «Уже тогда он обладал замечательной способностью создавать образные, характерные мелодии, уже тогда стремился избегать „общих мест“, избитых оборотов»²⁸. Это качество привлекает внимание и сейчас каждого, кто перелистывает страницы детских произведений Прокофьева, заставляя забыть об их несовершенстве и наивности, сквозь которые проступают черты быстро мужающего таланта.

Разумеется, сам Глиэр сыграл важную роль в развитии этих качеств. Все детские произведения Прокофьева довольно отчетливо распадаются на две группы — написанные до лета 1902 года и в последующее время. Первый пе-

²⁷ Глиэр Р. Воспоминания о С. С. Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 359.

²⁸ Там же, с. 356.

риод был скорее игрой в музыку талантливого мальчика, второй отмечен ростом композиторской сознательности и понимания, развивавшихся очень быстро. До занятий с Глиэром мальчик не имел почти никакого представления о теории музыки и делал неожиданные «открытия», используя их подчас курьезным образом (Прокофьев вспоминает, например, что узнав о существовании дубль-диеза стал писать его в самых неподходящих местах). Выручали творческая интуиция и знание литературы.

Естественно, что в ранних пьесах Прокофьева заметны следы различных влияний. На первых порах они были связаны, главным образом, с игрой матери и с разучиваемыми им самим фортепианными пьесами, затем их круг расширился. Однако в них рано проявилось преобладание классических влияний, о чем пишет композитор на страницах «Автобиографии». В то же время, в наивных, часто подражательных, детских опытах все чаще проглядывала самостоятельность, которую так рано распознал его первый учитель.

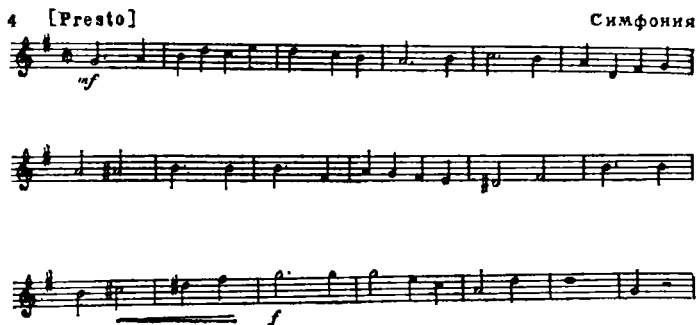
В детских пьесах Прокофьева уже проявилось стремление к конкретности образов, реальных и даже картинных. Большинству из них свойственна упругость ритма, четкость поступи мелодического рисунка, даже некоторая лапидарность, пристрастие к подчеркнутой простоте линии:



В то же время юный композитор стремился разнообразить свой гармонический язык, первоначально примитивный, но постепенно обогащавшийся под влиянием занятий с Глиэром. Перелистывая детские тетради Прокофьева, можно видеть, как происходила эта эволюция вплоть до

последних произведений, написанных до поступления в консерваторию. В исканиях юного композитора было много случайного, но он всегда шел от звукового восприятия и ощущения, что способствовало выработке смелого и удивительно органичного гармонического письма, характерного для его зрелых произведений. В том, что он писал в детские годы, проявлялась бьющая ключом творческая инициатива, и это особенно привлекает в его многочисленных «песенках», при всем несовершенстве их технического воплощения.

Прокофьев без труда овладел трехчастной формой (в ней написано много пьес из серии «песенок») и обратился к более крупным замыслам. Правда, они часто намного превосходили его возможности, но польза от работы над ними была несомненной. Примером может послужить и симфония. Нельзя, конечно, предъявлять к этой детской партитуре настоящие серьезные требования, и все же как виден в ней быстрый рост композиторской сознательности! Об этом свидетельствует уже главная тема, которую сам композитор впоследствии считал лучшей во всей симфонии:



В ней есть и масштабность, и ясность настроения, и широта дыхания (в теме девятнадцать тактов) — черты, выделявшие ее из ряда сочинявшихся в то же время небольших пьес. При всей наивности и нетипичности для Прокофьева отклонения в шестую ступень, тема убеждала слушателя в том, что юный композитор уже стремился инстинктивно к обобщенности мелодического образа.

Конечно, от столь юного музыканта невозможно было ожидать создания настоящей симфонии, но в его произ-

ведении раскрывались перспективы будущего роста. С этой точки зрения рассматривали симфонию и Глиэр, и Танеев.

Большинство детских опытов Прокофьева было посвящено фортепиано. К этому располагало и владение инструментом, и сами условия деревенской жизни того времени, когда не существовало ни радио, ни пластинок, несущих сейчас повсюду музыку во всех видах. Горизонт мальчика расширялся лишь во время поездок в Москву, где он побывал в опере и в симфонических концертах, и путем бесед с Глиэром, сумевшим дать ему «заочно» некоторое представление об инструментах оркестра. В результате список детских произведений стал разнообразнее.

Нельзя не отметить и самой интенсивности этого детского творчества. Так, в 1902 году юный композитор внес в свои тетради двенадцать пьес, а в 1903-м — целых двадцать три, причем среди них находилась одноактная опера «Пир во время чумы», две части скрипичной и две части фортепианной сонат. В этой активности уже проявилась важная черта облика Прокофьева, показавшего в дальнейшем пример исключительной работоспособности и культуры композиторского труда. Пополнение тетрадей велось с той же организованностью и в консерваторские годы, причем уже с 1907 года (тогда композитору было всего шестнадцать лет), в них можно найти первые редакции опубликованных впоследствии произведений.

Главное, конечно, не в количестве написанного, а в том, что в нем все отчетливее выступали черты индивидуальности. Наряду с очень наивными опытами, вроде первого романса («Ветка Палестины» на слова М. Ю. Лермонтова), который сам композитор считал несвойственным ему даже в том возрасте проявлением сентиментальности, появились и отчетливо изложенные пьесы, как например «Vivo», написанное в июле 1904 года. Оно привлекает типичной для Прокофьева энергией и ясностью мелодической линии, украшенной задорными форшлагами:





Особый интерес представляют детские оперы Прокофьева. Их четыре. Первые три сохранились частично (двенадцать страниц клавира «Великана», несколько отрывков из «Пустынных островов» и из «Пира во время чумы»), и лишь «Ундина» дошла до нас в виде почти полного клавира и части партитуры первого акта. Даже это позволяет увидеть в них не только отголоски детских игр, но и зачатки будущего музыкального драматурга. Зрелый Прокофьев ценил в опере характерность и динамизм стремительно развивающегося действия. Зерна этого встречаются и в яркой, с оттенком по-детски понятой гиперболичности «Великана», и в лирике «Ундины», и в драматизме начальных страниц увертюры к «Пиру во время чумы». Сочиняя свои детские оперы, Прокофьев ставил перед собой все более сложные задачи, постепенно входил в мир вокальной специфики, осваивая искусство музыкальной декламации, и т. д. Конечно, в этом ему помогал Глэр, но едва ли другой ученик сумел бы двигаться вперед так быстро и уверенно.

Об этом свидетельствует отрывок из оперы «Ундина». В нем чувствуется понимание природы вокальной музыки, органичность сочетания распетой фразы с аккомпанементом, иногда, как и в приводимом примере, носящим иллюстративный характер:

6

Волны слышишь ли
е. жем чуждые

Этот пример наглядно показывает значительность пройденного пути: всего четыре года отделяют примитивные мелодические фразы «Великана» от развитых, не лишенных пластичности, красиво гармонизованных арпозных эпизодов «Уддины». Качественно изменилось творчество композитора, ставившего перед собой все более сложные художественные задачи. Конечно, его техническое вооружение оставалось несовершенным, а в теоретических знаниях были пробелы. Но от детской игры в композицию юный Прокофьев постепенно приходил к сознанию своей ответственности перед искусством.

Таковы были итоги детских трудов Сережи Прокофьева, протекавших в отчем доме, в кругу семьи и товарищей, среди полей и лугов родной Сонцовки. Ему выпало счастливое детство. Он был окружен любовью и заботой. Родители понимали его запросы и сделали все возможное для развития рано пробудившегося дарования. Мальчик из Сонцовки не затерялся и в Петербурге в кругу взрослых консерваторских товарищей. Более того, он привлекал всеобщее внимание своей музыкальной интеллигентностью и дисциплинированностью в работе. Все эти качества были воспитаны родителями и его учителем в провинциальной глуши. Что и говорить — незаурядное явление!

Из Сонцовки уезжал маленький музыкант, немало знающий и страстно преданный своему искусству. В этом не было односторонности — Прокофьев, в сущности, никогда не был вундеркиндом. Ему и его наставнику органически чужда была психология погоня за успехом, достигаемым часто путем натаскивания. Мальчику, естественно, нравилось, когда его хвалили. Но эта дань артистическому самолюбию не лишала его качеств, присущих детскому возрасту. По отзывам всех, кто его знал в детстве, он любил заниматься множеством вещей, привлекательность которых бывает мало понятна взрослым, быстро забывающим о собственном детстве, но полных бесконечной притягательности для ребят.

Летом 1904 года Сережа работал над первым актом оперы «Ундина». Он успел закончить клавиш и партитуру, а кроме того — написать несколько «песенок» для фортепиано и оркестровать некоторые из написанных ранее. Немало времени уходило на подготовку к экзаменам в научные (общеобразовательные) классы консерватории. А свободные часы заполнялись бесконечными играми, в которых

снова и снова проявлялись его остроумие и находчивость. Незаметно подходил и день отъезда в Петербург. Мальчик поджидал его без грусти: «экзаменов не боялся, предвкушал много интересного, а папа обещал приехать через месяц»²⁹, — такими словами заканчивается первая часть «Автобиографии» Прокофьева.

Он стоял на пороге новой жизни, увлекавшей заманчивыми далями. Навсегда уходили в прошлое самые ранние и беззаботные годы детства. Мало кто понимает это в свое время; очевидно, не понимал и Сережа, с легким сердцем оставлявший родную Сонцовку и уют семейного круга, который навсегда разрушался переездом в Петербург.

В августе Сережа и Мария Григорьевна распрощались с Сергеем Алексеевичем, со всеми друзьями и отправились в северную столицу, где мальчик должен был предстать перед консерваторскими экзаменаторами.

²⁹ Автобиография, с. 130.

Глава вторая

В ПЕТЕРБУРГЕ

Вступительный консерваторский экзамен был описан в длинном письме к отцу со всеми подробностями¹. Более сжато, но так же образно рассказывается о нем и в автобиографической повести «Юные годы». Мальчик из Сонцовки принес экзаменаторам две папки, в которых находились четыре оперы, две сонаты, симфония и довольно много фортепианных пьес, чем не могли похвастать и более старшие абитуриенты. Отличный слух, общая музыкальная одаренность и несомненные композиторские данные, о которых свидетельствовали сыгранные на экзамене пьеса «Vivo» и отрывки из оперы «Ундина», произвели самое благоприятное впечатление, и Прокофьев был записан в класс гармонии.

Осенью 1904 года в стенах Петербургской консерватории появился новый студент. «Сереза Прокофьев был высокий подвижный мальчик, ярко выраженный блондин с живыми глазами, с хорошим цветом лица, с яркими крупными губами, очень аккуратно одетый и аккуратно причесанный. Держался он с достоинством»², — таковы были первые впечатления одной из соучениц, впоследствии подружившейся с ним пианистки, Веры Владимировны Алперс. Затем, узнав его поближе, она смогла отметить его «характер прямой, честный, строгий, смелый, порой доходящий до дерзости. Он был наблюдателем и остроумцем,

¹ См. письмо от 9 сентября 1904 года. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 630—633.

² Алперс В. Из прошлого. — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. Изд. 2-е. М., 1965, с. 234.

склонен к озорству. Все эти качества объединял сверкающий блеск его таланта»³.

Прокофьев начал свою консерваторскую жизнь при полном одобрении будущих учителей и при энергичной поддержке Глазунова, высоко оценившего его дарование. Об этом свидетельствует любопытный факт, рассказанный Прокофьевым: «Глазунов подарил мне партитуру „Вальса-фантазии“ Глинки с надписью: „Любезному собрату Сереже Прокофьеву от А. Глазунова“. Отец развел руками: „Скажи пожалуйста, доктор Оксфордского и Кембриджского университета пишет: любезному собрату. Ну какой же ты собрат!“»⁴.

Трудно сказать, испытывал ли юный Прокофьев трепет и волнение неопита, переступающего порог столичной консерватории. Во всяком случае, если и чувствовал, то очень недолго. Достаточно было нескольких уроков, чтобы консерватория утратила в его глазах значительную часть своего ореола.

Годы его учения не были спокойными, над ним сгустились тучи и даже гремели громы. Причинами были характер Прокофьева, смелого и резкого в своих суждениях, и некоторые общие обстоятельства консерваторской жизни.

Репутация Петербургской консерватории в годы обучения в ней Прокофьева была очень высокой. В числе ее профессоров находились первоклассные музыканты, такие, как Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, А. К. Лядов, а в исполнительских классах — А. Н. Есипова и Л. С. Ауэр. Они привлекали талантливую молодежь со всех концов страны и давали ей отличную профессиональную подготовку. Все это так. И все же в стенах консерватории было немало академической рутин, с которой меньше всего могли смириться студенты, подобные молодому Прокофьеву. Как это ни странно, академизм сказывался сильнее именно в теоретических классах, несмотря на наличие в них замечательных педагогов.

Быть может, это было связано с устремлениями беляевского кружка, в который входили многие профессора консерватории. Они стояли на страже высоких традиций, но в своих студентах больше всего ценили безупречность выполнения школьных правил. Это относится не к Римскому-

³ Алперс В. Из прошлого.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 238.

⁴ Автобиография, с. 135.

Корсакову, а прежде всего к Лядову, который и стал учителем Прокофьева с первых дней вступления в консерваторию. Академизм сочетался у Лядова с нелюбовью к педагогике.

«Все менее охотно приходил Лядов в консерваторию давать уроки. Он двигался, сквозь становившийся ему чужим мир, ленивой походкой, с сонным лицом и несколько презрительными, но полными внимания глазами»⁵. Таков был педагог Прокофьева. Безразличие к ученикам сочеталось у него с отсутствием интереса ко всему новому. И это наложило отпечаток на консерваторскую судьбу молодого и дерзновенного музыканта, почти все время пробывавшего вперед через гуцу недружелюбных мнений. «Не вам у меня учиться, а мне у вас!»⁶ — с раздражением говорил ему Лядов. Такая безучастность к творческим исканиям учеников разочаровывала, да и самый их состав мало располагал к общению: ведь на одной скамье с тринадцатилетним мальчиком сидели тридцатилетние люди, с удивлением поглядывавшие на своего младшего товарища. Прокофьев вспоминал впоследствии о строгой методичности уроков Лядова, о его удивительной способности находить ошибки в ученических работах и беспощадности в их искоренении. Все это, конечно, было важно и нужно, но ученик ждал от своего педагога большего, хотя бы того, чтобы он объяснил пользу и необходимость изучения гармонии будущими композиторами. Этого не было и в результате никакого контакта с учителем не установилось.

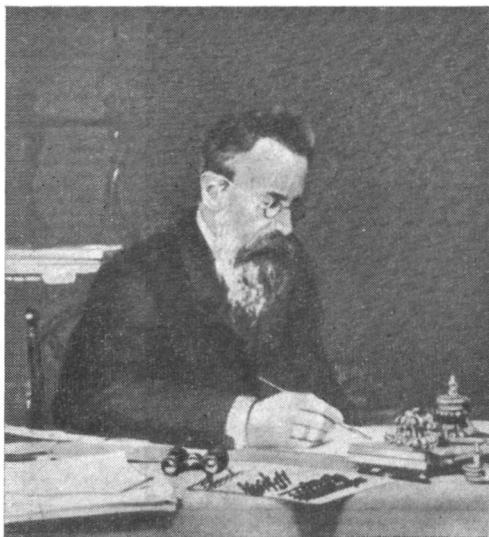
Римский-Корсаков и Глазунов на первых порах высоко оценили способности юного Прокофьева, но вскоре наступило охлаждение, перешедшее затем и в прямую недоброжелательность. Причиной были и «пенюкладистость» его дарования, рвущегося за пределы академических норм, так же как своенравность и подчеркнутое неглижирование своими обязанностями, раздражавшее его учителей.

Таковы были консерваторские будни. Вероятно, юный студент не раз вспоминал уроки Глиэра, который не только умел заинтересовать его задачами по гармонии, но и направить творческую работу доброжелательным советом. Теперь все стало иным — обыденным и разочаровывающим.

В размеренную консерваторскую жизнь бурным вих-

⁵ Кремлев Ю. Ленинградская государственная консерватория. Л., 1938, с. 97.

⁶ См. там же.



рем ворвались революционные события 1905 года: начались студенческие сходки, затем была объявлена забастовка. Дирекция исключила ее наиболее активных участников, но эти действия, квалифицированные Римским-Корсаковым, как «грубые и бестактные», возмущали и вызывали протест среди большинства учащихся, которых поддержала передовая профессура. Уход Глазунова, Лядова и Римского-Корсакова из консерватории вызвал новую волну протестов и митингов, затронувших и четырнадцатилетнего Прокофьева. Он вспомнил: «Я тоже подписал один из протестов, в котором угрожало, что мы уйдем из консерватории, чем немало напугал своего отца»⁷.

Консерваторские занятия по гармонии прекратились из-за ухода Лядова. Пришлось брать у него частные уроки, которые шли, вероятно, достаточно успешно. Во всяком случае, вернувшись в консерваторию, Лядов освободил своего непослушного ученика от переходных экзаменов, зачислив его сразу в класс контрапункта.

Зимой 1905/06 года Прокофьев продолжал работу над оперой «Ундина» (оставшейся, впрочем, незаконченной)

⁷ Автобиография, с. 136.



и фортепианными пьесами. Много времени он уделял и занятиям в классе фортепиано А. А. Винклера, куда поступил осенью 1905 года.

Незаметно пролетели два учебных года, заполненных занятиями, посещением концертов и спектаклей. Кругозор юного музыканта расширился, знания углубились. Он приехал на каникулы в родную Сонцовку значительно повзрослевшим.

Там Прокофьев снова попадал в привычную обстановку, в окружение товарищей, о которых не забывал в Петербурге. Они также хорошо помнили его. Так, один из друзей композитора вспоминает: «...Сережа среди ребят пользовался большой любовью, так как всегда затевал с ними разные интересные игры — в разбойники, в путешественники и т. п. Когда Сережа уезжал в Петербург на учебу, ребята без него скучали, так как не умели без него ничем заняться, и часто наведывались с вопросом: „А скоро ли Сережа приедет?“ Когда приближались летние каникулы, они были особенно возбуждены и встречали его с неподдельным восторгом»⁸.

⁸ Моролев В. М. Воспоминания о Сереже Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 341.

Это — строки из воспоминаний Василия Митрофановича Моролева, ветеринарного врача, познакомившегося с Прокофьевым летом 1905 года. Значительная разница в возрасте не помешала им стать настоящими друзьями; их сблизила любовь к музыке и шахматам. При первой же встрече Сережа покорила сердце страстного любителя музыки, каким был Моролев, исполнением бетховенской «Патетической» сонаты; за ней последовали пьесы Шумана и Скрябина, а потом и собственные произведения.

По возвращении домой в Никополь Моролев рассказал жене о новом знакомстве, и с той поры началась его дружба с молодым музыкантом. Прокофьев не раз побывал в гостеприимном никопольском доме, где увлекались музыкой и шахматами. С Моролевыми связаны светлые воспоминания юности композитора.

Переписка Прокофьева с Моролевым говорит о взаимной глубокой симпатии, не нарушавшейся и длительной зимней разлукой. Друзья обменивались ходами шахматных партий, Прокофьев рассказывал новости петербургской музыкальной жизни, помогал Моролеву в подборе репертуара для музицирования. А при встречах в Сонцовке или в Никополе неутомимо играл друзьям самые различные произведения. «Он познакомил нас, — вспоминает Моролев, — с новыми операми Римского-Корсакова — „Китежем“ и „Золотым петушком“, играл нам и объяснял лейтмотивы „Кольца Нибелунгов“ Вагнера. Так как у меня были все четыре оперы этого цикла (кстати сказать, приобретенные по рекомендации Прокофьева. — *И. М.*), то он как-то сел и во всех разметил лейтмотивы. Поразительно технически чисто и красиво он сыграл нам „Токкату“ Шумана и скерцо à la Russe Чайковского»⁹.

Возвратимся к рассказу о консерватории. Осенью 1906 года Прокофьев начал заниматься в классах контрапункта — у Лядова и оркестровки — у Римского-Корсакова. Кроме того, он усиленно работал в классе фортепиано у Винклера.

После просмотра академических заданий, Лядов прослушивал небольшие пьесы своих учеников. Он требовал полного соблюдения академических правил и, в случае их нарушения, был неумолим. «Если же кто-нибудь начинал

⁹ Моролев В. М. Воспоминания о Сереже Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 344.

„дерзать“, Лядов сердился. Засунув руки в карманы и покачиваясь на мягких прюнелевых ботинках без каблучков, он говорил: „Я не понимаю, зачем вы у меня учитесь? Поезжайте к Рихарду Штраусу, поезжайте к Дебюсси“. Это прозносилось таким тоном, точно он говорил: убирайтесь к черту! Разговаривая обо мне с посторонними, Лядов махал рукой и прибавлял: „Сам после выпишется!“»¹⁰.

В классе контрапункта Прокофьев встретился с Николаем Яковлевичем Мясковским, ставшим для него близким другом на всю жизнь. Знакомство началось с проигрывания в четыре руки «Серенады» М. Рegera. Затем последовали частые встречи для совместной игры, обнаружившие общность музыкальных интересов. Наконец, Мясковский и Прокофьев стали показывать друг другу свои произведения и с каждым разом все больше ценить взаимные критические замечания. Начало было положено Прокофьевым: он дал своему новому другу тетрадку фортепианных пьес, сразу же заинтересовавших его своей необычностью.

У Мясковского и других друзей, а вскоре и у публики, Прокофьев встречал то взаимопонимание, в котором ему все более упорно отказывал Лядов. Не вызывал энтузиазма даже класс оркестровки Римского-Корсакова, несмотря на восхищение музыкой самого композитора: Прокофьев отлично знал его оперы, был в особом восторге от «Китежа», на премьере которого «отхлопал все ладоши, вызывая автора».

Много лет спустя Прокофьев вспоминал об уроках Римского-Корсакова, об утомительности четырехчасовых занятий, происходивших в переполненном классе. Он говорил о пользе, которую даже в этих условиях извлекали студенты, понимавшие, что значило для них общение с таким замечательным композитором. «Я же, — добавляет Прокофьев, — относился к урокам спустя рукава, а четырехручные марши Шуберта, которые Римский-Корсаков заставлял оркестровать, казались нескладными и неинтересными. [...] Надо признаться, за два года я так ничего из этих уроков и не вынес. Сдавая весной 1908 года экзамен по инструментовке, я еле прошел через него. В графе, где давалась характеристика ученика, Римский-Корсаков, кажется, написал: „Способен, но не зрел!“»¹¹.

¹⁰ Автобиография, с. 138.

¹¹ Там же.



Что ж, вероятно в этом была правда. От восемнадцатилетнего студента трудно было ожидать зрелости. Но она пришла к нему быстро, так и оставшись навсегда недостижимой для многих из товарищей по классу, получавших более высокие оценки. Старая и вечно новая история! Тем более, когда учащийся проявляет «независимость, смелость, а порой эксцентричность», когда он «очень живо на все реагировал, был резок в своих суждениях и не боялся кого-либо этим обидеть»¹², как вспоминает о нем Алперс.

В 1907 году конфликт с Лядовым усугубился из-за все возрастающей смелости творческих опытов. В конце концов пришлось скрывать их от строгого педагога: Прокофьев понимал, что все это приведет к излишним и никому не нужным осложнениям, о чем откровенно говорится в одном из писем к Глиэру.

Впрочем, вскоре эта проблема потеряла актуальность, ибо окончив контрапункт и фугу, Прокофьев перешел в класс форм, который вел Я. Витоль. По словам Прокофье-

¹² Алперс В. В. Из прошлого.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 235.

ва, он «был в обращении намного приятней Лядова», но так же мало сочувствовал дерзновениям своего ученика. «Я приносил ему вещи с путанными гармониями,— писал Прокофьев,— Витоль слушал, трогал лоб и говорил: „Мне не совсем ясно, что вы хотите этим сказать“.— „Разрешите сыграть второй раз?“ Витоль оживлялся: „О нет, нет, пожалуйста не беспокойтесь“»¹³.

К этому времени список произведений молодого композитора очень разросся, причем некоторые из них были эскизами, либо прообразами напечатанного впоследствии. Так, шестая «песенка» пятой серии (май 1906 года) стала «Маршем» ор. 12 № 1; соната № 2 (1907) — первой сонатой ор. 1; соната № 3 (1907) — третьей сонатой ор. 28, соната № 5 (1908) — четвертой сонатой ор. 29. К 1908 году относятся и фортепианные пьесы, составившие в переработанном виде ор. 4. Словом, Прокофьев уже намного подымался над студенческим уровнем. Но академически настроенные учителя либо оставались к его творчеству равнодушными, либо открыто выражали свое недовольство им.

На переходном экзамене особенное возмущение вызвали шестая юношеская соната и сцены из оперы «Пир во время чумы» (это была новая музыка, не имевшая отношения к одноименному детскому произведению). «Из кабинета через дверь был слышен голос Лядова: „Они все непременно хотят Скрябинными сделаться!“ Казнили нас уравниловкой: с одной стороны Мясковскому и мне, написавшим примеры на все виды форм, с другой стороны, другим композиторам, едва сочинившим за год несколько страниц,— всем поставили по четверке»¹⁴.

Так закончилось пребывание Прокофьева в классе специальной теории. По существовавшему тогда положению, он имел право на получение диплома свободного художника, но мог также и продолжить занятия в классе свободного сочинения. Прокофьев пытался наладить отношения с Лядовым, но потерпел неудачу: уже после второго урока занятия прекратились, а вместе с тем оборвалась связь с теоретическим классом. Едва ли можно сомневаться в полной закономерности такого финала.

Лядов в ту пору все больше уходил в себя, все новое было для него глубоко чуждым. Даже горячо любимый им

¹³ Автобиография, с. 140.

¹⁴ Там же, с. 142.



прежде Скрябин становился теперь автором малопонятных произведений. Естественно, что Прокофьев мог вызывать в нем только раздражение, умножаемое непокладистостью характера ученика, готового подразнить своего наставника.

Все педагогические установки Лядова и большинства его консерваторских коллег были далеки Прокофьеву. Он находил поддержку лишь у некоторых товарищей и педагогов. При этом Прокофьев был полон уверенности в правильности своих художественных принципов, не скрывал отрицательного отношения к другим и этим усиливал раздражение окружающих.

К этому времени Прокофьев уже приобретает известность среди петербургской публики. Его первое выступление с исполнением собственных произведений состоялось 31 декабря 1908 года в концерте «Вечеров современной музыки»¹⁵.

«Вечера современной музыки» были основаны музыкальным критиком В. Г. Каратыгиным и А. П. Нуроком. В течение 1901—1911 годов систематически проводились

¹⁵ Интересно отметить, что в этот же вечер прозвучала впервые и музыка Мясковского (четыре романса).

камерные концерты, привлекавшие внимание петербургских любителей музыки необычностью своих программ. Устроители концертов тяготели к новым течениям и знакомили слушателей с только что появившимися в то время произведениями Рegera и Шёнберга, Дебюсси и Равеля, д'Энди и других западных композиторов. Исполнялись и новинки русской музыки, в том числе Мясковского и Прокофьева. «Вечера современной музыки» являлись одним из центров русского модернизма. Однако это не должно вести к умалению их роли в ознакомлении русской публики со многими действительно выдающимися произведениями и, в особенности, в содействии молодым русским талантам, занявшим затем столь видное место в отечественной музыкальной культуре. «Современники» охотно предоставляли свою эстраду и для русской композиторской молодежи, которой нелегко было пробиться в программы «больших» концертов. И если говорить конкретно о Прокофьеве, то «Современники» помогли ему найти путь к широкой публике и проверить на эстраде жизнеспособность своих творческих исканий. А это было как нельзя более необходимым для молодого музыканта.

Сам Прокофьев был, очевидно, доволен и успехом концерта, и первой в его жизни рецензией, которую Мария Григорьевна вырезала и наклеила в тетрадь, положившую «начало целой серии таких тетрадей»¹⁶. Вот эта рецензия, появившаяся через два дня после концерта.

«...Мелкие пьески для фортепиано С. Прокофьева, исполненные по рукописи самим автором, чрезвычайно оригинальны. Молодой автор, еще не закончивший своего художественного образования, принадлежа к крайнему направлению модернистов, заходит в своей смелости и оригинальности гораздо дальше современных французов. Крупный и несомненный талант сквозит во всех причудах этой богатой творческой фантазии, талант еще неуравновешенный, еще отдающийся каждому порыву, увлекающийся экстравагантными звуковыми сочетаниями, с большой ловкостью находит логическую основу для самых рискованных модуляций. Пьески весьма разнообразны по построению — то порывисто-бурному („Отчаянье“), то спокойно-задум-

¹⁶ Автобиография, с. 139. Эти тетради, которые затем аккуратно заполнялись самим композитором, сохранились в его архиве и являются ценнейшим материалом для каждого исследователя.

чивому („Воспоминание“), то поражают дикой, необузданной игрой фантазии („Наваждение“). Искренность, отсутствие выдуманности, преднамеренного искания гармонически необыкновенного и действительно выдающийся талант сказываются в логическом развитии мысли, формы и содержания. Громадная сила фантазии, изобретательность дают автору избыток творческого материала»¹⁷.

Что ж, рецензия справедливая, много угадывающая в облике Прокофьева, хотя и несколько преувеличивающая его дерзновения, конечно, не превосходящие «современных французов» и, прежде всего, Дебюсси. Семнадцатилетний дебютант мог быть вполне доволен и этим отзывом, и отношением публики, и вниманием организаторов «Вечеров современной музыки». Они охотно предоставляли ему эстраду и в дальнейшем¹⁸.

Словом, организаторы «Вечеров современной музыки» сыграли немаловажную роль в поддержке первых творческих шагов Прокофьева, как и Мясковского. Это несомненная заслуга «Современников», заставляющая более объективно, чем это нередко делалось, оценить их деятельность. Ведь на «Вечерах современной музыки» звучали не только ультрамодернистские опусы, как это представляют некоторые критики.

В 1908 году Прокофьев услышал впервые в оркестровом звучании и свою юношескую симфонию (от нее сохранилась лишь медленная часть, ставшая в переработанном виде *Andante* четвертой сонаты). Произведение было сыграно на одной из оркестровых репетиций и не оставило особого впечатления; сам автор впоследствии отозвался о нем достаточно сурово, особенно об инструментовке. В общем, это было лишь пробой пера в крупной форме.

Начиная с 1908 года Прокофьев все чаще выступает со своими произведениями — сначала в Петербурге, а затем и в Москве, где он нашел поддержку со стороны В. В. Держановского, редактора журнала «Музыка», и дирижера К. С. Сараджева. Оба находились в самых доб-

¹⁷ «Слово», 1908, 20 декабря. Подп.: Н. Сем. Перепеч. частично в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 139.

¹⁸ Так, в 1910 году Прокофьев исполнил у «Современников» свои этюды ор. 2, а в 1911 году, кроме своих произведений, сыграл впервые в России пьесы ор. 11 А. Шёнберга. Два года спустя он выступил на вечере, организованном в честь приехавшего в Петербург К. Дебюсси.

рых отношениях и с Мясковским, чьи произведения также исполнялись Сараджевым.

По совету Н. Н. Черепина, Прокофьев поставил перед собою цель писать каждый год по оркестровому произведению. Так, вслед за пьесами «Сны» и «Осеннее» появились первый и второй концерты для фортепиано с оркестром.

Важными событиями в жизни молодого композитора явились, конечно, премьеры крупных оркестровых произведений. 1 июля 1911 года в Москве были сыграны «Сны».



Автограф Andante симфонии

Несколько спустя, 9 июля, «Сны» были исполнены в Павловске под управлением консерваторского товарища Прокофьева, А. И. Канкаровича. «Публика „Снов“ не поняла, — писал композитор, — и они успеха не имели. Единственное, что меня очень порадовало, это то, что „Сны“ поправились оркестру; это очень важно, а до сих пор бывало к[ак] раз наоборот»¹⁹. 19 июля композитор снова присутствовал в Москве на исполнении оркестровой пьесы «Осеннее», прошедшем под управлением А. К. Метнера. Автор остался доволен публикой и организаторами, пригласившими его выступить в будущем сезоне со своим фортепианным концертом.

1912 год был ознаменован для Прокофьева двумя важными премьерами. 25 августа в московском Народном доме он сыграл с оркестром под управлением Сараджева первый концерт для фортепиано. На этот раз его принимали очень хорошо, много вызывали, требовали бисов. Прошло всего десять дней, и Прокофьев играл в Павлов-

¹⁹ Письмо С. С. Прокофьева М. Г. Прокофьевой от 11 июля 1911 года. — Цит. по кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 301.

ске вместе с дирижером С. П. Аслаповым свой второй фортепианный концерт. Это было одно из самых бурных событий его музыкальной молодости, вызвавшее жаростные дискуссии, но в конечном счете способствовавшее укреплению славы и известности композитора.

Вот рассказ об этом знаменательном выступлении Прокофьева, напечатанный на страницах «Петербургской газеты»: «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. Встает пара и бежит к выходу: „Да от такой музыки с ума сойдешь!“ Места пустеют. Немилосердно диссопирующим сочетанием медных инструментов молодой артист заключает свой концерт. Скандал в публике форменный. Шикает большинство. Прокофьев вызывающе кланяется и играет на бис. Всюду слышны восклицания: „К черту всю музыку этих футуристов! Мы желаем получить удовольствие. Такую музыку нам кошки могут показать дома“. Группа критиков-прогрессистов в восторге. „Это гениально!“ — „Какая свежесть!“ — „Какой темперамент и самобытность!“»²⁰.

Эти «критики-прогрессисты», среди которых был и Каратыгин, оказались проницательнее рецензента «Петербургской газеты»: музыка второго концерта живет ныне в исполнении крупнейших пианистов многих стран мира. Самым значительным откликом на павловскую премьеру явилась большая статья Каратыгина. Он указывал на отдельные недостатки произведения (в частности, критиковал его оркестровку), но не колеблясь признавал большое художественное значение прокофьевского концерта: «...произведение чрезвычайно талантливое и обозначающее собою значительный шаг композитора вперед по сравнению с его Первым концертом. Поразительно богатая тематическая изобретательность, дар замечательно пышной и в высшей степени своеобразной гармонизации, уверенное пользование всеми ресурсами фортепиано [...] а главное, захватывающая сила музыкальной речи г. Про-

²⁰ На концерте фортепианного кубиста и футуриста в Павловске (фельетон). — «Петербургская газета», 1913, 25 августа. Подп.: *Некритик*. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 147.

кофьева — таковы основные черты его новой композиции»²¹. Сказав об огромном запасе «здоровья, бодрости, веселья, которыми пышет вся музыка в целом», критик заканчивает статью пророческими словами: «Публика шикала. Это ничего. Лет через 10 она искúпит вчерашние свистки единодушными аплодисментами по адресу нового знаменитого композитора с европейским именем»²².

Отзыв Каратыгина показывал, что молодой Прокофьев уже имел активную поддержку критики. Важную роль здесь сыграли и статьи Мясковского, писавшего в то время в журнале «Музыка» под псевдонимом *Мизантроп*, Держановского, также много сделавшего для организации московских выступлений Прокофьева, и Б. В. Асафьева. Все они вели борьбу против многочисленных недоброжелателей молодого композитора.

Постепенно Прокофьев находит путь к издателям. Правда, и издательство М. П. Беляева, где решающую роль играли Глазунов и Лядов, и «Русское музыкальное издательство» оставались для Прокофьева недоступными. Но, хотя и не без труда, он сумел найти солидного издателя в лице Б. П. Юргенсона. Первым изданным произведением Прокофьева была фортепианная соната ор. 1, выпущенная в 1911 году; далее из печати вышел первый концерт, затем — ряд фортепианных пьес. Надо сказать, что, помимо растущей известности и рекомендательных писем, в этом сыграла роль и активность самого Прокофьева. Известно, например, что получив от Юргенсона письмо, извещавшее об отклонении серии фортепианных пьес, он отправился к издателю и играл ему свои произведения до тех пор, пока не убедил в необходимости их издания. Впрочем, Юргенсон довольно быстро понял, кто такой Прокофьев: если за первые четыре опуса он предложил всего 100 рублей, то дальше он уже выплачивал ему все более высокие гонорары. Затем Прокофьев стал печататься у Гутхейля и, наконец, перед ним раскрылись двери «Русского музыкального издательства».

Критика не забывала композитора. Концертная эстрада постепенно завоевывалась, хотя путь на нее был нелегким. «Зимние концерты оставались для меня наглухо

²¹ Каратыгин В. Последний симфонический концерт в Павловске. — «Речь», 1913, № 231. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 301—302.

²² Там же, с. 302.



запертыми»²³. Отдушиной оказались летние концерты в Москве и Павловске и музыка. Таким образом, Прокофьев не мог пожаловаться на превратности судьбы: при всех нападках и препятствиях она была к нему гораздо милостивее, чем ко многим другим русским музыкантам, даже таким, как Рахманинов, столько лет добивавшийся признания. Прокофьев завоевал широкую известность, еще находясь в стенах консерватории. «Не было в ту пору в России музыкального критика, который не скрестил бы шпаги „за“ или „против“ Прокофьева»²⁴, — вспоминает Глиэр.

Вернемся к рассказу о консерваторских делах. Покончив со специальной теорией, Прокофьев продолжал заниматься в классах фортепиано — у А. Н. Есиповой и дирижирования — у Н. Н. Черепнина. В лице Черепнина он нашел, наконец, педагога, понимавшего его устремления и полностью веровавшего в правильность избранного им артистического пути. Прокофьев не был избалован таким отношением со стороны консерваторских учителей и не-

²³ Автобиография, с. 147.

²⁴ Глиэр Р. Воспоминания о С. С. Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 369.

удивительно, что он писал о нем в «Автобиографии» с особенной теплотой.

«Черепнин был блестящим музыкантом, который мог одинаково и любовно говорить как о старой музыке, так и о самой новой. Пускай сочинял он более эклектично, чем говорил о музыке, и дирижировал менее убедительно, чем говорил о дирижерстве,— но польза от соприкосновения с ним была огромная. Меня, как молодого мальчишку, недостаточно авторитетного, чтоб предстать перед оркестром, он долго выдерживал, прежде чем пустить за дирижерский пульт. Когда же я очутился за пультом и несмело взмахнул палочкой, показалось, что и оркестр сидит далеко, и что мои взмахи не доходят до него. Черепнин очень скоро произнес вердикт: „У вас нет способности к дирижерству, но так как я верю в вас как композитора и знаю, что вам не раз придется исполнять свои сочинения, я буду учить вас дирижировать“»²⁵. Прокофьев, действительно, прошел дирижерский класс и на выпускном экзамене провел спектакль моцартовской «Свадьбы Фигаро».

Прокофьев навсегда сохранил чувство благодарности к Черепнину и считал даже, что именно у него постиг искусство оркестровки. Вместе с Черепниным он постоянно присутствовал на оркестровых репетициях и проверял звучание с партитурой в руках. Это, несомненно, сделало его знание инструментов и их технических возможностей еще более реальным и разнообразным. Между учителем и учеником установились близкие отношения, основанные на доверии и взаимопонимании. Черепнин много сделал не только для воспитания таланта молодого композитора, но и для распространения его творчества.

В начале 1910-х годов Прокофьев завоевал в консерватории репутацию одного из самых блестящих учеников Есиповой. Он начал заниматься в ее классе в 1908 году, после того как она обратила внимание на его игру на одном из ученических вечеров. Прокофьев выступил с домажорным этюдом А. Г. Рубинштейна, продемонстрировавшим его крупную плавнистическую хватку, изумительную ритмичность и волевою устремленность. Есипова сразу оценила масштаб дарования молодого пианиста и предложила ему перейти в свой класс.

²⁵ Автобиография. с. 142—143.

Аппа Николаевна Есипова паходилаcь в ту пору уже на последнем этапе своей блистательной артистической карьеры. Замечательная пианистка, выступавшая с громадным успехом во многих странах мира, поселилась в Петербурге, играя изредка в концертах. Крупным событием петербургской музыкальной жизни были сонатные вечера, которые она давала вместе со скрипачом Л. С. Ауэром. Однако свое главное внимание она сосредоточила теперь на педагогике и воспитала в своем классе многих превосходных пианистов. Есипова имела твердые художественные и педагогические принципы и не любила отступать от них. Это определяло характер отношений, установившихся в занятиях с новым учеником: талант Прокофьева был для нее несомненным, но она не могла и не хотела мириться с его своенравием и явной склонностью к новому пианистическому репертуару, не вызывавшему в ней ничего, кроме раздражения.

Сам Прокофьев так рассказывал вкратце историю своих занятий в классе Есиповой: «Первое время отношения были хорошие, и стороной она говорила, что вот какие ученики у нее завелись: сонаты пишут (я привел в окончательный вид сонату ор. 1, сыграл Есиповой, она взяла ноты домой и поставила педаль). Но дальше дело пошло вразброд. Характерной чертой есиповского преподавания было желание всех стричь под одну гребенку. Правда, гребенка эта была высокого полета и если индивидуальность ученика совпадала с индивидуальностью Есиповой, результаты были превосходные. Но если ученик мыслил по-своему, Есипова вступала с ним в конфликт, вместо того чтобы помочь развитию его собственного „я“. К тому же мне трудно было отучиться от привычки играть грязновато, а Моцарт, Шуберт и Шопен, на которых особенно настаивала Есипова, как-то были вне моего поля зрения»²⁶.

У нас нет никаких оснований сомневаться в точности прокофьевских воспоминаний, тем более, что они подтверждаются и многими другими источниками. Известно, что Есипова нередко ожесточалась во время уроков с Прокофьевым, особенно, когда он приносил на урок нелюбимые ей произведения новой музыки. Однако он несомненно научился в есиповском классе многому и, прежде всего, под-

²⁶ Автобиография, с. 142.



нялся на ту ступень пианистической культуры, где «привычка играть грязновато» сменилась блестящей, законченной в отделке деталей игрой, увлекавшей всех, кто слышал его в последние консерваторские годы. Есипова сделала все для того, чтобы из ее ученика выработался один из своеобразнейших пианистов. Она научила его играть и Моцарта, о чем свидетельствуют многие из его соучеников, в том числе В. В. Алперс, рассказывающая, как он поразил слушателей одного из консерваторских концертов своим исполнением вариаций «Ah, vous dirais je maman».

Словом, что бы ни говорил композитор впоследствии, в классе Есиповой он прошел настоящую большую школу фортепианного мастерства; при этом исчезали многие недостатки, о которых говорилось выше. Об успешности занятий в классе Есиповой лучше всего свидетельствовало блестящее завершение консерваторского курса. Прокофьев принял участие в конкурсе на премию имени А. Г. Рубинштейна, присуждающуюся ежегодно лучшему ученику. Готовиться приходилось в сложных условиях, так как Есипова почти не занималась с учениками из-за болезни. Прокофьев завершил программу исполнением своего

первого концерта. «2-й прозвучал бы слишком дерзко в стенах консерватории, да и павловский инцидент был слишком свеж»²⁷, — вспоминает композитор, игравший в этот решающий для него день с исключительным подъемом.

При обсуждении игры конкурсантов развернулась бурная дискуссия, но в конце концов первая премия была присуждена Прокофьеву. 11 (24) мая Прокофьев играл свой концерт на выпускном акте с оркестром под управлением Н. Н. Черешнина.

Закончились годы учения. Из стен консерватории вышел молодой человек, в котором уже с начала 1910-х годов многие видели крупного русского композитора. Это не мешало ему оставаться добрым товарищем своих сверстников. Ю. Н. Тюлин, познакомившийся с ним в ту пору, говорит: «Он был простым, милым, приветливым товарищем, и я никогда не замечал, чтобы он к кому-либо из своих приятелей относился как старший к младшему, как восходящая звезда к „простым смертным“. Его вера в себя сказывалась только в смелом и независимом шествии по своему творческому пути. Никакой же тени зазнайства и заносчивости не было и в помине в его товарищеском общении»²⁸.

При всем этом в облике Прокофьева было много необычного, выделявшего его в кругу консерваторской молодежи. «Он как бы смотрел на жизнь, на людей, на их поступки с непривычной стороны и находил во всем нечто неожиданное, часто неожиданно смешное, — продолжает Ю. Н. Тюлин. — Это нередко переходило в настоящее озорство счастливой молодости, не лишенное и некоторой ребячливости — во всем сказывалась его непосредственность, его поразительно здоровая психика, сказывалось счастливо проведенное детство на лоне природы. И все это так дивно отражалось в его ранних произведениях! В то время он был жизнерадостным юношей, как будто и не задумывающимся над какими бы то ни было серьезными проблемами. Он даже казался легкомысленным и многие не принимали его всерьез — так несколько свысока к нему относились те, кто его мало знал и не понимал таящейся в нем глубокой сосредоточенности и пытливой мысли, не

²⁷ Автобиография, с. 148.

²⁸ Тюлин Ю. На пути к признанию. — «Музыкальная жизнь», 1966, № 8, с. 9.

понимал его быстро зреющего таланта, его целеустремленности и подлинного прозрения в будущее, безошибочно выведшее его на мировую арену»²⁹.

Таким Прокофьева видели друзья. Недругам он представлялся смутьяном, презревшим наставления добрых учителей, ниспровергателем основ и правил хорошего музыкального тона. Даже в кругу консерваторской молодежи он не встречал единодушного признания. Помимо личных мотивов в этом сыграли роль творческие обстоятельства, о которых также говорит Ю. Н. Тюлин. Студенты мало сочувствовали самому характеру прокофьевского новаторства, они «почти всецело были покорены „скрябинизмом“, повальное увлечение которым особенно владело молодежью в последние годы жизни великого композитора и продолжалось еще долгое время. Наиболее ретивые „новаторы“ из этой молодежи изыскивали всяческие сложные, рафинированные гармонические звучания „скрябиновского“ толка и судорожные ритмы, отменяя значение мелодики и тематизма, как нечто устаревшее. Дальнейший путь музыкального искусства они видели в развитии идей Скрябина, заложенных им в „Прометее“ и в неосуществленной „Мистерии“. Если говорить о „модернизме“ того времени, то в этом по существу он выражался»³⁰.

Прокофьев с огромной энергией боролся за признание своего творчества, будучи твердо уверенным в правильности избранного пути. Р. М. Глиэр вспоминает, что «в вопросах, связанных с пропагандой собственного творчества, Сережа проявлял большую деловитость и настойчивость» и, далее указывает на силу его главного аргумента — блестящего авторского исполнения: «Помню горячий спор Сережи с В. А. Пухальским — музыкантом старой закалки, не признававшим новой музыки. После долгих творческих препирательств Сережа сел к роялю и сыграл свою „Токкату“. И это было настолько убедительно, что Пухальский сразу изменил свое отношение к молодому композитору и стал допытываться у Сережи, как ему удалось создать такую сильную и яркую вещь»³¹.

²⁹ Тюлин Ю. На пути к признанию. — «Музыкальная жизнь», 1966, № 8, с. 9.

³⁰ Там же.

³¹ Глиэр Р. Воспоминания о С. С. Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 369—370.

Вообще надо сказать, что детские и юношеские годы Прокофьева сложились очень благоприятно для развития его дарования. Он был полностью обеспечен и мог отдать все свои силы музыке, а когда речь дошла до первых этапов борьбы за признание, обычно таких сложных для большинства молодых музыкантов, он мог выжидать расположения издателей, внимания концертных организаций, имел возможность даже для заграничных поездок, имел уютное семейное гнездо, где работалось привольно и спокойно.

Да, он был баловнем судьбы и в юные годы ничто не мешало развитию его дарования, если не считать тех консерваторских неприятностей, которые, в значительной степени были следствием его же собственного поведения и, в сущности, не слишком мешали ему искать свой путь. И встав на него, он имел поддержку и опору, позволившие ему очень быстро добиться того, что для других было сопряжено с трудностями и лишениями. Все это, конечно, наложило отпечаток и на его характер, способствовало развитию самоуверенности, иной раз неприятно раздражавшей собеседников. В дальнейшем это качество еще более усилилось и лишь в последние десятилетия жизни композитора сменилось более простым и мягким отношением к людям.

Молодой музыкант отличался многосторонностью интересов и увлекался гимнастикой, шахматами, посещал художественные выставки, стремился к расширению своего кругозора. Важную роль сыграли в этом его заграничные поездки.

Летом 1913 года Прокофьев впервые побывал за границей: вместе с матерью он посетил Париж. Разумеется, путешествие принесло массу новых впечатлений. С живым интересом он осматривал город, поднимался на Эйфелеву башню, побывал в музеях и, конечно, знакомился с музыкальной жизнью, такой богатой в Париже, даже в летнее время. Он впервые увидел балетные спектакли С. П. Дягилева, в том числе «Петрушку» Стравинского, к музыке которого отнесся очень критически. Равнодушным оставил его и балет «Дафнис и Хлоя» М. Равеля — композитора, к которому он относился с теплыми симпатиями.

Встреча с Парижем не погасила в молодом музыканте дух критицизма, но она, несомненно, обогатила его мно-

гими новыми мыслями, воплотившимися в ближайшее время в творческих исканиях.

Из Парижа, где ему очень понравилось, Прокофьев совершил краткую поездку в Лондон: там он присутствовал на «блестящем открытии русской оперы». Все это, конечно, много значило для молодого музыканта, остро и критически воспринимавшего новые музыкальные впечатления и стремившегося к полной самостоятельности суждений, часто приобретающих парадоксальный характер.

В связи с этим уместно коснуться вопроса об отношении Прокофьева к современной ему музыке, в первую очередь — русской.

Он очень любил оперы Римского-Корсакова, в особенности, «Снегурочку» (когда много лет спустя ему предлагали написать балет на эту тему, он категорически отказался, ссылаясь на невозможность обращаться к ней после создания музыки «весенней сказки»), «Кощей», «Сказание о невидимом граде Китеже». «Золотой петушок» также был предметом его внимательного изучения, хотя после прослушивания музыки в спектакле высказывал много острых и не во всем справедливых замечаний.

Глазунов интересовал его меньше, но все же мы знаем о том, что он не раз играл его произведения в четыре руки и неоднократно слушал их в концертах. Живейный интерес пробуждали у Прокофьева произведения Скрябина, Рахманинова и Метнера.

О Скрябине сохранилось множество упоминаний в письмах к друзьям и всегда положительных, хотя подчас он и указывал на «болезненность» этой музыки. Так, в письмах к Е. А. Шмидтгоф, сестре его консерваторского товарища, мы читаем: «Если бы Вы знали, как интересны последние произведения Скрябина, его сонаты, „Божественная поэма“, „Экстаз“»³². Дальше он восхищается музыкой четвертой сонаты, пишет о «лучезарных красотах» десятой, в которой «Скрябин нашел новый язык», чья «новизна, даже по сравнению с 9 сонатой, тем более удивительна, что она сочетается с редкой простотой»³³. В письме к В. В. Алперс говорится об упорной работе над

³² Из письма от 22 июля 1909 года.— Цит. по кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 638.

³³ Там же.



С. С. Прокофьев в годы ученья

пропзведепиями Скрябина. В. М. Моролева он хвалит за симпатии к «Божественной поэме», Н. Я. Мясковскому пишет о желании выучить наизусть пятую сонату и т. д. К этому следует добавить, что Прокофьев сделал фортепианное переложение «Божественной поэмы» и показывал ее автору в один из приездов Скрябина в Петербург. Словом, Прокофьев испытывал горячие симпатии к скрябинскому творчеству, хорошо знал его и мог с полной искренностью говорить о том, что автор «Поэмы экстаза» увлек весь музыкальный мир. Правда, в отличие от многих своих сверстников, он не стал подражателем Скрябина. Более того — его музыка шла во многом диаметрально противоположными путями. Глубокий интерес Прокофьева к Скрябину был вызван поэтическим обаянием музыки и смелой новаторской устремленностью автора «Поэмы экстаза».

Прокофьев любил и музыку Рахманинова, в особенности его второй концерт, который он неоднократно упоминает в своих письмах, в качестве одного из лучших, написанных за последнее время. Известно, что он услышал его на одном из первых авторских исполнений. Об этом можно прочесть в воспоминаниях В. В. Яковлева, присутствовавшего зимой 1902 года на утренней репетиции концерта в Большом зале консерватории. «Эта репетиция, — вспоминает В. В. Яковлев, — небезынтересна была тем, что Николай Яковлевич (Мясковский. — И. М.) указал мне на сидевшего рядом с Р. М. Глиэром мальчика лет одиннадцати в обычной гимназической куртке, издали ничем не замечательного. „Это Сережа Прокофьев, — сказал Н. Я. — На него возлагаются уже теперь большие надежды, как на многообещающего композитора“»³⁴.

Довольно рано произошло личное знакомство Прокофьева с Рахманиновым. На первых порах отношения были хорошими. Но после того, как Рахманинов обиделся на неосторожную фразу Прокофьева, отношения испортились. Прокофьев присутствовал на концерте, данном Рахманиновым в память Скрябина. Необычность трактовки, возмущившая правоверных скрябинистов, заинтересовала молодого музыканта и, придя в артистическую, он сказал:

³⁴ Яковлев В. В. Юные годы. — Избр. труды, т. 2. М., 1971, с. 410. Это сообщение вносит любопытный штрих в биографию композитора: оказывается, Мясковский знал о нем и даже видел его задолго до первой встречи в стенах Петербургской консерватории.

«„И все-таки, Сергей Васильевич, вы сыграли очень хорошо“ Рахманинов криво улыбнулся. „А вы, вероятно, предполагали, что я буду играть плохо?“ и отвернулся к другому»³⁵. Дальше отношения еще ухудшились из-за неприятия Рахманиновым прокофьевской музыки.

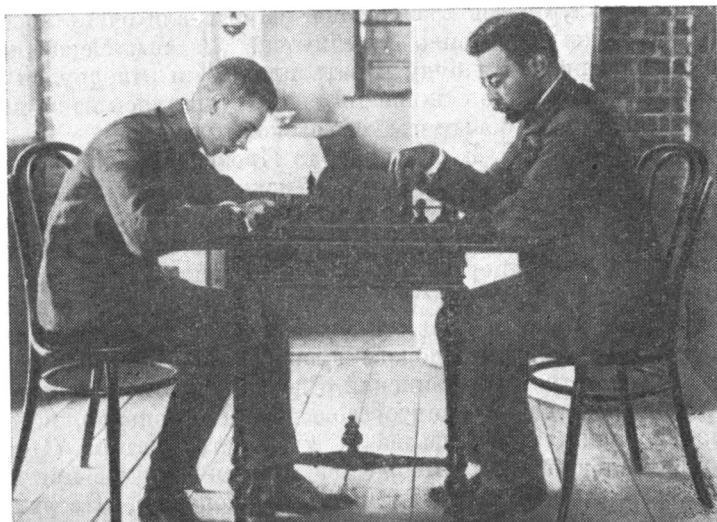
Что касается Н. К. Метнера, то Прокофьев, определенно, симпатизировал его музыке и даже, как мы уже знаем, претерпевал из-за этого гнев учителей. Он любил метнеровские «сказки» и включал некоторые из них в программы своих концертов. Его могли привлекать конструктивность и полифоническое мастерство московского неоклассика, однако, в целом и метнеровская музыка лежала вдали от основной дороги прокофьевского творчества.

Другое дело — Стравинский. Здесь было много близко-го, непосредственно заинтересовывающего, однако, история отношения Прокофьева к творчеству автора «Петрушки» сложна и противоречива. Конечно, он не мог не понимать, что дали ему, как и всему поколению, «Петрушка» и «Весна священная», и сам испытал их влияние, раскрепощающее от академических догм, столь ненавистных и ему самому. Но, в то же время, его приятие музыки Стравинского было не безусловным, он находил в ней немало уязвимо-го, о чем и писал с полной откровенностью, не опасаясь, как и всегда, погрешить против авторитета. Приведем отрывок из писем к Мясковскому, относящихся к 1913 и 1914 годам, когда Прокофьев услышал вновь — на этот раз в Лондоне — музыку «Петрушки». Это очень характерно и интересно для его образа мыслей в ту эпоху:

«„Петрушка“ до последней степени забавен, жив, весел, остроумен и интересен. Музыка — с массой движения и выкриков — отлично иллюстрирует малейшие детали сцены (точно так же, как и на сцене очень удачно иллюстрируют мельчайшие фразки оркестра). Инструментовка прекрасная, а где надо и препотешная. Но теперь о главном: есть в балете музыка или 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 — модерни-й рамплисаж»³⁶. Отмечал

³⁵ Автобиография, с. 153.

³⁶ Письмо С. С. Прокофьева Н. Я. Мясковскому от 11/24 июня 1913 года. — Цит. по кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 644.



С. С. Прокофьев и В. М. Моролев за шахматами
Никополь, 1910 год

Прокофьев и исключительные достоинства инструментовки «Петрушки» и «Жар-птицы»: «Как ослепительны их краски в оркестре, какая изобретательность во всех заковыках и гримасах, как искренна эта изобретательность, и как живо все это выходит!»³⁷. Вместе с тем он заключает: «Я ни на минуту не поддался обаянию самой музыки»³⁸.

Эта оценка не выражает, конечно, всей полноты отношения Прокофьева к Стравинскому. Многие ему не нравилось у него и в дальнейшем (например, небыхианство). Но Прокофьев не мог избежать воздействия Стравинского, несомненного и в «Скифской сюите», и в балете «Шут», и в некоторых других произведениях. При всем резком различии творческих индивидуальностей и судеб в них были черты близости.

³⁷ Письмо С. С. Прокофьева Н. Я. Мясковскому от 25 июня 1914 года.— Цит по кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 645.

³⁸ См. там же.

Итак, уже в начале века Прокофьев не только хорошо знал современную ему русскую музыку, но был также лично знаком с ее крупнейшими мастерами. При всех оттенках отношений, часто принимавших со стороны старших характер недоброжелательства, а то и прямого отрицания, он фактически уже вошел в русскую музыкальную жизнь как сильная и яркая индивидуальность, не заметить которую стало попросту невозможным. Она была не похожа на все другие — на рахманиновскую или скрябинскую и даже более близкую к нему индивидуальность Стравинского. Самостоятельность творческих исканий была удивительной у столь молодого композитора. Произведения Прокофьева часто были несовершенны, но никогда не были подражательными — разве лишь в отдельных эпизодах, даже — тактах. В этом сила и своеобразие его дарования, устремленного в далекую перспективу будущего.

Он ясно понимал, что новое утверждается в борьбе с установившимися нормами слухового восприятия. В этом отношении примечательна следующая мысль Прокофьева: «Человеческий слух, а может даже ухо, эволюционирует непрерывно»³⁹. Он утверждал, что крупнейшие композиторы, такие как Моцарт, Бетховен, Вагнер, опережали эту эволюцию. «И если мы сейчас упиваемся их гениальными творениями, — продолжает Прокофьев, — то только потому, что сила их убеждения была достаточно крепка, чтобы слушаться одного своего внутреннего голоса и наглухо запирать все выходы от эклектических возвышенностей и доброжелателей»⁴⁰.

Это — своего рода творческое кредо молодого композитора, уверенного в правильности избранного им пути. Он излагает его в точных и энергичных формулировках, которые остались для него характерными и в дальнейшем. Очевидно, что система эстетических взглядов (и в частности, концепция новизны средств, о которой подробнее будет сказано в дальнейшем) сложилась в значительной мере уже в молодые годы. Прокофьев утверждал право композитора на решительное обновление музыкального

³⁹ Письмо С. С. Прокофьева Н. Н. Энгельгардту от 19 октября 1916 года. — Цит. по кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 327.

⁴⁰ См. там же.



С. С. Прокофьев и В. М. Морозов за фортепиано
Никополь, 1910 год

языка, готовность бороться против инертности слухового восприятия, часто стоявшего препятствием на путях новой музыки.

Все это, вместе с произведениями юных и молодых лет, говорит о том, что консерваторские годы прошли недаром и мальчик, приехавший в 1904 году в Петербург, стоял десять лет спустя на пороге европейской известности. Возникает законный вопрос, какую роль сыграла консерватория, а следовательно и прививка традиций русской музыкальной классики, живыми носителями которых являлись учителя Прокофьева, при всей их академичности в этот период?

Мы уже знаем, как сложилась судьба Прокофьева в теоретических классах и его взаимоотношения с профессорами. Трое из них — Римский-Корсаков, Глазунов и Лядов — несомненно несли учащимся замечательные традиции кучкизма, воплощенные в их собственном творчестве. Оно и обладало привлекательной силой для молодого Прокофьева (уже говорилось о его восторженном отношении к операм Римского-Корсакова). Но в педагогике все трое занимали охранительно-академическую позицию.

Все трое относились недоброжелательно к новым музыкальным течениям. Прокофьев же тянулся к ним и только у Черепнина встречал в консерватории поддержку и понимание своих стремлений.

Что же могла дать ему консерватория в этих условиях? И можно ли говорить о нем, как о ее настоящем питомце? Конечно, можно, при всем бунтарстве Прокофьева и его постоянной оппозиции к учителям. Прежде всего, он воспринял от них традиции русской музыкальной культуры, причем их дух, а не букву. Эту органичность усвоения, эту преемственность заметили не сразу, но она присутствовала и в тех произведениях, которые вызывали недовольство консерваторской профессуры (например, в первом концерте для фортепиано).

Все дело в том, что внутренняя сущность облика молодого музыканта часто скрывалась за мало привлекательными для учителей чертами его внешнего облика. Казалось бы, для того же Римского-Корсакова гораздо более важным должно было представляться увлечение Прокофьева музыкой «Китежа», чем малая заинтересованность в инструментовке четырехручных маршей Шуберта. Трудно искать психологические причины сложившихся отношений, но с одной и с другой стороны они мало соответствовали истинной сущности. При всем нежелании следовать академическим требованиям Лядова, Прокофьев многое усвоил от него, научился той безупречности голосоведения, которая отличает и его лучшие произведения. Здесь он выступил настоящим учеником Лядова, хотя формы этого голосоведения были и совсем другими — прокофьевскими. Но именно так и усваивают «правила» настоящие таланты!

Словом, Прокофьев многое воспринял из традиций русской музыкальной культуры, причем в том их преломлении, которое было характерно именно для петербургской школы. Это обнаружилось с особенной силой после возвращения композитора на Родину, когда в его произведениях так ярко проявилось русское национальное начало, обнаружались связи с эпической манерой Бородина, стилем Глазунова. Все это были всходы из семян, посеянных еще в консерваторские годы. Даже и в ранних произведениях Прокофьева, при более внимательном рассмотрении, можно найти много свидетельствующего об усвоении уроков Лядова и Римского-Корсакова, приучив-

ших своих учеников к строго логическому изложению мыслей. Как и Стравинский, занимавшийся у Римского-Корсакова примерно в то же время, Прокофьев прочно усвоил принципы школы с тем, чтобы дальше применять их совершенно по-иному, в соответствии с требованиями своей творческой индивидуальности.

Сам Прокофьев так охарактеризовал роль консерватории в своем развитии: «...хотя в композиции и особенно в оркестровке я научился высоко ценить очень сложную и блестящую технику, которую Римский-Корсаков давал своим ученикам 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 столкновения с моими профессорами в консерватории, поскольку я никогда не хотел что-либо делать только потому, что этого требуют правила... 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»⁴¹.

Здесь много верного, в особенности, в отношении самостоятельности мышления, которая, действительно, была присуща Прокофьеву. Однако его индивидуальность складывалась под непосредственным влиянием русской музыкальной культуры, в том числе и учителей. Как всякий истинный гений, он умел брать от них главное, самое существенное, не пересказывая на множество ладов высказанное другими, пусть великими, предшественниками. Нельзя забывать и об уроках Глиэра, а через них — о влиянии танеевской школы. Кстати сказать, Прокофьев на всю жизнь сохранил глубокое уважение к Танееву и память о встречах с ним. Он часто упоминает о Танееве в письмах к Глиэру, проезжая через Москву, ищет возможности навестить его. Интересно, что несмотря на удаленность творческих интересов Танеева от прокофьевских, маститый московский композитор смог по-настоящему оценить одаренность и перспективы молодого музыканта.

⁴¹ Интервью в журнале «The Musical Observer». New-York, 1918.— Цит. по кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 206—207.



С. С. Прокофьев на консерваторском балу
Петербург, 1908 год

Перейдем к обзору творчества Прокофьева консерваторских лет. Здесь мы находим много произведений для фортепиано, и это вполне понятно у композитора-пианиста. Повышенный интерес к фортепианной музыке вызывал даже упреки со стороны Мясковского, на которые Прокофьев отвечал в одном из писем: «Вы, говорят, пришли в ужас, что я стану фортепианным композитором? Успокойтесь. Я рассердился на симфонию потому, что скучно писать длинную беспрограммную музыку, тогда как любишь программную. Вот и все. А теперь, когда эта душечка уже почти готова, я на нее и сердиться перестал»⁴². Прокофьев имеет в виду юношескую симфонию, открывшую ряд его оркестровых произведений консерва-

⁴² Письмо С. С. Прокофьева Н. Я. Мясковскому от 12 августа 1908 года.— Цит по кн.: Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах, т. 2. Изд. 2-е. М., 1964, с. 284.

торского периода. Он написал в это время оперу «Маддалена» и несколько вокальных произведений. Молодой композитор осваивал различные жанры, добившись однако наибольшего успеха в фортепианной музыке.

В сонате, больше чем в других страницах раннего Прокофьева, чувствуется связь с академической традицией. Трудно себе представить, что по времени написания она почти ровесница «Токкаты», где выступает во всей своей оригинальности могучее дарование Прокофьева. И по образам, и по языку, и по фортепианной фактуре соната кажется далекой от основной творческой направленности молодого композитора, в ней мало ощутим темперамент «виспровергателя основ». Нисколько не удивительно, что она встретила благожелательную заинтересованность Есиповой.

И все же в отдельных деталях здесь угадывается прокофьевский почерк. Его черты выступают в мелодических контурах главной партии, несколько лапидарной, за которыми вырисовываются — где-то в отдаленной перспективе — взрывчатость начального эпизода третьей сонаты. Конечно, здесь только намеки на то, что так пышно расцвело в дальнейшем: музыка первой сонаты еще не во всем самостоятельна. Но она сохраняет интерес в качестве одной из первых страниц творческой биографии композитора, свидетельствуя о быстром техническом прогрессе. Недаром же Прокофьев считал, что соната может заслужить положительный отклик со стороны Лядова благодаря ясности голосоведения и «некоторым контрапунктикам». Она, действительно, свидетельствовала о прочном усвоении школьного, содержа в то же время и ясные предвестники будущего, еще отчетливее заметные в следующих опусах.

«Четыре этюда для фортепиано» ор. 2 гораздо самостоятельнее и оригинальнее. Первый, привлекающий размахом и темпераментностью музыки, написан в традиционных формах крупной фортепианной техники. Во втором певучая мелодия, предвещающая будущие лирические темы Прокофьева, звучит в обрамлении спокойно льющихся гаммообразных пассажей. Все это красиво, но не слишком самостоятельно. Зато в двух последних этюдах много самобытного, не потерявшего своей свежести и поныне.

Третий этюд основан на хроматических последованиях. Он фантастичен по звучанию, увлекает непрерывностью

ритмического движения и волевой устремленностью. Этюд был свеж для своего времени по фактуре, основанной на последовательном и строго логичном использовании приемов техники проходящих нот, в чем выступает приверженность принципам петербургской школы, не замечавшаяся профессорами в своем строптивом ученике. Что касается четвертого этюда, то в его мрачной и порывистой музыке можно найти и своеобразно преломленные классические элементы (бетховенский до минор) и нечто близкое музыке Грига (характерные и диссонантные последования). Но это не мешает Прокофьеву остаться самым собою, что отмечалось еще в начале 1910-х годов таким проницательным и доброжелательным критиком, каким был Мясковский. Он писал об этюдах на страницах журнала «Музыка»:

«Вот сочинения, от которых веет первобытной силой и свежестью. С каким наслаждением и, вместе, удивлением паталкиваешься на это яркое и здоровое явление в ворохах современной изнеженности, расслабленности и анемичности. Прекрасные этюды эти полны то причудливой фантастики, то мягкого, но бодрящего лиризма, то жгучей проии, то, наконец, могучей порывистости... Циклопичность первого, оттененная моментами спокойного лиризма, вкрадчивые переливы второго, необузданный юмор и дикая порывистость последнего или, наконец, таинственные шорохи и фантазмагории третьего, — все так самодовлеюще, так исключительно и в то же время законченно, что нет возможности отдать предпочтение какому-либо одному»⁴³.

«Четыре пьесы для фортепиано» ор. 3 в наше время имеют скорее исторический, чем художественный интерес. «Сказка» — одно из ранних проявлений прокофьевской лирики, еще не отмеченная полной отчетливостью стиля и поэтому сейчас не очень впечатляющая. В ней звучит диатоническая мелодия, украшенная хроматическим подголоском. Обращают на себя внимание аккорды полнозвучного до мажора, которым композитор так мастерски и разнообразно пользовался и в дальнейших своих произведениях. «Шутка» — коротенькое скерцо, вполне оправ-

⁴³ Мясковский Н. С. Прокофьев. Ор. 2. Четыре этюда для фортепиано [...]. — «Музыка», 1912. № 94. с. 772. Подп.: М. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 293.

дывающее свое название и нисколько не претендующее па значительность, что сознавалось и самим юным автором. Она построена на сопоставлении натуральных и пониженных ступеней лада, создающем остро диссонантное, но прозрачное звучание. Третья пьеса — один из грубых, «стремительных маршей» (слова Маяковского), — написанная в подчеркнута диссонантной манере, вызывавшей в свое время негодование публики. Наконец, «Призрак», пьеса, представляющая некоторый интерес разве лишь своеобразным использованием *ostinato*.

«Четыре пьесы» ор. 4 явились большим шагом вперед по сравнению с предшествующими, а одна из них — «Наваждение» не сходит с концертного репертуара и поныне, оставаясь одним из лучших достижений молодого Прокофьева. Если пьесы ор. 3 во многом связаны со стилем и образами «песенок», то есть детских произведений, то здесь больше взрослого, самостоятельного. Пьесы ор. 4 непосредственно указывают на будущие искания композитора, чья прирожденная одаренность чувствуется в каждом такте. Они равно привлекают и серьезностью общего характера и пылкостью темперамента, скрывающейся часто под обликом внешней рационалистичности.

Первая пьеса — «Воспоминание» — принадлежит к числу характерных для того времени лирических высказываний; ее полновзвучная фактура могла сложиться под влиянием Рахманинова (о котором напоминает и открытость эмоционального тона). Мелодические контуры ясны, однако, обилие хроматизмов придает звучанию вязкий характер. Такие гармонические приемы характерны и для раннего творчества Мясковского. Логичность голосоведения могла бы порадовать учителей Прокофьева, если бы не его полное безразличие к возникающим при этом диссонансам, но именно к этой остроте и стремится молодой композитор. Здесь есть эпизоды (например, *ritardando* на первой странице), близкие к лирическим образам позднего прокофьевского творчества. В общем же, несмотря на отдельные гармонические угловатости, «Воспоминание» оставляет впечатление академической пьесы, интересной, пожалуй, лишь свободным владением техникой хроматических проходящих.

Печать известного академизма лежит и на второй пьесе — «Порыв», — выдержанной в непрерывном движении на $\frac{6}{8}$. По своему складу она диатоничнее первой. Несмотря



Прокофьев у фортепиано
Никополь, 1910 год

ря па яркость отдельных интонаций и блеск фортепианного изложения, пьеса представляется менее значительной, чем первая и, в особенности, четвертая.

Третья пьеса — «Отчаяние» — снова подчеркнуто хроматична. Она построена на *ostinato* краткого мотива ступенчатого (почти все время звучат равномерные восьмушки *ре — до-диез — до-бемоль*). Эти скорбные интонации появляются и в средних голосах, укрепляя единство настроения, подчеркиваемого диссонантными аккордами и резкостью динамических контрастов. Все это очень экспрессивно и по-своему убедительно. В музыке «Отчаяния» также чувствуется близость стилю раннего Мясковского — и в эмоциональной мрачности и в вязкости хроматической гармонии. Сейчас пьеса Прокофьева воспринимается несколько ретроспективно, ибо самое отношение к такого рода музыке сильно изменилось за прошедшее время.

Зато «Наваждение» полностью сохранило свою впечатляющую силу. Пьеса замечательна по своей ярчайшей эмоциональности, бурному темпераменту, своеобразному, чисто прокофьевскому преломлению романтических образов. В ней есть и свойственная этому композитору театральность музыки, и декоративность фортепианного пись-

ма — виртуозного и блестящего. Рельефность мелодии, логичность ее развития, экспрессивность смелых диссонансов и острота упорного, господствующего надо всем ритма — таковы примечательные черты этого произведения. Композитор ведет из сумрака затаенно-угрожающих интонаций краткого вступления, где внезапно появляется упорно вдальбливаемая главная тема, к ярчайшей кульминации. Здесь им использованы самые эффектные приемы его гармонического и фортепианного письма. Пьеса написана очень пианистично и выигрышно для исполнителя: в ней все сверкает и искрится. Прокофьев неустанно заботится о разнообразии приемов фортепианного изложения, поддерживая интерес слушателя и исполнителя. Строгость общей конструкции придает «Наваждению» цельность при обилии контрастов. В общем, это — законченное по стилю, мастерское по изложению, оригинальное по содержанию произведение. Несмотря на угрожающий, демоический смысл названия, пьеса воспринимается, прежде всего, как взлет необузданного молодого темперамента, сметающего на пути все преграды. Здесь Прокофьев встает во весь свой рост, предвещая появление замечательных фортепианных произведений 1910-х годов.

Сравнивая первые фортепианные опусы Прокофьева с написанными в 1911—1912 годах, то есть тогда, когда ему было немногим больше двадцати лет, поражаешься быстроте его творческого роста. «Токката», вторая соната, первый и, особенно, второй концерты для фортепиано — все это произведения высокой художественной ценности, отмеченные печатью своеобразия и мастерства.

Среди них выделим «Токкату», написанную в 1912 году. Она долго не находила исполнителей и впервые была сыграна самим автором лишь в 1915 году. Но затем «Токката» вошла в репертуар концертирующих пианистов, а в наше время — даже и в педагогические программы. Это связано не только с несомненным повышением общего пианистического уровня, но и с ростом понимания прокофьевского творчества, ставшего, наконец, общепризнанным.

«Токката» написана в обычном для этого жанра «непрерывном движении», построена на приемах ударной техники, в ней широко использованы излюбленные Прокофьевым хроматические проходящие и смелые скачки, часто «через руку». Общий колорит суровый, подчас жест-

кий из-за нагромождения диссонирующих сочетаний (как правило, они возникают из сплетения). Это очень мужественная, собранная и волевая музыка, при всей несомненной рационалистичности построения одухотворенная волевым усилием. Строгая последовательность развития возникает из простейшего тематического зерна. Оно обрастает голосами, претворяется в точно найденных пианистических формулах. Все разворачивается на фоне непрерывного движения, в котором при всей его автоматической равномерности есть нерв и устремленность.

Композитор находит множество оттенков в разработке элементарной темы, начиная от «жалящих» диссонансов начала, создаваемых вторжением левой руки в равномерное движение пассажей правой, вплоть до могучей лавины звучаний, рождаемых движением хроматических терций, вторгающихся в основную мелодическую ткань. Прокофьев умело пользуется эффектами динамических нарастаний, используя разнообразные пианистические средства. Так создается грандиозная звуковая картина, в сущности, классичная по своему облику.

Мясковский видел в теме «Токкаты» верх «простоты и физиономичности». С этим нельзя не согласиться, ибо именно здесь и таится тайна впечатляющей силы прокофьевского произведения. В сущности, в нем не было ни варварского потрясения основ, ни прорыва в неведомые дали. По сравнению, например, с последними произведениями Скрябина, «Токката» неизмеримо элементарнее и традиционнее. Но самобытность образа и его жизнеутверждающая сила воздействуют на слушателя безотказно. За всеми нормами ученичества, достаточно крепко вкоренившимися в сознание Прокофьева, выступает громадная и самобытная индивидуальность, чье обаяние неотразимо и в наше время, когда «Токката» воспринимается как одно из лучших созданий молодого Прокофьева. Значение «Токкаты» было верно угадано еще Мясковским, писавшим о ней на страницах журнала «Музыка»; он отмечал не только достоинства тематического материала и его разработку, но и содержательность произведения, его строгую логичность: «мысль в ней, стиснутая технической затеей, с сосредоточенно-неудержимой силой мчится словно глубоководный поток, сжатый гранитными берегами»⁴⁴.

⁴⁴ Мясковский Н. Сергей Прокофьев. [...] Op. 11. Токката [...].— «Музыка», 1913, № 51, с. 668.

«Десять пьес» ор. 12, появившиеся примерно в то же время, что и «Токката», отмечены печатью авторской индивидуальности. Некоторые из них явились переработкой ранее написанных произведений (это было свойственно Прокофьеву, любившему обращаться к своим «старым тетрадам»). Большинство пьес отмечено печатью прокофьевского «неоклассицизма», заметно отличающегося от того, который укоренился (значительно позднее) в западноевропейской музыке. В пьесах ор. 12 интересна фортепианная фактура, быть может полемически заостренная против утверждающихся в русской музыке того времени приемов рахманиновского и скрябинского пианизма, что можно очень свежо и колоритно использовать старые пианистические приемы, которые, казалось, были уже зачеркнуты достижениями романтиков и современных композиторов.

Чисто прокофьевской упругостью ритмики и свежестью модуляционных сдвигов отмечен первый номер — «Марш», идущий в четком движении, украшенный игрой фортепианных регистров. Вторая пьеса — «Гавот», — пожалуй, менее примечательна чем последующие произведения в этом жанре, так привлекавшем Прокофьева. Уже сама главная тема несет черты академизма и могла бы быть показана в классе Лядова без особого риска вызвать недовольство профессора. И если бы не несколько большее, чем положено школьными нормами, количество диссонирующих проходящих нот, то можно было бы считать «Гавот» выдержанным в духе академических норм эпохи.

Другое дело «Ригодон»; рука Прокофьева чувствуется здесь на каждом шагу, хотя жанр и форма (вернее, схема) обычны. Упругость ритма, размашистость интонаций, интересные сдвиги и тональные наслоения, «ложные» каденции, накопец изысканность фортепианного письма, поновому претворяющего старые клавирные приемы, — все это, в сочетании с живостью музыки, делает «Ригодон» одним из лучших образцов его раннего неоклассицизма. Здесь есть нечто общее с написанными несколькими годами позднее «Ригодоном» из «Гробницы Куперепа» Равеля.

В «Мазурке» композитор экспериментирует: партия правой и левой руки изложены квартами, что придает звучанию некоторую нарочитость и однообразие. Что касается следующего за «Мазуркой» «Каприччио», то это, пожалуй, наименее интересная из всей тетради пьеса привле-

кающая внимание разве лишь диатоническим поворотом задумчиво-лирической главной темы.

Светлой прокофьевской лирикой проникнута «Легенда» — небольшая пьеса, не лишенная импрессионистической красочности. Красивая гармонизация основного мотива (квинты и терции), оттенена диатоникой среднего эпизода, носящего несколько необычный для раннего Прокофьева торжественно-созерцательный характер. Это поэтично, повествовательно-легендарно по настроению, чисто по стилю и содержательно.

Широкой известностью пользуется «Прелюд». Написанный первоначально для арфы и, действительно, построенный на характерных для этого инструмента фактурных приемах, он в то же время отлично звучит и на фортепиано. Прозрачность ломаных арпеджий, на фоне которых проходит в левой руке изящно очерченная и предельно простая тема, эффектные *glissando* среднего эпизода, легкость и полетность светлой по настроению музыки делают миниатюру Прокофьева привлекательной и типичной по выражению непосредственной жизнерадостности.

«Аллеманда» отличается характерной для Прокофьева разбросанностью интонаций, захватывающих широкий диапазон, и упорностью ритмического *ostinato* среднего эпизода. «Юмористическое скерцо», написанное для четырех фаготов, в фортепианной редакции проигрывает в характерности тембра, на которую намекает эпитафия, взятый из грибоедовского «Горе от ума»: «А тот, хрипун, удушливец, фагот...». Композитор находит характерные интонации, передающие настроение иронической усмешки, дает интересное полифоническое сплетение тем. Все это оттенено диатоническим русским распевом среднего эпизода.

Наконец, «Скерцо» — проявление прокофьевской фортепианной виртуозности. Здесь, как и в «Токкате», простоту минорного напева оттеняют эффектные сдвиги, своеобразное использование двойных нот, вносящих и элементы неожиданного колебания между мажором и минором. Равномерность токкатного движения оживляется метрическими переборами. Эта эффектная пьеса интересна не только блеском, остротой и колкостью звучания, но и характерностью музыкальных образов, типично прокофьевских.

С «Токкатой» и лучшими из «Десяти пьес» оп. 12 Прокофьев вступает в полосу расцвета своего фортепиа-

ного творчества, овладевает мастерством малой формы, насыщает ее новым и оригинальным содержанием. В то же время он достиг и примечательных успехов в работе над крупными формами фортепианной музыки, о чем свидетельствуют вторая соната и два концерта для фортепиано с оркестром.

Всего три года отделяют вторую сонату от первой, но между ними лежит огромная дистанция. Это вполне оригинальное произведение, сохранившее и поныне всю свою художественную ценность. В музыке сонаты ясно выступили черты прокофьевского неоклассицизма, в характерном для него понимании. Речь идет об органическом восприятии некоторых классических норм, связанном с известным упрощением гармонии, фактуры и формообразования. Достаточно беглого сравнения с фортепианными сонатами Скрябина, Метнера, Глазунова и Рахманинова, чтобы понять это существенное различие.

Во второй сонате Прокофьев явно тяготеет к чистым трезвучиям, что не мешает ему широко пользоваться колористическими диссонансами. У него можно найти и элементы политональности, хотя и не строго выдержанной. Что касается фортепианной фактуры, то она связана больше с классическими, чем с романтическими традициями. Отсюда — меньшая роль мелодически насыщенных фигураций шопеновского типа, листовской орнаментики либо шумановского фортепианного многоголосия, чем у Рахманинова, Скрябина, Метнера. Здесь больше связей с техникой Скарлатти, Гайдна, отчасти, любимых Прокофьевым ранних сонат Бетховена. Композитор осваивает это по-новому, расширяя сферу русской фортепианной музыки.

Главное, разумеется, в его образном строе и языке, в полноте и ясности чувства, воплощенного в музыке сонаты, в обаянии строгих мелодических линий, захватывающей силе ритма. Композиторская фантазия преобразует привычные созвучия; простейшие мажорные аккорды у него звучат свежо, благодаря необычности сопоставлений; с неожиданной свежестью воспринимаются элементарные гаммообразные пассажи, альбертиевы басы и т. д. Во всем проявляется оригинальность использования привычных средств, стремление избежать штампа, что в высшей степени характерно для Прокофьева.

Мелодические очертания сонаты строги, несколько суровы, даже в лирических эпизодах. В них ясно выступают

русские интонации, как обычно у Прокофьева, не связанные с определенными фольклорными источниками. Мир образов резко отличен от других современных сонат русских композиторов: лирическая самоуглубленность, драматизм, экстатические порывы сменялись более объективным, но столь же личным содержанием. По своему динамизму соната во многом напоминает токкату, отличаясь, впрочем, от нее большей эмоциональной наполненностью.

Первая часть написана в лаконичной, почти сонатной форме. За четкостью движения главной темы чувствуется порывистость, сдерживаемая волевым усилием, выраженная в несколько аскетической форме. Вторая тема — распевная, русская по интонациям, вводит в мир прокофьевской лирики, несколько холодноватой, точно утренняя роса, сверкающая под лучами восходящего солнца. Разработка — очень сжатая, логичная в развитии тематических элементов, разворачивается в своей значительной части на остиномном басовом движении. В репризе есть некоторые фактурные изменения. Вся первая часть органична в своем развитии, она прекрасно звучит; во всем проявляется тонкий вкус и своеобразие манеры композитора-пианиста.

Вторая часть — одно из типично прокофьевских скерцо, с присущей им упругостью ритма и мерностью движения, которая выступает во всей своей силе в моментах кульминаций. Скерцо написано в лаконичной трехчастной форме, где импульсивности крайних эпизодов противопоставлена более спокойная средняя часть, также идущая в размеренном движении: биение ритмического пульса не прерывается, связывая все эпизоды в конструктивное крепкое целое.

Любопытна метро-ритмическая структура первого эпизода. Основа здесь — непрерывное движение восьмушек (динамический фон), оживленное ритмической фигурой:

♪ ♪ ♪ ♪ | ♪. Напористый, энергичный характер музыки

подчеркнут контрастами фортепианных регистров. В среднем эпизоде господствует остиномный ритм

♩ | ♩ ♩ | ♩ | и т. д., причем на первой и третьей

четвертях появляются мелодические ноты. В отличие от крайних эпизодов, выдержанных в одной тональности,

средний оживлен модуляционными сдвигами, вносящими новые гармонические краски в это великолепное скерцо.

Широко развернута третья часть с ее лирико-эпическим распевом, с чисто прокофьевскими поворотами мелодии и гармонии, делающими это *Andante* одним из наиболее законченных по стилю ранних произведений композитора. Это лирический центр сонаты, выражение глубокого, сосредоточенного раздумья, в способности к которому отказывали композитору некоторые из его первых критиков. С этой точки зрения *Andante* заслуживает особого внимания — от него идут нити ко многим из лирических образов более поздних произведений.

И здесь преобладает остигатное движение, мелодически обогащающееся в ходе развития, но сохраняющее свою ритмическую основу. Суровая эпическая мелодия поднимается к кульминации, производит впечатление особой цельности, пластичности рельефа, точно высеченного из камня. Контраст вносится следующим эпизодом, построенным на повторении краткой интонации, русской по своему характеру, в размере $7/8$. Диатоника распева сочетается с хроматизмом фигурации: Прокофьев снова показывает мастерское владение техникой проходящих нот. Затем следует реприза первого эпизода, причем в остигатное движение вплетается выразительный теноровый голос. Все *Andante*, выдержанное в характере эпического раздумья, овеянное дымкой легендарности, сближается с миром музыки Бородина, таких его произведений, как «Спящая княжна» и «Песня темного леса». Конечно, Прокофьев мыслит по-своему, но преемственность традиций русской классики здесь несомненна.

Финал врывается точно порыв вольного ветра, уносится в стремительном движении, основанном по большей части на простых метро-ритмах и пианистических приемах. В нем преобладает токкатность, окрыленная эмоциональным порывом, обогащенная контрастами ритма, как например, в угловатом по характеру музыки эпизоде $2/4$. Здесь возникает аналогия с некоторыми страницами «Картинок с выставки» Мусоргского: «Быдло», «Баба-Яга». Финал написан блестяще, виртуозно, как, впрочем, и вся соната. Он проникнут духом бодрости и молодого задора, который так не понравился некоторым современным критикам. Все это есть в музыке второй сонаты, отмеченной



богатством творческой выдумки и высоким композиторским мастерством.

Прокофьев показал уверенность владения крупной формой не только в сонате, но и в двух концертах для фортепиано с оркестром, оставшихся в числе его лучших произведений. Мы уже знаем, какую роль сыграли первые исполнения этих концертов в биографии Прокофьева.

Первый концерт Прокофьева выделился в свое время необычностью облика и характера музыки. Нельзя сказать, что он был ошеломляюще новым по языку: по сравнению с появлявшимися тогда же произведениями Скрябина, его выразительные средства традиционны, причем по-иному, чем, например, у Рахманинова. Мы не случайно вспоминаем это имя. Ведь в начале века были особенно популярны именно рахманиновские концерты, отлично известные и Прокофьеву. Существовала традиция жанра, которую молодой композитор не побоялся нарушить. Именно в этом, а не в каких-то чрезмерных «дерзостях» и скрывалась причина бурной дискуссии, вспыхнувшей вокруг прокофьевского концерта.

Прокофьев возрождает трактовку концертного жанра, которая, как уже не раз отмечалось критикой, ближе к

XVIII столетию, чем к эпохе романтизма. Это сказалось в характере музыкальных образов и фортепианной технике, в которой преобладают простые формулы, давно вышедшие из арсенала послелистовского пианизма. Однако простая гамма приобретает здесь новый характер, а блестящая техника скачков, напоминающая о сонатах Скарлатти, связана с особенностями исполнительского стиля молодого композитора. Главное же, что все эти средства служат выражению юношеской смелости и жизнерадостности, новизны чувств, окрещенных некоторыми критиками-пуристами «футбольными». Ну что ж, в этом была доля правды, спорт все активнее входил в жизнь, и сам Прокофьев был в числе посетителей гимнастического зала, где можно было видеть и Александра Блока. И если понимать под «футбольностью» дух здоровой и бодрой спортивности, то это, само по себе, лишь обогащало привычную музыкальную сферу. В концерте есть современность мироощущения, по-разному воплощавшаяся в стихах молодого В. В. Маяковского и В. В. Хлебникова, словом — в творениях молодых, старавшихся вырваться из пут прошлого. Эта смелость дерзания живет и в музыке первого концерта Прокофьева, она выражена с яркостью, не потускневшей до нашего времени.

При своем появлении концерт увлек друзей и взбесил недругов. О причинах этого достаточно ясно было сказано в статье Мясковского, появившейся еще в 1914 году: «Вероятно этот же жесткий блеск, придающий концерту столь своеобразную красоту, но в то же время изгоняющий всякие помыслы красоты, вызывает во многих негодующие вопли и в особенности, как это ни странно, со стороны большинства наших прогрессивных музыковедов, очевидно, более склонных к «ушеугодию», чем даже просто широкая публика, которая в необходимые моменты вдруг обнаруживает в себе запас гораздо более острого чутья, нежели самые что ни на есть маститые судьи»⁴⁵.

Первый концерт был задуман вначале как концертно, и это, конечно, наложило некоторый отпечаток на его музыку. Лаконичность сочетается в нем с конструктивной четкостью, мастерством объединения различных разделов

⁴⁵ Мясковский Н. Сергей Прокофьев. Ор. 10. Первый концерт для фортепиано с оркестром Des-dur [...] — «Музыка», 1914, № 194, с. 495. Подп.: Н. М. Перепечат. в кн.: Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах, т. 2, с. 194—195.

в одночастной форме, чему, при всем несходстве характера музыки, он мог поучиться в концертах Листа. Прокофьев сочетает черты сонатной и циклической формы, вмещая обычные части традиционного концертного цикла в свободно трактованные экспозицию, разработку и репризу.

Звонко-радостная музыка вступления пробуждает в воображении образы весны, веселого перестука капелей и рокота ручьев, разбегающихся по полям, еще не очищенным от снега. Это вступление напоминает ликующий гимн-марш, который звучит в начальных страницах первого концерта Чайковского. Но, право же, здесь общей будет только тональность, а самая радостная возбужденность музыки, как-то торопливо рассказывающей о переполнившем душу чувстве, совсем не похожа на величавый разлив мелодий концерта си-бемоль минор. В том-то и дело, что Прокофьев сразу выступает в неповторимости облика, говорит о своем по-своему. Вот почему так захватывает музыка вступления, в которой главенствует лаконичная и задорная интонация:



Не менее свежо звучат пассажи фортепиано solo, которые некоторые критики сравнивали с упражнениями Ганона. Конечно, Прокофьев не чужд здесь стихии фортепианных экзерсисов, но они преобразуются им в очень динамичном и по-своему выразительном музыкальном образе. В этом эпизоде концерта есть и черты нового, утвердившегося в дальнейшем в творчестве самого Прокофьева и других композиторов. Можно сказать, что здесь уже ясно выступают неоклассические черты, ошибочно воспринятые некоторыми из современников, как проявление неуместного в высоком концертном жанре, озорства и «футбольности». На самом деле это было проявление неистощимой жизнерадостности и оптимизма, живших в сердце молодого автора концерта. Эти чувства по-разному проявлялись во многих его юношеских произведениях, отмеченных печатью душевного здоровья и бодрости.

И разве не чувствуется все это в четкости рисунка, казалось бы, примитивной мелодии, в ее настойчивом ритме и звонкости верхнего регистра фортепиано в эпизоде *Tempo primo*? Сколько в этом истинного здоровья и полноты эмоций! А последующее *martellato re-bemоль-мажорного* аккорда, а угловатые последования больших терций — все это полно юношеской энергии и силы, одушевляющих музыку концерта.

Прокофьев находит множество тщательно отобранных штрихов для раскрытия этой сферы настроений. В концерте есть и прекрасная лирика, строгая, лишенная сентиментальности, покоряющая чистотой чувства и благородством манеры изложения. В интонационном складе этих мелодий, в их распевности чувствуется русский характер. Во втором разделе партитуры (*Andante*) композитор создает широкозвучную фортепианную фактуру, заполняет весь диапазон фигурациями, искусно сочетая невучую тему, расположенную в середине с гаммами верхнего регистра и арпеджио нижнего. Развитие приводит к кульминации, где тема появляется сначала в оркестре, сопровождаемая аккордами сольного инструмента (традиционный прием, встречающийся во многих концертах), а затем в насыщенном фортепианном звучании. Ведь этот широко развернутый эпизод, заменяющий медленную часть циклического концерта, очень контрастирует с предшествующим и последующим.

Andante сменяется *Allegro scherzando*, которое можно рассматривать одновременно как финал цикла и в то же время как репризу сонатной формы. Прокофьев ничего не повторяет дословно, и реприза как бы поднимает на новую эмоциональную ступень экспозицию концерта. Это стало у него обычным приемом, характерным для его дальнейшего творчества. Центральное место занимает бурная каденция, украшенная взлетами гамм, смелыми бросками. Во всем чувствуется виртуозный размах и темперамент композитора-пианиста. Финал завершается проведением темы вступления, идущей в оркестре на фоне блистательных октав фортепиано, низвергающихся вниз в гаммообразном движении.

Отметим, кстати, что тематический материал вступления играет важную объединяющую роль в произведении Прокофьева. Яркая, сразу запоминающаяся мелодия обрамляет концерт, она появляется и в заключении экспози-

ции. Таким образом перекидывается прочнейшая интонационная арка, скрепляющая все части концерта.

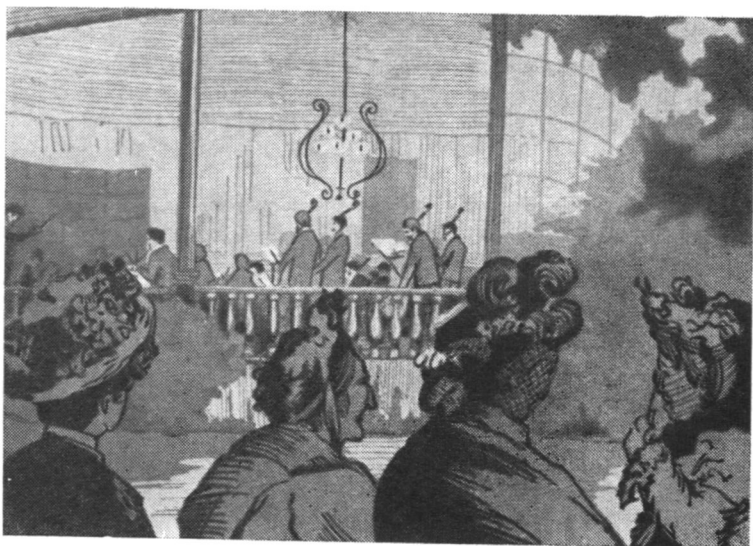
По образному строю и выразительным средствам концерт явился органичным результатом исканий Прокофьева. Это первая удача в создании крупного произведения, синтезирующего звучания фортепиано и оркестра. Молодой композитор решил задачу, с которой справлялись далеко не все, работавшие в концертно-виртуозном жанре. Нельзя не согласиться с Н. Я. Мясковским, писавшим, что прокофьевский концерт «будучи сочинением по преимуществу виртуозным, он в то же время всегда остается на уровне чистой, самодовлеющей музыки»⁴⁶. Богатство содержания в сочетании с блеском изложения определили успех молодого композитора.

Во втором концерте, написанном в 1912 году, Прокофьев сделал шаг вперед. Речь идет, конечно, не о качестве музыки. Она свежа и оригинальна и в первом концерте. Просто здесь иной масштаб и размах фантазии, большая зрелость мысли. Сам Прокофьев отмечал впоследствии расширение творческого диапазона: «Упреки в погоне за внешним блеском и некоторой „футбольности“ Первого концерта повели к поискам большей глубины содержания во Втором»⁴⁷. Он говорил также, что его новое произведение принадлежит к числу концертов, в которых партия сольного инструмента господствует над оркестровой.

На недостатки оркестровки указывали в свое время и Каратыгин, и Мясковский. Прокофьев, разумеется, имел в виду другое — самый характер контраста, в котором фортепиано всецело завладевает вниманием слушателя. Написанный в период усиленных занятий в классе Есиповой, концерт носит виртуозный характер, причем на каждом шагу ощущается стремление найти новые приемы и разнообразить их при повторах. В партии фортепиано преобладает полнозвучное изложение, часто охватывающее почти весь диапазон инструмента. Можно было бы даже сказать о некоторой громоздкости, если бы только не неизменная сочность и выразительность звучания, исключаяющая такое определение. По сложности фактуры концерт

⁴⁶ Мясковский Н. Сергей Прокофьев. Оп. 10. Первый концерт для фортепиано с оркестром Des-dur [...]— «Музыка», 1914, № 194, с. 495. Подп. Н. М. Перепеч. в кн.: Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах, т. 2, с. 195.

⁴⁷ Автобиография, с. 144.



Эстрада в Павловском вокзале
Гравюра на дереве А. П. Остроумовой-Лебедевой

не имел равных среди более ранних произведений Прокофьева: тяга к декоративности разлилась во всю ширь в монументальной звуковой фреске. Вместе с тем она полна экспрессии, приобретающей подчас подчеркнuto патетический характер. В концерте раскрывается полнота душевного мира молодого композитора и, несмотря на все дерзновения, подлинная классичность мышления. Его музыка реальна и конкретна по образам, темпераментна по преобладающему характеру высказывания.

Второй концерт Прокофьева (как и первый) стоял особняком в ряду современных ему произведений этого жанра. По монументальности фортепианной техники его можно сравнить с третьим концертом Рахманинова, хотя эмоционально-образный строй этих произведений очень далек друг от друга. И все же оба концерта связаны с различно воспринятыми традициями русской музыки. Музыка второго концерта потому и жизненна, что принадлежала композитору, прочно стоявшему на родной почве; она продолжала линию большого искусства, созданного

классиками русской музыки, разумеется, в той неповторимой личной манере, которая отличала Прокофьева с первых шагов на композиторском поприще.

На этот раз Прокофьев избрал редко встречающуюся форму четырехчастного концерта и трактовал каждую из частей свободно, по-иному, чем это можно было видеть в большинстве инструментальных концертов.

Так, уже в первой части композитор отказывается от традиционной сонатности. Контраст двух тем создает возможность для построения трехчастной формы. При всей конструктивной четкости музыка напоминает о стихийной импровизации, особенно в фортепианной каденции. Такое сочетание двух, казалось бы взаимно исключаящих начал, характерно для многих произведений Прокофьева. Есть в них и другие парадоксальные сочетания, о которых Каратыгин писал как раз в связи со вторым концертом: «Элементарные контрасты между разными моментами одних и тех же факторов отсутствуют, зато противопоставляются друг другу эти факторы целиком, отчего возникают контрасты, так сказать, высшего типа. [...] Или монотонная ритмика противопоставлена острым разнообразным гармониям, или последние приложены к разработке совсем простых по своей конструкции мелодий (тема *Andantino* в I части), или, наоборот, сложной и затейливой мелодии приходится довольствоваться простейшим, нарочито обедненным сопровождением (начало *Allegretto* I части) и т. п.»⁴⁸

Концерт начинается в спокойном повествовательном тоне. Первая тема несколько архаична в своем избытке квартовых и квинтовых последований, она проникнута чистым, чуть печальным лирическим чувством. Композитор сразу широко показывает эту тему, проводит ее и в фортепианной, и в оркестровой партиях, постоянно заботясь о разнообразии фактуры. Вторая тема — капризная и грациозная, острая по интонациям и гармонии — вносит большой контраст, но в то же время чем-то родственна первой; она — также типичный цветок прокофьевской лирики, но уже в несколько ироническом преломлении. Композитор постоянно заботится о пианисте, предлагая ему новые по-

⁴⁸ Каратыгин В. Первое исполнение второго фортепианного концерта Прокофьева. — «Театр и искусство». 1913, № 35, Подп.: *Черногорский*. Перепеч. в кн.: Каратыгин В. Г. Избр. статьи. М.—Л., 1965, с. 81.

вороты пассажей, ограненных с ювелирной тщательностью. Вот темы первой части концерта:

8^a [Andantino]

p *crescendo*

8^b

pochissimo cresc. *mp*

8^c [Allegretto]

p con eleganza *mf*

Закончив экспозицию, Прокофьев возвращается к главной теме в грандиозной по масштабам и по напряженности звучания каденции фортепиано, ставшей кульминацией первой части. В каденции раскрывается мощь, скрытая в спокойных лирических интонациях начальной темы, неузнаваемо преображенной в пластах могучих нарастающих, набегающих точно волны и уносящих в далекую даль, где их разбег становится все свободнее и неистовее. Здесь мобилизованы все ресурсы фортепианного многозвучия, насыщенного острыми диссонансами, смелыми гармоническими сдвигами. Композитор проявляет неистощимую фантазию в изобретении новых фактурных и аппликатур-

ных приемов, раскрывая перед исполнителем возможность охвата широчайшего диапазона. Различные формы аккордовой техники, раскаты арпеджий и взлеты гамм — все это виртуозно использовано для создания эффекта непрерывного нарастания.

Каденция захватывает стихийной мощью и мастерством декоративного фортепианного письма. После того как умчался бурный и неукротимый поток звучаний, с особой значительностью воспринимается заключительное проведение первой темы, возвращающее к начальному повествовательному настроению. Первая часть концерта уникальна по построению: ее не с чем сравнивать, и можно только поражаться силе фантазии двадцатидвухлетнего композитора, создавшего эту музыкальную фреску. Вторая часть — скерцо, непрерывный поток пассажей фортепиано, сверкающих и господствующих над партией оркестра. Такой «этюд на беглость» несколько неожидан в инструментальном концерте, но блестящее выполнение задачи снимает возможные критические возражения. Скерцо требует от пианиста безупречной четкости артикуляции и при постоянном исполнении оставляет ярчайшее впечатление. После вихревого скерцо естественно было ожидать услышать спокойшую лирическую музыку (контраст — обычный в циклической форме). Однако в третьей части (Intermezzo) на первый план неожиданно выступает гротескное начало. Оно воплощено в угловатых интонациях басов (виолончели, контрабасы, тубы, фагот, литавры, большой барабан) и в острых звучаниях арпеджированных пассажей фортепиано. Разнообразное по форме и техническим приемам, Intermezzo, пожалуй, наименее содержательная часть концерта, хотя ему и невозможно отказать в фантастической образности, в оригинальности гротескных поворотов то подчеркнуто грубоватых, то приобретающих черты неожиданного изящества. Интересно напомнить более позднее высказывание Б. В. Асафьева о музыке третьей части: «Интермеццо широко развитое и богато-ветвистоскомпонованное. Смена за сменой в длительном шествии проходят характерно прокофьевские звуко-образы, слой за слоем складываются пласты музыки и вызывают в воображении причудливо и пышно-капризные архитектурные формы фантазии стиля барокко. Весь концерт, впрочем, отличается сочным изобилием и роскошной щедростью музыкальных идей. Он, действительно, концерт барокко,

перегруженный полнотой и натиском звучаний»⁴⁹. В финале преобладает стремительность движения, подчеркнутость ритмического рисунка, в партии фортепиано часто встречаются смелые скачки, придающие мелодии черты своеобразной пуантилистичности. Это оттенено лирикой среднего эпизода, в котором звучит одна из лучших прокофьевских мелодий, выдержанная в натуральном миноре, простая по строению, спокойная по ритму, развертывающаяся плавно, на широком дыхании:



Этот островок лирического спокойствия, неожиданный в бурном клокотании музыки финала, оставляет неизгладимое впечатление. Далее композитор напоминает о накатах звуковых волн каденции (в эпизоде *Tempo recedente. Moderato*) и, после сжатого проведения главной партии финала, заканчивает концерт острыми, подчеркнута ритмованными аккордами.

Великолепное произведение, написанное виртуозно и темпераментно, поражающее буйством молодой фантазии, иногда перехлестывающей через край (особенно в эпизодах длительных нагнетаний, где интенсивность звучания становится несколько однообразной), неизменно самобытное и увлекательное⁵⁰.

Большое место в раннем творчестве Прокофьева заняли симфонические произведения. Уже упоминалось о симфонии ми-минор, получившей в «Автобиографии» композитора строгую критическую оценку. Она, впрочем, не должна распространяться на единственную уцелевшую часть, ставшую в переработанном виде *Andante* четвертой сонаты. По отзывам самого Прокофьева и Мясковского,

⁴⁹ А с а ф ъ е в Б. Второй концерт Прокофьева. Программа Государственной академической филармонии. 10 ноября 1926 года. М., 1926.

⁵⁰ Прокофьев постоянно играл этот концерт и в 1923 году сделал его вторую редакцию, в которой он и был издан впервые в 1925 году.

симфония была неудачно оркестрована. Насколько можно судить по эскизам, тематический материал также не отличался рельефностью. Неудача первого опыта не обескуражила юного автора и уже в следующем, 1909 году он написал симфоньетту⁵¹.

1910 год принес две партитуры — «Сны» и «Осеннее». Обе относятся к малохарактерному для композитора жанру небольших симфонических поэм.

«Сны», написанные для большого состава оркестра, были посвящены «автору, начавшему „Мечтами“», то есть Скрябину, дебютировавшему на оркестровом поприще небольшой пьесой под этим названием. Если вспомнить, что тогда Прокофьев увлекался скрябинской музыкой, то станет понятной логика этого посвящения. Однако влияние Скрябина, как отметил сам автор, в музыке «Снов» не ощущается. Это произведение, написанное в период еще неопределившихся исканий, сохраняет ныне лишь историко-биографическое значение.

Гораздо значительнее и самостоятельнее пьеса «Осеннее». Прокофьев писал, что это «тоже сочинение задумчивого порядка, более мрачное, чем „Сны“». Мрачность шла от некоторых рахманиновских настроений, главным образом, от «Острова мертвых» и Второй симфонии, с которыми она связана и тонально⁵².

Не оспаривая мнения автора, можно привести еще одну стилистическую параллель: «Осеннее» напоминает также и ранние симфонические произведения Мясковского (например, симфоническую притчу «Молчание», сочинявшуюся в 1909—1911 годах) с их хмурым, психологически сгущенным колоритом. Одновременное обращение двух друзей к сходным сюжетам едва ли было случайным. Возможно, оба увлекались произведениями Рахманинова и в какой-то период обнаружили известную близость творческих исканий.

Сочинение Прокофьева было встречено критически, замечания современников имели основания: молодой композитор, нашедший свой путь в фортепианной музыке, гораздо медленнее и с большими усилиями овладевал оркестром. На недостатки прокофьевской инструментовки не раз

⁵¹ Впоследствии Прокофьев неоднократно ее переделывал и окончательно завершил лишь в 1929 году (тогда же она и была впервые исполнена).

⁵² Автобиография, с. 143—144.

указывали даже друзья, такие как Мясковский и Каратыгин⁵³. Не сразу удалось найти ему и свой жанр; это произошло лишь в «Скифской сюите», появившейся в 1916 году. «Осеннее» находится, таким образом, как бы в преддверии прокофьевского симфонизма. И все же эта партитура не лишена интереса и свидетельствует о плодотворности композиторских поисков.

Первая фраза (кларнеты и бас-кларнет) сразу вводит в круг сумрачных настроений сочинения. Начавшееся равномерное движение сохраняется на протяжении большого раздела; оно создает впечатление монотонности, не нарушаемой ни краткими мелодическими фразами, ни легким посвистом деревянных духовых. На всем лежит печать оцепенения, и лишь в *Roso più mosso* музыка оживляется, а мелодические контуры приобретают большую определенность и даже напевность. Однако и здесь неясные наплывы струнных, играющих *sul ponticello*, и гаммы деревянных вызывают в воображении порывы ветра, раскачивающиеся голые ветви деревьев. После кульминации (первое *tutti*), вырастающей из сочетания отдельных интонаций, разбросанных по всей партитуре, следует повтор первого раздела в несколько варьированной форме (появление шорохов струнных).

Даже из такого краткого описания можно видеть, что Прокофьев воскрешает достаточно хорошо известные образы, появившиеся ранее в «Кашее бессмертном» Римского-Корсакова. Однако по языку «Осеннее» традиционнее и проще этой оперы. Прокофьев проявляет здесь мало свойственную ему в то время умеренность исканий, даже некоторую академичность. В музыкальном языке этого оркестрового сочинения трудно найти признаки дерзаний, ошеломлявших современников в фортепианных произведениях молодого композитора. «Осеннее» при всех привлекательных чертах, в сущности, мало характерно для Прокофьева.

Как бы ни оценивать первые партитуры Прокофьева, нельзя не отметить их большого значения в его творческой биографии. Он услышал их в живом звучании, познакомился с мнением публики и исполнителей, смог посмотреть на сделанное со стороны как слушатель, что было

⁵³ Партитура пьесы «Осеннее» перерабатывалась композитором в 1914 и в 1934 годах, что свидетельствует о его неудовлетворенности первой редакцией.

невозможно при исполнении собственных фортепианных произведений. Кроме того, работа для оркестра распыряла кругозор, предохраняла от замыкания в сфере пианизма. Пусть «Сны» и «Осеннее» лежали в стороне от основной направленности исканий Прокофьева, они все же подготавливали его к дальнейшему.

Первая редакция симфонетты, законченной в 1909 году, стоила композитору многих усилий. Она, очевидно, не удовлетворяла его требованиям и осталась неисполненной — довольно редкий случай в биографии Прокофьева, активно продвигавшего на эстраду свои новые партитуры!

Прокофьев пишет, что сочиняя симфонетту, стремился к прозрачности звучания⁵⁴. Оно, конечно, было необходимо ему не само по себе, а для воплощения ясных и, можно сказать, классических образов. Прояснение стиля, тяга к лирике, отказ от подчеркнутой гротескности гармонических приемов сказались несколько позднее в «Мимолетностях» и в вокальном цикле на слова А. Ахматовой. В симфонетте выступают родственные тенденции.

Язык симфонетты ясен, господствующее настроение — светлое, лирическое, безмятежное, отличающееся и от сумрачной элегичности двух предшествующих оркестровых пьес, и от неистового бушевания «Скифской сюиты» (следующего за симфонеттой симфонического произведения Прокофьева). Симфонетта несравненно органичнее для творческой эволюции композитора, чем «Сны» и «Осеннее»; она обогатила его важным творческим опытом.

В симфонетте пять частей. Первая, третья и пятая близки одна другой и тематическим материалом и общим характером музыки. Вторая часть — *Andante*, четвертая — скерцо. Таким образом, складывается четкая конструкция партитуры, которую можно схематично изобразить А — В — А — С — А (помня, конечно о вариантно-

⁵⁴ «Симфонетта представляла собой попытку сделать прозрачную вещь для малого оркестра, — писал Прокофьев, — попытка не особенно удалась — для прозрачного письма не хватало мастерства, и лишь через много лет, после двух переработок, симфонетта приняла приличный вид» (Автобиография, с. 143). Эти переработки были сделаны в 1914 году (в этой редакции симфонетта впервые исполнялась публично в одном из концертов А. И. Зилоти в 1915 году) и в 1929 году. В сущности, мы знакомы именно с этой — третьей редакцией, о которой и говорится на следующих страницах.

сти А), что позволяет говорить о чертах рондообразности. Каждая из частей отмечена ясностью жанровых признаков.

В первой части все пронизано живым, подпрыгивающим ритмом тарантеллы. Музыка грациозна, шаловлива, привлекает легкостью движения и изяществом интонаций. Такая трактовка первой части симфонического цикла не типична для русской музыки начала века; Прокофьев прокладывает свою линию, связанную с возрождением гайдповских принципов (это еще яснее проявилось в написанной несколько позднее «Классической симфонии»), а в дальнейшем — с эпическими устремлениями русской классики. Своеобразно начало второй части — секунды и кварты басов (два фагота и контрабасы *divisi*), тяжеловесная главная тема, появляющаяся в низком регистре, оттененная прозрачным звучанием двух флейт (далее композитор сочетает обе темы — первую играют трубы и валторны, вторую флейты). Во всем этом мало общего с обычной лирической напевностью симфонических *Andante*:



Второй раздел *Andante* начинают струнные. Простая, равномерно движущаяся мелодия, при втором проведении излагаемая в общем *tremolo*, вносит несколько иной оттенок большей лирической непосредственности, оттененной в конце кратким напоминанием об архаических звучаниях начального эпизода. Все это очень характерно по сравнению с некоторой обобщенностью тематизма первой части. Вместе с тем именно эта обобщенность подчеркивает контраст *Andante* и скерцо. Третья часть, как уже говорилось, является вариантным повтором первой. Танец становится



С. С. Прокофьев в Терноках
1913 год

здесь еще стремительнее — темповое обозначение *Vivace* смсняет *Allegro giocoso* первой части. Далее следует скерцо. Оно вновь вводит в типичную для Прокофьева образную сферу. Очертания главной темы, появляющейся у струнных, угловаты, размашисты, ритмический рисунок четок. Тема звучит у струнных. Затем у флейты появляется новая интонация жалобной скороговорки, напоминающей о некоторых страницах музыки Мусоргского. Впрочем близость к нему ощутима и в других страницах скерцо, пожалуй наиболее яркой части всей симфонетты⁵⁵. Контраст между решительной тяжеловесной поступью и жалостно-просительной интонацией особенно сильно воспринимается на тех страницах партитуры, где оба элемента противопоставляются в более сжатой и фрагментарной форме. Дальше, на фоне трелей вторых скрипок, альтов и виолончелей фагот запекает странную мелодию, вновь вызывающую в памяти гротескные образы Мусоргского (быть может, полет Бабы-Яги в «Картинках с выставки»). Реприза построена на зеркальном проведении двух тематических элементов, в краткой коде эффектно звучит чередование одноименного мажора и минора — старейший, многократно использованный прием, приобретающий свежесть благодаря удачно найденной звучности четырех валторн.

Заключительное *Allegro giocoso* является вариантом первой части, обогащенным введением новых эпизодов, не нарушающих, впрочем, общего характера музыки.

Такова симфонетта Прокофьева, несущая яркий отпечаток авторской индивидуальности (особенно в *Andante* и скерцо) и сохранившая привлекательность для слушателя. Правда, ее редко приходится слышать в концертном зале, о чем не без сожаления упоминал и композитор: «Надо сказать, что в дальнейшем Симфонетта исполнялась сравнительно мало, тогда как близкая к ней по манере письма «Классическая симфония» игралась всюду. Разница судеб, не совсем ясная для меня»⁵⁶. Можно возразить на это, что «Классическая симфония», при всей близости манеры письма, отличалась от симфонетты несравненно большей рельефностью тематизма и сжатостью изложения, обеспечив-

⁵⁵ Не случайно Прокофьев сделал фортепианную транскрипцию именно скерцо (см. сборник «Шесть пьес», ор. 52).

⁵⁶ Автобиография, с. 143.

шими ей понимание широкой публики. Кроме того, она стала известна этой публике значительно раньше, чем симфонietta.

Приведем в заключение отзыв Каратыгина, относящийся к 1916 году, когда была сыграна вторая редакция симфонетты.

Указывая на то, что в музыке «много жизни, свежести, характерности тематической, своеобразия гармонического, ярко художественной индивидуальности»⁵⁷, выделяя как наиболее значительную часть *Andante*, привлекательную «не только богатством и широтой мелодических линий, образующих сочные, густые сплетения, не только необыкновенно оригинальной фигурой *ostinato* в басу, но и проникновенным лиризмом»⁵⁸, критик видит именно в этом качестве главное достоинство нового произведения. Сопоставляя *Andante* симфонетты с аналогичной частью второй сонаты для фортепиано, Каратыгин пишет: «В этих-то глубоких и сильных моментах творчества молодого талантливого композитора и должно, как мне кажется, усматривать вернейшее указание на органичность его богатого дарования, на ценность его сочинений, на то, что дальнейший рост его таланта обещает нам новые высокие художественные радости»⁵⁹.

Критик был прав. Симфонietta, больше чем другие ранние оркестровые произведения Прокофьева, предвещала будущее и непосредственно подводила к периоду его расцвета. Молодой композитор активно работал в симфоническом и оперном жанрах⁶⁰, в меньшей степени — в камерном.

В 1912 году Прокофьев окончил «Балладу» для виолончели с фортепиано. Она интересна не только сама по себе, но и тематическим сходством начальных тактов с написанной еще в 1903 году сонатой для скрипки с фортепиано: «В обеих пьесах три такта вступления и первые пять тактов темы тождественны, но дальше в балладе я уклонился в сторону большей сложности, — вспоминает Прокофьев. — Таким образом, из моих напечатанных и снабженных опу-

⁵⁷ Каратыгин В. О симфонiette. — «Речь», 1916, 18 августа. Перепеч. в кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 339.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же, с. 340.

⁶⁰ К этому времени относится сочинение скрытой до сих пор в архивах оперы «Мадалена».

сом сочиненной первая тема баллады, сочиненная в 11 лет, — самая ранняя»⁶¹.

Сам композитор считал, что «Баллада» напоминает по форме двухчастную сонату. В действительности, мы находим в ней довольно развернутую экспозицию двух тем, их зеркальную репризу. Далее следует *Andante* и наконец заключительное проведение главной темы. Все это объединено в рамках большой концертной пьесы.

Как и во многих вокальных произведениях того времени, Прокофьев тщательно разрабатывает фортепианную партию, часто выступающую на первый план. Пройдет еще немало времени, пока он научится находить должное равновесие двух элементов ансамбля.

Первая тема «Баллады», возникающая у виолончели на фоне широко разбросанных аккордов, носит энергичный мужественный характер, отличается широтой мелодического дыхания. Вторая тема переносит в область довольно часто встречающейся у Прокофьева моторности, приобретающей здесь несколько злобный характер. Она — и в сочетании автоматизированного ритма фортепианных аккордов (чередование в басу мажорного и увеличенного трезвучий), и в кратких, непрерывно повторяющихся мелодических интонациях (виолончель играет *pizzicato*).

Композитор постоянно ищет варианты изложения, имеющие не орнаментальный, а драматургический характер — повторы вносят в развитие новое, а не просто закрепляют услышанное. В этом отношении показательно проведение главной темы в репризе, приобретающей чисто эпический размах. Это едва ли не самый впечатляющий эпизод всей «Баллады».

Менее интересно *Andante*, довольно монотонное по ритмическому развитию. Но зато в краткой коде фантазия композитора вновь разворачивается во всю ширь, и он завершает «Балладу» выразительным затуханием интонаций главной темы, будто отступающих в даль времен.

В целом «Баллада» ровная, но ее лучшие эпизоды захватывают внимание: это уже предвестники эпической линии поздних произведений Прокофьева. До этого было еще далеко, и «Баллада» не принесла в свое время композитору успеха, сопровождавшего исполнение его фортепианных произведений и концертов.

⁶¹ Автобиография, с. 134.

Прокофьев вспоминает, что написал «Балладу» по просьбе Н. П. Рузского, «меценатствующего виолончелиста-любителя»⁶², которому и посвящено это произведение. Оно, вероятно, оказалось слишком трудным для любителя, и ее первым исполнителем стал известный в свое время виолончелист Е. Я. Белоусов, с которым автор сыграл балладу в Москве, на одном из «Вечеров современной музыки» (24 января 1914 года).

Окидывая взором инструментальные произведения Прокофьева, написанные в 1908—1912 годах, можно видеть постепенное и все более отчетливое утверждение ряда стилистических особенностей, получивших впоследствии широкое развитие. Отметим усиление лирического начала, которое замечали лишь некоторые проницательные критики. Для большинства же публики Прокофьев оставался дерзким возмутителем спокойствия, причем такая репутация создавалась не только самими произведениями, но и усердием многих журналистов.

Первым опытом Прокофьева в камерно-вокальном жанре явились романсы ор. 9. Сам Прокофьев впоследствии выделял первый из них — «Есть другие планеты» (слова К. Д. Бальмонта), и он действительно интереснее второго — «Отчалила лодка» (слова А. Н. Апухтина), но в общем в обоих произведениях мало заметна индивидуальность, так властно заявлявшая о себе в фортепианных пьесах. Романсы недостаточно самостоятельны в отборе выразительных средств и их развитии. Конечно, талант Прокофьева чувствуется и здесь, делая его первые романсы как бы творческой заявкой, реализованной в ближайшие годы в таких произведениях, как «Гадкий утенок» и цикл на слова Ахматовой.

Первый романс написан в баркарольном размере $6/8$. Если не говорить о некоторой усложненности гармонии (впрочем, весьма умеренной по сравнению с другими прокофьевскими произведениями), то его спокойная музыка довольно проста и не выделяется среди современной вокальной лирики. Но зерно оригинальности привлекает здесь внимание.

Второй романс, столь же простой в вокальной партии, отличается большей сложностью фортепианного сопровождения, выступающего подчас на первый план. В общем же

⁶² Автобиография, с. 145.

и он мало что добавляет в прокофьевское наследие. Оба романа, написанные в консерваторские годы, имеют в настоящее время чисто биографическое значение, далеко уступая по своему художественному значению создававшимся в то же время фортепианным произведениям.

Знакомство с произведениями консерваторских лет показывает стремительность творческого роста молодого композитора, быстро раскрывавшего богатство своего дарования. На это указывали критики, в первую очередь — Мялковский и Каратыгин.

По настоящему современно звучат строки статьи Мялковского, написанной еще в 1913 году: «С. Прокофьев, несмотря на свою молодость, композитор с вполне сложившимся и притом весьма ярким и своеобразным обликом. Облик этот суров и даже несколько жесток, но это не холодно-неизменная жесткость камня, а вечно живая, обжигающая, упруго-могучая сила вихря. Эта черта стихийной напряженности является быть может наиболее характерною, более всего бросающейся в глаза в творчестве Прокофьева, и непосредственно влечет за собой некоторые чрезвычайно драгоценные качества его сочинений: полное отсутствие какой бы то ни было расплывчатости в изложении, ясную, свободно отлившуюся форму, редкую — почти афористическую — краткость, выпуклость и характерность тем, четкий, живой ритм»⁶³.

Да, в лице ученика консерватории по классам фортепиано и дирижирования выступал большой композитор, смело и уверенно прокладывавший свой путь. В начале века имя Прокофьева уже вошло в русскую и западноевропейскую музыкальную жизнь, вообще говоря, в то время очень богатую. Прокофьев выделился среди них «лица необщим выраженьем» и это само по себе уже располагало в его пользу всех чутких к новому любителей музыки. Его имя все чаще появлялось на русских, а вскоре и на зарубежных афишах.

Сам композитор впоследствии дал анализ главных линий в творчестве консерваторских лет. Первую он определил как классическую, восходящую еще к раннему детству, к впечатлениям от игравшихся матерью сонат Бетховена. «Она то принимает неоклассический вид (сонаты,

⁶³ Мялковский Н. Сергей Прокофьев [...]. — «Музыка», 1913, № 151, с. 667. Подп.: Н. М. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 294.

концерты), то подражает классике XVIII века (гавоты, „Классическая симфония“, отчасти Симфонietta)»⁶⁴, — пишет Прокофьев. Упоминая о второй линии — новаторской, он подчеркивает: «...вначале она была поисками своего гармонического языка, потом превратилась в поиски языка для выражения сильных эмоций»⁶⁵. Третью линию, токатную или моторную, столь широко представленную в его творчестве, он был склонен считать «наименее ценной». Зато он особенно подчеркивает значение четвертой — лирической: «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»⁶⁶.

В разное время на первый план выступали те или другие черты прокофьевского дарования, но все они существовали сначала. Об этом говорит и сам композитор: «Когда я окончил консерваторию по 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»⁶⁷.

Произошло именно то, о чем Лядов говорил с прощаньем. Прокофьев «выписался», приобрел громадную технику, поставленную на службу своим художественным целям, пашел собственный путь в русской музыке. Его талант созревал необыкновенно быстро, он перерос рамки ученичества еще в стенах консерватории. Дискуссии, развертывавшиеся вокруг его произведений, только подтверждали значительность явления. Среди молодежи, вступавшей в первые десятилетия века на путь композиторских исканий, не было никого, равного Прокофьеву по смелости и яркости дарования. Рядом с ним стоял лишь Стравинский, но тот был старше почти на десять лет. Прокофьев же, сразу после окончания консерватории, являлся новой ярчайшей звездой, поднимавшейся над горизонтом русской музыки.

⁶⁴ Автобиография, с. 148.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же, с. 149.

⁶⁷ Интервью в журнале «The Musical Observer». New York, 1918. Цит. по кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 207.

Глава третья

ПУТИ ИСКАНИЙ

Летом 1914 года, по окончании консерватории, Прокофьев совершил очень интересную и важную для него поездку в Лондон. Он побывал на концертах Ф. И. Шаляпина и Р. Штрауса, и, что было особенно существенно для будущего, познакомился с С. П. Дягилевым.

Сергей Павлович Дягилев явился одной из своеобразных фигур русского искусства начала нашего века. Не будучи сам профессионалом, он оказал значительное влияние на развитие русского балета, живописи и музыки. Дягилев занимался некоторое время с Римским-Корсаковым, но затем увлекся живописью и, вместе с А. Н. Бенуа, выступил организатором объединения «Мир искусства» и одноименного художественного журнала. В 1906—1907 годах он устраивал выставки русских художников за границей и это стало прологом его деятельности как пропагандиста отечественного искусства за рубежом.

В 1907 году Дягилев организовал в Париже русские исторические концерты, в которых участвовали Римский-Корсаков, Рахманинов, Глазунов, Шаляпин. Год спустя там же состоялся «Сезон русской оперы», где центральным событием стал спектакль «Бориса Годунова» с Шаляпиным в заглавной роли. Это имело громадное значение для ознакомления Запада с русской оперой.

С 1909 по 1913 год Дягилев выступал в качестве организатора и вдохновителя русских балетных сезонов, к участию в которых сумел привлечь таких артистов, как Павлова, Карсавина, Нижинский, Фокин, таких художников, как Бенуа, Бакст, Рерих. Дягилев установил живой твор-

ческий контакт с крупнейшими современными композиторами, в его спектаклях состоялись исторические дебюты Стравинского, он привлек к созданию балетов Дебюсси и Равеля. Снова вокруг его спектаклей группировались крупные силы нового искусства — изобразительного, музыкального и хореографического¹.

Естественно, что Прокофьев возбудил интерес у знаменитого организатора русских спектаклей.

После прослушивания прокофьевского второго концерта у Дягилева «явилась странная идея, нельзя ли „поставить“ этот концерт, то есть чтобы я играл его с оркестром, а на сцене шла балетная пантомима»², — вспоминает композитор. Эта идея оказалась переальной. Тогда Дягилев предложил молодому композитору по возвращении в Петербург связаться с каким-нибудь либреттистом для работы над русским сказочным балетом. Прокофьев принял предложение, и это явилось для него едва ли не самым главным результатом заграничной поездки.

Впрочем его захватило и увлекло множество новых впечатлений; «В Лондоне было все так интересно, что я едва не прозевал надвигающуюся европейскую войну и лишь совершенно нечаянно вернулся в Петербург за несколько дней до начала ее»³. Внимание Прокофьева привлекли не только театры, но и спортивные зрелища.

Важное значение имело для Прокофьева знакомство с Пьером Монте, тогда главным дирижером дягилевских спектаклей. Монте слушал и очень одобрил второй фортепианный концерт. Он пригласил Прокофьева выступить с концертом в ближайшем сезоне в Париже. Этому помешала вспыхнувшая война, но отношения с Монте сохранились и впредь.

Прокофьев ездил в Бирмингам, где познакомился с композитором Гренвиллем Бантоком, живо заинтересовавшимся его произведениями. Словом, Англия принесла много

¹ Начавшаяся в 1913 году, деятельность Русского балета Дягилева продолжалась вплоть до 1929 года. Эти спектакли явились крупными событиями в жизни искусства, получили международное признание. Деятельность Дягилева, проходившая в условиях западной действительности, не была, разумеется, свободна от противоречий, но в целом он сыграл важную роль в развитии современного искусства и в распространении за рубежом сокровищ русской музыки и балета.

² Автобиография, с. 150.

³ Там же.

интересных встреч, и пребывание там помогло Прокофьеву войти в курс событий европейской музыкальной жизни. В следующем году состоялся и его первый зарубежный дебют.

Возвратившись в Россию, Прокофьев сразу попал в тревожную обстановку первых дней мировой войны. Все кругом менялось, на войну уходили многие близкие знакомые и среди них Мясковский. Но сам Прокофьев призыву не подлежал и мог продолжать творческую работу. Композитор был полон планов и создал в течение ближайших лет значительные произведения, еще больше упрочившие его известность. Он часто выступал с ними в камерных и симфонических концертах.

Зимой 1914/15 года Прокофьев сделал новую редакцию симфонии, работал над оперой «Игрок» по повести Ф. М. Достоевского и над балетом для Дягилева. Его сотрудником стал поэт С. М. Городецкий, известный своим интересом к славянской старине, с которой и должен был быть связан сюжет намечавшегося балета. По всей вероятности Прокофьев знал вышедший в 1907 году сборник стихотворений Городецкого «Ярь». Одно из стихотворений этого сборника — «Перун» — прямо перекликается по своим образам с финалом «Скифской сюиты»:

Свод сияет. Засверкала
Там стрела, и там стрела.
В поле синее упала,
В чащу леса залегла.

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

Композитор вспоминал: «Городецкий откопал несколько удачных скифских образов»⁴, которые и легли в основу либретто балета «Ала и Лоллий». Так началась работа над партитурой.

Дягилев был настолько заинтересован в скорейшем окончании этого сочинения, что невзирая на трудности военного времени вызвал Прокофьева в Италию, где жил в то время. Совершив довольно сложное путешествие через

⁴ Автобиография, с. 150.



Современно душно: ето я.
Тривони.
СД.
1916.

С. С. ПРОКОФЬЕВ
Петроград, 1916 год

Балканский полуостров, весной 1915 года композитор оказался в Риме.

Дягилев принял Прокофьева очень радушно, ездил с ним в Неаполь и Палермо, детально обсуждал совместные творческие планы. Сюжет балета «Ала и Лоллий» Дягилеву не очень понравился, может быть потому, что он находил в нем нечто общее с уже поставленной им на сцене «Весной священной». В связи с этим у Прокофьева возник замысел «Скифской сюиты» на материале партитуры «Алы и Лоллия». Для балета же Дягилев предложил ему подыскать новый сюжет. В этом помог приехавший в Рим Стравинский.

У Стравинского оказалось под рукой собрание русских народных сказок Афанасьева, откуда и был извлечен сюжет для балета «Сказка о шуте». Дягилев заключил с Прокофьевым договор и обещал снова вызвать его за границу для показа музыки, настаивая на том, чтобы она носила ясный национальный характер. Этим он обратил внимание Прокофьева на русский фольклор, и это оказало важное влияние на дальнейшую эволюцию композитора.

Дягилев стремился воспитать в своем молодом друге четкую направленность исканий: «Он [Дягилев] корил меня за любовь к разнообразным музыкам: „В искусстве вы должны уметь ненавидеть, иначе ваша собственная музыка потеряет всякое лицо“. — „Но ведь это ведет к узости“, — возражал я. — „Пушка оттого далеко стреляет, что узко бьет“, — парировал Дягилев»⁵. Словом, встречи и беседы с Дягилевым многое значили для молодого композитора, заставляли его задуматься над важными творческими проблемами.

Важным событием итальянской поездки было и намечавшееся сближение с Игорем Стравинским, встречи с ним в Риме и в Швейцарии, где в то время жил автор «Весны священной».

Прокофьев познакомился со Стравинским еще в Петербурге. Прослушав авторское исполнение на фортепиано вступления к «Жар-птице», Прокофьев без всяких оговорок тогда заявил: «...во вступлении нет музыки, а если есть, то из „Садко“»⁶. Понятно, что Стравинский обиделся и знакомство не получило продолжения. Теперь отноше-

⁵ Автобиография, с. 152.

⁶ Там же. с. 151.

ния сложились по-прежнему: «...Стравинский был благожелателем, хвалил Второй концерт, и мы в четыре руки играли „Петрушку“ для футуристов. Из футуристов выделялся Маринетти»⁷. Свидетельством установившихся добрых отношений явилась поездка к Стравинскому в Швейцарию, а также письмо, посланное ему Прокофьевым из Петербурга, в котором, между прочим, говорится о пользе, принесенной изучением русских народных мелодий⁸. В дальнейшем оба композитора встречались неоднократно, но их отношения часто осложнялись, быть может, профессиональной ревностью. Несомненно, однако, что каждый из них отлично понимал значение другого в современной русской и мировой музыке.

Прокофьев упоминает о знакомстве с главой итальянских футуристов Ф. Маринетти. Футуристы помышляли совершить переворот в музыкальном искусстве и пытались ввести в практику построенные ими новые инструменты. Их концерты сопровождались скандалами и даже побоищами, память о которых сохранилась в анналах европейской музыки кануна первой мировой войны. Прокофьев познакомился с новыми инструментами и даже написал о них небольшую статью, в которой отметил: «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 эти машины и утверждают, что есть красота шумов: отдаленного шума бегущего поезда, шума пропеллера и пр. В поисках за красивыми шумами они изобретают новые музыкальные инструменты»⁹.

Прокофьев хотел найти в них чистоту интонации и красоту тембра. То, что демонстрировали футуристы, его не удовлетворяло из-за однообразия и бедности выразительных средств. Впрочем он полагал, что эти инструменты позволят несколько обогатить звучание симфонического оркестра. Эти критические соображения характерны для Прокофьева с его исключительно острым интонационным и

⁷ Автобиография, с. 151.

⁸ См. в кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 320.

⁹ Прокофьев Сергей. Музыкальные инструменты футуристов.— «Музыка», 1915, № 219, с. 55. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 203.

гармоническим слухом, не признававшим эфффектов чистой «сонористики», разве лишь в отдельных эпизодах, там, где это было связано с воплощением деталей замысла.

В Италии состоялось первое заграничное выступление Прокофьева: 7 марта 1915 года он сыграл в римском Augusteum свой второй фортепианный концерт с оркестром под управлением дирижера Б. Молиари. В письме к матери композитор сообщал: «концерт сошел хорошо; кроме концерта играл Этюд, Прелюд, Ригодон и Марш. На bis не играл, ибо здесь этого не полагается. После 1 ч[асти] концерта не обошлось без легких шиканий. Народу было много...»¹⁰

Летом 1915 года композитор продолжал работать над балетом «Сказка о шуте». Он пишет Стравинскому: «Пока же с большим увлечением пишу балет, который сочиняется легко, весело и занозисто. Перелистывание русских песен открыло мне массу интересных возможностей»¹¹. Так все больше раскрывалось национальное начало прокофьевского творчества, в формировании которого сыграла немаловажную роль и консерватория, как бы строптиво ни относился молодой композитор к наставлениям своих учителей.

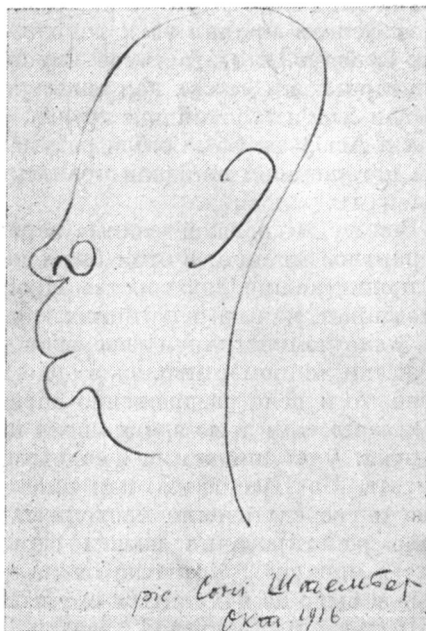
Однако окончание балета отодвигалось на неопределенное время, вероятно, из-за невозможности в военных условиях установить новый и более тесный контакт с Дягилевым. Зато «Скифская сюита» быстро двигалась к завершению: «Первые две части соркестровались с большой легкостью; над двумя последними я провозился гораздо дольше, зато и фактура у них гораздо интереснее; над заключительным восходом я просидел почти столько же, сколько над половиной сюиты»¹², — писал композитор.

К этому времени улучшились отношения с А. И. Зилоти, ранее проявлявшим к Прокофьеву недоброжелательность, а теперь заинтересовавшимся его симфонией, затем пригласившим его продирижировать «Скифской сюитой» в одном из своих концертов. Это было приятной новостью для молодого композитора. Он живо обсуждал под-

¹⁰ Письмо С. С. Прокофьева М. Г. Прокофьевой от 10 марта (25 февраля) 1915 года.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 319.

¹¹ Письмо И. Ф. Стравинскому от 3 июня 1915 года.— Там же, с. 255.

¹² Автобиография, с. 152.



робности предстоящего концерта во время встреч с Зилоти и в завязавшейся с ним переписке¹³.

Прокофьев был заинтересован в контакте с Зилоти. Но со свойственной ему прямоотой он ратовал и за исполнение произведений Мясковского, откровенно выражая свои чувства: «Я возмущен до глубины души, что у Вас не идет симфония Мясковского. Это прекрасное произведение, заслуживающее самого бережного внимания»¹⁴. Зилоти, очевидно, пытался умерить пыл своего молодого корреспондента, но безуспешно: «„Можно жалеть, но возмущаться нечем“, — пишете Вы. Я пойду на компромисс и, сделаю сразу и по-вашему и по-моему, буду искренне жалеть и глубоко возмущаться»¹⁵. Прокофьев не поступался правдой в высказывании своих взглядов.

¹³ См. письма С. С. Прокофьева А. И. Зилоти от 5, 14, 25 июля и от 2 августа 1915 года. — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 321—322.

¹⁴ См. там же, с. 323.

¹⁵ См. там же, с. 324.

Наконец партитура «Скифской сюиты» была закончена, и Злотин принял ее к исполнению. Прокофьев понимал, конечно, что это самое крупное и значительное из написанных им до сих пор оркестровых произведений, понимали это и ближайшие друзья, прежде всего Мясковский и Асафьев. Само собой разумеется, что все они с особым нетерпением ожидали премьеры, подготавливавшейся в сложных условиях.

Вокруг «Скифской сюиты» заранее создавалось неблагоприятное мнение; в этом были повинны и оркестранты, не принимавшие новаторства Прокофьева. Ю. Н. Тюлин вспоминает, как на репетициях «оркестр всячески изводил его, явно демонстрируя свое враждебное отношение. Обе арфистки, не поместившись в оркестровой „яме“ и сидя на сцене, то и дело раздраженно обращались к нему со всякими вопросами и во время своих пауз демонстративно закрывали уши широкими (модными тогда) воротничками платьев. Но Прокофьев, как ни в чем не бывало, терпеливо и сосредоточенно продолжал работу с оркестром, а после репетирования вышел серьезный, но довольный. „Все в порядке“, — ответил он на мой тревожный вопрос. Нельзя было не подивиться его выдержке»¹⁶.

Премьера «Скифской сюиты» состоялась 16 января 1916 года. Она сопровождалась крупным скандалом, явившись в то же время одной из самых блестящих побед прокофьевского таланта.

Среди множества порицаний отчетливо прозвучали голоса тех, кто смог понять значение нового произведения Прокофьева. «...Общее впечатление у меня огромное, — писал в одном из писем П. Я. Мясковский, — ярко и цепко по мыслям, выпукло, сильно по выражению, порой крайне утопченно, гармонически грязнеоощутимо и крайне свежо, захватывающе, лаконично, поэтично, образно, наконец, просто на мой взгляд, красиво и чудесно своеобразно оркестровано. Одним словом — роскошно, значительно и с а м о д а в л е ю щ е ц е н н о»¹⁷.

С письмом Мясковского перекликается и письмо Асафьева, написанное тотчас после премьеры «Скифской сюиты»: «Для меня никогда не было сомнения, что вы станете

¹⁶ Тюлин Ю. На пути к признанию. — «Музыкальная жизнь», 1966. № 8, с. 10.

¹⁷ Письмо С. С. Прокофьеву от 31 января 1916 года. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 273.

истинным композитором, ибо имеете все права на то. Тем дороже мне убеждаться — с каждым годом и с каждым вашим новым сочинением — в вашем стремительном росте и раскрытии ваших мужественных сил. Шлю вам мое дружеское, сердечное приветствие и всей душой склоняюсь перед вашим талантом, могучим и, скажу даже, магическим, потому что через вас неимоверно сильно выражается именно эта первоизданная стихия искусства и музыки в особенности: волевое зачаровывающее, завораживающее „я”»¹⁸.

«Скифская сюита» встретила горячую поддержку и со стороны В. Г. Каратыгина, все чаще и энергичнее выступающего в защиту Прокофьева. Критик увидел в новой партитуре переход от неоклассицизма к импрессионизму, находя близость с устремлениями Стравинского («Весна священная»). Общность, по его мнению, в «тетерофонии», которую он определяет, как «разноголосие, наложение рисунка на фон без особого приурочения их друг к другу»¹⁹.

Первое исполнение «Скифской сюиты» было, пожалуй, самым шумным происшествием в биографии молодого композитора. Она вызвала еще больше протестов, чем второй фортепианный концерт. Но в сущности, если не говорить об оркестровке, — действительно чрезвычайно насыщенной и многозвучной, — то музыка сюиты значительно проще, чем ранее написанные «Сарказмы». На восприятие слушателей повлияли, очевидно, оркестровые «перихонизмы», обилие резких диссонансов (особенно в партиях медных духовых) и установившаяся за автором репутация «испровергателя основ».

То, что сюита была скомпонована из материалов несущественного балета, наложило на нее определенный отпечаток. Речь идет не о хореографичности ее — ее почти нет в этой партитуре, — а о конкретной образности, почти программности музыки.

«Скифство» шло, вероятно, не только от Городецкого; оно носилось в воздухе. Интерес к славянской и дославянской древности поддерживался и картинами Н. К. Рериха, и стихами В. В. Хлебникова, и музыкой «Весны священ-

¹⁸ Цит. по факсимиле в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, после с. 160.

¹⁹ Каратыгин В. Седьмой концерт А. Зилоти. — «Речь», 1916, 17 января. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 304.

ной», уже известной к тому времени Прокофьеву. Словом, сюита перекликалась со многими произведениями предвоенного русского искусства. Она была несравненно проще «Весны священной», но публика все же воспринимала ее как проявление музыкального экстремизма.

Весьма возможно, что это входило в расчеты самого композитора, решившего мобилизовать все оркестровые средства для создания ошеломляющей звучности. «Скифство» предстало здесь в облики лапидарных мелодических фраз, неуклонности волевого ритма и в потоке звучаний громадного оркестра усиленного многочисленными ударными.

Каратыгин усматривал в «Скифской сюите» переход от неоклассицизма к импрессионизму. Вернее сказать, здесь сочетались элементы того и другого, освоенные в форматах уже вполне сложившейся композиторской манеры. В той же статье дано верное определение стиля «Скифской сюиты»: «...фактура Прокофьева, сочетающая в себе элементы крайней изощренности с величайшей схематизацией общих очертаний, соединяющая кажущуюся полигармоническую сложность с действительной простотой строения каждого отдельного гармонического элемента, обнаруживает теперь некоторое сходство с композиционным стилем Стравинского»²⁰.

Действительно, музыкальное содержание «Скифской сюиты», скрытое пышностью оркестрового наряда, просто. Если вспомнить, например, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского (о ней напоминают свистящие фигурации начальных страниц прокофьевской партитуры), то можно видеть, насколько проще сам образный строй и, даже конструкция «Скифской сюиты». Но знаменем времени для ее автора было именно сочетание примитивности отдельных элементов с усложненностью их сочетаний.

Еще одно. В партитуру «Скифской сюиты» Прокофьев вложил все накопленное к тому времени мастерство оркестрового письма, которое складывалось на основе русских классических традиций, но было в какой-то мере обогащено и влияниями импрессионизма (не очень сильными в творчестве композитора), воспринятыми, главным образом, через Стравинского.

²⁰ Цит. по кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 304.

«Скифская сюита» снова показала масштабность прокофьевского дарования и его творческую смелость. С первой до последней страницы слушатель находится под воздействием композиторской воли, заставляющей забыть даже о недостаточной яркости мелодического материала. «Скифская сюита» написана широкой кистью, во фресковой манере; в партитуре применяются новые приемы смешения звуковых красок, которые Каратыгин охарактеризовал как «гетерофонию». Другими словами, композитор не считается с традиционными правилами сочетания гармонических вертикалей, приобретающих у него колористическое значение. Это резко отличается от манеры более ранней симфонетты и написанной несколько времени спустя «Классической симфонии».

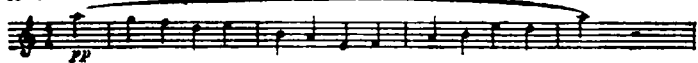
Первая часть — «Поклонение Велесу и Але» — почти вся носит неистово-поступленный характер. С первых же страниц партитуры на слушателя обрушивается мощь огромного оркестра. Рисунок некоторых инструментальных партий отмечен чертами удивительного своеобразия, но все это сливается в могучем и несколько хаотическом гуле, точно раздающемся из-под земли, в котором отчетливо выступают сверкающие звучания меди. Здесь много необычного, например, аккорды валторн и тромбонов, изложенные в чисто фортепианной фактуре и врезающиеся в оркестровую ткань компактными диссонирующими комплексами. Таких примеров много и все они говорят о продуманном подборе средств для воплощения образа первобытной скифской силы. Это достигается не столько характерностью интонаций (как, например, в начале второй симфонии Бородина), сколько мощью звучания и необычностью тембровых комплексов. Второй раздел первой части (образ Алы) спокойнее и прозрачнее по оркестровым краскам. Хрупкость этого лирического образа, оттененного красиво звучащей остигатной гармонией, вносит в музыку яркий контраст.

Вторая часть — «Чужбог и пляска нечисти» — по самому названию вновь навеивает воспоминания о Мусоргском («Ночь на Лысой горе») и Стравинском («Поганый пляс» в «Жар-птице»). Конструкция этой части четка, музыка — образна и рельефна. Она вырастает из краткой фразы, построенной на звучании секунд и кварт. Квартность вообще играет большую роль в гармонических комплексах этой части. Особенно мощно звучат созвучия из трех кварт, по-

рученные восьми валторнам (удвоение четырехголосного аккорда). Оркестровка «Пляски нечисти» гораздо яснее, чем «Поклонения Велесу и Але», но сила и напряженность звучания здесь не меньше. Впечатляет четкость постоянной ритмической пульсации, подчеркнутой в заключении стремительностью пассажей струнных и деревянных духовых. Игра оркестровых тембров, точный расчет динамического нарастания, волевой ритм — все это способствует силе общего впечатления.

Третья часть — «Ночь» — наиболее красочная во всей партитуре. Вначале на фоне шелестящих трелей скрипок звучит ясная диатоническая мелодия (унисон флейты и флейты *risolo*, двух арф и фортепиано). Образ лирической простоты, островок ночного спокойствия, наступившего после яростного бушевания скифских страстей и неистовой пляски нечисти! Это характерная прокофьевская «белая» мелодика, часто встречающаяся и в его более поздних произведениях:

11 [Andantino]



На следующей странице партитуры начинается тембровое усложнение, создаваемое вначале аккордами челесты и арфы, а затем и тонко разработанной фактурой фигураций. Лирико-мелодическое начало остается на первом плане среди этих чуть слышных шорохов ночи. Красивый интонационный рисунок создается последованием малой и большой терций (*ля — до — до-диез*, *ре — фа — фа-диез*). После несколько контрастного эпизода *Roco più mosso* лирическая тема возвращается, а в заключении вновь проходит светлая диатоническая тема, на этот раз у флейты *risolo*.

При всей утонченности этот импрессионистический ноктюрн не выпадает из общей картины, он прекрасно оттеняет четвертую часть «Поход Лоллия и шествие Солнца», в которой композитор сосредоточил максимум усилий для того, чтобы создать образ могучей нарастающей силы. В начале глухое рокотание альтов и виолончелей, играющих тремоло и поддержанных кларнетами, фаготами и контрабасами, звучит довольно обычно. Но из этого зерна

разрастается шквал звучаний, шокировавших не только первых слушателей «Скифской сюиты», но и пробуждавших страсти и много лет спустя²¹. Композитор наслаивает на пассажи струнных и деревянных резко диссонансирующие аккорды валторн. Одна за другой накладываются грозды аккордов. А дальше звучат первые реплики труб, сочетающиеся с изломанным мелодическим рисунком кларнетов и аккордами струнных в подчеркнуто гротескном образе странного и фантастического шествия.

Прокофьев вспоминал впоследствии, что провозился с двумя последними частями много больше, чем с двумя первыми. Оркестровка финала, действительно, очень богата по фактуре, ослепительна по звучанию. Через всю эту часть проведена единая конструктивная линия, объединяющая отдельные эпизоды. Прокофьев чередует мощные динамические нарастания с более прозрачными фрагментами, создавая контраст, еще сильнее подчеркивающий цельность общего развития.

Дух захватывает от бурного клокотания звукового потока, вырывающегося здесь на свободу. В конце дерзко сочетаются звучание си-бемоль и си мажора. Это грандиозно, но несколько кратко, точно взлет ракеты. Ослепительность появляется лишь на миг, но с точным расчетом — и потому цель достигнута.

И все же... лучезарное солнце уже не впервые всходило в русской симфонической музыке. Достаточно вспомнить финал «Поэмы экстаза» Скрябина, произведения, отлично известного Прокофьеву. Возможно, что он сознательно стремился найти иное решение, чем у Скрябина, пожертвовав и могучей силой интонационного разрастания и широтой дыхания, так пленяющими в великолепной теме самоутверждения, в светлом финале «Экстаза». Конечно, художник имеет право самостоятельно решать задачу, так же как и слушатель — иметь свое мнение. Нам кажется, что солнце Прокофьева не затмило скрябинского и, по сравнению с «Поэмой экстаза» здесь не столько внутреннее, сколько внешнее, декоративное, достигнутое в первую очередь магией оркестровых красок.

Возможности декоративного письма великолепно использованы в «Скифской сюите». От этой партитуры протягиваются нити в будущее — к халдейскому заклинанию

²¹ Так было, например, при исполнении прокофьевского произведения в Брюсселе, в конце 20-х годов.

«Семеро их», и к острой драматической экспрессии третьей симфонии.

«Скифская сюита» — произведение неизбывной творческой силы, переполнявшей ее молодого автора. В первых критических откликах это было подчеркнуто со всей определенностью. Б. В. Асафьев писал после первого исполнения: «Прокофьев владеет даром свободы и легкости творчества. Он не надумывает и не дрожит над каждой темой. Он их кидает щедро, пригоршнями. Ему некогда отшлифовать или выпилывать. И зачем? Ему важно утвердить свою буйную волю и высказать в музыке про обуявшую его жажду жизни, здоровой, мощной, идущей напролом и ни перед чем не склоняющейся. Прокофьев — буйн, но его буйство — радостно и заразительно. Давно (с кончины Бородина) в русской музыке не раздавалось голоса, столь призывно поющего про приволье и раздолье жизни ради жизни, не отравленной никакими отвлеченными соображениями и страхом за будущее...»²².

Это буйство сил было характерно не только для Прокофьева, но и для многих его современников — молодых мастеров русского искусства, в том числе — Маяковского. Оно находило разное выражение, но сущность его была одинаковой, на что справедливо указывал Асафьев: «Музыка Прокофьева, раскрывая перед нами радостное устремление свободной воли к творческому становлению, глубоко современна, ибо вся страна сейчас охвачена жаждой деятельной жизни, жаждой реальной работы, верой в светлое грядущее, где нет места никакому грозному фатуму. Ведь от самих людей зависит сделать свою судьбу той или иной! Сделаем же ее благосклонной...»²³.

Эти слова написаны в разгар войны, в пору тяжелых и драматических переживаний, охвативших всю Россию. В той или иной форме многие чувствовали и понимали то, о чем Маяковский говорил словами одной из своих поэм: «В терновом венке революции грядет шестнадцатый год».

Разумеется, было бы неправильно видеть в «Скифской сюите» непосредственную связь с нараставшим революционным шквалом, ведь и сам автор был далек от ясного и отчетливого понимания сложившейся исторической ситуа-

²² Г л е б о в Игорь. Из недавно пережитого (Сергей Прокофьев). — «Музыка», 1916, № 249, с. 170. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 322—323.

²³ Там же, с. 323.

ции. И все же появление такой могучей и жизнеутверждающей музыки было глубоко симптоматично.

А если говорить о самом Прокофьеве, то по масштабности и размаху «Скифская сюита» оставляла далеко позади его прежние оркестровые произведения, раскрыв возможности, которые лишь угадывались в более ранних партитурах. Прокофьев мог торжествовать, что бы ни говорили его недруги: ему удалось создать произведение крупного масштаба и наметить путь дальнейшего развития своего радостного, своенравного и глубоко русского дарования.

Вслед за «Скифской сюитой» Прокофьев энергично принялся за работу над оперой «Игрок». Во время работы над оперой Прокофьеву довелось познакомиться с вдовой великого писателя, жившей тогда в Петербурге. Дело в том, что Прокофьев, избрав сюжет Достоевского, совершенно забыл об авторских правах, принадлежащих его семье. Как только он узнал о недоразумении, все быстро уладилось, и он счел своим долгом навестить родных Достоевского. А. Г. Достоевская вспоминает: «В прошлое воскресенье маэстро нанес мне визит, чтобы лично загладить ошибку. Он привез мне партитуру своей оперы с авторским посвящением (речь идет, очевидно, о клавиристе. — *И. М.*). В обмен он попросил меня написать что-либо в его альбом. Напрасно я отказывалась, пришлось уступить его настояниям. Но когда я уже взялась за перо, мой гость заявил мне: „Должен предупредить вас, Анна Григорьевна, что альбом этот посвящен исключительно солнцу. Здесь можно писать только о солнце“. И знаете, что я написала?.. „Солнце моей жизни — Федор Достоевский. *Анна Достоевская*“»²⁴.

Композитор работал быстро, закончив оперу в течение пяти с половиной месяцев. «Ободренный интересом, который вызвала „Скифская сюита“, — пишет он, — я выбирал для „Игрока“ язык как можно более 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»²⁵. Впрочем, молодой композитор не мог не согласиться с основательностью некоторых критических замечаний,

²⁴ Гроссман Л. Достоевский. М., 1962. с. 238—239.

²⁵ Автобиография, с. 154.

ибо в опере было, по его собственным словам, «...много современного рамплиссажа, который только утомлял, не прибавляя ничего, и лишь запутывал вокальную партию»²⁶.

Прокофьев не ставил целью вместить в оперное либретто все богатство содержания и сюжетного развития, но он не внес в него ничего нового, сохранив основную линию в ходе событий и сущность психологических характеристик. Действие сжато, динамично в своем течении от начальной сцены в саду отеля вплоть до развязки. Между этими двумя фазами драматического действия и развертывается цепь событий: завязывается сложный узел взаимоотношений героев, приезжает Бабуленька, что неожиданно изменяет весь ход дела, Алексей выигрывает огромную сумму денег и приходит к также неожиданному разрыву с Полиной. Все это хорошо знакомо читателям романа Достоевского и вмещено в тесные рамки оперного либретто.

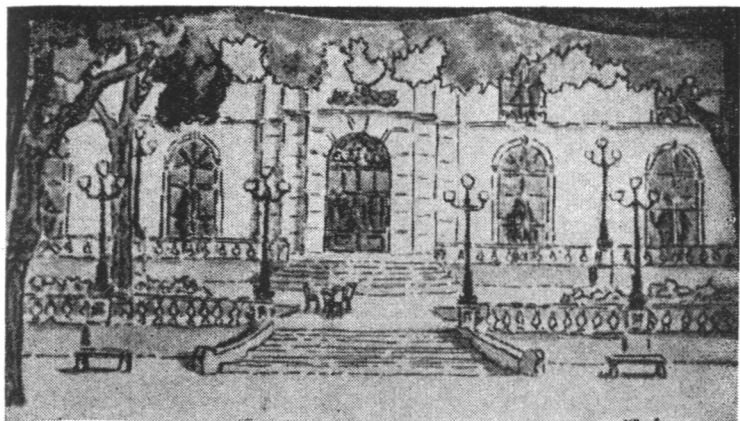
Произведение Прокофьева отмечено печатью молодости его великого таланта и в то же время обладает яркостью характеристик и напряженностью музыкально-драматургического развития, которые, как показали современные постановки, делают его интересным и для нашего времени.

Еще до окончания новая опера пробудила много толков и разговоров в кругу любителей музыки. Отголоском этого интереса явились два интервью с Прокофьевым. Они не потеряли значения до сих пор, ибо в них достаточно полно изложены музыкально-драматургические принципы молодого композитора.

Прокофьев писал оперу на прозаический текст, в котором широко использовал диалоги Достоевского. «Забываясь очень о сценической стороне оперы,— говорил он,— я постарался по возможности не затруднять певцов излишними условностями, чтобы дать свободу их драматическому воплощению партий»²⁷.

²⁶ Автобиография, с. 154. Впоследствии Прокофьев еще более критически взглянул на свою оперу и сделал новую редакцию партитуры, значительно освобожденную от «модерного рамплиссажа». Тогда же ему это казалось вполне уместным и в своих интервью он подчеркивал органичность и даже простоту произведения. На вопрос репортера — не будет ли в опере экстравагантностей, он решительно отвечал: «Никаких. Я стремлюсь только к простоте...» («Вечерние биржевые ведомости», 1916, 12 мая. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 205).

²⁷ Цит. по кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 205.



Эскиз Ж. Делеклюза к опере «Игрок»
в театре La Monnaie
1928 год

Идеалом композитора является «сценическая гибкость» и точность декламации, поддержанной прозрачным оркестровым звучанием: «...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»²⁸.

Автор «Игрока» отчетливо представлял себе и дальнейшую перспективу развития музыкального театра: «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»²⁹.

Нетрудно увидеть здесь нечто общее с мыслями, высказанными Римским-Корсаковым в его известной статье

²⁸ Цит. по кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 205.

²⁹ [Еще об опере «Игрок»].— «Вечернее время», 1916, 13 мая.— Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 206.

«Вагнер и Даргомыжский». Хотя Прокофьев и не называет имени Даргомыжского, так же как и Мусоргского, но он идет по намеченному им пути, продолжая важную традицию русской классической оперы. Его гибкий речитатив во многом связан с речевыми интонациями и неизменно служит задаче музыкально-психологической характеристики.

Нельзя, конечно, сказать, что в период работы над «Игроком» Прокофьев всегда точно следовал принципам, изложенным в его интервью. Однако намерения композитора были ясными и определенными: он искал жизненную правду выражения, рельефные и, как казалось ему, простые средства. Эта простота на деле оказалась достаточно сложной, а в самой опере было много смелого и новаторского, получившего развитие в позднейших музыкально-драматических произведениях Прокофьева.

В первом акте («Сад отеля») на сцену выведены все главные действующие лица (кроме Бабуленьки), очерчена общая ситуация. Все это дается в обмене краткими рельефными репликами, развивающимися в дальнейшем в музыкальных характеристиках действующих лиц. Главное здесь — большая сцена Алексея и Полины, где их образы раскрываются во всей сложности и противоречивости. В диалоге композитор проявляет себя драматургом, знающим цену меткой интонации и умеющим применить ее как средство тонкого психологического анализа. Диалог, начинающийся в спокойно-сдержанных тонах, постепенно становится все напряженнее, достигая кульминации в страстном признании Алексея, где странным образом смешаны любовь и ненависть. И в ответ — приказание Полины оскорбить Барона, высказанное в холодно-презрительных репликах. Краткой сценой Алексея с Бароном и оканчивается первый акт, дающий полное представление о музыкально-драматургическом методе Прокофьева и содержащий немало яркой, психологически насыщенной музыки. Заключительная сцена примечательна мастерством интонационного нагнетания и естественностью декламации, верно выражающей и сценическую ситуацию, и черты характера.

Второй акт («Вестибюль отеля») полон нарастающего драматизма. В начале — сцена Алексея с Генералом, гневно выговаривающим ему за выходку с Бароном. Здесь великолепно раскрыта вспыльчивая и будто надменная, а по



существо трусливая натура Генерала, запутавшегося в сложных денежных и личных обстоятельствах. Его все более торопливым и возбужденным репликам противопоставлено спокойствие Алексея, лишь изредка обнаруживающего кипящую в нем бурю страстей.

Он во власти одной мечты. И в разговоре с Астлеем, помогающим ему понять существо ситуации, в которой находится Генерал, он неожиданно раскрывает свое отношение к Полине; она представляется ему способной на страшное, на неожиданный каприз иступленной и нервной натуры. Начиная с первой реплики: «Поглядите на нее, особенно, когда она сидит одна», — и вплоть до последних слов: «Она способна на все ужасы жизни и страсти. Она... Она...», — разворачивается упругая интонационная пружина, растет драматическое напряжение музыки, в которой воплощается вся смятенность души Алексея. Неизвестно, к чему могло бы привести это высказывание, как бы отвечал на него Астлей. Но неожиданный приход Маркиза поворачивает действие в другую сторону. Маркиз пришел спрашивать Алексея оставить Барона в покое и, не добившись успеха, отдает ему записку Полины. Алексей понял смысл этой записки, он в бешенстве шепчет вслед уходящему Маркизу: «Мы с тобой еще сочтемся».

Три сцены могли бы заполнить весь второй акт. Но композитор дает ему удивительную концовку, совершенно неожиданную и еще больше усиливающую драматизм действия.



Эскиз Ж. Делеклюза к опере
«Игрок» в театре La Mopnaie

В Рулетенбурге появляется Бабуленька, выздоровевшая на зло всем предсказаниям врачей и отправившаяся посмотреть белый свет. В первой же фразе великолепно выражены черты ее властной, не терпящей возражений натуры. Размашистая мелодия вносит совершенно новую ноту в интонационный мир оперы: она противостоит не только спесивости Генерала, но и смятенности, раздвоенности чувств Алексея и Полины. Крутой нрав Бабуленьки подчиняет всех окружающих: перед ней лебезят Бланш и Маркиз, а Генерал вначале даже теряет дар связной речи (гротескная скороговорка «Ба-бу-бу-бу-бу-бу-лень-ка»). Сцена заканчивается решительной репликой Бабуленьки, обращенной к Генералу: «А денег я тебе не дам!»

В общей диалогической структуре иногда возникают вокальные ансамбли. Один из них находится как раз во втором акте: рассказ Бабуленьки о том, как ее вылечил пономарь от Николы, сопровождаемый недоуменными репликами Генерала и Бланш, обменивающимися вполголоса мнениями о происшедшем. На первом плане здесь широкая мелодическая линия Бабуленьки, подчиняющая интонации других действующих лиц.

Акт третий («Небольшая комната в отеле») приносит развязку событий, связанных с Генералом, Бланш и Маркизом. Генерал в бешенстве переживает проигрыши Бабуленьки, переходя от крайней нервозности и растерянности к приступам начальственного тона, к планам об установлении опеки и т. д. Он и Маркиз пытаются уговорить Алексея отвлечь Бабуленьку от рулетки. Но Алексей, чувствующий приближение развязки (о ней говорит и небольшое оркестровое вступление, и весь нервно-взвинченный характер музыки), равнодушен к событиям; его беспокоит лишь то, как скажутся они на судьбе Полины.

Музыка третьего акта отличается гибкостью декламации. Реплики действующих лиц верно передают нюансы переживаний, они примечательны и подчеркнутостью ритмической структуры каждой фразы, подчиненной общему психологическому контексту.

Другой пример — монолог Алексея, разрастающийся в широкое *Passionato* — мечту о Полине, а дальше, в конце разговора с нею, в один из самых ярких эпизодов оперы, перекликающийся с настроениями последнего акта. Из речитативных интонаций Алексея вырастает ариозо, где напряженнейшее мелодическое развитие приводит к заключительной фразе: «Нужна или нет вам моя голова!» Это важный прием музыкальной драматургии Прокофьева, который владеет мастерством создавать индивидуально очерченные реплики действующих лиц, и пользоваться приемом прорастания интонационных зерен речитатива в широко развитые, мелодически насыщенные эпизоды. Они всегда драматургически оправданы, являясь своеобразным итогом и музыкальным обобщением действия. Декламационность сочетается, таким образом, с выразительностью и цельностью мелодического развития³⁰.

Появление и отъезд в Москву проигравшейся Бабуленьки вносит в действие черты неожиданного просветления. Оно сказывается в смягчении интонаций, приобретающих лирическую теплоту, передающих чувство усталости, охватившее Бабуленьку после пережитого ею духовного

³⁰ Отметим, кстати, что аналогичный прием — вырастание, взращивание монолога из диалога — можно найти у Достоевского как в «Игроке» так и в «Подростке» (страстное признание в любви). Прокофьев сумел почувствовать внутреннюю «симфоничность» развития прозы Достоевского, нашел в этом близость собственным драматургическим принципам.



Сцена из оперы «Игрок»
Неаполь, театр San Carlo 1952/53 год

напряжения. Это — едва ли не единственный островок спокойствия во всей опере, в музыке которой царят неуравновешенность и беспокойство, соответствующие характеру произведения Достоевского.

В четвертом акте драматический конфликт достигает наибольшей остроты. Он состоит из трех картин («Комната Алексея», «Рулетка», «Комната Алексея»), соединенных оркестровыми интерлюдиями. Действие разворачивается в атмосфере крайней взвинченности, даже иступленности. Она выступает на первый план в двух сценах Алексея и Полины, полных неожиданных контрастов, показывающих крайнюю неуравновешенность обоих героев. Духом тревоги и беспокойства проникнута и сцена в игорном доме, где Прокофьев достигает большой силы драматического воздействия. Вот как характеризовал ее сам композитор: «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, определенно очерченный характер. Все это, при крайней быстроте и сложности действия, образует запутанный клубок, который потребует весьма значительной работы при постановке»³¹.

³¹ [Об «Игроке»].— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 205.

Музыка «Рулетки», действительно, сценична, характерна и держит слушателей в неизменном нарастающем напряжении. Здесь три главных элемента действия: игроки и наблюдатели, люди разных возрастов и положений, равно охваченные страстью к игре; Алексей, находящийся в состоянии крайнего нервного возбуждения, и... сама рулетка, воплощенная в размеренной инструментальной фигуре и в повторах бесстрастных реплик крупье (впрочем, до той поры, пока Алексей не срывает банка). Сочетание трех пластов действия и образует на редкость динамичную и оригинальную музыку «Рулетки»; в ней раскрыта психология действующих лиц и показан самый процесс игры.

Уже в самом начале создается ярчайший образ игры: размеренное движение оркестра (бег шарика рулетки) и неизменная реплика крупье «*Les jeux sont faites*» («Игры сделаны»). Эта музыка повторяется неоднократно, создавая основной фон действия. Алексей, с первого же появления, привлекает внимание публики игорного дома: два англичанина-наблюдателя сдержанно обмениваются впечатлениями о нем. Они считают его сумасшедшим. Однако вокруг много таких же безумцев-игроков, очерченных двумя-тремя штрихами, но выступающих во всей рельефности образа.

Напряжение растет. Ставки Алексея увеличиваются, его интонации становятся все более испуганными. Вместе с тем нарастает и общее возбуждение: игроки перестают интересоваться поимкой вора, присвоившего чужую ставку, их не волнует даже судьба собственных денег, все внимание привлечено к необыкновенной, дерзкой и отчаянной игре Алексея, находящегося на грани неистового эмоционального взрыва.

Реплики игроков быстро следуют одна за другой, сплетаются в небольшие вокальные ансамбли, комментирующие происходящее, а подчас и вовлекающие участников в активное действие.

После закрытия первого стола Алексей идет продолжать игру на втором, находящемся за сценой, и игроки рассказывают о происходящем все более возбужденно. Ошеломившая всех новость о выигрыше Алексеем двухсот тысяч комментируется ими в динамичном вокальном ансамбле.

Мастерство Прокофьева сказалось здесь не только в четком распределении основных линий действия, вступаю-

щих в конфликт, но и в умении поддержать чисто музыкальный интерес, не потерять нить сценического развития, объединяющего отдельные эпизоды. Вот почему при всей фрагментарности, подсказанной сюжетной ситуацией, картина оставляет впечатление цельного, непрерывного нарастания.

Сохранить это качество в дальнейшем было трудной задачей. Однако композитор находит нужное решение, и последний диалог Алексея с Полиной впечатляет своим драматизмом даже после сцены в игорном доме. Почти полная неменяемость Алексея воплощена в экспрессионистической напряженности интонаций. Так же обострены до предела и черты образа Полины, ее неистовые срывы и истерические переходы от одного состояния к другому. Такая острота психологического конфликта появляется в опере впервые; оба героя предстают в новом фазисе душевной драмы, резко преображающей их самих.

Прокофьев снова пользуется в этой сцене приемом интонационного прорастания. Так, Алексей от первых, сравнительно сдержанных реплик приходит к экстатическому восклицанию: «Я знал, что свершится чудо! Я был уверен!». Вторая эмоциональная волна приводит к истерике Полины, третья — к любовному признанию, когда, казалось бы, восстанавливается гармония. Однако происходит неожиданный поворот: звучат презрительные реплики Полины, и она покидает Алексея в его каморке.

В мозгу Алексея возникает навязчивая мысль «Двадцать раз подряд вышла красная!». Звучат интонации возгласов игроков («Двести тысяч выиграл»), не оставляя никаких сомнений в дальнейшей судьбе героя: он снова вернется в игорный дом, его навсегда отхватил дух азарта.

Концовка оперы полна драматизма, выраженного с истинной простотой и лаконизмом.

В «Игроке» продолжена традиция русской речитативной, психологически насыщенной оперы, идущая от Даргомыжского и Мусоргского. В то же время, это произведение тесно связано с исканиями самого композитора.

Новой и современной явилась стремительность сценического действия, распадающегося на краткие звенья, особенно в музыке сцены «Рулетки», построенной на чередовании быстро сменяющихся кадров. Современным был также интонационный строй и гармонический язык, хотя,

в первоначальной редакции он был нарочито усложнен и затемнен. Но ведь это тоже было характерно для Прокофьева тех лет, с его постоянной устремленностью к новизне³².

Мир чувств героев Достоевского, неустойчивость и неуравновешенность их психики крайне далеки от мировосприятия самого Прокофьева. На первый взгляд трудно понять причину его обращения к такому сюжету. Но молодой композитор находил «захватывающим» сюжет, который увлекал драматизмом и свойственной ему объективностью творческого метода; он мог внимательно всматриваться в действующих лиц и их поступки как бы со стороны. Может быть поэтому в музыке «Игрока» недостаточно выражена страстная увлеченность личностью героя, которая свойственна например, Чайковскому. Однако Прокофьев правдив в своей несколько прямолинейной, но всегда жизненной и рельефной трактовке образов.

Работа над оперой показала, что ее молодой автор уже созрел для решения больших художественных задач. «Игрок» явился его многообещающим дебютом в музыкальном театре, оставшись и поныне одним из лучших творческих достижений Прокофьева.

Альберт Коутс, в то время главный дирижер Мариинского театра, намеревался поставить «Игрока» на сцене. Однако артисты расценивали музыку оперы по-иному. Из них, пожалуй, только И. А. Алчевский по-настоящему понимал Прокофьева. Труппа Мариинского театра проявила к музыке новой оперы открытое недоброжелательство, певцы заявляли отказы от партий и т. д. Прокофьева утешала разве лишь уверенность в будущем и наличие клавира, литографированного в театре. Перспективы же увидеть «Игрока» на сцене становились совсем неопределенными, несмотря на доброе отношение со стороны Коутса.

Рядом с такими произведениями, как «Скифская сюита» и «Игрок», создавались и другие, меньшие по размерам, но не менее художественно ценные. Речь идет прежде всего о цикле фортепианных пьес «Сарказмы», о сказке для голоса с фортепиано «Гадкий утенок» и о цикле романсов на слова Анны Ахматовой.

³² Излишества исчезли из окончательной редакции, отмеченной печатью стилистической зрелости и завершенности.

В «Сарказмах» снова проявилось стремление к психологической углубленности; ирония сочетается в них с жалостью к ее предмету, о чем упоминает сам композитор: «У меня сохранилась программа для одного из „Сарказмов“ (5-го): „Иногда мы зло смеемся над кем-нибудь или чем-нибудь, но когда всматриваемся, видим, как жалко и несчастно осмеянное нами; тогда нам становится не по себе, смех звучит в ушах, но теперь он смеется уже над нами“»³³. В этих условиях есть нечто, заставляющее вспомнить Достоевского и, быть может не случайно, что «Сарказмы» предшествовали «Игроку».

«Сарказмы» дали новый повод для негодования музыкальных консерваторов, еще не успокоившихся после «Скифской сюиты». Прокофьев понимал смелость своего замысла. Он писал по этому поводу Мясковскому: «Народ хватается за голову; одни — чтобы заткнуть уши, другие — чтобы выразить восторг, третьи — чтобы пожалеть бедного автора, когда-то много обещавшего»³⁴.

Интересно вспоминает об одном из первых исполнений «Сарказмов» Г. Г. Нейгауз. Он впервые встретился с Прокофьевым в 1916 году на вечере у Ф. М. Blumenфельда. Прокофьев, державшийся крайне независимо, сразу откликнулся на предложение сыграть «Сарказмы». За его спиной встал хозяин дома; «вскинув на нос пенсне, он стал через голову Прокофьева смотреть в рукопись. Сергей Сергеевич хотел уже начать играть, но вдруг повернулся к Ф. М. и сказал: „Феликс Михайлович! Вы лучше в стороне станьте, я боюсь — вы меня вдруг кулаком по голове ударите“. Все засмеялись, Ф. М. махнул рукой, но все-таки немного постороился. Сергей Сергеевич сыграл все „Сарказмы“. Впечатление было совершенно необычайное. Среди слушателей, а между ними было немало просто светских людей, были восхищенные и были возмущенные»³⁵.

Первое исполнение «Сарказмов» состоялось в Петербурге 27 ноября 1916 года, в авторском концерте Прокофьева, организованном Зилоти. В программу вошли «Токката», «Сарказмы», «Гадкий утенок», романсы «В мо-

³³ Автобиография, с. 155.

³⁴ Письмо С. С. Прокофьева Н. Я. Мясковскому от 29 мая 1915 года.— Цит. по кн.: Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах, т. 2, с. 292.

³⁵ Нейгауз Г. Г. Композитор-исполнитель.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 446.

ем саду» и «Кудесник», «Баллада» для виолончели и фортепиано, скерцо для четырех фаготов.

«Сарказмы» — это уже настоящий Прокофьев, во всей самобытности своего дарования, образов и выразительных средств. Наряду с «Токкатой», второй сонатой и двумя первыми концертами для фортепиано они принадлежат к той части его раннего наследия, которая полностью сохранила художественное значение.

Верно ли, что в «Сарказмах» вырвались на волю все «демоны злого смеха», как это рисовалось в свое время некоторыми музыкантами? Сейчас эти пьесы уже не представляются предельно гротескными, да и в 1916 году они не были такими: в русской и в западной музыке известно немало куда более страшных и зловещих страниц. В прокофьевском гротеске не было ничего мефистофельского, он не выходил за пределы свойственных композитору настроений юмора и насмешливости. Но это выражено в форме четко ограненных афоризмов и поэтому воспринимается с особой остротой. В «Сарказмах» есть немало такого, что воспринималось как вызов опостылевшим академическим канонам. При всей предвзятой дерзновенности стиль «Сарказмов» отточен, выразительные средства тщательно отобраны, конструкция логична. Здесь не было и в помине анархии, рисовавшейся некоторым ортодоксам: во всем чувствуется продуманность и организованность.

«Сарказмы» примечательны пианистическим стилем. Техника Прокофьева приобретает здесь черты конкретной образности, психологической характерности, и в этом можно найти черты общности с «Картинками с выставки» Мусоргского. Именно они вспоминаются при слушании «Сарказмов», хотя музыкальное содержание здесь иное.

Первая пьеса начинается тяжеловесным втаптыванием тритоновой интонации. Взрывы смеха, иронии сменяются в ней широкораспевными мелодическими линиями. Такой контраст имеет двойное значение: это не то проявление полноты чувств того, кто смеется, не то объект его насмешки. Как бы то ни было, оба элемента составляют нерасторжимое единство музыки пьесы, острой и динамичной по звучанию, разнообразной по фактуре, с часто встречающимся у Прокофьева обыгрыванием регистров и интересным варьированием основных пассажей.

Во второй пьесе размеренные острые аккорды чередуются со всплесками арпеджиообразных пассажей. Она, по-

жалуй, саркастичнее, чем первая. Здесь много напряженного, подчеркнуто экспрессивного; вступает в свои права психологическая заостренность гармонии. Простота фактуры разнообразится блестящим использованием тембров различных регистров.

Третий «Сарказм» вызывал в свое время недоумение тем, что в партии правой руки поставлены три диеза, в то время как в левой красуются пять бемолей. Этот довольно простой пример политональности, не выдержанной последовательно на протяжении всей пьесы, вызывает теоретические дискуссии и в наши дни. Некоторые еще пытаются оспаривать наличие недопустимых с их точки зрения политональных элементов в творчестве Прокофьева. На самом же деле политональные элементы встречались уже к этому времени и у Прокофьева, и у многих других композиторов. Ничего предосудительного не было и в использовании их в третьей пьесе «Сарказмов». Она идет в стремительном движении, ее характер энергичный, с оттенком драматической решимости, несколько романтического характера. Как и в первой пьесе, здесь его контрастный лирический элемент (*poco largamento*). Последние две пьесы вместе со второй, пожалуй, более всего соответствуют названию цикла.

В четвертой преобладает острая диссонантность, встречается много политональных сочетаний, бушуют резко очерченные пассажи. Они сменяются тяжеловесным впаиванием наслаждающихся друг на друга трезвучий ми минора и фа мажора, на фоне которых в конце появляется подчеркнуто гротескная фраза, воспринимаемая точно искривленная в злобной усмешке гримаса.

В неистовом начале пятой пьесы постоянная смена метра создает нервную пульсацию диссонирующих аккордов. В среднем эпизоде мастерски использованы тембровые контрасты фортепианных регистров. Изумительна по психологическому колориту кода, идущая в сухом звучании басов (без педали), с затаенной где-то в глубине недоброй усмешкой (вот где, действительно, единственный раз чувствуется мефистофельская саркастичность). Все это было исключительно смелым и по-настоящему новым.

«Сарказмы» — своеобразное произведение русского искусства начала века, в их музыке отражено нечто реально существовавшее, открывшееся с необычайной стороны

чуткому художнику. В его искусстве воплощено большое гуманистическое содержание, не замечавшееся теми, кто видел в нем лишь озорного ниспровергателя основ и авторитетов. Молодой композитор успешно прокладывал свой путь среди предвзятых мнений, и недаром им заинтересовались в ту пору такие люди, как Горький и Маяковский.

Не только камерная, но и симфоническая музыка Прокофьева начала привлекать внимание исполнителей, и даже Кусевский, относившийся ранее к Прокофьеву скептически, включил «Скифскую сюиту» в программу одного из московских концертов. С этим концертом связано курьезное событие, о котором вспоминает Прокофьев.

Дело в том, что концерт отменили. «Тем не менее на другой день в московском листке „Новости сезона“ появилась статья Сабанеева, где он выругал мою сюиту, склоняя „варварство“ на все маперы. Не пойдя в концерт и написав рецензию заранее, он не знал о перемене программы»³⁶. Прокофьев не отказал себе в удовольствии опубликовать в газете и журнале протестующее письмо, и один из самых яростных противников его музыки был публично посрамлен³⁷.

Подобного рода происшествия упрочивали и без того достаточно шумную репутацию Прокофьева, ходившего во мнении широкой публики в числе футуристов и нигилистов, попиравших законы искусства. Однако в его творчестве все яснее пробивались лирические родники, которые слились впоследствии в могучую реку. Внимательное ухо могло обнаружить их даже в некоторых эпизодах «Сарказмов». Еще яснее они выступили в лучших из вокальных произведений, которые появлялись из-под пера композитора в 1915—1916 годах. Ранее равнодушный к жанру камерной вокальной лирики, он вдруг обратил на него внимание и создал несколько страниц, по-новому раскрывающих богатство его лирического дарования.

Первым в их ряду был «Гадкий утенок» — одно из поэтичнейших произведений раннего Прокофьева. По длительности «Гадкий утенок» выходит за обычные пределы камерно-вокального произведения: его исполнение продол-

³⁶ Автобиография, с. 156.

³⁷ Прокофьев С. Письмо в редакцию. — «Речь», 1916, 17 декабря; см. также: «Музыкальный современник», 1917, № 5.

жается семнадцать минут, полное событий повествование охватывает несколько месяцев. Словом, это не обычная для романса зарисовка состояния, а широко развернутый парафраз знаменитой сказки Андерсена. Такие крупные произведения в камерно-вокальной музыке немногочисленны. Можно вспомнить в этой связи, пожалуй, «Раёк» Мусоргского. При всей несхожести содержания обоих произведений их сближает масштабность и стремление насытить музыку конкретностью и действенностью, почти театральностью. Такой ракурс вполне понятен: ведь Прокофьев еще с детских лет увлекался театром и театральностью.

Самый выбор сказки Андерсена говорит о многом — о тяге к романтическому композитору, принимавшего облик буяна-футуриста. Многие из позднее написанных им произведений для детей восходят к тому же источнику, хотя в «Гадком утенке» все рассчитано на взрослое восприятие, как и в сказке Андерсена, занятой для детей, но еще больше — для старших, способных понять не только фабулу, но и глубокую поэтическую сущность.

Романтический характер музыки, как и всегда у Прокофьева чуждой сентиментальности, на которую могло натолкнуть иного поверхностное восприятие сказки, выражен очень отчетливо в этом прекрасном произведении. Композитор верно понял и правдиво передал гуманистическую идею андерсеновской сказки.

В чем суть сказки? Кто прошел к счастью сквозь тяжелые испытания, кто нашел свое и своих, кто не встретил понимания среди прозаического мещанства, не был узан во всей своей красоте, тот одержал в конце концов победу над будничностью. Не сразу обнаружился прекрасный облик лебедя в безобразном птенце. Окружающим видна была только эта оболочка. Но птенец вырос в прекрасную птицу.

Эта повесть разворачивается на фоне деревенской природы, хорошо знакомой композитору с детства. В музыке «Гадкого утенка», особенно в фортепианном аккомпанементе, немало изобразительных элементов. Однако они лишь иллюстрируют лирическое повествование, нигде не приобретая самостоятельного значения.

Главное высказано в вокальном речитативе, из которого вырастают широкие мелодические фразы. Это снова заставляет вспомнить о Мусоргском, в частности, об интонационном мире его «Детской». Прокофьев мыслит рус-

скими интонациями, выступающими у него без намека на этнографизм, во вполне индивидуальной форме. Декламационность сочетается в этом речитативе с мелодической насыщенностью, что делает задачу исполнителя вокалиста особенно интересной и многогранной. В музыке «Гадкого утенка» есть нечто акварельное, нечто от импрессионистической красочности, но в то же время она отличается четкостью рисунка.

Первый эпизод с его светоносной мажорностью и ясностью общего настроения рисует картину летнего дня в деревне. Второй эпизод — появление утят на свет — отличается тонким юмором: чуть гротескная сцена поклонения испанской утке и следующие за ней нападки утят на своего странного собрата переданы в музыке вплоть до малейших деталей, придающих ей почти театральную наглядность. С глубокой искренностью и сочувствием рассказывается о жизни птенца суровой зимой, об испытаниях, подстерегавших его на каждом шагу. После этого с особой силой звучит светлый и даже торжественный апофеоз: птенец вырастает в прекрасного лебедя и встречает весенним днем своих братьев. Здесь снова вступает в свои права ясная прокофьевская мажорность.

Молодой композитор дал прекрасное музыкальное воплощение андерсеновской сказке, нашел для нее необходимые интонации и красочные гармонии, раскрыл ее поэтическую сущность. «Гадкий утенок» явился одним из тех произведений Прокофьева, которые показывали созревание его лирического дарования.

В «Гадком утенке» была найдена своеобразная форма большой вокальной поэмы, основанной на гибкой декламации, следующей за поворотами текста, отображенными и в деталях фортепианного сопровождения. Прокофьев мог быть удовлетворен первым опытом и, естественно, продолжил искания и в последующих ромпсах ор. 23.

Первый из них, «Под крышей», по своим масштабам и приемам музыкального прочтения текста напоминает о «Гадком утенке». Но, скажем сразу, в нем трудно найти цельность и поэтическое обаяние прокофьевской интерпретации сказки Андерсена. Стихотворение В. Горянского, проникнутое сочувствием к миру бедных людей, стремится раскрыть их душу и тягу к красоте. В этом отношении здесь есть нечто близкое «Гадкому утенку». Сам Прокофьев считал, что вокальная партия точно воспроизводит из-

гнбы текста. Может быть так оно и есть, но музыке недостает той степени обобщенности, которая возвысила бы ее над деталями во имя большой поэтической идеи — того, что так привлекает в «Гадком утенке». Речитатив выразителен на протяжении отдельных отрезков, но он редко обладает широтой дыхания. Слушая музыку романса «Под крышей», все время ощущаешь эту фрагментарность, и особый интерес композитора к фортепианной партии, как и в других романсах оп. 23, нередко превосходит в выразительности вокальную. Вместе с тем, в романсе «Под крышей» есть много ярких, чисто прокофьевских эпизодов, проникнутых светлым чувством, выраженных с какой-то наивностью и потому особенно трогательных.

Изысканной разработкой фортепианной партии отличается и романс «Серое платице» на слова Зинаиды Гиппиус. Трудно понять, что именно привлекло Прокофьева в этом стихотворении — уж очень далек был круг его интересов от декадентской мистики! В иллюстративной по большей части музыке лишь изредка проявляются черты психологического раскрытия образа.

Совсем в ином роде романс «Доверься мне» на слова друга композитора — поэта Бориса Верина, которому Прокофьев посвятил впоследствии одно из лучших своих произведений — третью фортепианную сонату. Это — нечто вроде дифирамбического монолога, где широко распета вокальная мелодия покоится на полновзвучном сопровождении. Здесь можно говорить о синтезе вокального и фортепианного начала, о выходе на путь, приведший к созданию цикла романсов на слова А. А. Ахматовой.

Можно сблизить этот романс с четвертым — «В моем саду» (слова К. Д. Бальмонта), чья распевность не поглощена ни чрезмерно детализированной декламацией, ни пышностью фортепианной партии.

Наконец, последний романс, «Кудесник», по характеру музыки и текста стоит особняком среди остальных. Написанный на слова шутовой (даже эстрадной, в понимании того времени) песенки Н. Агнивцева, он несет крупинцы несколько проницкого прокофьевского юмора. Возможно, что интонационный склад и язык несколько сложны для воплощения такого текста, но в музыке есть живость, она заставляет слушать себя и подчас улыбаться. Фортепианное сопровождение просто, но очень интересно и остроумно. В романсе есть любопытные гармонические

подробности, например, эпизод *ritto mosso*, построенный на сочетании диатоники белых и черных клавиш — прием, нередко применявшийся импрессионистами. В общем, это, пожалуй, единственная страница юмора в ранней вокальной музыке Прокофьева.

В ней проявилась растущая тяга композитора к лирике, уже ставшей для него привычной во многих страницах фортепианной музыки. Прокофьеву было труднее овладеть вокальным, чем хорошо уже освоенным им инструментальным жанром.

Пять стихотворений Ахматовой для голоса с фортепиано занимают в творческой биографии Прокофьева особое место. Дело не только в том, что в них отчетливо выступила лирическая направленность его дарования — она достаточно ясна и в некоторых инструментальных произведениях предшествующих лет. Главное в том, что композитор, наконец, по-настоящему овладел жанром камерной вокальной лирики и создал в нем большие художественные ценности³⁸. Создавая образы обобщенные и одновременно конкретные, он достиг небывалой у него раньше концентрации чисто лирического начала в сжатых вокальных миниатюрах. Музыкальный язык ясен, даже строг; композитор стремится ограничиться самым необходимым, избегая всяких лишних подробностей. Вокальная линия находится на первом плане и фортепианное сопровождение сливается с ней в одно целое. Это отличает ахматовский цикл от предшествующего.

В прекрасных романсах цикла ясны и национальные корни прокофьевской мелодики. Отсюда протягиваются нити к «Мимолетностям» и ко второй теме третьей сонаты. Словом, это важный этап эволюции композитора и, вместе с тем, одно из лучших музыкальных воплощений поэзии Анны Ахматовой.

Прокофьев достигает естественности развития вокальной линии, очень пластичной и выразительной.

Это можно видеть в начальной фразе романса «Солнце комнату наполнило». Широко раскинувшаяся и светлая по эмоциональной окраске мелодия появляется на фоне оживленного, прозрачного по звучанию аккомпанеента. Она вызывает ассоциацию с игрой солнечных лучей, про-

³⁸ В «Гадком утенке» важную роль играла сюжетность, во многом определившая ход развития музыкальных мыслей.

никнута радостным чувством, о котором говорится в стихотворении. Здесь достигнута редкая степень слияния музыкального и поэтического образа. Есть в этом романсе, как впрочем и в других страницах цикла, нежная акварельность, сближающая их с лирикой «Мимолетностей».

Во втором романсе («Настоящую нежность») напевность сочетается с декламационностью, плавно льющиеся фразы голоса оттенены гирляндой спокойных пассажей, полных чувства просветленной печали. Для многих современных слушателей было совершенной неожиданностью найти у Прокофьева такую тонкость воплощения сложного и глубокого чувства. Но, как он сам говорил неоднократно, потребность лирики всегда жила в нем, и здесь под влиянием поэзии Ахматовой она раскрылась во всей своей силе.

Истинным шедевром прокофьевской лирики является романс «Память о солнце». Его простая мелодия, почти сплошь диатоническая, русская по интонационному строению, полна тончайшего поэтического очарования:

12 *Andante*

Па . мять о солн . це в серд . це сла . ба . ет

Столь же просто и фортепианное сопровождение. Печальный и нежный напев голоса оттенен вначале параллельными терциями. При этом возникают ясные гармонии трезвучий и септаккордов. Все предельно просто, но впечатляюще. Тонкость тщательно отобранных штрихов господствует во всем романсе, в котором эмоция печали приобретает почти философски обобщенный характер, а музыка течет неторопливо и размеренно, нигде не нарушая сдержанности повествования. Чувство покорности, выраженное в поэтическом тексте, передано в музыке на редкость гармонично. Это один из самых ясных по языку романсов цикла. Но в нем есть та прокофьевская ориги-

пальность звучания, которая создается использованием простейших средств и приемов.

В четвертом романсе («Здравствуй!») выразительный речитатив первого и третьего эпизодов сочетается с наивным в своей просящей интонации напевом, сопровождаемым простейшей аккордовой фигурацией. Здесь еще слышна драматическая нота, прозвучавшая впервые во втором романсе и ощутимая как подтекст в сдержанности третьего, где лишь краткий намек говорит о скрытом в глубине души.

Драма, приобретающая черты трагического величия, разыгрывается в заключительных страницах цикла — в романсе «Сероглазый король». В нем, больше чем в других частях ахматовского цикла, выступает сюжетное начало. Правда, оно — в повествовании о прошлом, и потому на первом плане выступают не сами события, а связанные с ними переживания. И на этот раз композитор обращается к простейшим средствам, создавая ими картину удивительной психологической реальности. После проникновенно-печальной фразы («Умер вчера сероглазый король») звучат, будто странный и зловещий наплыв, ходы больших терций, так же как и сухие реплики мужа, рассказывающего о трагическом событии, и сдержанно-угрожающие интонации, сопровождающие его уход на ночную работу. Что-то напоминает здесь о вагнеровском Хундинге, что-то, символически намекающее на происшедшее... Дальше — грустное и вместе с тем вдохновенное обращение к дочери, минута просветления в безотрадной ночи, которая сгущается вокруг героини в последних фразах. Трудно пересказать словами все богатство содержания этой чудесной лирической поэмы, отмеченной почти античной простотой. Прокофьев поднялся здесь на одну из вершин своего творчества, лаконично и вместе с тем полно выразив глубокое содержание.

Нельзя не согласиться с отзывом Мясковского, который писал: «...стихи Ахматовой — это нечто выходящее из ряда вон. Не говоря о том, что сам Прокофьев обнаруживается здесь с совсем новых, глубоко захватывающих сторон, но просто абстрактно музыка романсов так очаровательно-тонка, так прозрачно-светла, настолько исчерпывающа по полноте выражения, что оставляет неизгладимое впечатление. Остро отточенный гармонический стиль, беспрерывно выразительный, благоухающе-нежной гибкости

вокальный рисунок, изложение до последней степени упрощенное (вот где надо бы было в свое время поучиться Ребикову писать по его лозунгу — „без лишних нот“!), но вместе с тем до конца договаривающее каждую мысль. Достоинство романсов одинаковое; конечно, можно отдавать предпочтение то одному, то другому, но это будет уж дело личного вкуса»³⁹.

Новые произведения Прокофьева быстро становились известными публике, ибо он довольно часто выступал с авторскими концертами, причем не только в Петербурге, но и в других городах.

В феврале состоялся первый камерный вечер в Москве, на котором среди присутствовавших были С. В. Рахманинов и Н. К. Метнер. «Метнер все время кипятился и говорил: „Если это музыка, то я не музыкант“ Рахманинов, наоборот, сидел как изваяние, и московская публика, в общем, принимавшая меня хорошо, по временам смущенно замирала, глядя на своего идола»⁴⁰.

В том же году состоялись авторский концерт в Саратове и выступление в Петрограде, памятное тем, что в этот вечер Прокофьев познакомился с А. М. Горьким, который «...с большим вниманием отнесся к „Сарказмам“ и „Гадкому утенку“»⁴¹.

Много лет спустя Прокофьев вспоминал о встрече: «Это был полужакрытый концерт из серии музыкальных выставок Добычинной, 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»⁴².

³⁹ Мясковский Н. Я. Сергей Прокофьев. Соч. 9. Два стихотворения [...]. Соч. 18. «Гадкий утенок» — сказка Андерсена. Соч. 27. Пять стихотворений Ахматовой [...]. — «К новым берегам», 1923, № 3, с. 52. Подп.: А. Версолов. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 298.

⁴⁰ Автобиография, с. 158.

⁴¹ Там же.

⁴² Прокофьев С. С. Из воспоминаний о А. М. Горьком. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 218.

Известность Прокофьева распространяется во все более широких кругах, им интересуются и крупнейшие современные деятели.

Все это происходило уже накануне Февральской революции. «И я, и те круги, в которых я вращался, радостно приветствовали ее, — пишет Прокофьев. — Во время самой революции я был на улицах Петрограда, время от времени прячась за выступы стен, когда стрельба становилась жаркой. Девятнадцатая „Мимолетность“, написанная около того времени, частично отражает мои впечатления — скорее взволнованность толпы, чем внутреннюю сущность революции»⁴³.

Это верно. Молодой композитор был далек от постижения истинной сущности событий. Уйдя с головой в творчество, он мало обращал внимания на окружающее и по существу почти не интересовался политикой.

Среди произведений, написанных Прокофьевым летом 1917 года, проведенного в окрестностях Петрограда, надо назвать прежде всего «Классическую симфонию». Прокофьев задумал написать симфонию в гайдновском стиле, во-первых, потому, что сжился с ним во время занятий в классе Черепнина, а во-вторых, ему казалось, что «...если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял кое-что от нового. Такую симфонию мне и захотелось сочинить: 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»⁴⁴.

«Классическая симфония» — весьма своеобразное произведение, при всей кажущейся простоте, и, даже, как полагают иные, чисто внешней легкости звучания. Она явилась для Прокофьева первой полностью удавшейся реализацией давнего замысла написать прозрачно звучащую симфоническую партитуру. «Классическая симфония» своеобразно возвращала не только к Гайдну, но и к глинканской традиции, воплощенной в хорошо известном Про-

⁴³ Автобиография, с. 158.

⁴⁴ Там же, с. 158—159.

кофьеву «Вальсе-фантазии». Здесь было то же пзобилие изящно очерченных мелодий, порхающих ритмов. Музыка проникнута чувством юношеской беззаботности, характерным и для ряда других произведений Прокофьева. Но это была иная ступень зрелости и мастерства.

«Классическая симфония» — плод живого и глубоко оригинального творчества, а не стилизация, несмотря на наличие ряда черт, близких к музыке XVIII столетия. Вот почему симфония воспринимается по-иному, чем произведения русской живописи начала века, навеянные сюжетами и образами XVIII века. В маркизах К. Сомова, в версальских пейзажах А. Н. Бенуа больше ретроспективного. Симфония свидетельствовала не об уходе в прошлое, а о воскрешении гайдновской — в сущности, антиромантической — концепции симфонизма в новых условиях и на русской почве. Последнее особенно важно, ибо в почерке Прокофьева все время ощутимы связи с традициями русской музыки, воспринятыми им от своих учителей, при всем несходстве взглядов и темпераментов.

Еще одно. В сжатости форм и в лаконизме изложения симфонии сказалась тяга Прокофьева к сонатности. Однако он написал именно симфонию, а не симфонетту, вложив в нее большое содержание, выраженное с полной ясностью и законченностью отделки деталей и формы целого. Этому способствовала и инструментовка — блистательная, нарядная, отлично подчеркивающая сущность музыки.

Почерк Прокофьева виден здесь на каждом шагу, при всей традиционности схемы. Так, при первом изложении главная тема при повторе сдвигается на большую секунду вниз, что само по себе не является абсолютно новым (вспомним, хотя бы, начало бетховенской сонаты «Аврора!»), но в репризе дается уже совсем необычное сочетание обратного плана: повышение на секунду — от седьмой пониженной к первой ступени! Стремительный характер главной партии подчеркнут легкостью поступи побочной, в которой обращают на себя внимание широкие скачки. Краткая заключительная партия завершает экспозицию энергично и решительно. По существу, в ней нет и тени эмоционального контраста, все выдержано в радостном и веселом тоне, отличающемся лишь оттенками выражения.

Так же едина в своем основном настроении и разработка, где преобладают элементы главной партии, и реприза,

об особенности начального эпизода которой уже говорилось. В сущности, в разработке нет столкновения контрастных элементов даже в тех формах, которые сложились в раннем периоде становления симфонической музыки. Своеобразная бесконфликтность служит воплощению определенного авторского замысла — дать нечто противоположное не только классической, но и романтической симфонии. Композитор неизменно стремится к конструктивной четкости, ясности голосоведения и строгой логичности всех оркестровых сопоставлений.

Чудесно претворены во второй части старинные элементы (и снова без всякой стилизации!), вносящие в музыку симфонии лирическое начало. Оно выступает уже в начале, где на фоне размеренного движения струнных и литавр, в высоком регистре звучит изящная мелодия скрипки, к которой присоединяется затем и флейта:



Это пример типично прокофьевского преломления старинных мелодических элементов, исполненного особой грациозности и элегантности. В среднем эпизоде на первый план выступает четко организованное движение шестнадцатых, а в репризе тема предстает в обогащенной фактуре и несколько расширенном изложении.

Третья часть — знаменитый гавот, широко известный и по авторскому фортепианному изложению⁴⁵. Среди прокофьевских гавотов этот, пожалуй, самый интересный. Небольшая пьеска, написанная в трехчастной форме, полна очарования. Сама по себе мелодия несложна, но она расцвечена и аккордовыми параллелизмами, и «обманными» кадансами, возникающими при неожиданных интонационных поворотах. Есть во всем этом черты мягкого юмора,

⁴⁵ Много лет спустя композитор включил его в партитуру балета «Ромео и Джульетта».

улыбки... Что же касается среднего эпизода, то помимо контраста инструментовки (деревянные, приходящие на смену струнным) и динамики (piano вместо forte), в ней есть собранность мелодического движения, непохожая на размашистость главной темы.

Наконец, финал, воскрешающий стремительность музыки Allegro. Он так же разворачивается в безостановочном движении, так же едип по настроению. Веселая, задорная и шаловливая музыка финала — кульминация жизнерадостной симфонии. Прокофьев часто пользуется приемами, которые, казалось, уже давно отжили свой век, но неожиданно оказываются жизненными в руках мастера, одаренного острейшим чувством современного.

В основу главной темы положено трезвучие, лишь слегка украшенное проходящими нотами. Такие темы часто встречаются в симфониях Гайдна и поначалу финал не предвещает особенной оригинальности. Но, как и обычно у Прокофьева, она не заставляет себя ждать, обнаруживаясь в резких акцентах, интонационных сдвигах и сопоставлениях, напоминающих о динамизме многих более ранних произведений, например, второго фортепианного концерта. Интересны перехваты темы, придающие особую живость оркестровому звучанию, сотканному из ярких контрастов.

Прекрасна почти детской наивностью вторая тема, возникающая из посвиста флейты и порхающая шаловливо и грациозно. Ее сопровождение — альбертиевы басы, снова вернувшиеся в симфоническую музыку. Прокофьев оживляет фактуру интонационными сдвигами (при новых проведениях темы) и резкими акцентами. Трудно представить себе, что может последовать за такой темой, но композитор находит для заключительной партии еще более простую, которую поет та же флейта, а потом завершает этот раздел финала разбегом гамм, скрепленных четко ритмованными каденционными аккордами оркестра.

В небольшой разработке соединяются элементы всех трех тем в различных комбинациях, легко осуществимых благодаря интонационной общности мелодий. Вместе с тем эта общность обязывает к такому расположению тематических элементов, при котором они сохраняли бы свой облик в общих формах движения. Это достигается и переброской тем в разные регистры, и сменой оркестрового колорита.

Реприза отличается от разработки лишь некоторыми деталями. Симфония заканчивается стремительным, сразу обрывающимся разбегом.

Как и в других частях симфонии, Прокофьев пользуется в финале эффектами сопоставления чистых тембров и солирующих инструментов, добиваясь прозрачности звучания. Он овладел мастерством камерного оркестрового письма, предвосхищая увлечение им, наступившее в ближайшие годы. Гармоническое развитие основано здесь на традиционном наборе аккордов и их последований. Своеобразие вносится внезапными сдвигами, техникой которых композитор пользуется очень изобретательно. Остроумие творческой выдумки чувствуется в этой партитуре повсюду, в особенности, в оркестровке.

Слушатель «Классической симфонии» все время находится в сфере чистой музыки, ощущая в то же время близость театральной стихии. Она — в стремительности мелькания характерных тем, вызывающих ассоциацию с хороводом масок комедии dell'arte, привлекавшей в то время внимание композитора⁴⁶. Сама конкретность прокофьевского музыкального мышления воспринимается в связи с каким-то реальным действием, скорее всего театральным, и заставляет вспомнить также о бурлящем веселье старших итальянских увертюр.

«Классическая симфония» несла заряд бодрости и жизне-нерадостности, выраженных в точно найденных рельефных и пластичных образах. В ее музыке есть подлинно демократическое начало. Она обошла концертные эстрады всех стран, выдержав испытание временем, оставшись столь же увлекательной и яркой, как и в годы ее появления.

Работа над «Классической симфонией» не отвлекала Прокофьева и от других замыслов, частично возникших в более раннее время. К их числу принадлежит и скрипичный концерт. «Первая тема его была сочинена в начале 1915 года — вспоминает композитор — и после я не сожалел, что другие работы мешают вернуться к „мечтательному началу скрипичного концертино“». Поэмножкку

⁴⁶ С традициями комедии dell'arte связана и написанная двумя годами позднее опера «Любовь к трем апельсинам».

к лету 1917 года музыка была сочинена и концертно разрослась в концерт, а летом 1917 года я закончил партитуру»⁴⁷.

Приступая к новому концерту, Прокофьев не имел опыта сочинения для скрипки, если не принимать во внимание детской сонаты. Но зато он отлично знал особенности концертно-виртуозного жанра, написав два замечательных фортепианных концерта. Ему удалось поэтому сразу решить задачу смело и оригинально. После скрипичных концертов Чайковского и Глазунова, Прокофьев создал самое впечатляющее произведение этого рода в русской музыке первой четверти века.

Прокофьев написал концерт в ре мажоре — тональности скрипичных концертов Бетховена, Брамса и Чайковского. Однако прокофьевский концерт не похож ни на одно из этих произведений. В нем изменено традиционное соотношение темпов: в концерте Прокофьева две медленные части обрамляют быструю. И в каждой из них появляются типично прокофьевские образы, приобретающие новый характер, во многом определяемый спецификой инструмента.

Удивительна быстрота, с которой композитор овладел этой спецификой: партия солирующей скрипки не только виртуозна; она во многом и нова по фактуре и формам изложения. Прокофьев всегда придавал большое значение чисто техническому интересу сольной партии, но при этом на первом плане у него всегда стояло развитие музыкальных мыслей. И скрипичный концерт при всей виртуозности симфоничен по облику и характеру.

Прокофьев достойно продолжил классическую традицию, уже развитую на русской почве Чайковским и Глазуновым. Национальный характер проявился и в характере мелодического распева.

Основное лирическое настроение выражено в прекрасных мелодических образах, поэтичных и вдохновенных, придающих концерту черты поэзии. В нем есть и другая сфера, в которую слушателя вводит вторая часть — одно из лучших прокофьевских скерцо, полное неукротимого порыва, сдерживаемого четкостью ритмической поступи. Композитор гармонично сочетает обе сферы настроений, контрастно оттеняющих и дополняющих одна

⁴⁷ Автобиография, с. 159.

другую, но при всем этом лирический элемент играет здесь более важную роль, чем в двух фортепианных концертах. Отсюда и обилие скрипичных кантилен.

Однако Прокофьев постоянно заботится и о разнообразии, обогащая партию скрипки многими быстрыми эпизодами, богатыми по выдумке и неизменно связанными с основным тематизмом. Пению скрипки часто вторят не менее выразительные голоса других инструментов, они перехватывают и ритмо-интонации виртуозных пассажей, создавая симфоническое единство целого. Конечно, скрипка все время остается главным героем, но ее окружение так богато и содержательно, что невозможно отделить одно от другого. Интересно заметить, что композитор отказался от традиционных виртуозных каденций, возместив их отсутствием динамизмом развития.

Концерт начинается сразу с изложения главной темы — солирующая скрипка на фоне тремоло альтов:

14 Andantino

V. no *sognando*
pp

V. II.
pp

pp Cl.

Она носит несколько пасторальный характер и, возможно, навеяна образами природы. К скрипке присоединяются флейта, затем мелодия подхватывается гобоем, два кларнета играющих в терцию и первые скрипки *con sordini*. Все это создает ансамбль, почти камерный по тонкости и изяществу письма. На первом плане — широкое развитие начальных интонаций темы. Невозможно остаться равнодушным к поэтическому обаянию первых страниц концерта.

Прокофьев владел мастерством органического интонационного развития, неспешного и спокойного, раскрывающего все новые аспекты темы. Незаметно кантилена пре-

образуется в пассажах, захватывающие большой диапазон и приводящие к появлению второй темы экспозиции. Она вносит настроение созерцательности, господствующей на первых страницах концерта, четкость ритма и причудливость почти гротескной, обильно орнаментированной мелодии. Тема сразу варьируется в широко разбросанных пассажах (это несколько напоминает изложение второй темы *Allegro* в третьем фортепианном концерте). В заключительном эпизоде экспозиции у флейты и кларнета, играющих в октавном удвоении, появляется певучая мелодия квартетного строения, оттененная *pizzicato* солирующей скрипки. Снова возникает лирико-созерцательный образ, скрепляя единство экспозиции.

Разработка динамична, разворачивается в непрерывном движении шестнадцатыми, в котором по-новому предстает тематический материал экспозиции. Решительность и устремленность разработки резко контрастируют с лирическим характером экспозиции и репризы. Солирующая скрипка играет почти непрерывно, ее партия выдержана в духе токкаты. Черты нового появляются уже в пассажах на струне *G*, начинающих разработку, и выступают все отчетливее в дальнейшем развитии. Прокофьев мастерски создает градации нарастания, применяя различные технические приемы, переходя от размашистых пассажей широкого диапазона к двойным нотам, обогащая звучание мелодическими голосами оркестра. Все это необычайно цельно, точно высечено из одного куска гранита. Прокофьев завершает разработку так же, как и экспозицию: возвращением лирического настроения в двухголосном эпизоде солирующей скрипки, непосредственно вводящем в репризу.

Реприза сокращена: в ней звучит только первая тема. Но зато ее изложение обогащено, и созерцательность раскрыта еще ярче. Мелодия темы проходит у флейты в замедленном по сравнению с экспозицией движении. Скрипка ведет самостоятельную пассажную линию, играя *con sordini*, арфа вторит мягкими переливами арпеджий. В этом ансамбле, поддержанном лишь немногими инструментами, особенно ясно выступает камерный характер музыки. Красочность и тонкость фактуры прекрасно оттеняет лирическую мелодию, приобретающую в исполнении флейт прозрачное, чуть холодноватое звучание. Первая часть завершается истаявающими трелями струнных, шелестом гам-

мообразного пассажи скрипки, в настроении покоя и безмятежности. Как не вспомнить здесь слова композитора о том, что музыка концерта обдумывалась во время летних прогулок по полям! Она, действительно, кажется навеянной образами русской природы.

Прокофьев начинает вторую часть так же, как и первую — изложением главной темы. Она положена в основу большого пятичастного рондо. Энергично ритмованная, устремленная мелодия темы появляется у солирующей скрипки, сопровождаемая флейтой, арфой, скрипками и альтами, имитирующими звучность балалайки. Вместе с озорной интонацией темы это вызывает в воображении образы скоморошьей игры. Стихия сочного народного юмора была близка Прокофьеву, уже начавшему к тому времени работу над балетом «Сказка о шуте». И в блестящем скерцо скрипичного концерта он вступает в близкую сферу, раскрывая ее разнообразные оттенки — от легкой шутки до острой и злой иронии, выраженной в музыке отдельных эпизодов рондо.

Некоторые критики писали о «демонизме» отдельных эпизодов скерцо. Нам кажется, что здесь есть нечто другое, более свойственное натуре молодого композитора, близкое его «Токкате», «Сарказмам», порожденное, как и во многих других его произведениях, избытком сил, а вовсе не далекой ему inferнальностью. Образы Прокофьева всегда реальны и жизненны, в музыке скерцо есть острота звучания, связанная с внутренней сущностью гротескового образа. Во втором эпизоде преобладает почти механическое движение скрипки на фоне струнных и литавр — нечто вроде фантастической токкаты, в которой на слушателя воздействует сочетание графики пассажей и моторного ритма непрерывно движущихся восьмушек. В третьем эпизоде — угрожающий наплыв скрипичной партии (*sul ponticello, con tutta forza*). Все скерцо пронесено в непрерывном движении, захватывая волевым устремленностью. Композитор продемонстрировал все богатство скрипичных штрихов и разнообразных приемов игры для создания характерного, гротескного скерцо, резко контрастного в отношении первой и третьей частей концерта. Как и крайние части концерта, скерцо предъявляет к исполнителю большие требования, о которых так верно и точно пишет Д. Ф. Ойстрах: «В ней (скрипичной музыке Прокофьева. — *И. М.*) ничего нельзя пропустить, ни одного

изгиба мелодии, ни одной модуляции. Она требует тонкой и детализированной выразительности, тонкой, но не нарочито изысканной, внимательного и прочувствованного исполнения каждой отдельной интонации, как в хорошем декламационном пении»⁴⁸.

Финал концерта снова возвращает в царство светлой лирики. Его первая тема певуча и подвижна, так же как и в первой части обогащена выразительнейшими подголосками. Глубоко лирична и вторая тема, появляющаяся у фagота, в то время как скрипка играет размеренными восьмушками. Дальше снова разливается во всю ширь поток мелодии (тема у скрипки). Распев сменяется пассажами, приобретающими все более блестящий характер (насыщенное звучание октав). В заключении (*Più tranquillo*) Прокофьев сочетает главные темы третьей (флейта solo) и первой (мелодия, украшенная трелями у скрипки) частей концерта. Последние страницы — чудо оркестрового колорита и вместе с тем выражение глубокого поэтического чувства, вдохновившего музыку концерта.

Скрипичный концерт проникнут настроениями внутренней гармонии и поэтического созерцания, которые не нарушаются даже разительным контрастом, вносимым скерцо. Рой странных и причудливых образов улетает прочь и все тени истаявают в прозрачной атмосфере финала, в свете утреннего солнца, заливающего ласковыми лучами музыку заключения.

Создание концерта говорило о зрелости дарования, отвечало на недоуменные вопросы, возникавшие у тех, кто следил за ростом композитора. Вернее сказать — могло бы ответить, так как исполнение концерта скрипачом П. Коханьским, намечавшееся на осень 1917 года, не состоялось, и музыка Прокофьева стала широко известной лишь шесть лет спустя, когда Й. Сигети пронес ее по эстрадам Европы и Америки.

Скрипичный концерт и «Классическая симфония» поглотили много творческих сил. Но у композитора складывались и другие замыслы. Одним из них был план миниатюрной «Русской симфонии» по образцу «Классической»,

⁴⁸ Ойстрах Д. О дорогом и незабвенном.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 450.

оставшийся неосуществленным. Тогда же Прокофьев увлекся более монументальным сюжетом, несомненно, связанным с окружающими событиями, хотя и претворяющим их в довольно неожиданной форме. Речь идет о кантате «Семеро их» на текст Бальмонта. Стоит привести выдержку из «Автобиографии» композитора, вводящую в круг его настроений и творческих замыслов летом 1917 года:

«Революционные события, всколыхнувшие Россию, подсознательно проникли в меня и требовали выражения. Я не знал, как это сделать, и устремление мое, совершивший странный поворот, обратилось к сюжетам древности⁴⁹. 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 стихе Бальмонтом»⁵⁰.

Прокофьев писал кантату «Семеро их» по строго продуманному плану. Сначала он поставил перед собой задачу определить особенности декламации, установить места нарастаний, кульминаций и спадов, записать приходящие на ум мелодические обороты, отдельные интонации, аккомпанемент, оркестровые звучания. Далее должна была следовать детальная работа над сочинением по составленному плану и, наконец, инструментовка. В таком методе, конечно, преобладали рационалистические моменты, странно противоречащие характеру музыки и самих поэтических образов — крайне исступленных и драматических. Удивительно, что композитор не утерял рационального начала своей музыки и в то же время создал произведение по-настоящему эмоциональное.

Не закончив кантаты, Прокофьев уехал на Кавказские минеральные воды, где в то время лечилась его мать. Таким образом, самые решительные недели революционных событий он провел вдали от Петрограда, продолжая работать параллельно с кантатой и над четвертой фортепианной сонатой.

⁴⁹ Очевидно, это чувствовал не только Прокофьев; ведь и Блок, несколько времени спустя, заинтересовался египетской историей, а затем и римской, написав свой известный историко-психологический этюд, посвященный заговору Катилины.

⁵⁰ Автобиография, с. 159.

Кантата «Семеро их», законченная осенью 1918 года, в какой-то мере отразила происходящее, вернее, его восприятие молодым человеком, который жил в городе, ставшем средоточием великих исторических событий. Они не могли не повлиять на его художественное воображение. В стихийности музыки кантаты есть нечто, позволяющее прийти к такому выводу.

Вместе с тем в образах и темпераменте аккадийского заклинания можно найти черты близости художественным устремлениям композитора, автора «Скифской сюиты» (с ней кантата роднит и характер оркестрового письма). В самой «первобытности» темы чувствуется близость к исканиям русских поэтов, прежде всего Хлебникова и Городецкого и художников В. М. Васнецова и, особенно, Рериха.

Не вдаваясь в подробный анализ этих тенденций, проявившихся в русском дореволюционном искусстве, укажем лишь на аналогичные явления в творчестве молодого Прокофьева. Конечно, в 1917 году все принимало другой характер, давая основание для приводимых выше авторских высказываний. Добавим, что кантата «Семеро их» сочинялась в непосредственном соседстве с лирическими страницами «Мимолетностей» и прозрачной «Классической симфонии», резко отличными от нее по языку и содержанию. Это показывает, что появление кантаты было вызвано творческой потребностью, связанной с некоторыми общими тенденциями в эволюции композитора.

«Семеро их» — сравнительно небольшое произведение для драматического тенора solo, смешанного хора и оркестра. В партитуре использованы средства громадного оркестра; композитор явно предпочитает фресковое письмо, напоминающее о мощных кульминациях «Скифской сюиты». Музыка кантаты захватывает прежде всего стихийной силой звучания. Все сливается в звенящем и гудящем фоне, в могучих нарастаниях и срывах, создающих драматургический костяк произведения. Из этого не следует, что она недостаточно интонационно выразительна: напротив, и речитативные фразы, произносимые вначале громким шепотом, и само заклинание, и сопровождающие его взлеты хоровых голосов в стремительных гаммах — все это крайне экспрессивно и верно по настроению. Однако главное заключено в тембровой драматургии, в четко продуманной конструкции, в динамичности строго рассчитанных

кульминаций и спадов. Прокофьев проявил незаурядное мастерство, выступив во всей полноте и силе дара конкретного, почти наглядного музыкального мышления.

Конструктивность играет важную роль в этом произведении, во многом декоративном, но также увлекающем размахом и ярким темпераментом. В стремлении расширить круг выразительных средств Прокофьев соприкасается с экспрессионизмом, но не переступает грани. Его эмоциональность сохраняет здоровую основу, его конструктивная логика предохраняет от расплывчатости и неясности. Стихийность проявления «скифских» настроений молодого композитора приобретает в кантате особый характер. Партитура показывает мастерство письма *al fresco* не только в инструментальном, но и в вокально-хоровом аспекте.

«Семеро их» — одно из своеобразнейших произведений молодого Прокофьева, заслуживающих и более справедливой критической оценки, и внимания со стороны слушателей. В биографии Прокофьева кантата остается одним из первых обращений к большой современной теме, хотя и трактованной весьма условно и субъективно.

В 1917 году Прокофьев работал также над двумя фортепианными сонатами — третьей и четвертой. Они не были чем-то совершенно новым: композитор обратился к рукописям консерваторских лет, почему произведения и получили название «Из старых тетрадей». Прокофьев рассказывает: «...перedelывал консерваторскую сонату в Четвертую сонату ор. 29. Третья была перedelана весной; в ней вся техника была сделана более фортепьянной, более „шикарной“, перedelано кое-что в разработке и репризе, но общий план оставлен без изменения. В Четвертой сонате, задуманной одновременно с Третьей, было больше нового, особенно в Алданте, взятом из симфонии 1908 года, и в финале, в консерваторские времена недосочиненным»⁵¹.

Третья и четвертая сонаты, вместе с законченными в 1917 году «Мимолетностями», явились драгоценным вкладом Прокофьева в фортепианную музыку XX столетия. Его пианистический стиль предстает здесь во всей чистоте и законченности. Это новый шаг в освоении классических и романтических традиций сонатности.

Исполнение сонат в 1918 году раскрыло перед публикой новые грани зрелости прокофьевского таланта, что и

⁵¹ Автобиография, с. 160.



Руки С. С. Прокофьева

было отмечено передовой критической мыслью. Многие встало на свое место, многое перебродило, исчезло стремление к эпатированию, уступив место серьезной, вполне самостоятельной трактовке сонатного жанра. А это было очень нелегко в годы, когда русский музыкальный мир находился под обаянием сонат Скрябина.

Мы знаем о глубоком интересе к ним молодого Прокофьева. И однако у него почти нет «скрябинизмов». Прокофьев восхищался новаторством Скрябина, но всегда был далек от его идейных и стилистических устремлений, мыслил по-своему — глубоко самостоятельно, стремясь к новым берегам. Оригинальность фортепианной музыки Прокофьева определялась прежде всего ее образным строем и эмоциональным содержанием, желанием композитора утвердить свои эстетические идеалы.

Сонаты своеобразны по своему содержанию и по пианистическому письму. Техника Прокофьева непохожа ни на скрябинскую, ни на рахманиновскую. Композитор со-

здает иные формы и приемы инструментального изложения, во многом близкие к классическим и в то же время отмеченные печатью его индивидуальности.

Смелые контрасты регистров, скачки, умение достигать полнозвучия иными средствами, чем это делали Рахманинов и Скрябин, своеобразие росчерка пассажей, применение примитивных технических формул (гаммы и арпеджио, почти исчезнувшие в своей простой форме из пианистической практики того времени, приобретают у него новый смысл и значение), редкое разнообразие ритма — все это делало фортепианный стиль Прокофьева новым. Пианизм Прокофьева, связанный с особенностями его исполнительской манеры, явился бесспорно одной из своеобразнейших страниц искусства нашего столетия.

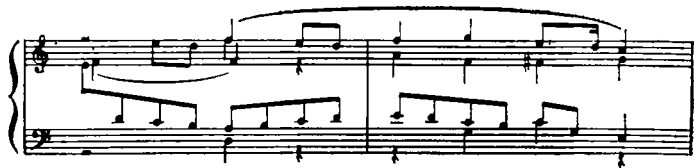
Третья соната изложена очень сжато, но это не помешало ее автору высказаться с исчерпывающей полнотой. Прокофьев уже имел опыт создания одночастной фортепианной сонаты, но то, что в первом опусе было пробой сил, то теперь предстало творением мастера. Форма третьей сонаты уникальна, ее создает не ослабевающее ни на мгновение биение жизненного пульса.

Взрывчатая энергия вырывается наружу уже в первом такте, в яростном взлете доминантового трезвучия. Это сразу вовлекает в бурный водоворот звучаний сонаты, в бег ее стремительных событий. Об этом писали многие критики, указывавшие и на необычный характер главной темы, сравнивая ее с раскручивающейся пружиной, с камнем, вылетающим из пращи. Романтичная и одухотворенная музыка сонаты полна устремленности, полетности. Широкое изложение главной партии, отмеченное блестящей пианистической изобретательностью, приводит к побочной. Это — одно из самых ярких лирических вдохновений Прокофьева — чисто русская распевная мелодия, покорящая красотой и сдержанностью выражения поэтического чувства. С ней в музыку сонаты вступает новое начало, при всей своей конкретности превосходно гармонирующее с общим характером:

15 [Moderato]

p semplice e dolce

legato



Разработка полна энергии, которая напоминает о первой теме и даже превосходит ее по динамизму. Композитор проявил высокое мастерство в распределении градаций нарастания. Стремительные взлеты, звонкие фанфары, топот басовых хроматических терций, над которым взвиваются ввысь раскаты пассажей, оттеняющие все это неистовое бушевание, проведение второй темы, приобретающей особую нежность и прощливовенность в окружении напряженно-драматических эпизодов и, наконец, — заключительный раздел разработки, заканчивающийся тяжеловесным аккордом, из которого остается один затухающий звук.

Все писавшие о третьей сонате останавливались с изумлением перед чудесным возникновением музыки репризы из этого звука — *ми* первой октавы, — дающего начало сначала чуть заметному ручейку, а затем — бурному потоку звучаний главной темы. Она снова выступает в простом ритмическом развертывании, устремленная вдаль в романтическом порыве. Как и обычно у Прокофьева, реприза не является точным повторением экспозиции, ее фактура стала еще утонченной. Вторая тема дана в предельно сжатом проведении в среднем голосе. Такой лаконизм уравнивается широким и очень выразительным звучанием ее мелодии в разработке. Все завершается стремительной кодой, в которой Прокофьев еще раз показывает новые возможности применения простых гармонических и пианистических элементов: как прекрасно звучит, например, каскад до-мажорного трезвучия либо *quasi tromba* — повторяющиеся ноты в среднем голосе, как бы подстегивающие терцовые ходы правой руки! Кода — высший всплеск потока, вырвавшегося вначале на свободу и бушевавшего во всей сонате. Его энергия так велика, что не ослабевает и здесь, сохраняя всю мощь вплоть до последних тактов сонаты.

Третья соната так и осталась единственным в своем роде выражением безграничной волевой устремленности,

быть может даже несколько экстатической. Ее полнота заставляет вспомнить о высоко ценимой Прокофьевым четвертой сонате Скрябина, но, конечно, и язык, и образы здесь совершенно иные. Общее сказывается лишь в открытости творческой мечты, в глубоко современном творении романтических идеалов.

Четвертая соната по своему облику непохожа на третью, хотя у этих двух произведений есть и черты общности. Строгая, даже несколько суровая музыка сонаты изложена в традиционной трехчастной форме, в ней чувствуется приверженность к классицизму (в первой части неоднократно отмечались бетховенские влияния).

Развитие музыкальных мыслей и образов сонаты идет от сосредоточенных и печальных раздумий к действию, к освобождению от них в ликовании светящегося финала. Многие композиторы вели слушателей от мрака к свету, находя свои варианты развития старой, но не теряющей значения темы. Прокофьев решил ее по-своему, так, как это мог сделать только он один. И все же, снова вспоминается Скрябин, на этот раз его третья симфония, увлекавшая в свое время молодого Прокофьева. Ведь в финале прокофьевской сонаты так же ярко воплощена жизнеутверждающая идея, игра творческих сил, причем даже в гармонической основе (гармонический мажор с повышенной четвертой ступенью) есть нечто близкое Скрябину. Так неожиданно проявляются черты, сближающие двух столь разных и не похожих друг на друга русских композиторов.

Главная тема первой части звучит сумрачно, точно печальный упрек: она полна глубокого скорбного чувства (соната посвящена памяти друга композитора, покончившего с собой в 1913 году Максимилиана Шмитгофа). С этим, несколько эпическим запевом сочетаются интонации стога. Строга по очертаниям и лирическая вторая тема. Все подчинено динамичному развитию мысли, очень серьезному, избегающему внешних эффектов. В разработке на первом плане мелодическое начало, грустное размышление начала приобретает в кульминации черты драматизма. Все классично и строго, как быть может ни в одном другом из предшествующих произведений Прокофьева. Реприза сжата, воспринимается точно сводка основных мыслей экспозиции; она заставляет не только снова вслушаться в знакомые образы, но и воспринять их в кон-

денсированной, а потому и в еще более впечатляющей форме.

Медлительно развитие сосредоточенного *Andante assai* (оно является фортеппианым переложением медленной части юношеской симфонии). Зерно *Andante* предельно просто: в басу медленно повторяются терции, а над ними возникает широко раскинувшаяся спокойная мелодия: она складывается из двух элементов — восходящего хроматического хода и минорного трезвучия. При всей простоте тема очень выразительна, ее развитие при повторах разнообразно. Она звучит то в каноническом проведении на фоне неизменной терции, то в сопровождении спокойно колышущихся арпеджий, то в полифоническом сочетании с собственным обращением. Все проникнуто напевностью, преобладающей и в среднем эпизоде, воспринимаемом как воплощение нежной лирической мечты. В репризе одновременно звучат обе темы — внизу первая, вверху вторая. Другими словами, они предстают в своем первоначальном облике, как бы выражая желание сохранить в памяти черты доброго облика. Независимо от субъективных ассоциаций, которые могут возникнуть при слушании этой музыки, надо отметить большую музыкальную ценность второй части, оригинальность ее полифонии, связанной с внутренней сущностью образов и мастерское использование пианистических ресурсов.

Финал врывается в царство печальных размышлений и поэтической созерцательности, господствующих в музыке двух первых частей, точно ослепительный луч солнца, как могучий порыв ветра. Взлетающие стремительные пассажи точно распахивают занавес, за которым открывается светлая даль, озаренная ослепительным солнечным светом. В этой музыке проявилась вся сила жизнеутверждающего пафоса молодого композитора.

Сколько размаха и шири в прокофьевской музыке, как характерна главная тема финала:

16 *Allegro con brlo, ma non leggiero*





Это настроение господствует во всем финале, оно лишь оттенено капризностью и светлой лирической распевностью двух контрастных эпизодов. В репризе тема предстает фактурно обогащенной, в нее вторгаются многократно повторенные взлеты гамм. Слушатель вновь переносится в мир света и воздуха, захватывающих дух порывов свежего ветра.

В одном ряду с третьей и четвертой сонатами стоят двадцать небольших пьес для фортепиано, объединенных в цикле «Мимолетности». Молодой композитор достигает в них афористичности выражения тончайшей отделкой деталей.

В «Мимолетностях» много лирических эпизодов, различных по оттенкам настроений, но одинаково впечатляющих. Наряду с этим Прокофьев находит столь же яркое воплощение для резко очерченных гротескных образов. Словом, «Мимолетности» многогранны, что подчеркнуто эпиграфом, поставленным в начале тетради: «В каждой мимолетности вижу я миры...» (строка из стихотворения Бальмонта). Эти миры вмещены в рамки небольших поэтических и увлекательных фортепианных пьес.

Лирический пролог — первая пьеса с ее хрупкой и нежной мелодией, гармонизованной цепью септаккордов с пропущенными квинтами, украшенной при втором проведении хроматизмами (прием нередко встречающийся в фортепианной музыке Прокофьева).

Характерным образом его искрометного юмора служит пятая пьеса с ее стремительными взлетами, неожиданными сопоставлениями аккордов и заключительным политональным эпизодом, возникающим из сочетания черных и белых клавиш (это заставляет вспомнить о «Петрушке» Стравинского).

Оригинальна седьмая пьеса, названная «Арфа». В ней импонирует не столько фактура, сколько сам характер инструмента. В восьмой пьесе господствует раздольная



«Ноктюрн», «Улыбка», «Легкомыслие», «Тонкость»

русская мелодия, изложенная композитором полнозвучно и разнообразно. Близка к ней девятая пьеса, где децимы чередуются с оживленно щебечущими пассажами (в конце интересное политональное сочетание гамм ля и ре-бемоль мажора — эффект свежий и запоминающийся).

Замечательная по яркости образа и законченности его воплощения десятая пьеса. Точность и четкость каждого интонационного штриха, каждой пианистической детали использованы для создания острогротескной музыки. Она отлично звучит и в переложении для камерного ансамбля: в ней есть тембровая колоритность, которая легко воспроизводится различными инструментами.

Нельзя не упомянуть об одиннадцатой пьесе, где изящный интонационный излом начальных тактов оттенен чисто русской напевностью среднего эпизода, и о двенадцатой, передающей сосредоточенность лирического самоуглубления.

Пятнадцатая пьеса (авторское обозначение *inquieto* — беспокойно), по словам композитора, создана под впечатлением улиц революционного Петрограда в 1917 году. Пьеса построена на ритмическом *ostinato*, интересна мет-



Рисунки А. М. Родченко к «Мимолетностям»

рическими сдвигами, тревожностью диссонансов, возникающих в результате наложения аккордов на неизменный бас. Настроение тревоги и беспокойства передано в сжатой и четкой форме.

Нам осталось упомянуть о прозрачной и нежной семнадцатой пьесе и о трех последних. Первая из них выделяется тонкостью мелодического рисунка, прихотливо льющихся пассажей, построенных в начале на сцеплении двух трезвучий (си минор и фа мажор), вторая полна возбужденности и, наконец, третья — лирический эпилог цикла, более изысканный чем начало, по своему гармоническому складу подводящий и к более поздним произведениям Прокофьева.

«Мимолетности» свидетельствовали о несомненном расширении кругозора молодого автора. Очень правильно писал об этом Мясковский: «В „Мимолетностях“ явно чувствуется какое-то органическое углубление, обогащение авторской души; чувствуется, что композитор уже прошел полосу стремительного — сломя голову — бега и начинает приостанавливаться, оглядываться по сторонам, замечать, что вселенная проявляет себя не только в сногшибатель-

ных вихрях, по что ей свойственны, при постоянном движении, и моменты глубокого, растворяющего душу покоя и тишины»⁵².

Итак, 1917 год был ознаменован работой и завершением таких произведений Прокофьева, как первый скрипичный концерт и «Классическая симфония», кантата «Семь их», фортепианные сонаты и законченный к этому времени цикл «Мимолетности». Все это значительные произведения, которые оказались последними, написанными перед отъездом за границу.

События конца 1917-го и начала 1918 года кратко и выразительно описаны Прокофьевым: «Из Петрограда пришли известия довольно сбивчивые, об Октябрьской революции и об образовании „правительства Ленина“, как называлось Советское правительство в местных листках. Сведения были волнующие, но настолько разноречивые и искаженные, что решительно ничего нельзя было понять»⁵³. Тем не менее, молодой композитор решил ехать в Петроград, где надеялся осуществить планы исполнения своих новых произведений, в частности, скрипичного концерта, третьей, четвертой сонат и «Мимолетностей». Однако путь на север был отрезан. Прокофьев мало разбирался в происходящем, в чем он сам признавался впоследствии: «О размахе и значении Октябрьской революции я не имел ясного представления. То, что я, как всякий гражданин, могу быть ей полезен, еще не дошло до моего сознания»⁵⁴. Лишь в марте 1918 года, когда открылась возможность поездки, Прокофьев отправился в Петроград. По дороге он остановился ненадолго в Москве.

В Москве Прокофьев установил деловые отношения с «Российским музыкальным издательством», которое и стало главным распространителем его произведений в ближайшие годы. Было много встреч, из которых самой важной явилась встреча с Маяковским.

«С Маяковским я был знаком уже год — по его выступлению в Петрограде, произведшему на меня сильное впечатление»

⁵² Мясковский Н. Сергей Прокофьев. «Мимолетности». — «К новым берегам», 1923, № 1, с. 61. Подп.: А. Версилов. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 297.

⁵³ Автобиография, с. 160.

⁵⁴ Там же, с. 161.

чатление. Теперь знакомство углубилось, я довольно много играл ему, он читал стихи и на прощание подарил свою „Войну и мир“ с надписью: „Председателю земного шара от секции музыки — председатель земного шара от секции поэзии. Прокофьеву *Маяковский*“»⁵⁵.

Встречи состоялись и в знаменитом «Кафе поэтов», где Маяковский сделал с играющего на рояле композитора рисунок с надписью: «Сергей Сергеевич играет на самых нежных чувствах Владимира Владимировича». Прокофьев имел громадный успех у публики. Приведем отрывок из воспоминаний поэта В. В. Каменского, интересный не только как непосредственный отклик на выступление Прокофьева, но и как зарисовка быта «Кафе поэтов», где собирались многие крупные представители московского художественного мира. Они очень тепло встретили молодого композитора, поразившего их необычностью своего облика и своего искусства.

«Рыжий и трепетный, как огонь, он вбежал на эстраду, жарко пожал нам руки, объявил себя убежденным футуристом и сел за рояль.

Маэстро для начала сыграл свою новую вещь „Наваждение“.

Блестящее исполнение, виртуозная техника, изобретательская композиция так всех захватила, что нового футуриста долго не отпускали от рояля.

Ну, и темперамент у Прокофьева!

Казалось, что в кафе происходит пожар, рушатся пламенеющие, как волосы композитора, балки, косяки, а мы стояли готовыми сгореть заживо в огне неслыханной музыки.

И сам молодой мастер буйно нылал за взъерошенным роялем, играл с увлечением истинного подъяема.

Пёр напралом»⁵⁶.

В музыковедческих трудах нередко сопоставляют Прокофьева с футуристами, в частности, с Маяковским, в известной мере определяя этим его место в общем потоке русской культуры тех лет. Едва ли это можно утверждать с полной определенностью.

Следует сказать, что оба они — поэт и композитор — были одарены неукротимым темпераментом и вместе с

⁵⁵ Автобиография, с. 161.

⁵⁶ Каменский В. Путь энтузиаста. М., 1931, с. 257—258.

от вас Маяковским
которых влюбленностью можи
от которых в столетия след
имась
уичу я
солнце моноклем
всавлю в широко расширенны
Москва 22 март 1918 г. Москва Кержков (солнце в ^{глаз!} щипках)

Запись В. В. Маяковского в альбом С. С. Прокофьева
Автограф, 1918 год

тем были лириками по натуре (это далеко не всегда угадывалось публикой, по большей части воспринимавшей их односторонне). Однако при всем сходстве темпераментов, подтвержденном дальнейшим общением поэта и композитора, они шли, в сущности, различными путями. Страстный общественный пафос и революционная направленность Маяковского расположены в иной плоскости, чем мир чувств, которыми жил молодой Прокофьев. Маяковский сразу же после Октября выступил как «революцией мобилизованный и призванный» и вскоре превратился в «агитатора, горлана, главаря». Прокофьев, правда, приветствовал приход революции и в своих долгих заграничных скитаниях никогда не забывал о Родине, чувствовал себя ее гражданином. Но по собственному более позднему признанию, у него не было ни сознания своей пригодности, ни готовности сразу же вступить на путь, по которому шел Маяковский. Не будем чрезмерно подчеркивать эти факты прокофьевской биографии, тем более, что сам композитор в дальнейшем принял самое активное участие в строитель-

стве советской культуры. Но в молодые годы он был много дальше от понимания общественной обстановки и новых задач искусства, чем не только Маяковский, но и его близкий друг Мясковский, с первых же дней существования советского государства включившийся в работу и многообразно — как композитор, педагог и музыкальный деятель.

Вот почему параллели между двумя сверстниками — Маяковским и Прокофьевым имеют относительное значение. Они росли в разных условиях и по-разному откликались на запросы жизни. Революционные устремления, назревавшие в России, по-разному отображались в искусстве. С этой точки зрения нужно отметить сближение Прокофьева не только с Маяковским, но также и с Мейерхольдом, Горьким и другими представителями передового русского искусства. Встречи и творческое общение с ними много значили для молодого композитора, каким тогда был Прокофьев.

Москва принесла Прокофьеву много ярких впечатлений, которые, впрочем, были быстро оттеснены новыми заботами по приезде в Петроград. Обстановка оставалась малоблагоприятной для организации концертов, и все-таки Прокофьеву удалось выступить 15 и 16 апреля в зале Тенишевского училища. Он играл впервые «Мимолетности», третью и четвертую сонаты, а несколько дней спустя, 21 апреля, наконец прозвучала «Классическая симфония» в исполнении бывшего придворного оркестра.

Его выступления привлекли внимание широкой общественности, но для самого композитора оставались неясными перспективы дальнейшей деятельности в Петрограде и вообще в России. Вот когда в полной мере сказалось его непонимание сущности происходивших событий и общественная незрелость, о которой после он сам достаточно откровенно рассказывал.

Прокофьев познакомился с А. В. Луначарским и между ними произошел разговор, решивший судьбу композитора на целых семнадцать лет: Прокофьев высказал желание отправиться в зарубежную концертную поездку. «Луначарский подумал пемного и сказал весело: „Вы революционер в музыке, а мы в жизни — нам надо работать вместе. Но если вы хотите ехать в Америку, я не буду ставить

вам препятствий“ Таким образом, прозевав возможность с размаху включиться в советскую работу, я получил заграничный паспорт и сопроводительный документ, гласивший, что я еду по делам искусства и для поправления здоровья, — рассказывал Прокофьев. — В этом документе не был указан срок моей поездки. Напрасно один мудрый человек говорил: „Вы убегаете от событий, и события не простят вам этого: когда вы вернетесь, вас не будут понимать“. Я не внял его словам и 7 мая 1918 года отправился в путь, на несколько месяцев, как я думал»⁵⁷. На деле вышло по-иному, и «несколько месяцев» превратились в долгие годы заграничных скитаний.

Закончился первый, очень важный период биографии композитора, отмеченный быстрым созреванием и расцветом его великолепного дарования.

За десятилетие — с 1908 до 1918 года, то есть от первого публичного выступления молодого композитора до его отъезда за границу — Прокофьев вырос в одну из виднейших фигур. Конечно, как и при всякой периодизации живого творческого процесса, здесь появляются некоторые неточности: кое-что было сделано раньше, другое завершено уже за границей, но в основном эти хронологические рамки сохраняют значение.

Это были сложные и драматические годы в истории России. Поражение революции 1905 года повело к временному спаду общественной активности, но скоро начали собираться новые силы, становившиеся с каждым годом все большей угрозой отжившему деспотическому строю. Никакие репрессии не могли остановить роста революционных настроений народа. Партия большевиков боролась за сплочение пролетариата и всех прогрессивных сил русского общества, стоявшего в преддверии новых классовых битв.

В эти годы происходило расслоение интеллигенции, часть которой капитулировала перед наступлением реакции и поддалась унадочным, пессимистическим настроениям, проникшим и в художественное творчество. Конечно, лучшие представители русского искусства более или менее отчетливо сознавали драматизм положения, стремились найти выход из «страшного мира», о котором с такой душевной болью писал великий русский поэт Александр

⁵⁷ Автобиография, с. 161—162.

Блок. Существовали разные оттенки неприятия действительности, от поэтического отрицания: «Пускай грядущего не видя дням настоящим молви нет!» (Блок) — до гневного осуждения капиталистической действительности и призыва к борьбе за новую свободную жизнь, звучавших в творчестве Горького. В сложном переплете и борьбе идейных течений росло дарование молодого Прокофьева.

Прокофьев принадлежал к числу тех, кто, в сущности, стоял в стороне от бурных событий, полностью углубившись в профессиональные интересы. Конечно, как и многие другие представители русского художественного мира, Прокофьев сочувствовал революционному обновлению жизни, но не только не принимал в нем сколько-нибудь заметного участия, но и попросту не все понимал. Он не чувствовал трагизма «испепеляющих лет» (Блок), не переживал их с той остротой, как многие из его современников. И в этом отношении можно сказать, что он был аполитичен.

Однако каково бы ни было отношение Прокофьева к окружающему, он не мог не быть связанным с определенными тенденциями современного ему искусства. Эти связи проявлялись в опосредованной и индивидуальной форме.

Что было самым главным в творческом облике молодого Прокофьева, что постоянно отмечалось наиболее проницательными из его критиков? Прежде всего, душевное здоровье и оптимизм композитора, жизнеутверждающая сила его музыки, чуждой упадочничества и пзнеженности, полной силы и волевой устремленности. Во всем этом находит выражение молодой оптимизм и вера в будущее, перекликающаяся с передовыми устремлениями русской жизни.

И не случайно именно эта мысль была высказана Каратыгиным еще в 1918 году, в статье, посвященной разбору новых произведений, прозвучавших в авторских концертах Прокофьева. Для Каратыгина, отлично знакомого с творческой эволюцией композитора, открылась возможность широкого обобщения, и он воспользовался ею, не подозревая, конечно, что его характеристика относится к уже закончившемуся периоду, что композитор стоит на грани нового. Вспомивая все это, трудно не отдать должного проницательности критика, написавшего следующие строки о Прокофьеве:

«Он не любит проторенных дорог. Он предпочитает продираться сквозь девственные чащи, уверенной рукой сокрушая лежащие на пути препятствия, ломая крепкие скалы, выкорчевывая деревья, с разбега прыгая через глубоководные и широкие ручьи. Шума и грома от его страстей к новым берегам идет страсть как много! Брызги, обломки, осколки так и летят во все стороны. Но это не озорство, не шалость. В его дерзаниях есть своя крепкая и убедительная логика. Курс взят определенный, отчетливый, прямой. Направление прокофьевских стремлений— к солнцу, к полноте жизни, к праздничной радости бытия»⁵⁸.

Здесь верно и убедительно сказано и о сущности новаторства Прокофьева, и о направленности его исканий. Все это позволяло утверждать вместе с Луначарским, что Прокофьев был революционером в музыке не только потому, что искал новые выразительные средства, но и по созвучности общего творческого тонуса идее преобразования жизни. Не эта ли глубоко оптимистическая и здоровая сердцевина прокофьевской музыки привлекала к ней внимание таких людей, как Горький и Маяковский? Однако здесь трудно проводить прямые аналогии. Прокофьев был далек от ясной осознанности целей и идейной направленности этих двух художников, в особенности Горького. Прокофьев был, как указывали Асафьев, Каратыгин, Мясковский, созвучен эпохе, но он не стоял на тех же позициях, что и Горький. Впрочем, среди русских композиторов того времени едва ли можно назвать кого-либо другого, кто приблизился к ним в полной мере и, если рассматривать вещи с этой точки зрения, то Прокофьев, несомненно, окажется в рядах попутчиков.

Композитор обращался к темам и сюжетам, на первый взгляд удаленным от запросов действительности. Но на самом деле он по-своему откликнулся на них, выражая то, что было очень важно для того времени — уверенность в будущем, здоровые и сильные чувства, которые решительно противостояли проявлениям пессимизма и безверия.

Конечно, Прокофьев был не одинок. Великие традиции русского искусства продолжали развиваться в творчестве Блока, Горького, Маяковского и других писателей и по-

⁵⁸ Каратыгин В. Концерты Прокофьева.— «Наш век», 1918, 6 апреля, № 77. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 312—313.



С. С. ПРОКОФЬЕВ

Рисунок А. Н. Бенца. Петроград, 1918 год

этов, в деятельности Художественного театра, в исканиях замечательных русских музыкантов, завоевавших мировую известность.

Музыкальная жизнь России тех лет, когда развивалось дарование Прокофьева, была отмечена многими важными событиями. Заканчивалась деятельность последних представителей «Могучей кучки» и в то же время на сцену выступили Глазунов, Лядов, Рахманинов, Скрябин, а затем новое поколение, к которому принадлежал и Прокофьев. Это поколение было связано с традициями и принципами классиков, но с каждым годом все больше проявляло самостоятельность. Развиваясь, искусство постоянно обновляется, и Прокофьев был в числе новаторов, усваивающих традиции для того, чтобы уйти от них по собственному пути.

В юные годы Прокофьев стал свидетелем последних композиторских выступлений Римского-Корсакова, присутствуя на премьерах «Китежа» и «Кашея», а затем изучал музыку «Золотого петушка». Они глубоко волновали воображение молодого композитора. И не удивительно, ибо мы знаем, что Римский-Корсаков неутомимо искал новые пути русской музыки, вдохновляя молодых новаторов — того же Прокофьева и Стравинского.

Конечно, Прокофьев не мог не знать поздних произведений Глазунова и Лядова, но они не оставили в его сознании такого следа, как оперы Римского-Корсакова. Если говорить о связях Прокофьева с петербургской школой, то кроме Римского-Корсакова надо назвать Стравинского.

Отношения со Стравинским были сложными, и в прокофьевских оценках его ранних произведений, в том числе «Петрушки» и «Весны священной», много противоречивого. Но точки соприкосновения были многочисленными. Стравинский звал в неведомые еще дали русской музыки, куда устремлялись и помыслы молодого Прокофьева.

В последних произведениях Римского-Корсакова и в раннем взлете творчества Стравинского петербургская школа создавала крупные художественные ценности. С начала 1910-х годов в ее развитии участвовал и Прокофьев.

Он был связан и с московской композиторской школой через Танеева, через своего первого наставника Глгэра и через знакомство с творчеством Скрябина, Рахманинова и Метнера, вызывавших его живейший интерес.

Прокофьев явился очевидцем их крупнейших достижений. Достаточно назвать «Прометея» и последние сонаты Скрябина (из них Прокофьев особенно выделял девятую и десятую), «Колокола», третий фортепианный концерт, «Всенощную» и «Этюды-картины» ор. 39 (в особенности си минор и до минор с их суровым почти аскетическим характером) Рахманинова, Метнера с его сказками и сонатами.

Прокофьев проявлял живейший интерес к достижениям русского исполнительского искусства, представленным именами Рахманинова (пианиста и дирижера), Скрябина, Шаляпина, Неждановой, Собинова, Сафонова, Кусевицкого, он был современником расцвета русского балета. Словом, в поле его зрения находилось все богатство явлений современного русского искусства, одержавшего в эти годы многие блестящие творческие победы.

Отсюда, конечно, не следует, что в развитии русской музыки отсутствовали внутренние противоречия и даже идейные срывы. (В музыковедческих работах, посвященных этой эпохе, достаточно подробно говорилось об этом.) Однако главное то, что русское музыкальное творчество в своих лучших достижениях не утеряло того, что привлекает в нем и поныне — глубокой жизненности, человечности, что проходит через него красной нитью, любви к народу и родине, образы которой всегда вдохновляли наших классиков. Именно это и определило силу воздействия традиций и идей русской музыки на молодого Прокофьева и одновременно открывало трудный путь к тому, чтобы найти свое место в ряду ее крупнейших представителей. Для этого надо было обладать громадным талантом, каким и был одарен молодой воспитанник столичной консерватории.

Прокофьев не остался в стороне и от явлений современной ему западноевропейской музыки — он знал Рegera и Штрауса, Дебюсси, Равеля и Шёнберга, другими словами, соприкасался со всеми новаторскими течениями зарубежного искусства. Он научился там многому, но от еще большего отказался, оставшись типично русским композитором по характеру музыки и выразительным средствам. Мы уже знаем, что Прокофьев воспринял от своих учителей гораздо больше, чем это казалось им, да и ему самому. Вникая в его гармонию, на первый взгляд столь дерзкие и непокорно отрицающие правила, мы находим у него стро-

гую логику голосоведения, которой учил Лядов. Лишь формы голосоведения стали у Прокофьева иными. Точно так же и в изгибах интонаций ощущается близость к чисто русским мелодическим истокам. Да и самые образы многих его произведений перекликаются с общими устремлениями русской литературы и искусства.

В годы, о которых здесь идет речь, Прокофьев стал одним из ярчайших выразителей русской музыкальной культуры, смело устремлявшимся вперед к вечно манящим «новым берегам безбрежного искусства» (Мусоргский). Он принадлежал к другому поколению, чем Рахманинов и Скрябин, не говоря уже о Римском-Корсакове. Ему ближе был Стравинский, характер его творческих устремлений был вполне современным и неповторимо своеобразным. Прокофьев шумно входил в жизнь, он часто встречал непонимание и даже яростное отрицание. Но ему повезло сразу найти людей, правильно оценивших масштаб и направленность его дарования.

Асафьев писал в 1916 году: «Вот — дивное дарование! Огненное, жгительное, брызжащее силой, бодростью, мужественной волей и увлекательной непосредственностью творчества...»⁵⁹.

Ему вторит Каратыгин: «Удивительное искусство! Оно кусает, щиплет, жжет, колет, жалит едкими „сарказмами“, подвергает вас истязаниям живых — с рогами и хвостами — демонов адских „наваждений“, а вы становитесь человеком душевного „подполья“ и упиваетесь своими „истязаниями“, вместо того, чтобы негодовать на свое жалкое положение. В чем смысл этого парадокса? Конечно, в дивной силе истинного искусства... Не будем сравнивать талант Прокофьева с напряженностью творческих сил Достоевского, По, Гойи, тем более, что болезненности, свойственной, по крайней мере, первым двум из названных художников, у Прокофьева вовсе нет»⁶⁰.

Новаторство Прокофьева, такое, каким мы знаем его в первом творческом периоде, было направлено главным образом на поиски новых гармонических средств. Он не жа-

⁵⁹ Г л е б о в Игорь. Из недавно пережитого. — «Музыка», 1916, № 249, с. 170—171. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 322.

⁶⁰ К а р а т ы г и н В. Г. Творчество Прокофьева. — «Искусство», 1917, № 1, с. 10.

лел усилий для того, чтобы поразить публику «железными» диссонирующими звучаниями, нередко удовлетворяясь сонорно-диссонирующим эффектом. Это и были «брызги», о которых писал Каратыгин, представлявшие собой далеко не самую интересную особенность его произведений, но сразу привлекавшие внимание публики.

Прокофьев обладал замечательным гармоническим даром, который с особенной силой развился в более позднее время, когда композитор, освободившись от экстремистских увлечений, стал мыслить просто и ясно, научился достигать сложности в простоте, и обратно — быть простым в сложном, неистощимо изобретательным в новом использовании традиционных средств и приемов. Стремление к этому проявилось и в раннем творчестве композитора, хотя часто он шел по линии гармонического усложнения — создавая резкодиссонантные аккорды, либо политональные напластования и почти никогда не используя атональных сочетаний. Во всех гармонических исканиях Прокофьев оставался на почве тонального мышления, определяемого строгими нормами голосоведения.

В этом сказывалась не только консерваторская выучка, но прежде всего свойственная Прокофьеву рационалистичность мышления, о которой говорят многочисленные воспоминания, как и строки его «Автобиографии». Он искал выражения сильных эмоций, преуспевал в создании репутации музыкального «варвара» (очевидно ему в какой-то мере она импонировала). Но в его сердце скрывался лирический родник, робко пробивавшийся на свет не только потому, что публика отказывала ему в признании, как это писал сам Прокофьев впоследствии. Нам думается, что его развитие долго оставалось скованным догмами рационализма и юношеской бравады; они владели композитором в молодые годы и не давали простора для непосредственного выражения большого и открытого чувства. В дальнейшем эта скрытая лирика, наравне с развивавшимся в последние годы эпическим началом, породила драгоценные и своеобразные страницы музыки Прокофьева.

Стремление к прояснению языка и выражению лирического начала отчетливо проявилось уже во второй половине 1910-х годов. В это время были созданы не только звуковые фрески «Скифской сюиты» и кантаты «Семеро их», но и прозрачная по краскам «Классическая симфония», лирическая музыка первого скрипичного концерта

и «Мимолетности», в это время появилась романтически устремленная третья соната и четвертая соната, проникнутая глубоким и серьезным чувством. Правда, в последующие годы Прокофьев не раз возвращался к жесткости звучаний и рационалистичности построений, но они не заглушали в нем стремления к простоте и человечности большого искусства.

Прокофьевское творчество 1908—1918 годов богато, разнообразно и привлекательно. Его сила в том, что он говорил об ином и по-иному, чем другие русские композиторы-современники как старшие, так и младшие. Было бы, конечно, неправильным полагать, что он отодвигает на второй план крупнейших мастеров своей эпохи. Кое в чем он, действительно, ушел дальше, но кое в чем уступал им. Истина в том, что он был одним из ярчайших явлений на редкость богатой русской музыкальной жизни первых десятилетий века.

Музыкальный стиль Прокофьева резко отличался от Скрябина, Рахманинова — его крупнейших современников — прежде всего по нормам своего языка. Вместо изощренного гармонического письма позднего Скрябина и полнозвучной гармонии Рахманинова, органически продолжившего Чайковского, Прокофьев широко использовал более простые гармонические и фактурные элементы, достигая подлинной новизны в их разработке и сопоставлении. Его искания воспринимались многими, как бунтарство. В действительности же они были направлены на освоение средств, необходимых для воплощения мира образов — отличного от тех, которые волновали других русских композиторов.

В размахе музыкального мышления Прокофьева, в огромности циклопических звуковых глыб было нечто близкое «скифству» Рериха, Городецкого (сборник «Ярь») и, конечно, Стравинского. Пламенный темперамент Прокофьева иногда толкал его и на выражение иррационального — «Наваждение», в котором можно увидеть первый и далекий прообраз стихии «Огненного ангела». Но эта иррациональность была условной, весьма далекой от проявлявшейся в позднем творчестве Скрябина. Другая сторона прокофьевского творчества — лирика — находила свой поэтический эквивалент в поэзии Ахматовой, Бальмонта, но не соприкоснулась с могущественнейшим поэтическим дарованием эпохи — Блоком. В этом были, вероятно, свои

закономерности, связанные с характерными чертами дарования композитора.

За десять лет композитор достиг многого и покидал Петербург с полным портфелем, в котором находились произведения различных жанров, привлекавшие внимание русской и зарубежной публики: «Классическая симфония», скрипичный концерт, фортепианные сонаты и концерты; они остались и поныне в числе лучших созданий Прокофьева.

Утенок превратился в прекрасного лебедя и отправился в странствия по всему миру, покоря сердца силой своего искусства. В то же время длительные странствия вызвали многие осложнения в его творческом развитии, которые преодолевались в дальнейшем, уже по возвращении на родную землю. Но уже в Петрограде Прокофьев оправдал слова Каратыгина: «Невероятно, чтобы талант столь сильный и оригинальный не достиг с годами полного и всестороннего расцвета»⁶¹. Прокофьев достиг расцвета в первое же десятилетие самостоятельного творчества, превратившись в одного из крупнейших композиторов своего времени.

⁶¹ Каратыгин В. Творчество Прокофьева.— «Искусство», 1917, № 1, с. 11.

Глава четвертая

ПЯТЬ ЛЕТ СКИТАНИИ

Повесть о заграничных скитаниях Прокофьева пестра и богата событиями творческого и личного характера. Эти годы можно разделить на три периода. Первый — с 1918 по 1923 год, когда композитор странствовал по разным странам и лишь в конце обосновался в Эттале (Германия). Второй начинается с переезда в Париж и подводит к знаменательному 1927 году — к поездке Прокофьева в Советский Союз. И, наконец, третий, охватывающий последние годы жизни за границей до возвращения композитора на Родину в 1936 году. Конечно, это деление условно, но оно помогает систематизировать большой фактический материал и, как кажется, поставить вехи творческой биографии Прокофьева.

Двадцатые годы были отмечены для Прокофьева ростом известности; его творчество быстро, хотя и не без трудностей, завоевало мировое признание. Это относится и к произведениям, появившимся до 1918 года, и к написанным уже за рубежом, которые часто являлись воплощением замыслов и планов, возникших в России (это можно сказать о третьем концерте для фортепиано, о балете «Сказка о шуте» и других сочинениях). За эти годы известность Прокофьева возросла и на Родине; его произведения живо заинтересовали музыкальную молодежь, а затем и широкую публику, что с особенной яркостью проявилось в 1927 году. Словом, заграничный период жизни композитора, при всех его противоречиях, представляется чрезвычайно значительным. К этому времени относится создание произведений, занявших ныне важное место в богатом прокофьевском наследии.

Мы уже знаем, что 7 мая 1918 года Прокофьев покинул Петроград, направляясь во Владивосток, откуда он предполагал отбыть пароходом в Южную Америку. «До Владивостока, — вспоминал Прокофьев, — я добирался несколько медленно — 18 дней — но вполне благополучно. Это было тем более удивительно, что Сибирь была подвержена самым разнообразным междуусобицам, с чехословацкими отрядами, атаманом Семеновым и пр., так что предыдущий экспресс прошел с крупными приключениями, а последующий и вовсе не достиг Владивостока»¹. Из Владивостока путь лежал в Японию, где планы Прокофьева о поездке в Южную Америку были нарушены: он опоздал на пароход, следующий отходил через несколько недель, поэтому композитор изменил намерения, решив отправиться в США. Перед этим Прокофьев задержался на два месяца в Японии, где дал два концерта в Токио и один в Иокогаме — первые в ряду многочисленных выступлений последующих лет, когда композитор вел жизнь странствующего концертанта.

Наконец американская виза была получена, и Прокофьев направился в дальнейший путь. После остановки в Гонолулу он прибыл в Сан-Франциско, где и произошло первое знакомство с американскими порядками: Прокофьев был задержан наряду с эмигрантами для проверки. Несколько не обескураженный таким приемом композитор отправился в Нью-Йорк.

В сентябре он впервые увидел небоскребы Манхэттена. Начать концертную деятельность оказалось не так просто: имя Прокофьева здесь было неизвестно и добиться доверия менеджеров оказалось нелегко. Кроме того, приходилось считаться и с тем, что американская публика того времени проявляла мало интереса к новой музыке; гораздо меньше, чем русская, к которой композитор уже привык.

Первый концерт Прокофьева состоялся в Нью-Йорке 20 ноября 1918 года и мог быть признан удачным дебютом. В зале присутствовало много музыкантов, рецензии были, в общем, положительными, хотя и не без «глупостей», как вспоминал композитор. Так, у отдельных рецензентов финал второй сонаты вызывал образ атаки «стада

¹ Прокофьев С. С. Годы странствий. — «К новым берегам», 1923, № 2. Перепеч. в кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 355.

мамонтов на азиатском плато». А в игре отмечалось прежде всего, что «пальцы стальные, кисти стальные, бицепсы и трицепсы стальные»². Словом, это были обычные высказывания американских журналистов, любивших огорошить публику и часто обращавших ее внимание на второстепенное³.

Прокофьевым заинтересовались в музыкальных кругах, он заключил договор на серию записей с компанией пианол, пытался установить отношения с издательствами, правда, без особых результатов. Много времени отнимала подготовка к концертам, которые были для него в то время необходимы. Однако при всех очень неблагоприятных условиях он всегда ощущал себя композитором и продолжал активную творческую работу. В Нью-Йорке Прокофьев написал «Сказки старой бабушки» и «Четыре пьесы» ор. 32 для фортепиано — произведения, отмеченные тонкостью отделки деталей и проникнутые чистой лирической эмоцией (особенно, «Сказки старой бабушки»). Пьесы не трудны для исполнителей и доступны восприятию самой широкой аудитории. Это было связано, разумеется, с авторским замыслом, а в известной мере и с желанием издателей, заказавших эти пьесы Прокофьеву⁴.

В «Сказках старой бабушки» есть мягкая элегичность, вполне соответствующая духу эпитафия: «Иные воспоминания наполовину стерлись в ее памяти, другие не сотрутся никогда».

В размеренно-спокойном движении первой пьесы, в ее грустной мелодии, в отрешенности среднего эпизода, где мелодическая фраза, широко раскинувшаяся в верхнем регистре, звучит на далеком расстоянии от аккомпанирующих ей басовых аккордов — все это поэтично и образно. Черты русской напевности отчетливо выступают во второй пьесе, очень простой и ясной в своей чуть печальной лирической задумчивости. Это — маленькая жемчужина прокофьевского творчества, достойная войти в любую хрестоматию фортепианной музыки XX столетия.

² См.: Автобиография, с. 163.

³ Так, несколькими годами раньше они особенно отметили в концертах Скрябина исполнение пьес для левой руки и даже изображали его, размахивающим «рукою ноктюрна».

⁴ Правда, условия оказались для композитора неподходящими, и оба новых опуса были опубликованы лишь в 1922 году издательством Гутхейль.

Несколько сложнее две следующие пьесы. Основное зерно первой из них (*Andante assai*) — диатонический напев, сопровождаемый мерным колыханием аккомпанемента и оттененный ползучими хроматизмами среднего эпизода. В последней пьесе вслед за лирическим речитативом следует порывистая, даже чуть экзальтированная музыка, в которой, больше чем в какой-либо другой странице «Сказок», воспоминания о прошедшем оживают в эмоциональном и активном образе, как бы раскрывая подтекст слов эпитафии.

«Четыре пьесы» ор. 32 переносят в область прокофьевского юмора, на этот раз мягкого, с чуть заметными гротескными чертами. Изящность мелодических очертаний, ритмическая упругость и тонкая фактурная отделка, интересное претворение классических танцевальных форм делают эти небольшие пьески содержательными и интересными как пример своеобразного прокофьевского неоклассицизма.

✓ В «Танце» на первом плане — острый ритмический рисунок, сочетающийся с изяществом мелодических интонаций, приобретающих в среднем эпизоде черты нежной и утонченной лирики. Обычнее «Менуэт», хотя и в нем есть черты привлекательности в типично прокофьевских поворотах мелодии, в яркости эмоционального тона.

Композитор, написавший «Гавот» в «Классической симфонии», нашел новый ракурс воссоздания этого старинного танца. В лукаво-улыбчатой музыке нового «Гавота» простые интонационные сдвиги создают тонкую игру гармонических красок, в изложении использованы контрасты регистров, красочность терций, чередующихся с широкими интервалами темы. Прекрасная в своей непосредственности мелодия среднего эпизода изложена в октавном удвоении, оттененном линией среднего голоса, точно написанной острым карандашом. Этот «Гавот» — шедевр лаконизма, изящества мелодии и фактуры, принесших ему всеобщее признание. «Вальс» не столь оригинален, но и в нем интересны детали хроматических подголосков, предвещающих некоторые страницы поздних произведений.

Интересно отметить, что первыми произведениями, написанными в Америке, оказались лирические пьесы. Последовавшая за ними опера «Любовь к трем апельсинам» также, в сущности, не связана с впечатлениями, нахлынувшими на композитора за океаном. Как бы ни сильна

была «нечисть американизации», о которой впоследствии писал Луначарский, она не захватила Прокофьева, у него было свое представление о задачах искусства, от которого он не отступал. Конечно, долго живя за границей, композитор испытал многие воздействия, но они не заглушили в нем главного и существенного. При всех обстоятельствах он сохранил и свою индивидуальность, и русскую основу своего искусства. Запас музыкальных идей и образов, вывезенных из России, в течение долгого времени питал его творческую фантазию. И когда он почувствовал оскудение душевного родника, то навсегда возвратился к его истокам.

После первого концертного выступления у Прокофьева все еще не было сколько-нибудь ясной перспективы на будущее. Правда, один из менеджеров предлагал двухлетний контракт: «Я знаю, что потеряю на вас в первый год, но надеюсь наверстать во второй»⁵,— говорил он. Однако Прокофьев побоялся двухлетней кабалы, справедливо видя в этом опасность для творческой работы. Он хотел добиться исполнения своей симфонической музыки, встречался с известным в Америке дирижером Ф. Э. Дамрошем, игравшим некогда с Рахманиновым. Но между ними не установилось взаимопонимания, хотя дирижеру и понравилась «Классическая симфония».

В декабре Прокофьеву удалось выступить в двух симфонических концертах, но они не принесли ему желанного успеха. Завоевать нью-йоркскую публику явно не удавалось!

На этом концерте присутствовала молодая певица Лина Льюбера, ставшая впоследствии женой композитора. Вспоминая об игре Прокофьева, она дает интересную зарисовку его облика: «Он был поразительно тонкий и худой, можно было подумать, что он сломается пополам, кланяясь публике; его движения были резкими, почти автоматическими»⁶.

В Нью-Йорке возобновилось знакомство Прокофьева с Рахманиновым, присутствовавшим на его первом выступлении. В доме Рахманинова и произошла первая встреча Прокофьева с Линой Льюбера, сыгравшей такую важную роль в его судьбе.

⁵ См.: Автобиография, с. 164.

⁶ Прокофьева Лина. Из воспоминаний.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 174.



С. С. Прокофьев на улице Чикаго

Не покорив нью-йоркской публики, Прокофьев решил отправиться в Чикаго, тем более, что почва для этого была подготовлена еще в Петрограде. Дело в том, что летом 1917 года Прокофьев познакомился там с американским промышленником Мак-Кормиком, который заинтересовался его музыкой и даже увез за океан специально переписанную для него партитуру «Скифской сюиты». Мак-Кормик обещал молодому композитору содействие и, действительно, помог ему познакомиться с представителями чикагского музыкального мира. Среди новых знакомых Прокофьева были известные дирижеры Фредерик Сток и Клеофанте Кампанини.

Выступления в концертах Чикагского симфонического оркестра (дирижер Сток) прошли довольно успешно; правда, газеты и называли музыку Прокофьева «большевистской», что с их точки зрения едва ли можно было принять за похвалу и поощрение. Самым важным итогом пребывания в Чикаго явилась договоренность с театром о создании оперы «Любовь к трем апельсинам» на сюжет сказки Карло Гоцци. Прокофьев заинтересовался сказкой еще в России и теперь получил возможность работать над привлекавшим его сюжетом, пришедшимся по душе и Кампанини — тогдашнему руководителю Чикагской оперы.

В январе 1919 года был подписан договор с дирекцией оперы и работа пошла быстро, хотя и прерывалась болезнью: «В марте я заболел скарлатиной, к которой прибавились дифтерит и едва не задушивший меня нарыв в горле»⁷. Об этой болезни рассказывает и Л. И. Прокофьева: «Мне жаловались лечащие его врачи, что он уже в больнице, не дождавшись разрешения работать, ухитрился писать музыку: для этого он пускался на всякие хитрости, прятал бумагу и карандаш под подушку — лишь бы только ему не мешали заниматься любимым делом. И только пойманный с поличным, он был вынужден подчиниться врачам»⁸.

Эта жажда работы навсегда осталась характерной чертой Прокофьева. Подобно Чайковскому, он не мог представить себе ни одного дня без работы и всегда сохранял увлеченность ею. Трудолюбие и высокое чувство ответственности, привитые родителями еще в детстве, помогли

⁷ Автобиография, с. 165.

⁸ Прокофьева Лина. Из воспоминаний.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 175.

ему создать такое количество разнообразных произведений, в числе которых немало истинных шедевров современного искусства. К этому надо добавить стремление к рационализации творческого процесса, к сбережению каждого часа для работы, все, о чем так много говорили все, знавшие Прокофьева.

Опера «Любовь к трем апельсинам» была закончена 1 октября 1919 года, и композитор надеялся вскоре увидеть ее на сцене Чикагского театра. Однако его надежды не осуществились и ему пришлось пережить много трудностей и разочарований, прежде чем его музыка прозвучала в театре. В декабре, когда уже началась работа над оперой, скоропостижно скончался Кампаннини. Его преемники не проявили заинтересованности и перенесли оперу на следующий сезон, а затем потребовали переработок, от которых композитор решительно отказался. Ему грозила опасность расторжения договора. Положение было трудным, но, как всегда, композитора спасала творческая работа, и невзирая на неприятности с театром, он много трудился над новыми произведениями.

Несомненно, что по сюжету и образам опера «Любовь к трем апельсинам» соответствовала устремлениям молодого Прокофьева. Он был подготовлен к ней многими более ранними произведениями, и в музыке оперы легко узнаются черты прокофьевского почерка. Композитор уже имел опыт работы в оперном жанре, где стремился к сценичности, стремительности развития, броскости характеристик. Все это он нашел и в сказке Гоцци.

Она отмечена обычной для этого автора почти гротескной остротой зарисовок, яркостью фантазии, живостью действия. Борьба Гоцци за условность театральности была, несомненно, близка Мейерхольду, подсказавшему этот сюжет Прокофьеву (одно время он издавал журнал под названием «Любовь к трем апельсинам»). Она нашла отклик и у композитора, хотя в предыдущей опере он стремился воплотить иные принципы. Черты комедии dell'arte отчетливо выступают в пьесе Гоцци, осмеивающей обветшавшие традиции.

Откуда у русского композитора появилось пристрастие к итальянской комедии XVIII столетия, столь, казалось бы, далекой от круга его интересов? И достаточно ли было совета Мейерхольда, чтобы так увлечься сюжетом Гоцци? Думается, что в остром юморе и пародийности комедии ма-

сок Прокофьев нашел нечто близкое, что перекликалось с многими страницами его творчества. Именно поэтому его дарование развернулось с такой легкостью в рамках комедии Гоцци, где все становится предметом иронии, ничто не происходит всерьез и кружится в вихре причудливых образов — фантастических и реальных. Все это привлекало Прокофьева, приобретая в музыкальном воплощении новый и современный смысл.

Сюжет оперы прост, но расцвечен блестящей выдумкой. Принц, сын Короля Треф, опасно заболел и медленно погибает от черной меланхолии. Только смех может спасти его. Но министр Леандр и племянница короля Клариче, рассчитывающие захватить власть, всячески мешают лечению Принца. На праздник, устроенный по приказу Короля, приглашен Труффальдино — «человек, умеющий смешить». Однако ничто не может вывести Принца из меланхолии. Неожиданно появляется злая волшебница, Фата Моргана. Труффальдино вступает с ней в пререкания, и от его толчка она падает. Принц раздражается бурным приступом смеха. Фата Моргана приходит в ярость и заклинает его любовью к трем апельсинам. Принц и Труффальдино, гонимые волшебным вихрем, отправляются на их поиски. После долгих и опасных приключений апельсины найдены, и Принц с Труффальдино поворачивают домой. В пути через пустыню они изнемогают от жажды. Труффальдино разрезает один из апельсинов и из него появляется принцесса, измученная жаждой. Но воды в пустыне нет — и она гибнет. Такая же участь постигает и вторую принцессу. Третью удается спасти, она становится невестой Принца, излечившегося, наконец, от своей болезни и возвращающегося домой к посрамлению Клариче, Леандра, а с ними и Фаты Морганы.

Это один план оперы. Рядом с ним разворачивается борьба доброго мага Челия со злой ведьмой Фатой Морганой за судьбу Принца. В аду происходит игра в карты, и Челий проигрывает. Фата Моргана обретает силу для козней против Принца, но в конце концов добрые силы побеждают.

Третий план — это диспут об отношении к искусству, который ведут трагики, комики, лирики и пустоголовые, постоянно врывающиеся в действие со своими шумными

спорами. Они не в силах перекричать друг друга, и вопрос остался бы открытым, если бы не... само действие не оставляющее сомнений в том, на чьей стороне симпатии автора: он жаждет смеха, оздоравливающего и могучего, истинной комедии, жизнеутверждающей и полнокровной. Все это звучит вызовом принципам оперного романтизма, против которого направлены стрелы прокофьевского юмора.

Все три линии тесно переплетены в фантастическом хороводе масок, в подчеркнутой театральности действия, часто гротескно заостренного во всех планах, условно говоря — реальном, фантастическом и философском. «Любовь к трем апельсинам» — произведение, высмеивающее условности и традиции, бросающее им вызов. Это не только искрометная комическая опера, но и выражение эстетических взглядов композитора. Отсюда и многие особенности оперы, не понятые значительной частью публики первых спектаклей, не склонных разделять авторской иронии, направленной, по существу, против их собственных вкусов. Они могли посмеяться над персонажами, но никак не над узаконенными традициями.

Эстетическая перепалка пролога заканчивается тем, что чудачки сгребают спорщиков лопатами за кулисы и, очистив сцену, возвещают о начале представления. Музыка вступления построена на кратких, перебивающих одна другую интонациях, напоминая в начале фантастическую тарантеллу.

Рассказ о болезни Принца в первом действии приобретает крайне иронический характер, который сохраняется в этом произведении почти повсюду. Легкая комедийность сочетается со стремительностью сценического развития, яркая театральность приобретает иногда черты лубка.

В музыке преобладают речитативные, нередко почти карикатурные фразы. Отсутствие законченных вокальных номеров и широко распетых эпизодов возмещается динамикой музыкально-сценического действия, летящего на всех парах. Острота мелодического и ритмического рисунка, тщательная разработка всех деталей партитуры, в которой повсюду сверкают искры прокофьевского юмора, усиливают общее впечатление. Оркестр выступает здесь на первый план.

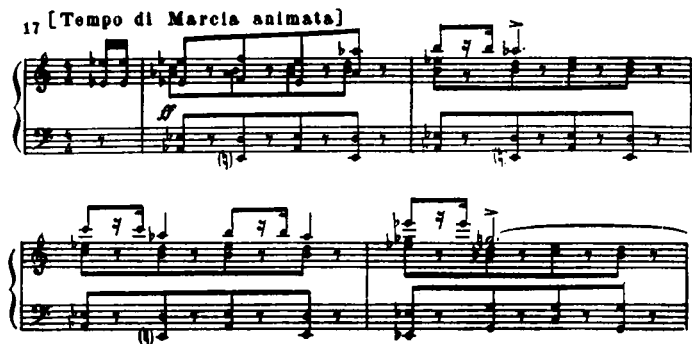
Сатирический тон преобладает во всей первой сцене. Суровый приговор медиков, сетования Короля и его верного приближенного Панталоне, наконец, появление Труфф-

фальдино, получающего приказ готовить веселый праздник и попытаться рассмешить Принца, — все это передано речитативом, поддержанным блестящими оркестровыми репликами.

Резкий контраст — вторая сцена (игра в карты в аду), написанная в буфонно-декоративных тонах. И здесь появляются неугомонные чудачки, комментирующие происходящее в манере импровизаций комедии dell'arte, своеобразно претворенных Прокофьевым.

Музыка второй сцены ярко изобразительна. Игра в карты идет в быстром движении на фоне возгласов чертят — упорное пассажеобразное *ostinato* с неожиданными взвизгами оркестра: все это — иронически поданная романтическая бутафория. В этой обстановке и происходит «решение судьбы», неблагоприятное для Короля и Принца — маг Челий проигрывает.

В первой картине второго действия мы, наконец, знакомимся с Принцем, изливающим свою меланхолию в комических руладах. Это как бы его лейтмотив, не проводимый, впрочем, в дальнейшем с полной точностью. Плачущие трели, жалобные и комичные в одно и то же время, все это создает не образ, а скорее пародию на него. Сцена заканчивается тем, что Труффальдино выкидывает в окно все лекарства и, взвалив Принца на плечо, несет его в зал, где готовится праздник. Навстречу несутся причудливые звуки марша:



Этот марш стал известнейшей страницей оперы, он прошел по эстрадам всего мира в подлинном оркестровом звучании, а также и в блестящем авторском переложении

для фортепиано. Сочетание размеренности метра с разнообразием ритма коротких мелодических фраз, богатство орнаментации, лаконичность изложения, вмещающего многое, отсутствие полных повторов, а главное, живость музыки, в которой все сверкает и искрится — все это создает яркое впечатление. Прокофьеву удалось создать марш, непохожий ни на какой другой, разве лишь на знаменитый марш Черномора. Но у Глинки иной масштаб, язык и система образов. В марше из «Любви к трем апельсинам» повсюду чувствуется неповторимость решительной и иронической интонации Прокофьева.

Веселые танцы и дивертисменты не могут развеять меланхолию Принца, продолжающего изливать печаль в тех же комических руладах. Лишь падение Фаты Морганы вызывает смех Принца. Это блестяще написанный эпизод, построенный на *ostinato*. В начале робко и неуверенно звучит нисходящая терция. Затем интонация приобретает черты настойчивости, расширяясь ритмически и, наконец, безудержный смех овладевает Принцем, а с ним и придворными. В этом скерцо композитор создает редкий в опере законченный эпизод, очень цельный в музыкальном развитии: из робких интонаций Принца, из ручейка оркестровых реплик вырастают ошеломляющие взрывы гомерического смеха. Композитор показывает пример мастерства развития краткого мотива средствами техники *ostinato*.

Далее — резкий, почти буффонадный контраст: заклятье Фаты Морганы на фоне завывающей чертенят. Принц механически повторяет слова заклятья, уже готовый ринуться навстречу неведомой судьбе в поисках апельсинов. В его интонациях теперь появляются порыв, решимость. Адский вихрь выдувает его и Труффальдино со сцены.

Действие постоянно нарушается вторжением чудаков, трагиков и других персонажей из пролога. Здесь, как, в сущности, и во всем произведении, на первом плане — хоровод причудливых масок, очерченных с безукоризненной четкостью резкого штриха, который становится важной чертой стиля. При этом композитор неустанно заботится о динамичности развития музыки, проникнутой духом иронии и пародийности. Прокофьев на каждом шагу развенчивает и осмеивает романтическую фантастику. Так, в царстве Креонты путников ждет «ужасная кухарка» (ее партия поручена «хриплому басу»), которая поражает неожиданных пришельцев... суповой ложкой! Ее ложки

безумно боится Труффальдино и совершенно не опасается Принц. Оказывается, что достаточно волшебного бантика, подаренного магом Челшем, чтобы укротить «ужасную кухарку».

Интермедия между первой и второй картинами третьего акта — скерцо, рисующее полет к дворцу Креонты. Скерцо — фантастическая тарантелла, полная игры красок, ощутимой даже в авторском фортепианном переложении. Музыка изобилует типично прокофьевскими гармоническими поворотами, сочетаниями диатоники с диссонантными хроматизмами. Это прекрасный образец оркестровой музыки Прокофьева с присущей ей картинностью. Скерцо повторяется в конце сцены у Креонты — в момент бегства Принца и Труффальдино с похищенными апельсинами.

Конфликтный узел неожиданно развязывают чудачки, приносящие воду для третьей принцессы и умиряющие даже Фату Моргану. Однако возникает неожиданное осложнение: пособница Фаты Морганы, арапка Смеральдина превращает Принцессу в крысу, а сама занимает ее место. Но все устраивается, как и положено: Принцесса обретает свой облик, злодеи проваливаются в ад вместе с Фатой Морганой, двор ликует, прославляя Короля, Принца и Принцессу.

Музыка Прокофьева остроумна, сценична, полна движения, но она ярче воплощает ситуации, чем образы и характеры, а иллюстративность нередко выступает на первый план. Не случайно лишь в марше и скерцо, да может быть еще в сцене игры в карты музыка обретает самостоятельный интерес. Разумеется, композитор стремился к синтезу музыкального и сценического элементов, но первый подчас становится явно подчиненным второму. Впрочем, в ней постоянно вспыхивают искры истинного дарования, развернувшегося в рамках иронического и пародийного сюжета. Трудно представить себе, что вслед за ней композитор обратился к трагедийному сюжету «Огненного ангела».

Музыкальный язык оперы «Любовь к трем апельсинам» остр, отточен в деталях, нов, без чрезмерной экстравагантности. По сравнению с более ранними произведениями он даже несколько академичен. Мелодические фразы по большей части коротки, в развитии преобладает фрагментарность, что, конечно, связано с общим характером. Композитор смотрит здесь на все ироническим взо-

ром, постоянно чередуя различные планы, что определило и самый стиль музыки. Она увлекает задором и юмором, свидетельствует о возросшем мастерстве, сказавшемся и в тщательности обработки деталей и в общем лаконизме письма, легкого и изящного. Не случайно эту музыку сравнивали с игрой пенистого шампанского.

Интересно, что наибольшую популярность завоевали именно оркестровые эпизоды оперы. Вокальные партии оказались слишком подчиненными сценическому действию, чтобы представить самостоятельный интерес. Они слишком односторонни в применении технических средств, которые даже и в рамках этого замысла могли быть использованы шире. Прокофьев не сразу достиг полной силы музыкальной выразительности вокального рисунка. Искрометность композиторского юмора не всегда находит чисто вокальные эквиваленты⁹. И не в этом ли скрывалась одна из причин не совсем удачно сложившейся сценической судьбы «Любви к трем апельсинам»?

«Любовь к трем апельсинам» находится на грани двух творческих периодов, явившись первым крупным произведением, написанным за границей. Опера осталась одним из ярчайших проявлений прокофьевского юмора, лишь в редких случаях воплощавшегося в парочито изысканных формах (например, ходы на широкие интервалы в сочетании с *glissando* в партиях Челия, Фаты Морганы и Кухарки). В целом же композитор высказывает чувство меры и вкуса.

Опера Прокофьева свидетельствовала об остром чувстве сцены и понимании ее законов. Вот когда проросли зерна, посеянные еще в детстве, — в играх в театр и в первых попытках сочинения опер. Прокофьев показал себя в «Любви к трем апельсинам» мастером современной компюческой оперы в свойственном ему понимании этого жанра.

Вслед за оперой была написана «Увертюра на еврейские темы» для фортепиано, кларнета и струнного квартета. Она возникла благодаря встрече композитора с его бывшими товарищами по Петербургской консерватории, объединившимися в камерный концертный ансамбль и нуждавшимся в репертуаре. Они и принесли Прокофьеву

⁹ На преобладание оркестра в операх Прокофьева неоднократно указывал в дальнейшем Мясковский.

тетрадь с мелодиями еврейских народных песен. Сначала их предложение оставило композитора равнодушным: «Я отнекивался, говоря, что сочиняю только на свой музыкальный материал. Тем не менее тетрадь осталась у меня. Однажды вечером я перелистал 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. Для приведения ее в чистый вид потребовалось десять дней»¹⁰.

Так возникло первое произведение Прокофьева для камерного ансамбля. Написанное по случайному поводу оно осталось, тем не менее, интересной страницей его творчества, сохранившейся в концертном репертуаре.

Примечательно мастерство и чувство меры, с которыми композитор решил поставленную перед ним задачу. Избрав две темы — оживленную, чуть юмористическую и распевавшую, с оттенком страстной экзальтации, — он сопоставил и остроумно развил их, подчеркнув различие оттенков и единство общего замысла.

Прокофьев мало заботился о фольклорном колорите в обычном смысле слова. Но он интересно использовал особенности мелодий, сохраняя присущую им характерность. В этом отношении показательно начало увертюры, где напев кларнета подхватывается характерной бытовой интонацией первой скрипки, сразу создавая жанровый образ. Но эта жанровость относительна: слишком сильно воздействие тишичного прокофьевского моторного ритма и гармонии, подчиняющих все течение музыки. Из свободной разработки интонаций кларнета возникают мелодически насыщенные фигурации, переходящие от одного инструмента к другому, создавая звуковую ткань первого раздела. Чувствуется забота о каждом из исполнителей, получающих интересные партии.

В разработке второй темы инструментальные ресурсы использованы значительно скромнее. Главное внимание уделено самой теме. По большей части она проводится полностью, в простой фактуре, не заслоняемая инструментальным орнаментом.

Простота конструктивного замысла возмещалась, как обычно у Прокофьева, наличием тех «высших контрастов»,

¹⁰ Автобиография, с. 165.

о которых в свое время писал Каратыгин, и многогранностью показа тематического материала. Если в первом разделе увертюры композитор отдал дань гротеску (он нашел выражение в механическом характере движения), то во втором на первом плане находится лирическое начало.

В небольшой увертюре проявилось крепнущее стремление к освобождению от экстравагантности музыкального языка. Правда, несколько позднее композитор снова вступил на путь усложненности, приведший его к созданию второй симфонии, квинтета и некоторых других произведений 20-х годов. Но поиски простоты не прошли бесследно и развились затем в ясности позднего стиля Прокофьева. Вот почему, каковы бы ни были непосредственные причины создания «Увертюры на еврейские темы», она сыграла роль в творческой биографии композитора.

Добавим, что в 1934 году Прокофьев переложил увертюру для симфонического оркестра. Однако она чаще звучит именно в основной — камерной редакции, более соответствующей характеру и стилю музыки.

«Увертюра на еврейские темы» была лишь эпизодом в творческой работе композитора, неумоимо искавшего новых тем и сюжетов. В конце концов он остановил внимание на повести Валерия Брюсова «Огненный ангел». Правда, в тогдашних условиях Прокофьев не мог приниматься за столь сложную работу, требующую много времени и сил: их поглощала концертная деятельность, дававшая ему главные средства существования. Но тема «Огненного ангела» глубоко запала в душу, и работа над ней затянулась на много лет.

«Несмотря на то, что перспектив на постановку этой оперы не было, он проработал над ней урывками и с большими перерывами семь лет, одновременно с другими произведениями»¹¹, — пишет Л. И. Прокофьева.

Эти слова важны для понимания многогранной и противоречивой натуры Прокофьева. При всей своей американской деловитости (а она так ярко проявилась, например, в истории постановки оперы «Любовь к трем апельсинам») он был способен также упорно и вдохновенно ра-

¹¹ Прокофьева Лина. Из воспоминаний.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 176.

ботать и над «бесперспективным» произведением, которым в тех условиях являлся «Огненный ангел».

Прокофьев пытался привлечь внимание большой американской публики к своей музыке, но это ему удавалось мало. Он с «холодным бешенством» думал о прекрасных американских оркестрах, которым нет дела до его музыки и проникся верной, но довольно неутешительной в его положении мыслью: «Я слишком рано сюда попал: дитё (Америка) еще не доросло до новой музыки. Вернуться домой? Но через какие ворота? Россия со всех сторон обложена белыми фронтами, да и кому лестно вернуться на щите!»¹².

Концертная поездка по Канаде в начале 1920 года не поправила положения. Приходилось мириться с невеселой мыслью, что настоящего успеха достичь тогда в Америке было невозможно, что блестящие планы остаются нереализованными, и искать какие-то другие возможности. Так, прожив в США свыше полутора лет, в апреле 1920 года Прокофьев отправился в Париж и Лондон.

Он очутился в Европе первых послевоенных лет, живущей напряженной и во многом еще неустрашенной жизнью. Быстро восстанавливались культурные связи, прерванные войной. Повсюду появлялись новые имена, а с ними и новые направления в искусстве. Париж в эти годы стал одним из крупнейших центров музыкальной жизни, притягивавшим композиторов и исполнителей всех стран.

В Париже Прокофьев снова встретил Стравинского, начинавшего новый — неоклассический — период творчества. Здесь находился и Дягилев, возобновивший деятельность своего балета. Он обратился к Прокофьеву с предложением поставить на сцене балет «Сказка о шуте», связывая это, однако, с необходимостью многих переделок. Это не смущало композитора, нашедшего в замечаниях Дягилева немало конкретного и дельного, помогавшего в работе над окончательной редакцией балета.

После почти двухлетней разлуки Прокофьев вновь увидел мать, постаревшую и почти потерявшую зрение. Некоторое время она находилась в глазной клинике, а летом поселилась вместе с сыном недалеко от Парижа. Сюда часто приезжала Лина Льюбера, также жившая в то время в Париже. Здесь Прокофьев работал над «Сказкой о шуте»,

¹² Автобиография, с. 166.

тщательно просматривая партитуру, кое-что в которой, впрочем, не вызвало его критических замечаний. Прокофьев заботился также и о расширении своего концертного репертуара, в который иногда включал пьесы других композиторов. С этой целью он сделал обработку органной фуги Д. Букстехуде (одну из его фуг он играл еще в консерваторские годы по совету Танеева). Стравинский подал ему «...идею порыться в вальсах и лендлерах Шуберта»¹³ и, выбрав несколько из них, Прокофьев «...сомкнул их в сюиту, почти не изменяя фактуры Шуберта...»¹⁴. Это одна из интересных фортепианных транскрипций, впоследствии обработанная Прокофьевым и для двух фортепиано.

Об этом периоде жизни Прокофьева интересно рассказывает Л. И. Прокофьева: «Летом Сергей Сергеевич поселился с матерью в небольшом домике на живописном берегу Сены, в двух часах езды от Парижа, на окраине городка Мант-ла-Жюли (известного своим собором с замечательными витражами). Я часто приезжала к ним и гостила у Марии Григорьевны. Операция лишь предотвратила полную ее слепоту. Она училась читать осязью, по системе Брайля, и вязать. [...] По ту сторону реки были красивые леса, где Сергей Сергеевич совершал большие прогулки. В то время он много работал над балетом „Сказка про шута“ — досочинил либретто, написал музыку к пяти симфоническим антрактам, новый заключительный танец и завершил оркестровку. Приезжали музыканты, танцоры, художники, в том числе Н. Гончарова и М. Ларионов, будущий художник и постановщик „Сказки про шута“, тогда же он делал зарисовки с Сергея Сергеевича, принимавшего, шутя, всевозможные комические позы. [...] Играл он еще Скрябина — пьесы из ор. 57, этюд № 12 *dis-moll*, Сказку ор. 8 *c-moll* Метнера, восьмую Новеллетту Шумана, „Причуды“ Мясковского. Эти вещи он иногда исполнял в концертах наряду с собственными сочинениями»¹⁵.

Эти строки свидетельствуют, что приехавший в Париж Прокофьев сразу стал притягательным фокусом для собратьев по искусству. Добавим, что не только соотечественников, но и иностранцев.

¹³ Автобиография, с. 167.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Прокофьева Лина. Из воспоминаний.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 177.

В Париже Прокофьев познакомился с Морисом Равелем, которому давно симпатизировал как композитору, а теперь узнал его и как привлекательного человека. Быстро произошло знакомство и с молодыми композиторами «Шестерки». С некоторыми из них, например, Франсисом Пуленком и Артюром Онеггером установились дружеские отношения. Правда, первые впечатления французских музыкантов не всегда были благоприятными из-за обычной манеры Прокофьева держаться. Об этом рассказывает Пуленк: «Впервые я встретился с Прокофьевым на завтраке в отеле „Континенталь“, куда пригласил меня Дягилев [...]. Прокофьев же был молчалив. Не могу вспомнить и четырех фраз, четырех слов, произнесенных им во время завтрака. Он вообще был молчалив. [...] Он ничего не знал обо мне, и, возможно, в его поведении проскальзывало некоторое высокомерие. Во всяком случае, ничто не предвещало, что мы станем большими друзьями»¹⁶. Однако вскоре они сблизились на почве любви к роялю и к игре в бридж. Здесь их частыми партнерами были Шаляпин, Тибо и АLEXIN, с которым, кстати сказать, Прокофьев состоял в переписке.

Осенью 1920 года Прокофьев снова отправился в США, рассчитывая добиться постановки «Трех апельсинов» в Чикагской опере. Как ни странно, этому помешала деловитость самого композитора; он так вспоминал об этом: директор театра «...был готов поставить „Три апельсина“ в этом сезоне, но отнюдь не готов компенсировать меня за годовое опоздание. „Так я не согласен,— сказал я,— потому что вы испортили мне весь сезон“.— „В таком случае мы вынуждены будем поставить оперу без вашего согласия“.— „В таком случае я вынужден буду остановить вашу постановку легальным путем“... В ходе переговоров обе стороны уперлись. Я решил: пусть опера не пойдет, но я не дам делать из себя котлету. Директор решил: пусть сгниют 80 тысяч долларов, истраченных на декорации, но мы не дадим вытягивать из себя деньги. Так опера снова не пошла, на этот раз — скажем честно — по моей вине»¹⁷.

Что же, все сказано откровенно, но едва ли убедительно: коммерческий интерес явно победил творческий. Это

¹⁶ Пуленк Ф. Сергей Прокофьев.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 384—385.

¹⁷ Автобиография, с. 167.

явилось одним из проявлений западных влияний, которые явно подействовали на композитора и стали причиной появления в нем некоторых черт, удивлявших его советских коллег в первые годы работы с ним, а затем, постепенно исчезающих.

В декабре 1920 года Прокофьев отправился в концертное турне по Калифорнии. «Сами концерты были не так интересны, — вспоминает композитор, — но полтора месяца, проведенные в этой чудесной стране, прошли как отдых после чикагских разочарований»¹⁸. Вскоре появились и новые перспективы постановки оперы. Директором Чикагской оперы стала певица Мери Гарден, прославившаяся в свое время исполнением партии Мелизанды в опере Дебюсси. Она заботилась о расширении репертуара и проявила интерес к опере «Любовь к трем апельсинам».

В Калифорнии были закончены начатые еще в Чикаго «Пять песен без слов» ор. 35, переложенные впоследствии для скрипки с фортепиано с полным сохранением характера музыки и даже отдельных деталей фактуры.

«Пять песен без слов» продолжают лирическую линию, наметившуюся в ахматовском цикле. Но они иные и по образам, и по музыкальному языку, более сложному, хотя и не перегруженному излишними подробностями. Здесь больше лирической объективности, а иногда и экзальтированности выражения. Песни оказались трудными и исполнялись лишь немногими певицами. Зато широкую известность завоевало авторское переложение для скрипки с фортепиано.

Примечательно мелодическое богатство песен. Прокофьевская жажда интонационного обновления воплощается здесь в разнообразных формах. Так, если в первой песне широко использован прием хроматического обыгрывания ступеней мажорного лада (это подчеркнуто в аккомпанементе интересным сопоставлением трезвучий — Es, C, f, D), придающий мелодии несколько изысканный характер, то вторая вводит в мир ясной диатоники, украшенной лишь несколькими орнаментальными хроматизмами. Эта песня с ее нежной задумчивой мелодией, в которой в начале композитор избегает терции, а затем неожиданно дает ее повышенной, создавая своеобразную игру мажоро-ми-

¹⁸ Автобиография, с. 167.

норной светотени, пожалуй, ближе всего к ахматовскому циклу. Она же и удобнее других для вокального интонирования. Третья песня распевна, особенно, в среднем эпизоде. Ее гармонизация также основана на хроматическом обыгрывании, подчеркивающим основную диатонику. Такие приемы часто встречались у Прокофьева в период сочинения «Пяти песен без слов». Четвертая выделяется своим почти танцевальным характером, ритмической упругостью и четкостью рисунка. Изысканно очерченная мелодия носит явно выраженный инструментальный характер и действительно прекрасно звучит в виде фортепианного переложения, сделанного композитором (Скерципо в ор. 52). Но и как колоратурный вокализ она слушается с живым интересом. Это самый «прокофьевский» номер цикла, если иметь в виду специфичность мелодического рисунка и ритма. В пятой песне звучит мелодия широкого дыхания, приобретающая подчас возвышенно-патетический характер. Полнозвучный, колышущийся аккомпанемент, украшенный подголосками, светлый по гармоническому колориту, интересный характерной для Прокофьева техникой сдвигов — все заставляет вслушиваться в музыку песни с ослабевающим вниманием¹⁹.

Закончив дела в США, Прокофьев вернулся в Европу с новыми надеждами на постановку оперы. Однако тотчас же по прибытии в Париж его мысли обратились к балету, уже включенному в репертуар весенних спектаклей Дягилева. Прокофьев с нетерпением ожидал премьеры «Сказки о шуте». Ведь прошло уже почти шесть лет с тех пор, как он обратился к этому сюжету.

Дягилев репетировал балет в Монте-Карло, и Прокофьев также направился на Лазурный берег. В Ницце композитор познакомился с Анри Матиссом, сделавшим тогда его известный карандашный портрет. Затем он вернулся в Париж, где в течение трех недель состоялись две премьеры — «Скифской сюиты» и «Сказки о шуте».

Балет был показан впервые на сцене театра «Gaieté lyrique» 17 мая 1921 года. Дирижировал автор, художником и постановщиком (вместе с Ф. Славинским) выступил

¹⁹ Возвышенную созерцательность заключения в дальнейшем можно будет вспомнить в связи с лирикой «Ромео и Джульетты».



С. С. Прокофьев в группе музыкантов и художников
на прослушивании балета «Сказка о шуте»

Рисунок М. Ф. Ларионова, 1921 год

М. Ф. Ларионов. «Сказка о шуте» имела очень большой успех. «В театре был весь музыкальный Париж. И публика и пресса приняли „Шута“ очень хорошо»²⁰, — вспоминал Прокофьев. 9 июня Дягилев показал спектакль в Лондоне. Балет имел успех и у лондонской публики.

Эта премьера имела для Прокофьева важное значение. Вместе со «Скифской скитой», сыгранной 29 апреля Кусевицким, «Сказка о шуте» представила композитора парижскому музыкальному миру. Это было серьезным испытанием: «Публика здесь острая, передовая и умеет вовремя перевернуть страницу не только в партитуре, но и в музыке вообще»²¹, — писал композитор. Дягилев постарался наилучшим образом обставить премьеру; он выпустил прекрасно оформленные программы, украшенные портретом Прокофьева работы Матисса. «У Сергея Сергеевича прои-

²⁰ Автобиография, с. 168.

²¹ Там же.

зошел интересный разговор с автором рисунка: „Почему вы мне сделали такое длинное лицо?“ — спросил он.— „Для того, чтобы передать ощущение вашего роста“, — улыбаясь ответил Матисс»²².

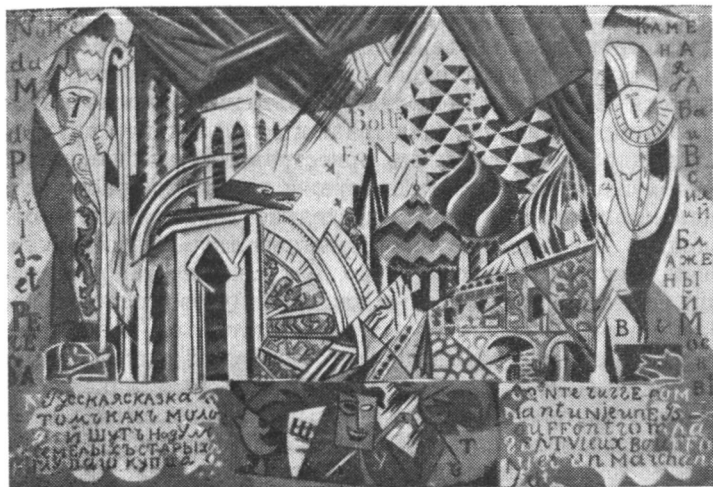
Композитор мог чувствовать полное удовлетворение. Страница одной из газет украсилась на другой день заголовком «Открытие Прокофьева»; тон рецензии был хвалебный. «Настроение у нас было приподнятое. Сергей Сергеевич сиял»²³, — вспоминает Л. И. Прокофьева. Музыка балета действительно получила заслуженную оценку, но сценическая судьба балета сложилась в дальнейшем не очень удачно; он лишь изредка появлялся на сцене. Зато широкою известность приобрела сюита «Шут» (1922).

Сюжет балета заимствован из афанасьевского собрания русских народных сказок. Прокофьев характеризует главный персонаж в следующих словах: «...под шутлом имелся в виду человек, который шутит шутки...»²⁴. Эти шутки приобретали весьма острый характер, становились опасными для окружающих. Для начала Шут разыгрывает сцену убийства своей жены, а затем «воскрешает» ее на глазах изумленных зрителей ударом плетки. Семеро шутов покупают чудесную плетку за 300 рублей и пытаются испытать ее могущество на своих собственных женах. Однако ни одна из них не воскресает, и шуты, поняв что их одурачили, в ярости бросаются отомстить обидчику. Но он снова перехитрил их, переодевшись в женское платье и прикинувшись собственной сестрой. Шуты уводят мнимую сестру к себе домой и поручают ей быть стряпкой. Тем временем к ним приезжает богатый купец сватать их дочерей. Но ни одна из них ему не приглянулась и лишь стряпка покорила его сердце. Шута ведут в качестве «молодой жены» в спальню к купцу, но он ускользает, подсунув вместо себя козлиху. Купец решает, что это оборотень и убивает козлиху. А затем появляется Шут вместе с семью солдатами и требует выкупа за исчезнувшую «сестру». Купцу приходится заплатить ему 300 рублей и внезапно разбогатевший Шут возвращается к своей Шутихе, чтобы зажить подобру-поздорову.

²² Прокофьева Лина. Из воспоминаний.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 177.

²³ Там же, с. 178.

²⁴ Автобиография, с. 151.



Занавес работы М. Ф. Ларионова
к спектаклю «Сказка о шуте»

Таково содержание балета, изобилующее гротескными ситуациями, привлекавшими композитора. Но он умело пользуется контрастами и наряду с озорной шуткой вводит лирические эпизоды, в которых звучат мелодии ясно выраженного русского склада.

В «Сказке о шуте» раскрылась национальная почвенность дарования Прокофьева. Он вспоминал: «...русский материал сочинялся с большой легкостью. Точно я коснулся непочатого края или посеял на целине — и новая земля принесла неожиданный урожай»²⁵. Действительно, слушая музыку балета все время ощущаешь русский склад мелодий, которые, возможно, получили бы одобрение консерваторских учителей Прокофьева. Но разработка и гармонизация отнюдь не каноничны; композитор смело пользуется диссонансирующими комплексами, оstinатными построениями, и все это далеко от техники Лядова в его обработках русских песен. В какой-то мере Прокофьев близок Стравинскому эпохи «Петрушки». Но в целом его стиль самостоятелен, и «Сказка о шуте» является одним

²⁵ Автобиография, с. 152.

из тех произведений, в которых черты прокофьевского почерка выражены с предельной ясностью.

Партитура балета написана виртуозно и нарядно, отличается не только богатством фантазии и новизной использованных средств, но и точным соответствием внутренней сущности образа и его оркестрового воплощения. На каждой странице слушателя поражает яркость красок, игра ошеломляющих звучаний, тщательно взвешенных и отобранных. Здесь нет звуковых излишеств ранних произведений, рисунок нанесен четко, без чрезмерной детализации. Словом — партитура «Сказки о шуте» отмечена зрелостью прокофьевского мастерства, что было отмечено и Стравинским, не очень щедрым на похвалы чужой музыке, но призвавшим балет замечательным произведением.

Высокая оригинальность музыки проявляется уже во вступительном эпизоде (Шут со своей Шутихой). Необыкновенно по колориту начало партитуры «посвистывания и побрякивания, как будто с оркестра вытирают пыль перед началом спектакля»²⁶:

Andantino scherzando

18 Picc.

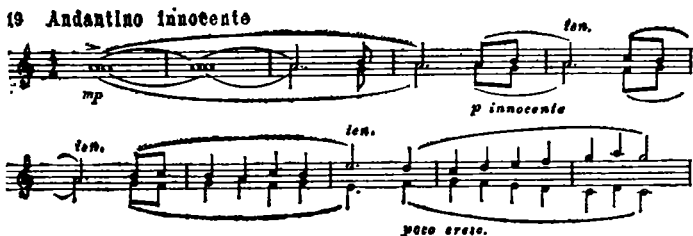
mp *mp* *p* Cor. *mp*

Затем, в чередовании пластично вылепленных эпизодов (сколько оркестровой выдумки в каждом из них!) развивается действие этой сцены, полной контрастов. В музыке оживает лукавая пасмешка народной сказки, тонко воссоздающая композитором.

²⁶ Автобиография, с. 167.

Он умеет передать и драматизм ситуации, причем оставаясь в избранных стилистических рамках. Такова сцена «Шуты убивают своих жен». Фугато на остро очерченную тему (особенную характерность вносят в нее скользящие многозвучные форшлагги), размахистые шаги струнных, «взвизги» тарелки — все это рисует картину погони и жестокой расправы. Дальше — момент жутко пастороженно-го ожидания чуда (*Moderato*), стремительное *Vivace* и печальное заключение *Andante lugubre* — все полно драматической экспрессии.

Прокофьев вводит в партитуру и законченные по формам танцы, — например, «Танец шутиных дочерей», и портреты «Шут, переодетый молодухой», — достигая высокой выразительности музыкального обобщения. Так, в «Шуте, переодетом молодухой» основой служит народная по складу мелодия, появляющаяся в начале у двух флейт, в двухголосии, вырастающем из унисона и закапчивающемся в интервале дуодецимы типичном для протяжной песни ходом верхнего голоса на септиму:



Это интересный пример подхода Прокофьева к характерным народно-песенным элементам: сохраняя типичное в дуэте флейт, он вводит далее новый элемент — колыхание диссонирующих аккордов (арфы, фортепиано, скрипки и альты), достигая при этом полного стилистического единства.

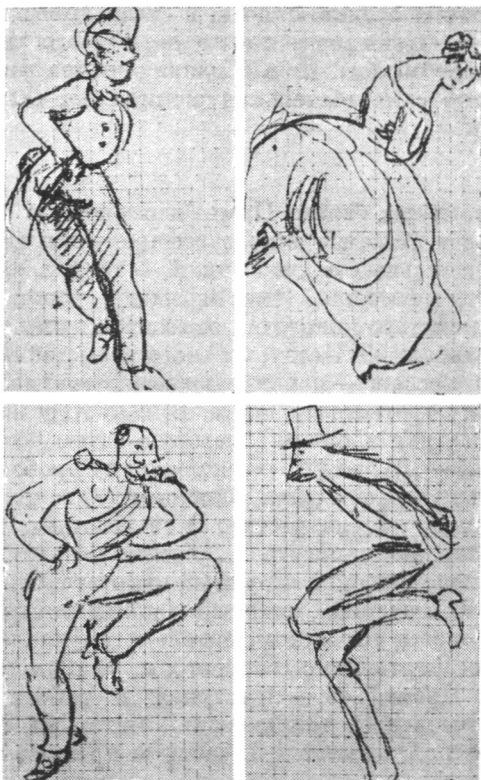
Интересно развитие интонаций протяжной песни в сцене «В спальне у купца», где простота диатонического напева оттенена насмешливостью подголоска (сначала — английский рожок, затем — гобой). Это тонко передает почти фарсовую ситуацию сцены.

Прокофьев не раз пользуется приемом введения такой авторской реплики для разоблачения происходящего на сцене. Его смех звучит резко и беспощадно в таких, напри-

мер, сценах, как «Молодуха обратилась козлухой» либо в «Соре Шута с купцом». В первой важное значение отводится краткой, точно дразнящей, фразе, возникающей у первых скрипок, а потом с особенной силой звучащей у деревянных духовых. Острый ритм переосмысливает все мелодическое содержание сцены, завершающейся острейшим сочетанием трезвучий ре минор и до-диез минор у деревянных и медных духовых («Козлуха сдохла»). Во второй сцене удачно найдена реплика Шута — воплощение злой, ни перед чем не останавливающейся насмешки, преследующей купца, вьющейся вокруг него и неуязвимой для грубой силы, над которой торжествует хитрость. Остроту этой фразе, интонируемой в первый раз скрипками и альтами, дублированными двумя флейтами, гобоем, английским рожком и кларнетом, придают форшлагги и скачки на большие интервалы — приемы не новые, но использованные чрезвычайно уместно. Все эти эпизоды захватывают динамикой развития и силой выражения саркастической иронии.

Отлично звучит и заключительная сцена; ее тематический материал напоминает о скоморошьих наигрышах, где равно увлекают ритмическая импульсивность и яркость оркестровой палитры. Если искать аналогии в изобразительном искусстве, то можно припомнить знаменитый малявинский «Вихрь» — буйство оттенков красного, заполняющего все полотно картины. Словом, Прокофьев дает не жанр в обычном, бытовом смысле слова, а гиперболическое и поэтому неотразимо действующее обобщение жизнеутверждающего начала.

Балет Прокофьева обладает также обобщающей силой. При всей, казалось бы, внешней занимательности не слишком глубокого сюжета, музыка Прокофьева не может рассматриваться только как иллюстрация. В балете проявилась не только склонность композитора к юмору, но и коренные качества его художественной природы — глубокий оптимизм и национальная почвенность. Отсюда — оригинальность и значительность прокофьевской музыки. Конечно, приступая к работе над «Сказкой о шуте», Прокофьев имел перед глазами пример «Петрушки» Стравинского. Но в конечном счете, музыка прокофьевского балета получилась совсем иной и характерной именно для своего автора.



Эскизы М. Ф. Ларионова
к спектаклю «Сказка о шуте»

Широкое и свободное развитие русских песенных интонаций стало основой стиля партитуры «Сказки о шуте» в гораздо большей степени, чем их гротескное обыгрывание. В этом намечалась важная линия, продолженная композитором в будущем, особенно в произведениях, написанных после возвращения на Родину.

В известной мере Прокофьев близок здесь Бартоку: при всем их различии оба они сходны в творческом подходе к фольклору. «Сказка о шуте» — замечательное музыкальное претворение образов русских сказок. Прокофьев имел

предшественника в лице Лядова, в симфонических пьесах «Баба-Яга» и «Кикимора» также создавшего гротескные фантастические образы. Но в «Сказке о шуте» раскрывается совершенно самостоятельная концепция, высказанная иным языком.

После премьеры балета Прокофьев уехал в Бретань и там, на берегу Атлантического океана написал одно из самых замечательных произведений — третий фортепианный концерт, принесший ему огромный успех. Замысел «очень пассажистого концерта» относится, как вспоминает композитор, еще к 1911 году. От этого времени сохранился только один пассаж — параллельные трезвучия, — вошедший в музыку третьего концерта. В 1913 году композитор «сочинил тему для вариаций, которую затем долго приберегал», в 1916—1917 годах «несколько раз пробовал взяться за третий концерт, сделал начало его (две темы) и две вариации к теме второй части». В те же годы Прокофьев носился с мыслью написать «..., белый квартет», то есть абсолютно диатонический струнный квартет». Он постепенно накапливал материал, который в конце концов был использован в опере «Огненный ангел» и в финале третьего концерта для фортепиано с оркестром. «Таким образом, — вспоминает Прокофьев, — приступая к работе над последним, я имел весь тематический материал, за исключением побочной партии 1-й части и третьей темы финала»²⁷.

В этом авторском высказывании много важного для понимания сущности третьего концерта и техники композиторской работы Прокофьева. Прежде всего отметим, что значительная часть тематического материала была сочинена в России, и концерт, таким образом, непосредственно относился к первому периоду деятельности, проникнут думами о родной стране, что явственно ощутимо и в чисто русском разливе мелодий. Далее, любопытно сообщение о распределении материала по двум таким несхожим друг с другом произведениям, как третий фортепианный концерт и опера «Огненный ангел». Оба они являются цветами прокофьевского гения и, быть может, связанными какой-то психологической общностью (разве нет в музыке

²⁷ Автобиография, с. 169.

третьего концерта исступленности второй вариации?). Наконец, отметим длительное собирание материала и вынашивание общего замысла, подготовившие непосредственную работу над концертом.

Третий концерт посвящен Бальмонту, который в то время жил по соседству с композитором и часто встречался с ним. Прокофьев проявлял интерес к бальмонтской поэзии. Уже говорилось о романах на слова Бальмонта и о кантате «Семеро их». Прокофьев взял строку поэта в качестве эпиграфа к «Мимолетностям».

Бальмонт слушал чрезвычайно ему понравившиеся наброски и посвятил этому концерту сонет. Отношения складывались хорошими, но затем, как вспоминает Прокофьев, поэт «...повернул перо против „страждущей родины“ (как он выражался), и мы разошлись»²⁸. Это еще один важный штрих, рисующий образ мыслей Прокофьева: в годы, проведенные вдали от Родины, он всегда сознавал себя ее гражданином и не терпел никаких выпадов против нее, повсюду и всегда оставаясь за границей русским человеком.

Третий фортепианный концерт — одно из самых замечательных произведений этого жанра, созданных в XX столетии. Лучше всего говорит об этом его громадная популярность: вот уже почти полвека он не сходит с эстрады всех стран мира.

Прокофьев пришел к созданию третьего концерта зрелым мастером. В первом и втором концертах он решал сложные художественные задачи, накопил богатый опыт, который, конечно, помогал в работе над новым произведением. Однако возделывая уже открытую им почву, он внимательно осматривается вокруг и находит много неожиданных и смелых решений. Первый концерт был блестящим выражением смелости юношеских исканий, во втором они еще яростнее бушуют в рвущемся из берегов потоке. В третьем все подчинено творческой воле, находящей путь к равновесию всех элементов. Прокофьев выступает здесь носителем по-новому преломленной классической традиции во всей ее ясности и соразмерности.

Отсюда и особенности гармонического письма, и склад фортепианной фактуры, и мастерство сочетания звучности фортепиано и оркестра.

²⁸ Автобиография, с. 169.

Третий концерт крепко связан с традициями русского искусства. И не только по характеру тематического материала, но и по мелодической насыщенности, сближающей его с концертами Чайковского и Рахманинова. В этом отношении третий концерт превосходит предшествующие прокофьевские произведения этого жанра, за исключением скрипичного концерта. Речь идет о широкой распевности, вырастающей из народно-песенных интонаций.

Жизнеутверждающее начало выражено в музыке третьего концерта во множестве оттенков. Полнота душевных сил ощущается в широте потока мыслей, в лирическом разливе мелодии, в размахе и темпераментности музыки, наконец, в блестящей и одухотворенной виртуозности.

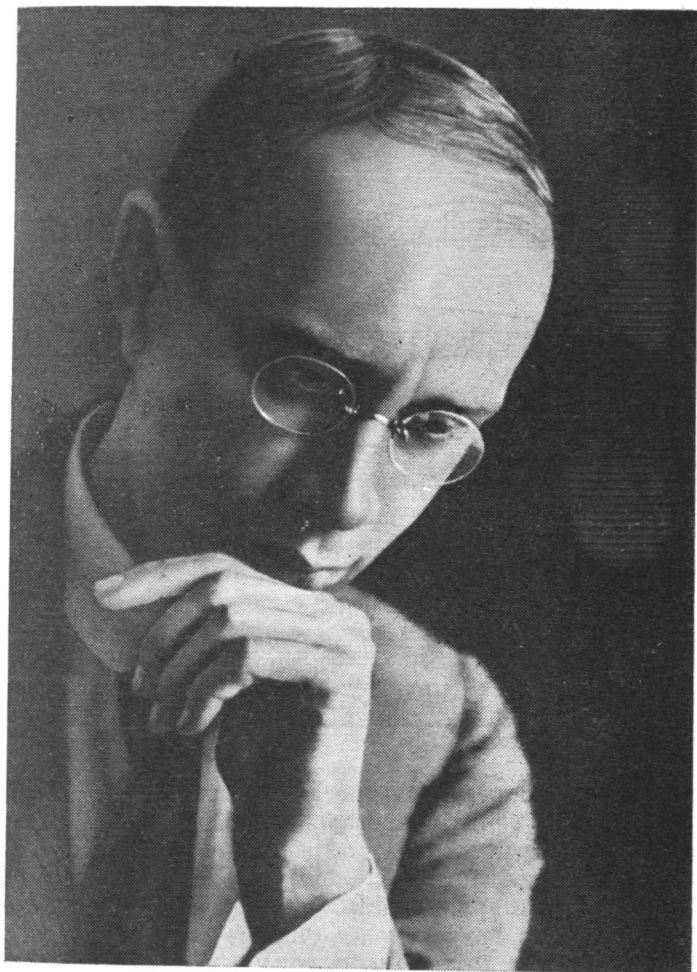
Верно охарактеризовал музыку третьего концерта Асафьев, отмечая, что главное в нем «трепет жизни, разлитый повсюду, и цветение радостной, овладевшей искусством выражения, мысли композитора. Все равно, разворачивается ли пышная тематическая ткань, светится ли нежно меланхолический напев „введения“, впиваются ли в сознание слушателя гротескно причудливые узоры, или колют слух „иглы“ прокофьевских, „проволочных заграждений“ (разумею под этим колко выстукиваемые аккорды, сопровождающие и вместе с тем загораживающие линию напева) — повсюду ощутимо влияние юного в расцвете сил творческого воображения, повсюду искрится живая мысль, повсюду — полнота жизневосприятия»²⁹.

Третий концерт написан в традиционной трехчастной форме: первая, быстрая часть, предшествуемая спокойным вступлением, вторая — тема с вариациями, третья — динамичный бурный финал. Однако, как обычно у Прокофьева, каждая часть отмечена полной самостоятельностью трактовки.

Музыка первой части концерта построена на трех основных темах: песенном запеве вступления, главной теме, напоминающей пастушьи наигрыши, и остро очерченной побочной. Каждая из них рельефна и пластична — качества, которые отличают также материал двух других частей концерта.

Начало концерта овеяно поэзией русской природы. Простой диатонический напев кларнета звучит несколько на-

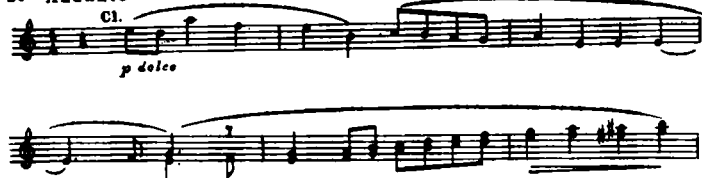
²⁹ Асафьев Б. Третий концерт. Программа Государственной академической филармонии. Концерт 10 ноября 1926 года. Л., 1926.



С. С. ПРОКОФЬЕВ
Париж, 1921 год

ивно, как отголосок деревенской свирели. В него врывается разбег пассажей, напоминающих технические упражнения, и на их фоне возникает великолепная главная тема, связанная с протяжной мелодией запева, но совсем иная. Две темы, столь разные по облику, выросли из пастушьих наигрышей; обе они создают светлую атмосферу музыки концерта:

20^a Andante



206 [Andante]



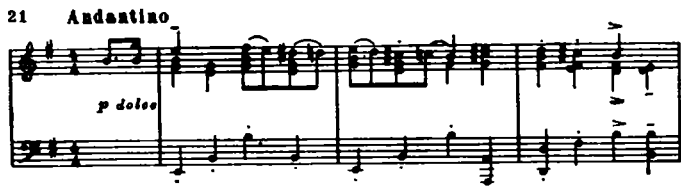
Своеобразный контраст вносит интонационный излом побочной темы, почти танцевальной по характеру, но не в народном понимании жанра. Не трудно провести от нее нити к двум первым темам: концерт органичен и целен по общему характеру, образам и даже деталям изложения. Композитор подчеркивает родство тем повторами и сопоставлениями, вариантным изложением, раскрывающим уже известное по-новому.

В центральном эпизоде первой части вновь появляется тема вступления. Она звучит сначала в полнозвучном tutti оркестра, а затем у фортепиано в еще более широком по дыханию и неторопливости развертывании музыкальной мысли. Здесь проявляется во всей своей красе певучее раздолье глубоко русской лирики Прокофьева.

В репризе много фактурных изменений, имеющих существенное значение. Так, разбег пассажей, подготавливающих появление главной темы, переходит здесь в партию фортепиано. При этом становится еще определеннее этюдность движения, сходного с некоторыми эпизодами первого концерта. Невозможно представить себе появление таких пассажей в концертах Рахманинова, но для Прокофьева они привычны. Беглые пассажи незаметно переходят в чудесный перезвон интонаций главной темы, подчеркивая снова органическую связь всех элементов музыки концерта.

Трудно рассказать здесь о всех деталях фортепианной фактуры. Прокофьев неутомим в поисках новых вариантов использования традиционных приемов, будь то гамма, ломаные октавы либо что-нибудь другое, столь же часто встречававшееся в фортепианной музыке. Неоднократно говорилось, что в технике Прокофьева больше токатности старых мастеров, чем характерных приемов романтического пианизма. Действительно, он пользуется техникой скачков, элементарных технических формул. Иногда, как например, при проведении темы вступления в среднем эпизоде, он поддерживает мелодию широкими басовыми арпеджио. Главное для него — образность и выразительность каждого технического приема, определяющего смысл его применения.

Вторая часть — вариации на тему, сочиненную композитором еще в 1913 году. Она сочетает распевность с поступательностью, может быть даже с тапцевальностью, о которой напоминает ритм гавота:



Вариации разнообразны и почти всегда неожиданны в своих контрастных сопоставлениях. Так, если первая близка теме, излагая ее в широком полнозвучии, то вторая, обрушивающаяся раскатами гамм и ослепительным фейерверком скачков, кажется весьма далекой от основного образа. Но его контуры выступают в звучании орке-

стра, сливаясь с тем новым, что появилось в партии фортепиано. Еще дальше уходит композитор от темы в третьей вариации с ее триольным движением, ломающим тактовую черту. Нежно и поэтично звучит четвертая вариация, где интонации темы растворяются в изысканных и хрупких звучаниях фортепиано. Это заставляет вспомнить о лирической сфере «Мимолетностей»: здесь также обаятельна задумчивая мелодия, развертывающаяся в плавном и спокойном движении. Какой неожиданный и смелый контраст вносит пятая вариация, пронсящаяся в натиске пунктирных ритмов, а затем в размашистости равномерного движения октав, в котором интонации темы обретают могучую силу! Вариация завершается каскадом арпеджированных пассажей, вводящих в код. Главная тема проходит в ней полностью в оркестре, сопровождаемая непрерывным движением фортепианных аккордов, расцвеченных эффектными скачками. Ритм связывает код с предыдущей вариацией, но характер звучания здесь иной — прозрачный и тонкий.

Трудно передать словами очарование вариаций, все богатство композиторской фантазии. Вариации слушаются с неменьшим интересом, чем первая часть и великолепно оттеняют волевою собранностью и активностью финала.

Эти качества ощутимы в главной теме, развертывающейся точно упругая пружина. Размашистые броски аккордов фортепиано, ритмическая острота реплик оркестра, непрерывность моторного движения — все способствует цельности энергического характера, которым проникнуто изложение главной темы. В среднем эпизоде появляется одна из лучших лирических мелодий Прокофьева, русская по интонациям и характеру развития. Она звучит в оркестре, а затем, после небольшой, своеобразной по сдержанно-гротескному характеру фортепианной интермедии, трижды проводится солистом и каждый раз — в новой фактуре, создавая могучее эмоциональное нарастание³⁰. Кратко напомнив о главной теме, композитор приходит к вихревой коде с ее подчеркнутой повторностью лаконичной интонации и длительным утверждением до мажора в сверкающих октавах и терциях последних страниц партитуры. Реприза главной темы интересна пианистической

³⁰ Полнотой звучания все это несколько напоминает Рахманинова, особенно, третий эпизод с его дифирамбичностью.

фактурой. Обращает на себя внимание пассаж параллельными секундами, звучащий точно *glissando*, прорезывающее звучность полного оркестра. Вообще же финал написан блистательно и эффектно завершает концерт. В нем есть не только виртуозный, но и эмоциональный размах, жизнеутверждающая сила, вдохновляющая всю музыку концерта.

Произведение Прокофьева не похоже ни на один из фортепианных концертов 20-х годов. Разве лишь первый концерт Бартока может быть сравниваем с прокофьевским по размаху и ритмической активности. Но там слишком сильно преобладание конструктивных построений в духе неоклассицизма. Неоклассические черты господствуют в весьма примечательном фортепианном концерте Стравинского, написанном в 1923 году. Прокофьев же, оставаясь глубоко современным композитором, раскрывает по-новому русскую традицию концертности.

Вот почему музыка третьего концерта так полнокровна и эмоционально насыщена. В ней есть и конструктивное начало, и широкая распевность, они не противостоят друг другу, а органично сливаются. Во всем чувствуется прочность связей с национальными традициями, получающими новое и смелое развитие. Прав был Асафьев, подчеркивающий русскую сущность музыки третьего концерта. Ведь он создавался в годы, когда в памяти композитора жили во всей своей непосредственности воспоминания и образы Родины, с такой силой воплотившиеся в музыку. Можно сказать даже, что ни в одном из более ранних произведений не раскрывалась с такой силой национальная сущность его творчества. Прокофьев смело и убежденно выступил продолжателем большой линии русского искусства и еще раз показал всему миру многообразие развития передовых русских традиций.

В непосредственном соседстве с третьим фортепианным концертом были написаны «Пять стихотворений К. Бальмонта» для голоса с фортепиано. Более сложные по языку, чем ахматовские романсы, оставшиеся в камерно-вокальной лирике Прокофьева непревзойденными, они не менее богаты по содержанию и представляют большой интерес. «Пять стихотворений» посвящены впервые исполненной их на эстраде Л. Льюбере. Они явились по-

С. С. ПРОКОФЬЕВ

Рисунок А. Матисса.

Монте-Карло, 1921 год



следним произведением камерно-вокального жанра, написанным Прокофьевым за границей.

Первый романс — «Закливание воды и огня» — отмечен цельностью интонационного развития, в котором важную роль играют повторы (особенно постоянный рефрен «Иди тихонько»). Взволнованная и в то же время конструктивно четкая музыка Прокофьева сливается с текстом экзотического заклинания. Оно приобретало для композитора неожиданную конкретность в дни жизни у океана, что, возможно, и повлияло на характер музыки.

Изысканно-тонкими красками написан второй романс — «Голос птиц», — начинающийся фразой фортепиано, отдаленно напоминает о звуковом мире «Золотого петушка». Да и вся музыка с ее почти пантеистически воспринятой поэзией природы близка позднему стилю Римского-Корсакова при всей неясности своего национального облика, неизменно отчетливого у автора «Кашея». Романс изящен и грациозен, так же как и третий — «Бабоч-

ка», с тонкостью мелодических узоров и гармонии, с почти акварельной прозрачностью фортепианного письма.

«Помни меня! (Малайский заговор для памяти)» снова переносит в сферу бальмонтской экзотики, но решение художественной задачи здесь шире, чем в первом романсе. В значительной части музыка развивается на фоне краткой фразы, играющей роль своеобразного «магического» *ostinato*. Она, действительно, создает завораживающее таинственное настроение. Прокофьев выступает мастером интонационного развития, непрерывного, связанного со словами, объединенного музыкальной идеей. Отсюда убедительная сила его вокальных мелодий, при всей свободе течения основанных на прочности конструкции.

Последний романс — «Столбы» — самый сложный по образам стихотворения, переносящего в неведомую таинственную страну, и по музыкальному языку, с его напряженными по психологическому колориту гармониями. Легендарность Бальмонта, в общем почти всегда внешняя, претворяется композитором в символическое обобщение образа судьбы. Нельзя сказать, что это удалось полностью: общие контуры не во всем ясны. Думается, сюжет и образы бальмонтского стихотворения мало соответствовали характеру дарования композитора и потому не пробудили в его фантазии рельефных образов. Этот романс остается загадочным эпилогом цикла, заметно отличающимся от других.

«Пять стихотворений К. Бальмонта» — интересное и содержательное произведение Прокофьева. Однако по глубине и значительности оно уступает более ранним романсам на слова Ахматовой и «Гадкому утенку». Большая гуманистическая тема предшествующих циклов не получила дальнейшего развития, растворилась в экзотической сфере заговоров и легенд. Романсы несомненно привлекательны и своеобразны. В них раскрываются новые — изысканные — грани лирического дарования Прокофьева, едва ли не единственный раз проявившего интерес к экзотической восточной тематике и воплотившего ее по-своему.

Закончив работу над третьим концертом, Прокофьев отправился в октябре 1921 года в новую американскую поездку, занявшую почти все зимние месяцы. В Чикаго

состоялась долгожданная премьера «Любви к трем апельсинам», правда, осуществленная не без трудностей, вызванных разногласием с режиссером, не понимавшим новаторской устремленности произведения Прокофьева. Дирижировал спектаклем сам композитор. «Премьера — 30 декабря 1921 года, при полном зале и внешне большом успехе»³¹, — вспоминал Прокофьев. 14 февраля 1922 года опера была показана в Нью-Йорке, где признание было не столь единодушным: «Публика опять встретила хорошо, но, боже, что за критика появилась на другой день!»³².

Постановка оперы отняла много времени и сил. В то же время Прокофьев продолжал концертные выступления. Он играл во многих городах, и среди его концертов хотелось бы выделить один, организованный в Чикаго обществом «Друзей Советской России». В программу вошли произведения Прокофьева и «Картинки с выставки» Мусоргского³³. Программа была украшена эмблемой — рука, пожимающая руку. Это — один из многочисленных фактов, свидетельствующих о вкладе Прокофьева в дело укрепления дружеских и культурных связей.

16 и 17 декабря Прокофьев впервые играл третий концерт с Чикагским оркестром под управлением Фредерика Стока, а месяц спустя — в Нью-Йорке со своим старым петербургским знакомым, Альбертом Коутсом. Успех был не очень большим и общие итоги концертной поездки не оправдали ожиданий композитора: он не мог сказать, что покорила американскую публику. «В кармане у меня осталось 1000 долларов, а в голове шум от суеты и желания уехать куда-нибудь в спокойное место»³⁴.

В марте 1922 года Прокофьев вместе с матерью приехал в Германию и поселился в деревне Эттал, расположенной в Баварских Альпах. Здесь жил и его старый петербургский друг, поэт Борис Верин. «Это был живописный и тихий край, идеальный для работы, — вспоминает Прокофьев. — Я засел за „Огненного ангела“, кстати и

³¹ Автобиография, с. 170.

³² Там же.

³³ Насколько можно судить по сохранившейся записи нескольких номеров, Прокофьев очень своеобразно трактовал это произведение, вносил в исполнение черты особой образности и ритмической свободы.

³⁴ Автобиография, с. 171.



С. С. ПРОКОФЬЕВ

Рисунок Н. С. Гончаровой. Париж, 1921 год

ведьмовские шабашки, описанные в нем, происходили где-то по соседству. Этталь сделался моей основной базой на полтора года, откуда я выезжал в другие города на концерты»³⁵.

Вскоре в жизни композитора произошло важное событие: он женился на Лине Любере, в чьем лице нашел близкого человека и прекрасную исполнительницу своих вокальных произведений. Она уже была знакома с Марией Григорьевной и сразу вошла в прокофьевскую семью, зажив ее интересами.

Л. И. Прокофьева вспоминает: «Первое, что мне показал Сергей Сергеевич в Эттале, была хорошо знакомая книга Валерия Брюсова, заполненная пометками до последней страницы. Он рассказал мне о проделанной им работе и проиграл новые страницы клавира. [...] Во время наших прогулок Сергей Сергеевич показывал мне места, где „происходили“ те или иные события повести»³⁶. Вокруг было, действительно, много напоминавшего о средневековье. Рядом, в деревне Обераммергау ставились знаменитые мистерии «Страсти Христовы». Мистерии разыгрывались раз в десять лет, и Прокофьевым повезло увидеть это незабываемое зрелище, «Сергей Сергеевич смотрел мистерию с большим вниманием»³⁷.

Кроме «Огненного ангела» у Прокофьева было в это время и много других работ: оркестровая сюита «Шут», клавиры балета «Сказка о шуте» и оперы «Любовь к трем апельсинам». Приходилось готовиться к очередным концертным выступлениям. За всем этим композитор находил время и для занятий ботаникой: «У Сергея Сергеевича была толстая книга по ботанике, которой он в то время увлекался (впрочем, как и в детстве). [...] Когда ему попадался полевой цветок, который он знал еще в детстве, он искренне радовался, будто встретил старого знакомого и тут же вспоминал Сонцовку, ее поля»³⁸, — вспоминает Л. И. Прокофьева.

Во время поездок в Берлин Прокофьев встречался там с Андреем Белым, чьи стихи вызывали его живой инте-

³⁵ Автобиография, с. 171.

³⁶ Прокофьева Лина. Из воспоминаний.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 179—180.

³⁷ Там же, с. 179.

³⁸ Там же, с. 181.

С. С. Прокофьев
с женой,
Линой Ивановной



рес, и с Маяковским, которого не видел со времени пребывания в Москве в 1918 году. Об этой встрече вспоминали и Маяковский в одном из своих писем, и Прокофьев в «Автобиографии»: «...мы провели несколько интересных вечеров. В один из них у Маяковского разгорелся с Дягилевым страстный спор о современном искусстве, в другом Маяковский читал свои стихи, которым мы внимали с увлечением»³⁹.

Свидание с Маяковским явилось важным фактом, свидетельствующим о живом интересе Прокофьева к советской культуре и искусству. Он, впрочем, никогда не исчезал у него, и теперь этому способствовала активная переписка с Асафьевым, Мясковским и Держановским.

Конечно, Прокофьева особенно волновали отклики соотечественников на его новые произведения. Новости

³⁹ Автобиография, с. 171.

были радостными и обнадеживающими: в 1922/23 годах в Москве и Петрограде состоялось немало исполнений прокофьевской музыки, интерес к ней возрастал очень быстро, захватывая не только молодежь, но и старшее поколение. Уже возникали проекты приглашения композитора для выступления в авторских концертах, оставшиеся, однако, неосуществленными. Спрашивая себя впоследствии о причинах этого, Прокофьев писал: «Я думаю, основной и главной причиной было то, что тогда я все еще не осознал все значение событий, происходивших в СССР. А эти события требовали сотрудничества от всех граждан: не только от людей политики, как я думал, но и от людей искусства. Кроме того, затягивал ритм установившейся жизни: издание сочинений, корректуры, даты концертов, желание доказать свою правоту в спорах с другими композиторами и другими музыкальными направлениями»⁴⁰.

Эти высказывания проливают свет на тревожные настроения и взгляды Прокофьева, все еще не приходившего к ясному пониманию происходивших событий. Прошло еще несколько лет, прежде чем он возвратился на Родину и внес драгоценный вклад в ее музыкальную культуру.

Из Этталя Прокофьев неоднократно выезжал в концертные поездки. Он с успехом играл третий фортепианный концерт в Париже и в Лондоне. В Париже Прокофьев присутствовал на спектакле «Сказка о шуте», а в Брюсселе — на исполнении «Скифской сюиты» (15 января 1923 года), кончившемся крупным скандалом: «публика пришла в раж и едва не подралась между собой»⁴¹.

Концерты Прокофьева проходили в Италии, Испании и других странах. Все это сочеталось с непрерывной творческой работой. Он сделал новую редакцию второго фортепианного концерта (партитура его была утеряна) и написал пятую сонату для фортепиано, светлый колорит которой, вероятно, перекликался с «весенним шумом» в жизни композитора.

Пятая соната вносит много нового в романтически тревожный мир предшествующих фортепианных сонат. Она

⁴⁰ Автобиография, с. 172.

⁴¹ Там же.

светла, проникнута ясностью настроения, почти шубертовского, в первой теме. По языку и содержанию она представляется связующим звеном между первыми фортепианными сонатами и сонатной триадой, созданной в 1939—1944 годы. Пятая соната не сразу нашла путь к слушателям, но затем прочно завоевала их симпатии. (В 1952—1953 году композитор сделал ее новую редакцию.)

Первая часть сонаты освещена чарующей напевностью, приветливостью главной темы:



Она отмечена всей характерностью фортепианного стиля Прокофьева, сложившегося уже в период создания «Мимолетностей» и третьей сонаты. Он стремится здесь к ясности и прозрачности звучания, не перегруженного деталями, но неизменно отточенного до последнего штриха. Как оригинальны, например, его фигурации, оплетающие мелодию причудливыми узорами! Вторая тема с ее повествовательностью, переходящей в драматическую взволнованность, вносит контраст, скоро исчезающий в возвращающемся спокойствии настроения. В разработке есть прекрасный по звучанию политональный эпизод, построенный на сочетании ми мажора и си-бемоль мажора. Колоритная звучность создается при проведении элементов главной темы на полнозвучных гармониях, причем левая рука играет над правой (конец разработки). Музыка приобретает светоносный, лучезарный характер. В целом первая часть оставляет впечатление свежести чувства и красочности звучания, богатого тембровыми оттенками.

Вторая часть вызывала немало упреков в механистичности и абстрактности музыки. И совершенно напрасно!

Ибо она своеобразна по содержанию и закончена по стилю. Четкость размеренного движения, на которое наслаивается мелодия — сначала простая, затем усложненная неожиданными интонационными поворотами и подскоками, — все это типично для Прокофьева, напоминая о многом в его «Сарказмах» и других произведениях, в которых выступают черты острого гротеска. Они еще больше подчеркнуты в ироничности, насмешливости кратких взлетающих фраз репризы. Эта музыка несет в себе недоброе, быть может, родственное тому, что по-иному выражено в «Кашее» Римского-Корсакова. Чем больше вслушиваешься в музыку Прокофьева, тем яснее ощущается ее связь с многообразными традициями русской классики!

Мрачные тени рассеиваются в музыке финала, возвращающей к настроениям первой части. Его тема кажется несколько примитивной, но ее развитие богато и изощренно. Финал — самая сложная часть сонаты, в которой диатоническая основа окружена хроматическими подголосками. Приемы фрескового письма сочетаются с тщательной отделкой деталей. Это ярко и увлекательно, но не столь непосредственно, как чудесная музыка первой части⁴².

Словом, в пятой сонате есть черты противоречивости, которые не могут выпасть из поля зрения и, возможно, явились причиной того, что соната не сразу была понята слушателями. Но в ее музыке столько обаяния и увлеченности, столько фантазии и новаторской устремленности, что ее нельзя не признать выдающимся созданием замечательного композитора.

Особого внимания заслуживает фортепианная фактура. Она выигрышна для исполнителя, хотя и несет черты рационалистической трактовки инструмента. Однако то, что у другого автора превратилось бы в манерность, у Прокофьева полно жизни и интереса. Такова сила истинного таланта. Время показало правоту композитора: теперь пятую сонату можно часто слышать не только в концертах, но и в классах консерваторий и даже — музыкальных училищ.

⁴² Возможно, что в финале уже сказались тенденции к некоторой схематичности фортепианного изложения, которые проявились затем при работе над пятым фортепианным концертом, «Вещами в себе» и некоторыми другими произведениями.

С периодом жизни в Эттале особенно прочно связана работа Прокофьева над оперой «Огненный ангел». Она была закончена значительно позднее, уже во Франции, и все же представляется уместным рассказать о ней именно в заключении этой главы: ведь в Эттале была написана большая часть музыки, да и сама обстановка живо напоминала композитору об эпохе, в которую разворачивается действие его оперы.

Прокофьев относился к «Огненному ангелу» с особенной теплотой; он говорил, что вложил в нее больше, чем в какое-либо другое из предшествующих произведений. Более того: в музыке оперы зазвучали новые душевные струны, необычайно ярко раскрылась драматическая направленность творческих исканий. Тем сильнее огорчала композитора судьба произведения, которое ему так и не суждено было услышать в театре⁴³.

Прокофьев написал либретто своей оперы, как уже говорилось, по одноименной повести Брюсова, с которой, вероятно, познакомился еще в Петербурге. «Огненный ангел», вышедший в свет в годы 1908-й (1-я часть) и 1909-й (2-я часть), сразу завоевал широкую популярность, и уже в том же 1909 году появилось второе издание, быстро ставшее библиографической редкостью. Повесть Брюсова привлекла к себе внимание необычностью содержания, глубиной проникновения в дух и характер эпохи, мастерством письма — сжатого, ясного, очень образного.

В этом повествовании, ведущемся от первого лица, нарисовано столкновение уходящего средневековья с рационалистическим духом нового времени. Мрачные суеверия и предрассудки, фанатизм, костры инквизиции, процессы ведьм — и противостоящее всему этому кошмару ясное человеческое сознание, с каждым годом отвоевывающее новые позиции. Исход борьбы драматичен: власть темных сил еще велика. Но сама их временная победа неминуемо таит в себе грядущее поражение. А конфликт двух сил воплощен в повести с необычайным драматизмом и правдой психологического раскрытия образов.

⁴³ Лишь в 1954 году «Огненный ангел» прозвучал целиком в Париже в концертном исполнении, а в 1955-м впервые появился на сцене венецианского театра La Felice. Автора уже не было в живых, а в свое время он услышал лишь несколько отрывков из произведения, занимающего столь значительное и необычное место в его наследии.

Перерабатывая повесть в либретто, композитор внес значительные изменения. Это коснулось, во-первых, общей конструкции: рассказ сменился диалогом. Кроме того, многочисленные купюры повлекли за собой заметную перестановку акцентов. Прокофьев интересовался прежде всего психологической сущностью образов, уделяя меньше внимания различным мистическим и оккультным подробностям, занимающим так много места в повести. На первое место вышел драматический конфликт в его непосредственной сущности.

Рыцарь Рупрехт, вернувшийся в Германию из Нового Света, проводит свою первую ночь на родине в комнате бедной гостиницы. Внезапно за стеной раздается отчаянный крик. Бросившись на помощь, Рупрехт видит молодую и прекрасную женщину, с ужасом всматривающуюся в видимый только ей одной призрак. Несколько успокоившись, она рассказывает свою историю. Ее зовут Рената. В детстве перед ней явился Огненный ангел, по имени Маднелль, предсказавший, что она будет святой. Рената посвятила все свое время молитвам, готовилась к служению богу. Но когда она стала взрослой, в ее душе пробудилась страстная и неистовая любовь к Маднеллю. Услышав ее признание, Маднелль исчез, но затем вернулся и сказал, что будет принадлежать ей, воплотившись в земном образе графа Генриха. Рената проникает в замок Генриха, но тот отвергает ее. Молодая женщина в отчаянии, ее повсюду преследуют видения, подобные тем, которые были прерваны приходом Рупрехта.

Рупрехт поражен услышанным и очарован красотой Ренаты. Он надеется завоевать ее любовь и предлагает ей дружескую помощь и поддержку. Вместе с нею он отправляется в Кельн на поиски Генриха, ищет ответа в магических книгах и даже обращается за помощью к знаменитому Агриппе Нетесгеймскому. Все оказывается тщетным.

Много бурных событий происходит в жизни героев. Рупрехт бьется на дуэли с Генрихом, получает тяжелую рану и с трудом возвращается к жизни. Рената уходит в монастырь, но и там она остается во власти наваждений, которые передаются и другим монахиням. Странные сцены, развертывающиеся в монастыре, привлекают внимание инквизиции. Расследование заканчивается обвинением Ренаты в колдовстве. Ее ждет костер.

Рен ^(открылся) 1. Платон, Рур, в Кемн. Покинул
скрты эту прклет ~~защит~~ Хрватско
Я уверов, а знаю, мы вернем
в Кемн Земля. ~~Вдо он аркратит,~~
~~Вдо он единственый~~ Ах, Рур, помі мѣт
^(архас яемни) ^{медскаѣ канѣ еѣ.}

Рур ^(архас яемни) і Вѣ кетті і Хрѣйка
^{х на бѣртѣ}

Хрѣйка ^(архас яемни) ^(поиски) И зхѣет ли погрен кетлѣца,
чѣ им погдла воротѣя? Она га-
рает е мерсѣм и увѣлѣном. К
ней з судьбой архѣет мѣт і
Вестфалиі і дже із Длинѣи.

Рур . И нѣѣ.

Рен ^(открылся) Ах, ну кметно, ^{я о ней сиотила.} ^(дѣлѣ)
Тѣ бѣк зѣкк с хіркѣ?

Зад і с команѣ.

Рен і с кретлѣмѣ?

Зад і с хараромѣей, а дѣ с чѣрейей.
(даѣт ей арок корѣвѣв, Рен с воликѣ
іх цѣмѣрѣает)

Рѣтѣк ^(хрѣйка) Кк свіѣт зѣмѣтѣ дѣ зѣмѣтѣ.
^(коѣ на Рен)

Рур ^(дѣлѣ) ^(поѣздѣ, з Рен отѣрѣмѣл от нея) Сколѣкѣ
берѣмѣ?

Зад 18 хрѣйѣвѣ.

Так заканчивается эта повесть, полная кошмарных видений, возникающих почти в каждой картине.

На первый взгляд трудно представить себе, чем все это привлекло внимание такого композитора, как Прокофьев. Между тем он уже не раз приближался к кругу подобных настроений: в бушевании «Наваждения», в отдельных страницах «Игрока» и в могучем стихийном размахе халдейского заклинания «Семеро их», уже непосредственно подводящего к «Огненному ангелу». Однако нигде еще исступленность взвинченных эмоций не выступала у него с такой концентрированностью, как в этой опере, создававшейся в тишине селенья, затерянного в Баварских Альпах. И «Огненный ангел», связанный многими нитями с предшествующими и последующими произведениями Прокофьева, остался в его наследии единственной в своем роде и ярчайшей страницей.

Можно сказать, что вся опера пронизана одним основным настроением, то притаившимся под слоем серого и еще не остывшего пепла, то разгорающимся нестерпимо ярким пламенем, опаляющим и в конце концов сжигающим мятущуюся душу Ренаты.

Она все время находится на первом плане, ее образ раскрывается особенно полно во всей своей противоречивости. В каждом действии в ее партии есть ярчайшая драматическая кульминация, которая требует от артистки полного напряжения творческих сил. Переживания Ренаты отбрасывают тень на все содержание оперы, являющейся прежде всего повествованием о ее трагической судьбе. Больше того. В этом образе раскрывается страшная судьба жертв суеверия и фанатизма, истерического неистовства страстей, которое привело множество невинных жертв на костер инквизиции. Это раскрыто в музыке оперы, отмеченной глубоким проникновением в темный душевный мир Ренаты. Перед яркостью психологического раскрытия ее образа отступают на второй план мистические мотивы, которые мало привлекали рационалистически мыслящего Прокофьева, являясь для него скорее аксессуаром, чем сущностью — как бы проекцией во вне фантастических видений Ренаты.

Конечно, и у Брюсова рациональное начало выражено достаточно сильно, но огромное количество оккультных подробностей влияет на восприятие повести (на это указывалось и в современной критике). Прокофьев понимал,

что перенесение всех этих деталей в оперу повлечет за собой появление той самой «адской бутафории», которую он так блистательно пародировал в «Любви к трем апельсинам». Поэтому он и сосредоточил внимание на образе Ренаты, справедливо находя его исключительно благодарным для музыкального воплощения.

Рядом с ней рыцарь Рупрехт очерчен с достаточной полнотой, все же остальные действующие лица выступают лишь постольку, поскольку это необходимо для развития сценического действия.

По накаленности эмоциональной атмосферы и остроте драматически напряженного звучания «Огненный ангел» приближается к произведениям экспрессионистского искусства. Но прямого тождества здесь нет, и Прокофьев остается самим собой. К опере вполне применимы слова Мясковского, сказанные о «Токкате»: «поток в гранитных берегах».

Непрерывность контрастного драматического развития подчинена требованиям конструкции, как и всегда у Прокофьева, очень прочной и продуманной. Самое же главное в том, что все неистовство эмоций подчинено строгой композиторской воле, несколько не склонной к анархичности эмоциональных излияний.

В «Огненном ангеле» Прокофьев продолжает следовать тем же принципам, что и в «Игроке». Возможно, не случайно он сделал вторую редакцию этой оперы в разгар работы над «Огненным ангелом». В обоих произведениях господствует драматически насыщенный речитатив, подержанный столь же выразительной партией оркестра. Композитор отказывается от традиционного деления на законченные номера, хотя, разумеется, в каждой из партий встречаются широко развернутые эпизоды, скрепляющие речитативный каркас. В партитуре есть лейтмотивы, их использование очень свободно, не связано какими-либо теоретическими предписаниями. В общем, эта опера речитативно-декламационного склада, в которой, однако, ощутимо явное тяготение к широким построениям симфонического плана⁴⁴.

Музыкальный язык оперы не явился для Прокофьева чем-то абсолютно новым: большинство гармонических

⁴⁴ Это дало возможность композитору построить на тематическом материале «Огненного ангела» его третью симфонию.

средств и приемов развития уже встречалось раньше в его произведениях. Но по органичности их применения и законченности отделки это — одно из лучших произведений композитора. Оно, несомненно, повлияло на последующую эволюцию Прокофьева, хотя он и не обращался больше к подобным сюжетам.

Первое действие начинается оркестровым изложением темы Рупрехта. Решительная, четко очерченная, она появляется неоднократно и в дальнейшем, но оказывается бессильной в борьбе со злыми наваждениями и кошмарами, сопутствующими Ренате. В центре первого действия — экспозиция героини, развернутая широко, идущая в непрерывном нарастании, которое приводит к неистовому взрыву. Это — характерная черта оперы, в каждом из ее действий есть разрядка эмоций, озаряющая все вокруг, подобно вспышке молнии. Но после этого снова сгущается мрак, из которого выступают новые видения.

Так, в первом эпизоде звучит заклинание Ренаты, начинающееся в размеренном движении повторяющегося звука *фа-диез*; из него далее вырастают страстно-возбужденные фразы, мольба и испуганность в одно и то же время:

23 Allegro

Lass mich, Du un . hold! Lass mich, Du un . hold! Lass mich, Du un . hold!

Все напряженнее, все драматичнее становятся фразы Ренаты, достигая кульминации на слове «Сострадание!», где краткая, многократно повторяющаяся фраза — одно из прокофьевских *ostinato*, производящих огромное впечатление сочетанием стихийной силы и строгости ритмического рисунка.

Центральное место в первом действии занимает рассказ Ренаты. Начинаясь сравнительно спокойно, он при-

обретает все более возбужденный характер, изобилует многочисленными контрастами. Все проникнуто первой, беспокойной эмоцией. В этом рассказе появляется впервые широкая, величавая в своей поступи тема Огненного ангела⁴⁵, называющего свое имя — Мадиль. Своей распевностью она резко отличается от торопливо-возбужденного речитатива, преобладающего в рассказе Ренаты. Лишь изредка в нем возникают мелодически закругленные фразы, но тем сильнее их воздействие и значение.

Заключение первого действия — разговор Ренаты и Рупрехта, а затем — появление прорицательницы, предсказывающей несчастной женщине печальную участь. Все это, при несомненных высоких достоинствах музыки, является, в сущности, лишь дополнением к тому главному, что было высказано Ренатой.

Вся драматическая напряженность первой картины второго действия сосредоточена в сцене наваждения, которая сменяет сосредоточенное раздумье оркестровой постлюдии, следующей за диалогом Рупрехта и Ренаты. Все начинается с таинственных стуков в стене, не слишком удивляющих вначале Ренату, очевидно, уже привыкшую к появлению «маленьких призраков». Но дальше, в смене вопросов и ответов (ими являются троекратные усиливающиеся стуки) нарастает тревожность речитативных фраз, сопровождаемых четко ритмованными, все ускоряющимися репликами оркестра. Прокофьев блестяще пользуется здесь своим излюбленным приемом *ostinato*. Шорохи, трески, стуки — все сливается в таинственно вибрирующем звуковом фоне. Это — единственная в своем роде оперная сцена, отмеченная характерным для Прокофьева сочетанием эмоциональной возбужденности и подчеркнутой четкости конструкции. В этой музыке раскрывается нарастание нервного возбуждения, которое охватывает Ренату, и все неистовство ее натуры. Трудно передать словами впечатление, создаваемое эпизодом, где почти фонические оркестровые эффекты подчинены повелительности ритмических импульсов. Напряжение сохраняется и в большой оркестровой интермедии между первой и второй картинами.

⁴⁵ Эта тема стала главной темой *Allegro* третьей симфонии — см. пример 29.

Вторая картина (у Агриппы Нетесгеймского) пожалуй, самая спокойная по эмоциональному тону во всей опере. Рената здесь отсутствует, а вместе с тем и все сопутствующие ей явления. Разговор Рупрехта и Агриппы — речитатив, не имеющий особой драматической остроты, вносящий недолгую разрядку в грозные настроения.

Первая картина третьего действия — диалог между Рупрехтом и Ренатой, в котором снова на первом плане — ее визионерство, которое не отступает ни перед убеждениями Рупрехта, ни перед безразличием Генриха. Достаточно было ему появиться в окне, чтобы Рената вновь увидела в его облике Мадиеля.

Динамичное оркестровое интермеццо вводит во вторую картину. Рупрехт лежит на берегу Рейна, тяжело раненный на дуэли. В этой сцене привлекает внимание звучание закулисного хора — бредовых видений Рупрехта⁴⁶. В третьем действии узел отношений, связывающих Рупрехта и Ренату, стягивается еще сильнее, но ничто не может преодолеть обуревающую ее неизменную и таинственную страсть к Огненному ангелу.

Напряжение нарастает уже в начале четвертого действия. Рената не в силах совладать с бурей неистовых наваждений, борющихся в ее душе с любовью к Рупрехту. Она решает уйти в монастырь. Между ними разыгрывается остродраматическая сцена — Рената бросается на Рупрехта с ножом. Следующая за тем оркестровая кульминация — еще одно проявление ее крайне неуравновешенной и болезненной натуры. Это — одновременно и завершение большого раздела и переход к новому, где появляются Фауст и Мефистофель.

Сцена Фауста и Мефистофеля вносит в музыку новый психологический колорит, хотя многое в ней связано с общей атмосферой оперы. Однако она трансформируется здесь в острых, почти гротескных мелодических изломах, в причудливой игре инструментальных тембров. Прокофьевский образ Мефистофеля своеобразен, непохож на традиционные. Образ всеразрушающей иронии воплощен в характерных мелодических идиомах:

⁴⁶ Этот прием впоследствии с еще большей силой будет использован в опере «Война и мир» (в сцене смерти Андрея Болконского).

Re na ta sie ist schon und

nicht die ses Op fer un wert

Проделки Мефистофеля то причудливые, то устрашающие охарактеризованы музыкой, напоминающей о более ранних скерцозных образах Прокофьева. Они приобретают особый характер в связи с общим развитием сценического действия, вносят в него важный контраст.

Трагическая развязка наступает в сцене в монастыре (пятое действие). Спокойный напев монахинь, беседа Ренаты с Настоятельницей, первое обращение к Инквизитору — все это, казалось бы, не предвещает надвигающейся бури. Однако она врывается и бушует с еще невиданной силой. Снова, как и во втором действии, все начинается таинственными стуками. Но теперь они выводят из равновесия не только Ренату, но и монахинь; одна за другой испытывают они силу магического призыва. Кульминация иррационального достигает огромной силы в широко развернутом финале оперы.

Композитор мастерски распределяет градации этого нарастания массовой истерии. Сначала на стук откликается лишь одна монахиня (ниспадающая хроматическая гамма от ля-бемоль второй октавы до ля-бемоль первой). Затем уже две вступают с тревожно-смятенными интонациями, оттененными решительными репликами Инквизитора. Остальные монахини творят заклинания, пытаются проти-

виться наваждению, но постепенно все большее число вовлекается в их круг. Вступают краткие остигатные фразы, наслаиваясь одна на другую, но сохраняя свой облик во все усложняющемся потоке звуков. И вот он уже разрастается, рвется наружу, и мощные призывы Инквизитора не в силах сдержать разлив бушующих эмоций. На фоне голосов хора, повторяющих: «Он придет, он покажется!» — в оркестре проходит тема Мадиеля. Далее напряжение нарастает (все время на основе *ostinato*): монахини поют славу «святой сестре Ренате»; затем в хор вступает властный голос самой Ренаты, обращенный к Инквизитору, в то время как монахини напевают странную мелодию какого-то танца. Со всем этим сочетаются глissандирующие голоса хора и лапидарная мелодическая линия заклинаний Инквизитора. Звуковой шквал бушует, грозя разрушить все, что встает на его пути. Но все обрывается при появлении вооруженной стражи инквизиции. Грозно звучит обвинительная реплика Инквизитора, осуждающего Ренату на сожжение на костре.

Эта потрясающая по размаху и мощи картина оставляет неизгладимое впечатление, завершая действие оперы, которую по праву следует причислить к лучшим страницам творчества Прокофьева. Она еще ждет своего признания широкими кругами любителей музыки.

Прошло пять лет заграничных скитаний Прокофьева. За это время упрочилась его международная известность, и он написал немало замечательных произведений. Многие из них явились реализацией замыслов, возникших еще на Родине, да и все они, в сущности, так или иначе были связаны с традициями русской культуры и впечатлениями, хранившимися в сердце композитора.

Но рано или поздно Прокофьев должен был почувствовать опасность длительного отрыва от родной почвы, от которой могло спасти лишь возвращение домой.

Вот почему, говоря об итогах первого пятилетия заграничной жизни Прокофьева, надо видеть не только блестящие достижения, но и симптомы творческого кризиса, о котором композитор писал впоследствии в «Автобиографии». Не все удовлетворяло его, несмотря на возрастающие успехи и плодотворность творческой работы в Эттале. Возможно, что встреча с Маяковским оставила более

глубокий след, чем это сказано в «Автобиографии». Ведь в лице Маяковского он видел большого поэта, отдавшего все силы строительству новой жизни. Здесь было над чем призадуматься, в особенности, читая письма друзей. Голос Родины доносился издали все отчетливее. Но прошло еще несколько лет, прежде чем Прокофьев смог услышать его в Москве и Ленинграде.

В лучших произведениях 1918—1923 годов ясно выступает стремление остаться самим собою среди водоворота различных течений и направлений, сохранить и развить русские национальные начала творчества. Неоклассические элементы, казавшиеся созвучными моде 20-х годов, были своеобразно развиты и в более ранних произведениях Прокофьева: еще в дореволюционную пору он выступил провозвестником этих увлечений, не теряя стилистической самостоятельности. И не они явились главным в новых творческих исканиях Прокофьева, а смелое превращение русских национальных традиций, о чем говорит, например, музыка третьего фортепианного концерта. Прокофьев остался за границей глубоко русским художником, и именно так воспринимали его все чуткие слушатели.

В Эттале жилось и работалось спокойно. Но расширяющаяся концертная деятельность, контакты с издательствами и театрами оставляли все меньше времени для Баварских Альп. Все вело к переезду в крупный центр европейской музыкальной жизни. Так появилась мысль о Париже, где у композитора уже установились многочисленные творческие и деловые связи. В конце 1923 года семья Прокофьевых, выросшая после рождения сына Святослава, обосновалась в столице Франции.

Глава пятая

В ПАРИЖЕ

В октябре 1923 года Прокофьев переехал со всей семьей в Париж, где и прожил большую часть времени, вплоть до окончательного возвращения на Родину. В Париже семья не сразу нашла прочное местожительство. Прокофьевы кочевали с квартиры на квартиру, у них постоянно возникали трудности с соседями, которых беспокоила фортепианная игра Сергея Сергеевича. Было много эпизодов — иногда комических, иногда кончавшихся неприятностями.

Л. И. Прокофьева рассказывает об одном из таких происшествий. Управляющий домом категорически потребовал прекратить игру на фортепиано. Прокофьев ответил: «„Хорошо, вы не хотите слушать эту музыку, но я имею право делать у себя, что хочу, и вместо музыки буду сколачивать ящики“». И действительно, поставив ящик на пол, он стал колотить по крышке ящика молотком. Этим дело кончилось — соседи, очевидно, махнули рукой и примирились»¹.

Времена меняются: если тогда игра Прокофьева вызывала раздражение соседей, то в наши дни одна из улиц Парижа названа его именем и не исключена возможность, что кто-либо из соседей либо их детей по-иному вспоминает о встречах с великим композитором!

В Париже Прокофьев сразу вошел в интереснейшее общество. Он встретился с Дягилевым, Кусевицким, Рахма-

¹ См.: Прокофьева Лина. Из воспоминаний.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 183.

ниновым. Среди его знакомых были композитор Кароль Шимановский, пианист Артур Рубинштейн, скрипачи Йозеф Сигети и Павел Коханьский, художники Пабло Пикассо и Николай Бенуа, прославленная балерина Анна Павлова, не говоря уже о французских композиторах, среди которых он нашел немало добрых друзей. Общение с этими людьми много значило для композитора, сразу вошедшего в водоворот событий парижской жизни, и в то же время увлеченного новыми замыслами. Здесь, в одном из крупнейших центров мирового искусства, он нашел множество интересного, заставляющего задуматься о дальнейших путях своего творчества. Результаты этих раздумий были различными.

Парижская жизнь началась с важного события — премьеры первого скрипичного концерта. 18 октября 1923 года он был сыгран скрипачом М. Дарье под управлением Кусевицкого. Повторилась старая ситуация: крупнейшие скрипачи (в том числе Бронислав Губерман) не пожелали выступить с новым произведением Прокофьева, и честь его первого исполнения выпала на долю концертмейстера оркестра. Правда, вскоре концерт заинтересовал скрипачей и после блистательного исполнения Сигети прочно вошел в репертуар. После парижской премьеры отзывы прессы не были единодушными, так же как и в отношении пятой сонаты, сыгранной автором впервые 9 марта 1924 года. Париж надо было завоевать и это невозможно было сделать сразу!

Прокофьев говорил, что поселиться в Париже, это еще не означало сделаться парижанином, и в значительной степени он был прав. Однако ему не приходилось жаловаться на недостаток внимания и гостеприимство парижан, проявившееся и в отношениях с коллегами. При всей резкости характера и суждений, он сумел установить многочисленные дружеские связи, о которых сохранилось много свидетельств современников.

По воспоминаниям Франсиска Пуленка, «Прокофьев прекрасно говорил и писал по-французски. Перечитывая его письма, нельзя предположить, что они написаны русским — ни по стилю, ни по орфографии»². Это, конечно, способствовало сближению. Но еще больше располагала к

² Пуленк Ф. Сергей Прокофьев. — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 385.

нему несравненная музыкальность и игра на рояле. «О, как он играл!!! Это было бесподобно! Я обожал его игру. Она немного напоминала игру Альфредо Казеллы. Пальцы у самых клавиш, да, да, и необыкновенная уверенность руки, потрясающее стаккато. Знаете, он никогда не бросал руки сверху — ничего общего с пианистами, которые бросаются с пятого этажа, чтобы получить звук. Рука мощная и гибкая, как сталь, поэтому, даже только касаясь клавиш, он добивался звучности необычайной силы и интенсивности. И я очень рекомендую всем исполнителям Прокофьева не забывать, что он никогда не менял темпа, никогда. [...] Ритм Прокофьева был неумолим. [...] Ровный темп... Ровный и без всяких изменений. Кстати, существует пластинка с Третьим фортепианным концертом в исполнении Прокофьева, ее переиздали сейчас в серии „Знаменитые записи“. Мне была предоставлена честь сказать несколько вступительных слов к этой пластинке, и я повторил: „Его темп не-у-мо-лим!“³ — говорил Пуленк.

Да, Прокофьев был действительно необыкновенный пианист, которого никогда не забудут все, слышавшие его в расцвете сил.

В конце 30-х годов композитор неоднократно говорил, что предпочитает посвящать время сочинению, а не подготовке к очередному концерту. Он мог рассуждать так, когда его произведения вошли в репертуар крупнейших пианистов. В 20-е же годы дело обстояло совсем по-иному. «В первое время его концертная деятельность, отнимавшая столько времени, была для него совершенно необходима, причем не только из-за заработка, — свидетельствует Л. И. Прокофьева. — Блестящий пианист, он был также и наилучшим пропагандистом своей музыки. Постепенно его сочинения стали исполнять известные пианисты, и тогда он стал сокращать свою пианистическую деятельность, доведя ее до минимума, а затем и вовсе прекратив. Характерно, что многие пианисты заинтересовались его музыкой лишь после того, как услышали авторское исполнение, — например, Боровский, Горовиц, Гизекинг и многие другие»⁴.

³ Пуленк Ф. Сергей Прокофьев. — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 387—388.

⁴ Прокофьева Лина. Из воспоминаний. — Там же, с. 186.



Э. Ансерме, С. С. Прокофьев и И. Ф. Стравинский
1930 год

Напомним высказывание Прокофьева о том, что в числе причин, задержавших его за границей, было желание отстоять свои взгляды в споре с представителями различных направлений. Это, вероятно, относилось и к размолвке со Стравинским, внешним поводом для которой послужила резкая критика автором «Петрушки» оперы «Любовь к трем апельсинам» (вернее сказать, одного первого акта, ибо остальные Стравинский не захотел слушать). Была и более общая причина — неприятие неоклассицистских установок Стравинского, которые Прокофьев не раз критиковал в письмах к Асафьеву и Мясковскому. Он видел в некоторых произведениях Стравинского «смесь необахизмов с фальшивизмами», говорил даже о его «обезьянстве». Не вдаваясь в полемику по этому вопросу, несколько запоздалую в наше время, когда жизнь показала уже, что было ценного и случайного в искусстве той эпохи, скажем лишь, что Прокофьев имел право на такие суждения, ибо обладал собственными художественными принципами и был принципиальным, отстаивая их. Быть может, сыграла роль и профессиональная ревность: ведь Прокофьев обладал почти спортивным стремлением к первенству и не хотел уступать его кому бы то ни было, в том числе и Стравинскому. Отношения двух композиторов проходили через различные фазы, но отдельные «повороты» не могли заслонить от каждого из них важности, и значительности достижений другого. Стравинский ценил многие произведения Прокофьева, а тот, в

свою очередь, неизменно интересовался всеми новациями автора «Весны священной».

Что касается более широкой трактовки вопроса, то следует сказать о неизменной приверженности Прокофьева к тональному мышлению. Конечно, Прокофьев знал Шёнберга (он даже был первым в России исполнителем его фортепианных произведений) и других представителей нововенской школы... И хотя он нигде прямо о ней не пишет, но его полное неприятие творческих принципов Шёнберга не вызывает сомнений. На это указывают советские исследователи⁵, это подтверждают и его зарубежные друзья.

Приведем еще одно свидетельство Пуленка: «Конечно, он знал эту музыку (Шёнберга, Веберна, Берга.— *И. М.*), он знал любую музыку. Из любопытства он заглядывал в нее. Только заглядывал. То, что тогда делала венская школа, не имело никакого отношения к его собственному творчеству. Он знал ее, и только... Это была скорее любознательность, чем настоящий интерес. Вы понимаете, что я хочу сказать. [...] Но в действительности его интересовал только Стравинский. Прокофьев был необыкновенно „тонален“ и музыка „великого Игоря“ в то время, несмотря на свои гармонические смелые выпады, была еще глубоко тональной, и следовательно, в сущности, оба композитора говорили на одном музыкальном языке, хотя они и были антиподами в музыке»⁶.

После переезда в Париж 8 мая 1924 года Прокофьев сыграл там второй фортепианный концерт в новой редакции, а немного времени спустя — 29 мая — впервые прозвучала кантата «Семеро их», изданная к тому времени в Москве (она явилась первым произведением Прокофьева, напечатанным в СССР). Композитор вспоминает: «И то и другое имело отличный успех, и публика даже слегка обиделась, что Кусевицкий поставил „Семеро их“ дважды в той же программе, для пущего, как он думал, вразумления. Но тут впервые зазвучал упрек, к которому потом не раз возвращались, — что я делаю успех старыми вещами. Я решил писать большую симфонию, „которая была бы сделана из стали и железа“ и для которой уже имелась

⁵ См., например, статью: Скоряк М. Прокофьев и Шёнберг.— В кн.: Проблемы лада. М., 1972.

⁶ Пуленк Ф. Сергей Прокофьев.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 386—387.

главная партия. Общий план симфонии напоминал план последней сонаты Бетховена ор. 111»⁷.

Речь идет о второй симфонии; закончена она была несколько позднее. Среди работ 1924 года был «...балет для одной путешествующей группы [...]. По существу, пезамысловатый сюжет из цирковой жизни под заглавием „Трапеция“ был для меня предлогом сочинить камерную пьесу⁸, которая могла бы исполняться без всякого сюжета. Отсюда некоторые ритмические непрактичности, вроде номера на десять восьмых (3 — 4 — 3), за которые балетмейстеру пришлось отдуваться»⁹.

«Трапеция» шла в нескольких городах Германии и Италии, контакт с артистами оказался довольно прочным, во всяком случае он согласился написать для них еще одно произведение. Правда, на этот раз он не дал им новинки, ограничившись переложением для двух фортепиано более ранней сюиты из вальсов Шуберта, стараясь «...расцветить музыку гармоническими и контрапунктическими добавлениями»¹⁰.

В самом замысле и жанровых особенностях балета «Трапеция» (впоследствии он превратился в квинтет ор. 39) есть много общего с «Историей солдата» Стравинского, возможно, подсказавшей выбор инструментального состава и даже то, что композитор называл «ритмическими непрактичностями»: ведь вся партитура «Истории солдата» изобилует ими. Но при всем этом музыка осталась чисто прокофьевской. Это одно из самых сложных по языку произведений Прокофьева и вместе со второй симфонией — кульминация его конструктивных исканий заграничного периода.

Надо сказать, что они не всегда приводили к полному успеху. И Прокофьев, при всей твердой уверенности в правильности избранного пути, время от времени задумывался над этим, анализировал причины явления и старался найти ему рациональное объяснение. Почти всегда умел остановиться вовремя и начать поиски в другом направлении, подсказывавшемся творческой интуицией. Придавая большое значение повизне приемов, он не впадал в догма-

⁷ Автобиография, с. 173.

⁸ Партитура сделана для камерного состава: гобой, кларнет, скрипка, альт и контрабас.

⁹ Автобиография, с. 173.

¹⁰ Там же.

тизм, считался с восприятием слушателей. И там, где видел уязвимость своей позиции, не боялся перейти к другим исканиям.

«Изобретательство», а точнее сказать, творческий эксперимент, всегда привлекали Прокофьева. В обстановке Парижа середины 20-х годов оно проявилось особенно сильно, питаясь обилием новых впечатлений и потребностью внести в панораму музыкальной жизни нечто оригинальное. С этой точки зрения понятно, что вслед за «Трапезией» композитор продолжал работать в том же направлении, создавая партитуру второй симфонии.

В музыке квинтета ор. 39 (под этим названием известна теперь партитура «Трапезии») главенствует стремление к усложненности фактуры отдельных партий и всего ансамбля, к хроматизации языка. Оно приводит иногда даже к своеобразным формам «тотального хроматизма», примером которого является тема вариаций (первая часть), включающая все двенадцать полутонов:

Конечно, основа этой мелодии тональна, как и всей музыки квинтета. Однако она осложнена множеством острых

звучаний, создаваемых лиричным движением голосов. Интонационный излом темы обострен в вариациях, особенно, во второй (*Vivace*), где так изысканно использование технических приемов, штрихов и оттенков. Голоса приобретают здесь полную самостоятельность, типичную для камерно-инструментального жанра. Но самый характер разработки несколько абстрактен.

Богатством инструментальной выдумки отличается и вторая часть (*Andante energico*), начинающаяся энергичной фразой виолончели, также объединяющей все звуки хроматической гаммы. В особенности же изощренно написана третья часть (*Allegro sostenuto ma con brio*), идущая в размере $\frac{5}{4}$, причем структура его постоянно меняется —

|  | и т. д. Именно здесь со-

средоточено большинство «ритмических непрактичностей», а проще говоря — трудностей, настолько больших, что композитор — едва ли не единственный раз в своей практике! — счел необходимым поместить в партитуре метрически облегченный вариант.

В бурном натиске лапидарных мелодических фраз, в перехватах инструментальных партий есть нечто стихийное, напоминающее «Скифскую сюиту», а в перспективе будущего — финал седьмой сонаты для фортепиано. Это — самая яркая часть квинтета; музыкальный язык здесь проще, в нем преобладают диатонические построения. Но звучность резкая, как и в большинстве эпизодов этой партитуры.

В четвертой части (*Adagio pesante*) интересен колорит, создаваемый медленным движением голосов гобоя и кларнета (далее и скрипки) на фоне колышущейся фигурации альты и терций контрабаса. Начиная с такта 17 кларнет непрерывно повторяет звук *соль* второй октавы, образующий самые неожиданные комбинации с другими голосами. Однако чисто музыкальный интерес здесь невелик.

Финал (*Allegro precipitato ma non troppo presto*) отличается лаконичностью, проносится в непрерывной ритмической пульсации, оживленной пассажами отдельных инструментов. В нем есть черты танцевальности, но не получающие развития и не определяющие характера музыки, в которой сильнее всего выражено чисто конструктивное начало.

При всем стремлении композитора к виртуозному блеску и эффектности, квинтет не произвел на слушателей впечатления, на которое рассчитывал композитор. Произведение было сыграно впервые 6 марта 1926 года в Москве Н. В. Назаровым, И. Н. Майоровым, Д. М. Цыгановым, В. В. Борисовским и И. Ф. Гертовичем в присутствии автора. Квинтет исполняется редко и не вошел в число популярных произведений Прокофьева.

Квинтет сочинялся летом 1924 года в Сен-Жиль-сюр-Ви на берегу Атлантического океана, всегда притягивавшего Прокофьева. Он любил его просторы, прогулки по берегу, во время которых обдумывал свои произведения: «Сергей Сергеевич никогда не переставал творить, — свидетельствовала Л. И. Прокофьева, — процесс сочинения музыки происходил у него непрерывно. В самое разное время, при любых обстоятельствах — во время разговора, прогулки — он мог вынуть из кармана карандаш и записную книжку, чтобы записать новую тему»¹¹. Эти записные книжки служили композитору добрую службу: он постоянно обращался к ним и часто находил там нечто интересное.

Лето прошло в спокойной и счастливой обстановке, но зимой, уже в Париже, семью постигло большое несчастье: скончалась Мария Григорьевна Прокофьева. Ушла в прошлое целая полоса жизни композитора, дорогие воспоминания его детства и юности, с которыми связывала мать.

Мария Григорьевна была незаурядной женщиной, сделавшей все возможное для развития дарования Сергея Сергеевича, для воспитания в нем любви к труду и высокого чувства ответственности, сохранившегося в нем на всю жизнь. В воспоминаниях знавших ее людей встает образ умной и образованной русской женщины, посвятившей жизнь единственному сыну. Ей посчастливилось увидеть его в расцвете великолепного таланта и провести последние годы в кругу его семьи, окруженной любовью и лаской.

Под знаком горестной утраты проходила зима 1924/25 года. Как и всегда, она была заполнена напряженной творческой работой. В центре внимания композитора находилась в это время вторая симфония.

¹¹ Прокофьева Лина. Из воспоминаний.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 184.

С этой партитурой Прокофьев, по его признанию, «провозился осень и зиму». Он считал, что в симфонии и в квинтете продолжал линию исканий, наметившуюся в «Сарказмах» и «Скифской сюите», что это «самые хроматические» из его произведений. Прокофьев понимал, что его искания во многом определялись окружением: «Здесь было не без влияния атмосферы Парижа, где не боялись ни сложности, ни диссонансов, тем самым как бы санкционируя мою склонность мыслить сложно»¹².

6 июня 1925 года вторая симфония была сыграна в Париже под управлением Кусевицкого. Композитор не был полностью удовлетворен оркестровой звучностью, показавшейся ему перегруженной. Не очень порадовало его и отношение публики: «Успех был средний, и хотя один критик не без восторга отметил семиголосный контрапункт, друзья смущенно молчали. Это был, может быть, единственный случай, когда у меня начала закрадываться мысль: а не суждено ли мне сойти на второстепенную роль?»¹³.

Мы цитируем строки, написанные Прокофьевым пятнадцать лет спустя после премьеры второй симфонии и они, конечно, не выражают всей полноты огорчения, испытанного композитором. Тогда же он писал Мясковскому гораздо откровеннее: «...ничего, кроме недоумения, симфония не вызвала: так намудрил, что и сам, слушая, не всюду до сути добрался [...]. Все же где-то в глубине души есть надежда, что через несколько лет вдруг выяснится, что симфония вовсе порядочная и даже стройная вещь — неужели же я на старости лет и с высоты моей техники так-таки и плюхнулся в калошу, да еще после 9 месяцев бешеной работы?!»¹⁴. В дальнейшем сам композитор дал ответ на этот вопрос, задумав капитально переработать партитуру.

Трудно представить себе больший контраст, чем тот, который существует между первой («Классической») и второй симфониями Прокофьева. Резко изменились круг образов, оркестровка и, главное, трактовка жанра. Во второй симфонии ощущается стремление к монументально-

¹² Автобиография, с. 174.

¹³ Там же.

¹⁴ Письмо С. С. Прокофьева Н. Я. Мясковскому от 4 августа 1925 года. — Цит. по кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 651.

сти, к усложненности гармонического и оркестрового письма, к плакатности, сменившей тщательность отделки деталей партитуры «Классической симфонии».

Прокофьев считал, что художественная атмосфера Парижа поощряла его «склонность мыслить сложно». Однако какими бы ни были окружающие воздействия, они не могли полностью предопределить характер музыки новой симфонии. Сам композитор писал, что вторая симфония продолжает «линию от „Сарказмов“, через „Скифскую сюиту“ и „Семеро их“»¹⁵. В самом деле, она во многом близка образам этих произведений, их размаху и стихийности. Можно напомнить в этой связи полотна Рериха и стихи Городецкого. Арханчность сочетается во второй симфонии с новейшей конструктивностью, это сложное произведение, отображающее очень специфический круг мыслей композитора, обратившегося к созданию «чистой» симфонической концепции.

Вторая симфония состоит из двух частей: *Allegro ben articolato* и Темы с вариациями. Динамизм жесткого потока звучаний первой части противопоставлен лирике второй (она, правда, не едина по настроению и также изобилует контрастами звучания). Необычное для симфонического цикла двухчастное построение открывало перед композитором много новых возможностей. Едва ли можно сомневаться в том, что эта перспектива и обусловила во многом конструкцию симфонии, в которой Прокофьев стремился, как обычно, быть не похожим на других.

Симфония написана для тройного состава (без арфы). Важное место в партитуре отведено ударным и фортепиано, играющим почти во всех *tutti*. Оркестровка, особенно в первой части, массивная, изобилующая сложными сплетениями фигураций, сливающимися в звуковом комплексе, на котором и выступают основные темы. Прокофьев редко пользуется чистыми тембрами, предпочитая удвоения и даже утроения, что, в сущности, необходимо для отчетливости звучания тем, окруженных множеством фигураций. Композитор насыщает партии всех инструментов сложными и необычными пассажами, подчеркивает их новизну. Прокофьев понимал трудность оркестровых партий, особенно — духовых. И, едва ли не единственный раз в своей практике, высказал озабоченность по этому поводу: «Вви-

¹⁵ Автобиография, с. 174.

ду утомительности партии кларнетов, валторн, а также фаготов и труб, предпочтительно иметь добавочные инструменты для облегчения исполнения их партий»¹⁶.

Массивность оркестрового письма характерна и для «Скифской сюиты», и для кантаты «Семеро их». Однако нигде раньше она не становилась чуть ли не главным фактором, создающим образ. Во всяком случае, с первых же тактов *Allegro ben articolato* обрушивается на слушателя потоком мощных и резких звучаний, обуславливающих эмоциональное настроение музыки, созданной, по словам композитора, «из стали и железа». Оазисов спокойствия в первой части почти нет, она разворачивается в повышенном эмоциональном тоне. Но во всем этом не чувствуется настоящего размаха и увлечения, свойственного, например, музыке «Скифской сюиты». В симфонии больше размерности, чем стихийности; в ней царствует конструктивное начало, сковывающее звуковой поток. Прокофьевский рационализм выступает во всей силе, явно подчиняя себе эмоциональное начало творчества.

В музыке первой части нет обычной для симфонии борьбы противоположностей. Она едина в своей волевой устремленности, подчас — даже императивности, это раскрывается в самом начале, где звуки труб сменяются четко ритмованной темой (струнные и деревянные духовые). В соответствии с авторским обозначением каждый звук подчеркнуто артикулирован, что характерно почти для всей партитуры. Разнообразие ритмических рисунков отдельных партий объединено размеренностью движения, в котором подчеркнуты метрические опоры. Отсюда — некоторая элементарность, странно противоречащая сложному узору партитуры. Нарочито усложненный рисунок вышит по простой канве: композитор не скрывал стремления «к новизне и левизне», владевшего им во время работы над симфонией.

С этим связано и увлечение хроматизмом, достигающее здесь, как и в квинтете ор. 39, кульминации. Конечно, это не уводит композитора от тональной основы, но их преобладание обусловило резкость и вязкость звучаний, свойственных музыке второй симфонии. Это стало ясным и для самого композитора, возвратившегося в дальнейшем к диатонической основе.

¹⁶ Прокофьев Сергей. Вторая симфония. М., 1964. Авторские замечания к партитуре, с. 3.

И все же, при всех критических соображениях, нельзя не отметить в музыке первой части строгости ритмических очертаний волевой устремленности главных тем, которые заставляют вспомнить об эпических элементах более ранних произведений Прокофьева.

Звуковая глыба первой части настолько монолитна, что от нее трудно что-либо отколоть. Можно было лишь противопоставить ей нечто совершенно новое, что композитор и сделал в Теме с вариациями.

Тема, впервые появляющаяся у гобоя на фоне колышущихся струнных и кларнетов, — одно из прекрасных лирических вдохновений Прокофьева. Светлая и напевная, строго диатопическая, русская по характеру, она чем-то напоминает сказочно-лирические темы Римского-Корсакова (например, тему Царевны-Лебеди). В то же время каждый интонационный поворот здесь прокофьевский. После «железных» звучаний первой части композитор сразу переносит слушателя в иную сферу эмоций:



Лирический характер сохраняется в первой вариации. Но уже во второй, поначалу тоже спокойной, оживленной бегом легких пассажей струнных, появляются четко ритмованные эпизоды, нарастает динамика звучания, создаваемого сложными наложениями партий (*fortissimo divisi* струнных, поддержанных деревянными, постепенно сходящее на *pianissimo* в конце вариации). В третьей вариации тема разрабатывается в характере скерцо, отмеченного обычной для Прокофьева остротой и живостью. Оркестровка довольно плотна, хотя, конечно, не так, как в музыке первой части.

Развитие первых трех вариаций шло от лирического спокойствия к скерцозности. Это повторяется на новом уровне и в следующей триаде. Четвертая вариация, интересная и интонационным развитием, и богатством спокойных фигураций и подголосков, переносит в мир поэтиче-

ского созерцания. В пятой и шестой вариациях, самых больших по размерам и напряженных по звучанию, снова преобладает четкость артикуляции, плакатность, лишь ненадолго отступающая перед спокойным началом шестой вариации. Звуковая лавина нарастает и приводит к одной из самых мощных прокофьевских кульминаций. Могучая сила полного оркестра, объединенного единством ритма и акцентами, падающими на каждую ноту, буквально подавляет слушателя. А затем, после неожиданного *piano* следует возвращение темы, завершающей партитуру в настроении спокойной умиротворенности.

Изобилие красок и мощь звучания музыки второй симфонии подчас (особенно в первой части) мешает вникнуть в сущность произведения. Авторский замысел нашел лишь частичное воплощение в этой громадной партитуре. Много лет спустя Прокофьев пришел к мысли о необходимости переработать партитуру. К сожалению, ему уже не удалось выполнить это намерение.

«Средний успех» второй симфонии у парижской публики ощущался композитором тем сильнее, что к этому времени он уже одержал ряд блестящих побед на эстрадах многих европейских и американских городов. Мы уже упоминали об успехе выступлений с третьим фортепианным концертом. Пришла пора и скрипичного. Летом 1924 года он был блистательно сыгран Йожефом Сигети в Праге, а затем и во многих других городах. С той поры концерт не сходит с репертуара крупнейших скрипачей.

Европа услышала наконец и музыку «Трех апельсинов». Прежде всего состоялась кельнская премьера (14 марта 1925 года) под управлением Эугена Сенкара. Спектакль получился хорошим и встретил теплое отношение со стороны публики и критиков. Сенкар отмечает работу режиссера Г. Штробаха, пишет о «самоотверженной работе» оркестра и добавляет: «Для меня, стоявшего за пультом и обязанного вовлекать весь ансамбль в воссоздание этого искусства, он был идеальным сотрудником, со-творцом. Сольные партии тоже находились в надежных руках... Исполнение хоров доведено было до высшего блеска, балет тоже работал отчетливо, с творческой фантазией. [...] Успех превзошел все ожидания. Сколько раз подымался занавес, я сейчас уже не припомню. Во всяком

случае, композитору, в кругу солистов, режиссера и дирижера, очень много раз пришлось выходить к рампе, до тех пор, пока восторженные зрители не дали им покоя. Прокофьев был очень счастлив. [...] Пресса была поразительно единодушна в оценке исполнения и пела хвалебные гимны»¹⁷. В оценке музыки проскальзывали критические замечания, но они не могли заглушить голоса признания, так отчетливо прозвучавшего у одного из рецензентов: «Беспримечательной похвалы заслуживает вся звуковая картина в целом, партитура, в которой каждое отдельное средство тщательно проверено, продумано и взвешено»¹⁸.

Кельн порадовал композитора отличной постановкой оперы, и пребывание в нем оставило приятное впечатление. «Кельнцы гостеприимно нас принимали, показывали город, водили по замечательному собору, знакомили с красотами берегов Рейна и с древними историческими замками»¹⁹, — вспоминает Л. И. Прокофьева. Успех спектакля вызвал интерес к «Трем апельсинам», и 9 октября 1926 года опера была поставлена в Берлине.

Этот спектакль не порадовал композитора. Он остался недоволен декорациями и режиссурой, да и музыкальной стороной, хотя за дирижерским пультом стоял такой мастер, как Лео Блех. Прокофьев находил его слишком академичным и считал, что «В Кельне общий замысел был цельнее и опера шла во много раз лучше»²⁰.

К этому времени «Любовь к трем апельсинам» уже появилась на ленинградской сцене: премьера прокофьевской оперы состоялась 18 февраля 1926 года. Спектакль, подготовленный дирижером В. А. Дранишниковым, режиссером С. Э. Радловым и художником В. В. Дмитриевым, имел большой успех у публики и прессы. Прокофьев очень внимательно читал все рецензии, присылаемые ему друзьями, выискивал в отклики различных, в общем благожелательных оценок.

В этой связи нельзя не упомянуть и о планах постановки оперы «Игрок», которую предполагал осуществить в Ленинграде Мейерхольд. Не исключена возможность, что

¹⁷ Сенкар Эуген. «Любовь к трем апельсинам». — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 392—393.

¹⁸ См. там же, с. 394.

¹⁹ Прокофьева Лина. Из воспоминаний. — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 189.

²⁰ Автобиография, с. 177.



С. С. ПРОКОФЬЕВ
Портрет А. П. Остроумовой-Лебедевой.
Париж, 1926 год

именно это явилось одной из причин появления второй редакции оперы. Во всяком случае, композитор писал Мейерхольду, вспоминая об одном разговоре, состоявшемся, очевидно, в 1926 году:

«Помните ли Вы наш разговор об „Игроке“ в Вашу бытность в Париже? Вы тогда сказали, что взяли бы на себя его постановку, если бы он пошел в СССР. Я же Вам сказал, что прежде чем его ставить, я хочу его детально пересмотреть и переделать, и если бы Вы при этом дали мне советы, касающиеся выправления либретто, то я был бы Вам чрезвычайно признателен»²¹.

Интерес, действительно, рос не по дням, а по часам. В Москве готовилась постановка «Трех апельсинов» на

²¹ Письмо С. С. Прокофьева В. Э. Мейерхольду 1926 года.— В кн.: Музыкальное наследство, т. 2, ч. 2. М., 1968, с. 217.

сцене Большого театра. С. Е. Фейнберг, а за ним и Л. Н. Оборин блистательно сыграли третий фортепианный концерт, сразу покоривший публику. В 1925 году Москва впервые услышала музыку «Скифской сюиты» в исполнении Персипфанса. Быстро находили путь на эстраду и камерные новинки Прокофьева: К. Н. Игумнов сыграл «Сказки старой бабушки», а вместе с квартетом Московской государственной консерватории и кларнетистом С. В. Розановым — «Увертюру на еврейские темы». В Ленинграде А. Д. Каменский выступил с четырьмя пьесами ор. 32, а К. Н. Дорляк — с «Пятью песнями без слов» и «Пятью стихотворениями К. Бальмонта». Известность композитора росла не только в крупных музыкальных центрах. Ноты произведений Прокофьева все чаще попадали и на периферию, пробуждая повсюду споры и находя множество приверженцев, особенно среди молодежи. Весною 1926 года молодой выпускник Одесской консерватории играл первый скрипичный концерт. Это был Давид Ойстрах. Он вспоминает, как тогда же прозвучали в Одессе «Сказки старой бабушки» и четвертая соната в исполнении Игумнова. Многие из этих фактов становились известными Прокофьеву и доставляли ему чувство глубокого удовлетворения, ибо где бы он ни находился, его никогда не покидали мысли о Родине.

Открывались новые перспективы. Дягилев сделал предложение написать балет на советскую тему. «Я не верил своим ушам, — писал композитор. — Для меня как бы открывалось окно на воздух, тот свежий воздух, о котором говорил Луначарский. В качестве художника решено было привлечь Якулова, недавно выставлявшегося в Париже и имевшего большой успех. [...] 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 [...]. Моя роль заключалась в том, чтобы организовать материал, поданный Якуловым в довольно беспорядочном виде, и подвести его под музыкальные номера, которые чередова-

лись бы достаточно стройно, ведя к заключительному подъему»²².

Из этих строк ясно, насколько смутным, примитивным и абстрактным был самый замысел балета. Очевидно, что даже у Якулова, который все время жил на Родине, не было сколько-нибудь ясных представлений о сюжете. В нем преобладали натуралистические бытовые зарисовки, странным образом сочетавшиеся с чисто механическими «производственными» мотивами. Это могло быть навеяно музыкой «Завода» А. В. Мосолова, имевшего в то время значительный успех на Западе. В замысле балета было и нечто от биомеханики, известной, конечно, Якулову, не раз встречавшемуся с Мейерхольдом²³.

Но все это было воспринято поверхностно и, по существу, не давало материала для создания спектакля на советскую тему. Не было жизненных обобщений и у композитора, который вынужден был ограничиться тем, что услышал от Якулова. Прокофьев надеялся на свою технику, казавшуюся ему в то время применимой к решению любой творческой задачи. Между тем, именно в таком новом и сложном замысле требовалась полная осведомленность в предмете, которой явно недоставало всем создателям балета «Стальной скак». Это сказывалось и на содержании произведения, в котором, конечно, виден индивидуальный почерк, но которое противоречиво и, что редко встречается у Прокофьева, неточно по приемам.

Впрочем, сам Прокофьев воспринимал музыку несколько по-иному и не только в период работы над балетом, но и значительно позже, когда писал «Автобиографию». Он полагал, что «Стальной скак» в какой-то мере выводит его из мира настроений второй симфонии, раскрывает новые перспективы и считал даже это произведение одним из существенных поворотов в своем творческом развитии: «Первый поворот был к русскому музыкальному языку, на этот раз не языку сказок Афанасьева, а такому, который мог бы передать современность (где же его было взять в парижских условиях, из чего почерпнуть его элементы? — *И. М.*). Второй поворот, очень решительный, от хроматизма к диатонизму: этот балет (который Дягилев по-

²² Автобиография, с. 175.

²³ В 1921 году Якулов оформил спектакль «Кола ди Риенци» в Театре РСФСР Первом, возглавляемом Мейерхольдом.

чему-то предложил назвать „Стальным скоком“) построен весь в достаточной степени диатонично, а целый ряд тем сочинен на одних белых клавишах»²⁴.

Интересные подробности о работе над «Стальным скоком» сообщает Л. И. Прокофьева. Подтверждая, что замысел принадлежал Якулову, она добавляет: «В то время в Париже находился Илья Григорьевич Эренбург, с которым мы часто встречались. Сергей Сергеевич находил его очень интересным собеседником и хотел привлечь к участию в работе над „Стальным скоком“, но, к сожалению, эта идея не осуществилась»²⁵.

«Стальной скок» был закончен в 1926 году, в период особенно напряженной концертной деятельности Прокофьева. Еще в конце 1926 года он вместе с женой отправился в длительную концертную поездку по США. «Мы пересекли всю страну вдоль и поперек, возвращаясь с берегов Тихого океана к Атлантическому иным маршрутом, через южные и западные штаты. Много времени проводили у окна вагона, когда же ландшафт был неинтересный, Сергей Сергеевич садился за корректуру или за инструментовку балета (у него всегда был под рукой туго набитый портфель с рукописями)»²⁶.

Речь идет об очередной рационализации творческого процесса, введенной композитором в свою практику. Именно во время длительных разъездов по США он «решил делать в вагоне всю предварительную работу, при этом не только придумывать, какой инструмент будет играть ту мелодию или этот аккомпанемент, но дорабатывать каждый такт до самого дна, до каждого удвоения, до распределения инструментов в аккордах, до последнего штриха, акцента или оттенка, о том чтобы, выйдя на твердую почву, оставалось лишь механически вписать на партитурный лист все, что в вагоне было обдуманно и карандашом размечено в клавире. Сначала казалось невысказанным разметить в клавире все решительно инструменты, но после некоторого навыка это удавалось без труда»²⁷.

В ближайшем будущем композитор еще больше усовершенствовал свой метод, помогший ему сэкономить много

²⁴ Автобиография, с. 175.

²⁵ Прокофьева Лина. Из воспоминаний.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 190.

²⁶ Там же, с. 191.

²⁷ Автобиография, с. 176.

времени: как правило, он детально размечал клавиры, который и передавал постоянно сотрудничавшим с ним музыкантам для расшифровки и переноса в партитуру. Он применял и еще одно повествование: потировать все оркестровые инструменты в их подлинном звучании, предоставляя транспозицию партий переносчикам. Он считал, что сведение всех инструментов к звучанию in C облегчает работу дирижера. В этом, конечно, есть своя логика, но она не оказалась убедительной для большинства музыкантов, сохранивших верность традиции.

В США Прокофьев дал четырнадцать концертов. Семь раз он играл третий концерт вместе с Бостонским симфоническим оркестром под управлением Кусевицкого.

Сразу после возвращения из Америки Прокофьев направился в поездку по Италии: Генуя, Флоренция, Сиена и, конечно, Рим, где Прокофьев играл третий концерт в академии Santa Cecilia. Известность композитора к тому времени так возросла, что он получил аудиенцию у папы Пия XI. Самым важным событием итальянской поездки была встреча с А. М. Горьким, которого Прокофьев не видел со времени памятного петроградского концерта.

«После дневного концерта в Неаполе 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»²⁸. Разговор шел на разные темы, в том числе «...о перевоспитании беспризорных, о том, что делается для этого, и как путем доверия и ласки из маленьких разбойников можно сделать полезных граждан Союза»²⁹. У Горького также сохранились воспоминания об этой встрече с Прокофьевым; он писал, что Прокофьев «был в Неаполе и дал отличный вечер с большим успехом»³⁰.

Встречи с приезжавшими во Францию советскими писателями и артистами становились все более частыми и оживленными. «В Париж ненадолго приехал В. Э. Мейер-

²⁸ Автобиография, с. 177.

²⁹ Прокофьев С. О Горьком.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 217.

³⁰ Письмо А. М. Горького В. В. Каменскому 1926 года.— Горький Максим. Собр. соч., т. 29, с. 123.

хольд, который много рассказывал о Советском Союзе, о своем театре. Сергей Сергеевич жадно впитывал каждую подробность, каждый факт, связанный с жизнью Родины, мысль о ней никогда его не покидала. Поездка в СССР намечалась на январь — февраль 1927 года»³¹, — пишет Л. И. Прокофьева.

1926 год был заполнен не только концертами и важными встречами, но и большой композиторской работой, которую Прокофьев всегда рассматривал как главную цель своей жизни. Прокофьев оркестровал «Огненного ангела», писал «Увертюру для семнадцати инструментов» ор. 42. Эта увертюра, не имевшая успеха у слушателей, пробудила в композиторе очень серьезные размышления о путях дальнейшего развития.

«Не дошла она и до публики. В чем дело? Диатонические темы, мало хроматизмов, нет путаной разработки... Я нарочно останавливаюсь на этом вопросе, потому что он „тяготел“ над целым периодом моих сочинений, начинавшихся приблизительно увертюрой. Я думаю, дело тут в следующем: повернув от дебрей хроматизма к диатонизму, я стал искать новизны в интонациях. Между тем новая интонация — вещь незаметная: новую интонацию слушатель встречает как нечто не лезущее в душу и проходит мимо, ничего не заметив. Точно так же и мелодия: если она построена на изгибах и интонациях уже известных, она легко воспринимается и затем также легко летит под стол в корзинку. Мелодия, в которой открыты новые изгибы и интонации, сначала вовсе не воспринимается как мелодия, потому что она пользуется оборотами, до сих пор мелодическими не считавшимися. Но если автор прав, то значит он расширил диапазон мелодических возможностей и слушатель неминуемо последует за ним, хотя и на приличном расстоянии»³².

Вопрос действительно жизненный для каждого композитора, если только он не идет по проторенной дорожке повторения пройденного. Конечно, не все новое сразу находит путь к слушателю. В то же время не все непонятое и непонятное должно обязательно найти в дальнейшем живой отклик. Все решается содержательностью и жиз-

³¹ Прокофьева Лина. Из воспоминаний. — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 194.

³² Автобиография, с. 179.

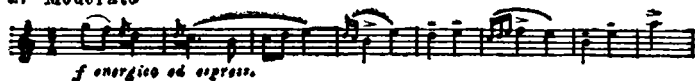
ненностью музыки, художественной оправданностью сложного письма, а в конечном счете — талантом. Поэтому слова Прокофьева, при всей значительности вложенных в них мыслей, отражают противоречия, существовавшие в его композиторской практике того времени, когда создавались вторая симфония, квинтет и увертюра ор. 42. При всем различии форм и жанров они были отмечены общностью эстетических устремлений.

Поиски художественной новизны, оторванной от впечатлений реальной действительности, приводят к сухости и абстрактности. Задумываясь над причинами «среднего» успеха некоторых своих произведений, Прокофьев чувствовал необходимость пополнить запас жизненных впечатлений, что можно было сделать только на Родине. Всё — и встречи с приезжавшими во Францию советскими людьми, и размышления над творческими проблемами — подводило композитора к мысли о возвращении. И первым шагом явилась концертная поездка в СССР в начале 1927 года.

Прежде, чем перейти к рассказу об этом важном событии, остановимся на характеристике завершенных в 1926 году произведений Прокофьева, самым крупным из которых был балет «Стальной скок». Это был уже второй балет Прокофьева, и посвятил он его Дягилеву, неутомимому в поисках новых сюжетов.

Балет начинается «Явлением участников», в котором сразу раскрываются характерные черты стиля «Стального скока». Мелодия темы, действительно, подтверждает слова композитора о повороте к русскому музыкальному языку и диатонизму. В ее интонациях обнаруживается близость к народной песне:

27 *Moderato*



Однако в дальнейшем облик и характер темы, а вместе с ней всей музыки, деформируется. Ясность начальных интонаций исчезает в потоке резких звучаний, жи-

вость ритма сковывается почти неизменной поступью *ostinato*, отбивающего доли такта. Во всем этом есть элементы острой карикатуры, почти шаржа, выступающие еще отчетливее в дальнейшем.

Сходные приемы применяются и во второй сцене — «Поезд с мешочниками». Композитор ищет средства обострения звучания и в пределах диатонического лада (параллельные септимы в басу), и применяя внезапные хроматизмы, а иногда вводя и элементы политональности.

Сцена «Ирисники и папиросники» написана в излюбленном характере прокофьевского скерцо. Эта бойкая, стремительно проносящаяся музыка в ритме тарапеллы изобилует свежими интонационными поворотами, блещет оркестровыми красками и интересна для слушателя сама по себе, независимо от сценического действия (сцена по существу не связана с образами балета).

Пятая сцена («Ораторы»), возвращает в главную сферу балета. В спокойном движении, в четкости размашистой энергичной мелодии почти полностью исчезают черты подчеркнутой карикатурности, появившейся в других страницах партитуры.

Наконец, на сцене появляются еще два персонажа — Матрос в браслете и Работница. При всех ультрареформаторских намерениях Прокофьев и Якулов не могли отказаться от традиционного балетного дуэта. По звучанию это один из самых ясных и прозрачных номеров партитуры. Легкостью причудливо разбросанных мелодических интонаций, передающих трудно выразимое словами настроение изящной, чуть озорной лирики, он напоминает лирические страницы позднейших произведений Прокофьева.

Следующий, довольно большой эпизод («Перестройка декораций») разделяет спектакль на две части. В первой были выведены действующие лица и нарисованы некоторые бытовые сценки. Однако, при всех благих намерениях авторов, все это выглядит крайне схематично, решено в жанре экзотического лубка. Отсюда — появление мешочников и папиросников. Сами по себе образы давали много возможностей для музыкального хореографического воплощения. Но достаточно вслушаться в музыку Прокофьева и посмотреть на эскизы костюмов, сделанных Ларионовым, чтобы понять, насколько все это далеко от живой реаль-



Персонажи балета «Стальной скок»

1927 год

пости. В пестром дивертисменте было немало привлека-тельных страниц настоящей прокофьевской музыки. Но в целом она не обладает той впечатляющей силой, ко-торая свойственна «Сказке о шуте» и более поздним балетам.

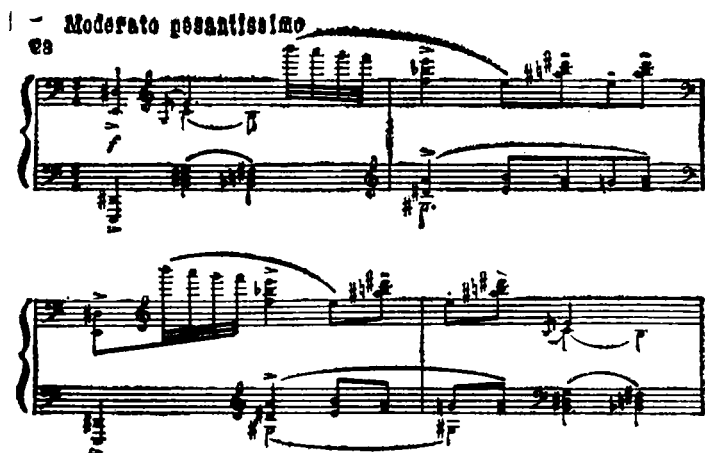
Во второй половине балета, после динамичного, почти маршеобразного эпизода «Обращение матроса в рабочего», вступает в свои права музыка машин, трансмиссий и моло-тов, которая, вероятно, и подсказала Дягилеву самое на-звание — «Стальной скок».

В большой оркестровой картине «Фабрика» компози-тор, очевидно, стремился передать «пафос организованного и внутренне и внешне труда» (слова Якулова, которые приводит Прокофьев на страницах «Автобиографии»).

Но пафоса в музыке мало, а организованность пони-мается чисто конструктивно. Партитура построена на ости-натном движении наслаивающихся друг на друга голосов,

причем их сочетание, сливаясь в неясном гуле, образует чисто сонорные эффекты. Прокофьев обогащает звуковой комплекс введением мелодического рисунка (правда, довольно абстрактного) и прозрачного по фактуре среднего эпизода (*dolce cantando*), построенного на одной из тем сцены «Матрос с браслетом и Работница», что, конечно, несколько оживляет «железное» звучание. В целом — это декоративная музыка, где отчетливо выступают элементы сонорности, даже звукоподражания.

Зато в следующей сцене («Молоты») на первом плане — чисто прокофьевские образы, от которых протягиваются нити и в прошлое, и в будущее. В смелых бросках резко диссонансирующих аккордов, в причудливости интонационных изгибов и, главное, в сметающей все препятствия ритмической поступи нельзя не узнать почерка автора «грубых, стремительных маршей», привлекавших в свое время внимание Маяковского. В музыке этой сцены есть гротескная заостренность, характерная для большинства страниц «Стального скака», но также настоящая сила:



В размахе и, одновременно, тяжеловесности этого эпизода есть нечто, заставляющее вспомнить о написанной десять лет спустя музыке Монтеки и Капулетти. Сцена «Молоты» представляет интерес не только возможностью исторических аналогий, но и сама по себе, по своему музыкальному содержанию.

Заключительная сцена почти целиком построена на несколько варьированной музыке «Явления участников», завершаясь энергичным втапыванием аккордов ми-бемоль мажор неожиданно в последних двух тактах модулирующих в минор — характерный для Прокофьева пример гармонического сдвига.

Работа над «Стальным скоком» объективно свидетельствовала о желании композитора овладеть новой и очень важной для него тематикой. Но музыка отмечена печатью поверхностного восприятия темы, что и привело к карикатурности ее трактовки. В сущности, композитор лишь повторял в подчеркнуто-огрубленной форме излюбленные, много раз встречавшиеся у него гротескные образы. Попытка найти русский музыкальный язык, способный передать современность, не удалась, да и не могла увенчаться успехом в условиях длительного отрыва от родной почвы. Словом, во всех отношениях партитуре «Стального скока» недоставало законченности стиля и воплощения, отмечавших лучшие прокофьевские произведения 20-х годов. В критических дискуссиях, которые пробудил балет Прокофьева за рубежом и в СССР (в связи с предполагавшейся постановкой на сцене Большого театра), наряду с правильными оценками было высказано много преувеличенно несправедливого: композитора обвиняли в искажении действительности, сумбурности, и т. д. Недруги Прокофьева думали, что их приговор окончателен.

И все же «Стальной скок» занял видное место в биографии Прокофьева. Его постановки сопровождались успехом, а оркестровая сюита (в нее вошли четыре эпизода: «Явление участников», «Комиссары, ораторы и граждане», «Матрос и Работница» и «Фабрика») неоднократно звучала в концертных залах.

Мы подошли вплотную к событию, сыгравшему исключительную роль в дальнейшей жизненной и композиторской судьбе Прокофьева — его первой концертной поездке в Советский Союз. Он был подготовлен к ней многими встречами и никогда не ослабевающим интересом ко всему, что происходит на Родине. Эта поездка имела большой резонанс, показала композитору огромность перспектив, открывшихся на Родине для дальнейшего развития искусства. Прокофьев приехал в СССР в период расцвета сво-

его дарования, привез много новых произведений. Большинство из них было уже знакомо советской общественности, но авторское исполнение позволило взглянуть на них по-новому. Все это содействовало быстрому росту известности Прокофьева.

Поездка принесла композитору множество ярчайших впечатлений и, по существу, уже возвратила его в родную среду. Мы не знаем точно, когда именно мысль о полном возвращении на Родину возникла у Прокофьева, но несомненно, что поездка 1927 года повлияла на такое решение. Прокофьев увидел воочию новый мир и понял, что именно здесь он сумеет полностью применить свои творческие силы. Все вело к решительной перестройке жизни, а вместе с тем — к пышному расцвету его творчества.

Едва ли Прокофьев ясно предвидел все, что откроется перед ним в этой поездке. Но он готовился к ней с особенным подъемом, с волнением ожидая встреч со старыми друзьями и с еще неизвестными для него слушателями, проявлявшими, как это уже было ему известно, живой интерес к его музыке.

Глава шестая

ПОЕЗДКА НА РОДИНУ. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЗА ГРАНИЦЕЙ

Итак, после долгих девяти лет отсутствия, исколесив многие страны и обогнув вокруг земной шар, Прокофьев ехал на Родину. По дороге в Москву он останавливался в Риге, где дал два концерта, и, что было для него приятным сюрпризом, встретился с некоторыми из старых товарищей по консерватории. Но, как ни интересны были эти встречи, он не задерживался, спеша в Москву.

18 января 1927 года поезд пересек советскую границу, а на следующий день Прокофьев был уже в Москве. На перроне вокзала его обняли старые друзья — Мясковский, Асафьев, Держановский, Сараджев, сердечно встретили руководители Персимфанса, с которыми должны были состояться первые авторские концерты. С огромным интересом вглядывался композитор в столичные улицы, с нетерпением ожидал встреч с московской публикой.

В тот же день Прокофьев отправился на репетицию Персимфанса. «Я видел, с каким волнением Л. М. Цейтлин и его друзья ждали появления в зале композитора, — вспоминает В. А. Власов. — По сигналу трубачи Персимфанса, предводительствуемые знаменитым М. Табаковым, грянули фанфары из марша к „Трем апельсинам“; быстрым шагом, походкой спортсмена к эстраде шел Прокофьев. „Марш играют не в темпе. Очень медленно. А откуда у них ноты?“ — услышал я строгий голос, обращенный к кому-то из сопровождающих. Манера разговаривать со всеми чуть-чуть свысока производила впечатление не очень благоприятное. Но это не охладило нашего горячего отношения к Прокофьеву. [...] На репетиции оркестр после

исполнения Третьего концерта бурно рукоплескал автору. Прокофьев, видимо, был доволен успехом; тем не менее сошел с эстрады с невозмутимо-деловым видом. Казалось — ему было некогда: он как будто все куда-то торопился»¹.

24 января в Большом зале Московской консерватории состоялось первое выступление Прокофьева. Его принимали с невиданным воодушевлением: «Всем нам памятно, как вся публика, как один человек, встала при первом его появлении на эстраде Большого зала консерватории и приветствовала его стоя, а он клаялся и кланялся, сгибаясь пополам под прямым углом, точно перочинный ножик»². Да, это был настоящий праздник; москвичи встречали замечательного композитора, которого уже давно полюбили за щедрое богатство его дарования. Программа первого московского концерта была составлена интересно и разнообразно; в нее вошли сюита из балета «Шут» (десять номеров), третий фортепианный концерт и сюита из оперы «Любовь к трем апельсинам». Присутствовавший в зале Асафьев пишет: «Появление Прокофьева было встречено тушем и долго не смолкавшими аплодисментами. После блестяще исполненного им Третьего концерта для фортепиано с оркестром, радостное настроение, заметное сначала, стало еще более интенсивным и перешло в единодушный энтузиазм»³.

Такой же успех сопровождал Прокофьева и в других его московских выступлениях — сольных и с оркестром. Огромное впечатление оставило авторское исполнение второго фортепианного концерта, после которого в зале долго бушевал неистовый шквал аплодисментов. Прокофьев имел полное основание сообщить в Париж: «Мы очень довольны Москвой и кажется Москва нами. Уже было 4 концерта, рев после каждого стоял оглушительный»⁴.

10 февраля Прокофьев прибыл в Ленинград, где его ожидал еще больший триумф. «Ленинград умудрился сде-

¹ Власов В. А. Встречи с С. С. Прокофьевым.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 427.

² Нейгауз Г. Композитор-исполнитель.— Там же, с. 447.

³ Глебов Игорь. Первое выступление Сергея Прокофьева.— «Красная звезда» (Ленинград), 1927, 28 января. Перепеч. там же, с. 324—325.

⁴ Письмо С. С. Прокофьева Г. Н. Горчакову от 30 января 1927 года.— Автограф из коллекции Г. Н. Горчакова.

лать еще более шумный прием, чем Москва. „Апельсины“ идут ошеломляюще, есть проект привезти их в Париж»⁵.

Нет надобности говорить, чем была для композитора встреча с городом его юности, с каким воодушевлением играл он в памятных ему с юных лет концертных залах. И здесь — сольные концерты, выступления в симфонических концертах, бесконечные овации публики и множество рецензий, среди которых выделялись своей обстоятельностью и глубиной статьи Асафьева.

Асафьев уже рассказывал ленинградцам на страницах «Красной газеты» о московских выступлениях Прокофьева: «Оказанный ему Москвой триумфальный прием ясно свидетельствует, что в его темпераментном искусстве звучит незаглушаемая в нем и стихийно вспыхивающая творческая энергия родной страны»⁶. Теперь, после ленинградских концертов, из-под пера Асафьева появились взволнованные строки: «Вот искусство, которого так жаждет наша действительность, — искусство дерзкое, волевое, сильное и вместе с тем заразительно радостное, простое и здоровое. В нем поет стихия света и тепла, в нем претворилась солнечная энергия и звучит неискоренимая тяга к жизни и борьба за нее. [...] Юноша-композитор и пианист, смело и дерзко утверждавший свое право на творчество, свой язык и свое звукоосозерцание, превратился в зрелого композитора и исполнителя-мастера, в художника, критически проверяющего каждый свой шаг и достигшего полной свободы в обращении с материалом»⁷.

Сбылись предсказания Каратыгина об овациях публики по адресу композитора с мировым именем. Она приветствовала его не только в концертных залах, но и в театре, где шла опера «Любовь к трем апельсинам».

Прокофьев вспоминал: «На спектакле „Любовь к трем апельсинам“ я сидел рядом с Луначарским, который говорил, что „Скифская сюита“ — это стихия, а „Три апельсина“ — бокал шампанского. Спектакль, поставленный моими друзьями юности — Дранишниковым — по дири-

⁵ Письмо С. С. Прокофьева Г. Н. Горчакову от 13 февраля 1927 года. — Автограф из коллекции Г. Н. Горчакова.

⁶ Глебов Игорь. Первое выступление Сергея Прокофьева. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 325.

⁷ Глебов Игорь. Прокофьев-исполнитель. — «Жизнь искусства», 1927, № 7, с. 4 и 5. Перепеч. там же, с. 325 и 327.

жерскому классу и Радловым — по шахматам, шел блестяще по своей слаженности соответствию желаниям автора. Безусловно, это была лучшая из всех постановок. А вот и частушки:

На галерке я сижу
И в ладоши хлопаю,
Апельсина три гляжу,
А четвертый лопаю»⁸.

В Ленинграде Прокофьев снова встретил многих друзей и знакомых дней молодости. Л. П. Прокофьева вспоминает: «Несколько дней мы провели в Детском Селе, у гостеприимных Асафьевых. Там мы хорошо отдохнули. Вспоминаю, как мы гуляли по пушкинским местам. [...] Между Сергеем Сергеевичем и его друзьями завязывались беседы, иногда длившиеся до поздней ночи. Они вспоминали консерваторские годы, задавали друг другу бесконечные вопросы о прошлом, о настоящем, беседовали о музыке»⁹. Памятью этих дней осталась фотография, на которой мы видим Прокофьева, Асафьева и Мясковского, также приехавшего в Ленинград, чтобы не потерять дней общения с любимым другом и товарищем.

Прокофьев познакомился и с молодыми ленинградскими композиторами, показывавшими ему свои сочинения. Из них он особо отметил первую фортепианную сонату Шостаковича и септет Г. Н. Попова. Много интересных встреч было и в Москве, где Прокофьев обнял своего старого и верного друга Моролева, переселившегося в столицу, встречался с Мейерхольдом и Б. Л. Яворским, артистами квартета Московской государственной консерватории, принимавшими участие в его концертах, с Н. С. Головановым, готовившим постановку «Трех апельсинов» на сцене Большого театра, и многими другими музыкантами. Он побывал в гостях у Луначарского, где присутствовали выдающиеся представители московского музыкального и артистического мира. И, конечно, его приезд и концерты произвели сильное впечатление на музыкальную молодежь. Она уже давно восхищалась его творчеством.

А. И. Хачатурян рассказывает об «ошеломляющем впечатлении», произведенном первым скрипичным концертом. В. А. Власов пишет, что московская молодежь влюбилась

⁸ Автобиография, с. 180.

⁹ Прокофьева Лина. Из воспоминаний.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и исследования, с. 196—197.



Б. В. Асафьев, Н. Я. Мясковский
и С. С. Прокофьев в Детском Селе

в музыку Прокофьева. О том же говорит и Д. Б. Кабалевский. Естественно, что приезд Прокофьева стал настоящим событием для молодежи, проявлявшей живейший интерес ко всему новому, талантливому.

Кабалевский в воспоминаниях живо воспроизводит картину концерта Прокофьева в зале Государственной академии художественных наук: «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 которым его встречали москвичи. [...] Как-то по

особому подтянутая „спортивная“ фигура, элегантный костюм, почти юношески добродушно-веселое выражение лица — все мало вязалось со „скифством“, „буйным характером“, „варваризмом ниспровергателя основ музыки“, то есть всем тем, что в то время принято было связывать с именем Прокофьева. [...] 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. [...] Силой своего огромного исполнительского таланта Прокофьев открыл нам не замечавшееся до того богатство лирического чувства в его музыке. Это было неожиданным и радостным откровением»¹⁰.

Не только для Кабалевского, добавим мы, но и для многих других музыкантов. Сам Прокофьев был поражен и захвачен бурным потоком событий. Вернувшись из Ленинграда, он писал: «Мы продолжаем вести безумную жизнь: концерты, театры (уйма занятых постановок), переговоры о моих операх, друзья, родственники просто и родственники, которых я до сих пор никогда не знал, интервьюеры и вообще какие-то люди, которым надо меня во что бы ни стало видеть»¹¹. Все это было необычным, а впереди ждала Украина, где его концерты состоялись в Харькове, Киеве и Одессе.

В Одессе, как вспоминает Д. Ф. Ойстрах, «Концерты Прокофьева происходили в помещении оперного театра. Еще задолго до начала зал был уже весь полон. Послушать знаменитого композитора пришла чуть ли не вся музыкальная общественность города, все музыкальные старожилы, масса молодежи. Успех был огромный»¹².

В это время произошла и первая встреча Ойстраха с Прокофьевым, носившая довольно курьезный характер. Дело в том, что Ойстрах играл скерцо из скрипичного концерта в присутствии автора, оставшегося недовольным исполнением. Поднявшись на эстраду, Прокофьев начал показывать молодому скрипачу темпы и оттенки, не сму-

¹⁰ Кабалевский Д. О Сергее Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 408—409.

¹¹ Письмо С. С. Прокофьева Г. Н. Горчакову от 1 марта 1927 года.— Автограф из коллекции Г. Н. Горчакова.

¹² Ойстрах Д. О дорогом и незабвенном.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 449.

щаясь присутствием публики. Мог ли он в то время предполагать, что имеет дело с будущим замечательным исполнителем своих произведений! И уж конечно не знал, что среди публики находится двенадцатилетний мальчик, который возродит к новой жизни его пятый фортепианный концерт! Речь идет о Святославе Рихтере, для которого приезд Прокофьева также стал одним из важных событий музыкальной жизни.

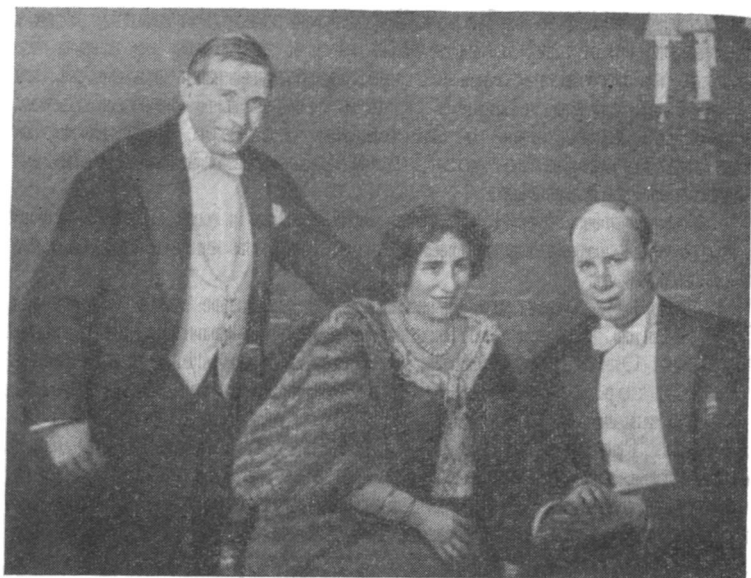
Много лет спустя Рихтер вспоминал о том, как впервые слушал Прокофьева. Память сохранила ему любопытные подробности:

«Это был один из зимних дней. В зале были сумерки. К публике вышел длинный молодой человек 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 переламывался — чик! При этом 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 „заключенно“. Он играл свои мелкие вещи, и каждая была как элегантный деликатес в строго обдуманном меню. [...] Публика осталась довольна. Прокофьев тоже. Он кланялся с аккуратным довольным видом: не то цирковой фокусник, не то персонаж из Гофмана»¹³.

Вернувшись в Москву, Прокофьев дал два концерта в Ассоциации современной музыки, в которых впервые прозвучали в столице «Классическая симфония» и квинтет. А 20 марта состоялось заключительное выступление с Персимфансом, снова принесшее композитору исключительный успех.

Прокофьевы уезжали из Москвы взволнованные и растроганные приемом советской аудитории. Вероятно, при всей своей уверенности, композитор не ожидал ничего подобного. Он увидел не только доброжелательность в отношении к нему музыкальной общественности, но и множество проявлений общего культурного роста страны. То, что

¹³ Рихтер С. О Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 456.



А. В. Нежданова, Н. С. Голованов и С. С. Прокофьев
Москва, 1927 год

раньше лишь рисовалось в воображении по статьям, письмам и рассказам друзей, стало теперь реальностью, превосходившей все ожидания. Прокофьев увидел, что на его Родине слушатели созрели до понимания новой музыки, больше того, предъявляют к ней все возрастающие запросы. Перед ним открылось необозримое поле творческой деятельности.

Приезд Прокофьева оказал громадное влияние на молодежь, заставил по-новому взглянуть на проблематику современного музыкального искусства. Интерес к Прокофьеву распространился за пределы городов, в которых состоялись его концерты: повсюду читали о них и с новым чувством раскрывали тетради его произведений, имевшиеся к тому времени у многих любителей музыки.

Выступления Прокофьева оказали влияние и на вкусы широких кругов слушателей. В середине 20-х годов они познакомились с некоторыми крупнейшими композиторами Запада, посетившими нашу страну. Однако впервые

перед ними выступил музыкант такого размаха и покоряющей силы; для многих это было по существу первое соприкосновение со стихией нового искусства.

Для Прокофьева пребывание в СССР воочию показало размах культурного строительства и дало огромный материал для размышлений о своем будущем. Непосредственным результатом поездки явилось укрепление связей с деятелями советской культуры, а затем — все большее переключение творческой деятельности в новую сферу.

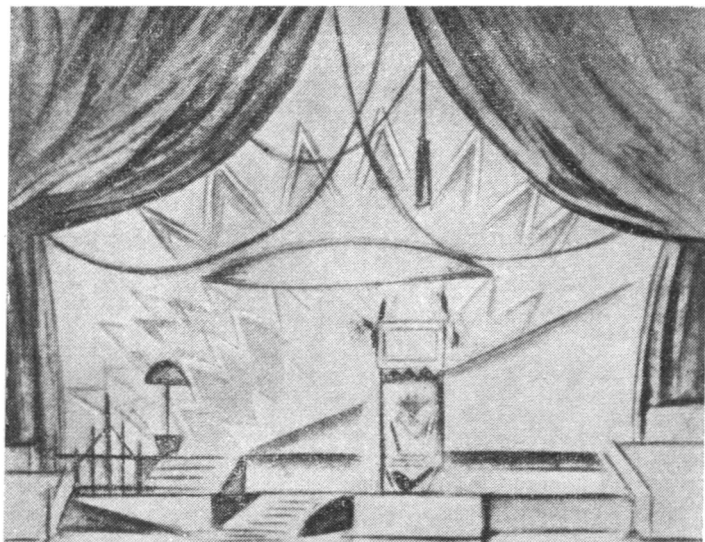
По возвращении из Москвы Прокофьев направился в Монте-Карло, где шли репетиции «Стального скака». Первоначально премьера предполагалась в Монте-Карло, причем постановщиком намечался К. Я. Голейзовский, но он не смог принять участия в работе, и премьера, состоявшаяся в Париже (1 июня 1927 года), была подготовлена балетмейстером Мясиным и художником Якуловым. Спектакль создавался в тревожной атмосфере: «Были разговоры, что на спектакле могут быть враждебные демонстрации со стороны русских эмигрантов, недовольных постановкой „большевицкого“ балета, но ничего подобного не произошло»¹⁴.

«Стальной скак» имел успех у публики, но отзывы прессы, как вспоминает композитор, были различными, вплоть до отрицательных: „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»¹⁵. Спустя несколько времени — 4 июля — Прокофьев присутствовал на лондонской премьере «Стального скака»: «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“»¹⁶.

¹⁴ Прокофьева Лина. Из воспоминаний. — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 198.

¹⁵ Автобиография, с. 180—181.

¹⁶ Там же, с. 181.



Декорация Г. Штробаха к спектаклю
«Любовь к трем апельсинам»

1927 год принес Прокофьеву и другие премьеры. 7 мая в Берлине был поставлен балет на музыку «Скифской сюиты». Автор посетил инкогнито берлинскую премьеру, но не удовлетворенный спектаклем, уехал, не показавшись публике. 11 октября «Скифская сюита» была поставлена на сцене театра Colonn in Буэнос-Айресе. Прокофьев мог торжествовать: его музыка звучала все чаще, и ему уже не приходилось вести неприятные переговоры с директорами театров.

Особенную радость доставило композитору известие о постановке в Большом театре «Любви к трем апельсинам». Спектаклем дирижировал Голованов, добившийся великолепной слаженности и артистичности исполнения. В спектакле были заняты лучшие силы театра: Г. В. Жуковская, А. В. Нежданова, Н. А. Обухова, В. Р. Петров, А. С. Пирогов и другие. Спектакль был интересно оформлен художником И. М. Рабиновичем. К этому времени уже проводились радиотрансляции из театральных залов и, благодаря

этому, оперу Прокофьева узнали десятки тысяч любителей музыки разных городов. Композитор слушал этот спектакль в 1928 году и остался очень доволен качеством оркестрового звучания и артистического исполнения.

Лето 1927 года Прокофьев провел вблизи Парижа, где его часто навещали друзья, круг которых все расширялся. В основном это были французские музыканты, но нередко в доме появлялись гости из других стран. Среди них был и Джордж Гершвин, чью оперу «Порги и Бесс» Прокофьев очень ценил, Эйтор Вила-Лобос, Мануэль де Фалья и другие. Это свидетельствовало о растущем интересе к музыке Прокофьева, а ему помогало в расширении творческих связей. Особенно прочные связи установились с французскими композиторами.

Летом Прокофьев был занят двумя большими работами — окончанием оркестровки «Огненного ангела» и сразу вслед за тем новой редакцией «Игрока», о характере которой композитор сообщает следующее: «Десять лет, отделявшие от сочинения его, дали возможность яснее увидеть, что было музыкой, а что рамплиссажем, прикрывающимся страшными аккордами. Эти места я выкидывал и замещал новыми, построенными главным образом на том материале „Игрока“, который я оцепивал, как удавшийся. Еще я обратил внимание на то, чтобы упорядочить вокальные партии и облегчить инструментовку»¹⁷.

Эти высказывания во многом помогают понять существо происходившей творческой эволюции, сделавшей возможным появление «Ромео и Джульетты» и других произведений, отмеченных стремлением к простоте и ясности стиля. Зачатки этой эволюции относятся к тому времени, когда Прокофьев еще увлекался тем, что впоследствии называл «модерным рамплиссажем», когда создавались такие произведения, как романсы на слова Ахматовой, или «Мимолетности».

В 1927 году в Париже Кусевицкий впервые сыграл «Классическую симфонию». Бывший на концерте американский композитор Рой Гаррис, вспоминал: «Присутствовал весь музыкальный Париж. Некоторые музыканты восприняли симфонию скептически, другие с энтузиазмом.

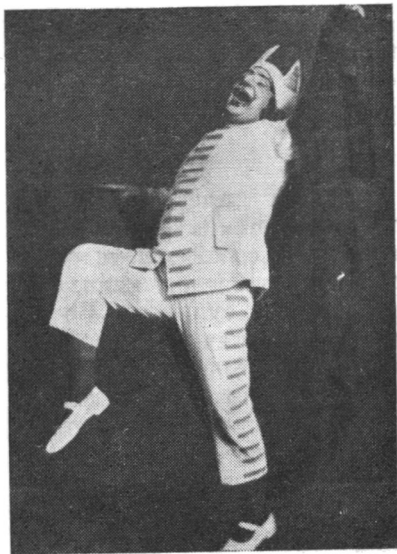
¹⁷ Автобиография, с. 181.



Я был в числе скептиков (это было 35 лет тому назад!)»¹⁸. Подумать только, что даже «Классическая симфония» могла вызывать в те дни противоречивые оценки даже среди музыкантов! Но это, конечно, было лишь эпизодом в летописи уже завоеванного мирового признания.

Весной 1928 года Прокофьев впервые услышал в концертном исполнении отрывки из оперы «Огненный ангел». Пела Н. П. Кошиц, успех был большой, но перспективы постановки оставались по-прежнему туманными и неопределенными. Прокофьева волновала судьба произведения, к которому он испытывал особо теплые чувства. Вполне естественные, добавим мы, ибо «Огненный ангел», действительно, принадлежит к числу лучших страниц его творчества. Раздумывая о том, как приблизить эту музыку к слушателю, Прокофьев пришел к мысли написать симфонию на тематическом материале оперы. Так возникла третья симфония, которую сам композитор считал одним из своих любимых сочинений. Он не соглашался однако с теми, кто называл ее симфонией «Огненный ангел»:

¹⁸ Гаррис Рой. Великий национальный художник.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 366.



«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 эту окраску, и потому я хотел бы, чтобы слушатель воспринимал Третью симфонию просто как симфонию без какого-либо сюжета»¹⁹.

Конечно, к авторским словам нельзя не прислушаться, тем более что в них сквозит мысль об освобождении симфонической музыки от ясно выраженной программности, что было не чуждо Прокофьеву в конце 20-х годов. Однако едва ли можно согласиться с ними полностью. Быть может здесь и не надо искать прямых сюжетных соответствий с оперой (ее, кстати сказать, не обязательно должен знать каждый слушатель симфонии). Но в эмоциональной атмосфере и образном строе двух произведений есть много общего. Да иначе не могло и быть, ведь даже в только что приведенных авторских высказываниях достаточно ясно говорится о связях, существующих между оперой и сим-

¹⁹ Автобиография, с. 182.

фонией. Причем речь идет не только об общности материала, но и об использовании больших пластов его разработки. И как бы ни называть симфонию, она вводит в мир чувств и переживаний, в котором жил композитор в период работы над оперой.

Третья симфония внесла в творчество Прокофьева много нового. В «Классической симфонии» автор не ставил перед собой задачи раскрытия глубокого идейно-эмоционального содержания. Она легка, изящна и грациозна, и в этом ее сущность. Во второй симфонии композитор, по его собственным словам, увлекся экспериментальными поисками, заметно повлиявшими на общий характер музыки (не случайно он неоднократно собирался вернуться к работе над ней). В третьей симфонии все его творческие усилия были направлены на раскрытие большого и конкретного образного содержания. Это и определило облик симфонии, ее драматизм и размах. В музыке чувствуется жар лавы вдохновения, породившего оперу «Отпетый ангел». Она пылает в третьей симфонии, ничуть не потускневшей и после появления позднейших прокофьевских произведений этого жанра. Более того: ни в одном из них он больше не возвращался к тому, что так ярко было высказано в третьей симфонии.

Образный строй третьей симфонии весьма своеобразен. Много в нем напоминает драматически напряженные эпизоды более ранних произведений, в том числе халдейского заклинания «Семеро их». Однако нигде Прокофьев не достигает такой мощи трагедийности звучания. Музыка симфонии захватывает ярчайшей эмоциональностью, почти зримой конкретностью образов и грандиозностью замысла, неизменно захватывающими и увлекающими слушателя. Об этом правильно говорит Рихтер:

«Ничего подобного в жизни я при слушании музыки не ощущал. Она подействовала на меня как светопредставление. Прокофьев использует в симфонии сверхинтенсивные средства выражения. В третьей части, скерцо, струнные играют такую отрывистую фигуру, которая как бы летает, точно летают сгустки угара, как если бы что-то горело в самом воздухе. Последняя часть начинается в характере мрачного марша — разверзаются и опрокидываются грандиозные массы — „конец вселенной“, потом

после некоторого затишья все начинается с удвоенной силой при погребальном звучании колокола»²⁰.

Такие ассоциации едва ли могли бы возникнуть при слушании более ранних произведений Прокофьева, они, попросту, мало свойственны складу его мышления, подчиняющего все наваждения и сарказмы строго рациональному началу. Здесь вырывается буря эмоций, для которой тесны рамки рационального, преобладают страстность и истступленность, даже демоничность, столь неожиданные для музыки композитора.

В связи с третьей симфонией следует коснуться и вопроса о театральной природе симфонической музыки Прокофьева. Несомненно, что использование тематического материала, заимствованного из музыкально-драматических произведений, положило свой отпечаток на партитуры третьей и четвертой симфоний, более того, определило характер некоторых стилистических приемов. Но отсюда не следует делать вывода о недостаточной силе симфонического обобщения. В третьей симфонии развитие музыкальных мыслей не связано предначертаниями сцены; оно в высшей степени динамично, что сказывается и в столкновении тем, и в глубоком конфликте образов, имеющем, как это правильно отмечал композитор, вполне самостоятельное значение. А ведь именно этим определяется ценность любого произведения, в том числе — симфонического. Все дело в том, что музыкальные идеи и образы Прокофьева можно было воплотить и в симфоническом, и в оперном жанрах. Поэтому они могли быть развиты в одном и другом без всякого ущерба для художественной ценности музыки.

Существуют разные формы и жанры симфонизма, и достоинство произведения определяется не принадлежностью к одному из них, а значительностью темы, глубиной ее раскрытия и силой творческой фантазии композитора. Прокофьев обладал этими качествами в самой высокой степени, что и определило успех его лучших симфоний, к которым принадлежит и третья.

Партитура третьей симфонии написана для тройного состава. В ней четыре части, контрастные по основным образам, но объединенные тревожным и беспокойным чувством, охватывающим слушателя с первых же тактов.

²⁰ Рихтер С. О Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 459.

Первая часть (Moderato) начинается набатным перезвоном, проникнута духом мятежной дисгармонии, впервые выраженной Прокофьевым с такой силой. Можно сопоставить это с некоторыми страницами русской музыки: набатом бородинского «Князя Игоря», третьей частью рахманиновских «Колоколов» и даже с колокольными звучаниями последних скрябинских сонат. Прокофьев обогатил эту образную сферу музыкой своей замечательной третьей симфонии.

Из колокольных звучаний выплывает мощная, широкая в своем песенном дыхании, главная тема; в ней есть и размах, и драматическая отчаянность; она начинает повествование с той жизненной открытостью, которая неотразимо действует на слушателя. При всей «готичности» сюжета оперы, из которой тема пришла в симфонию, в ней чувствуется близость русским интонациям:

[Moderato]
29 *p molto espress.*

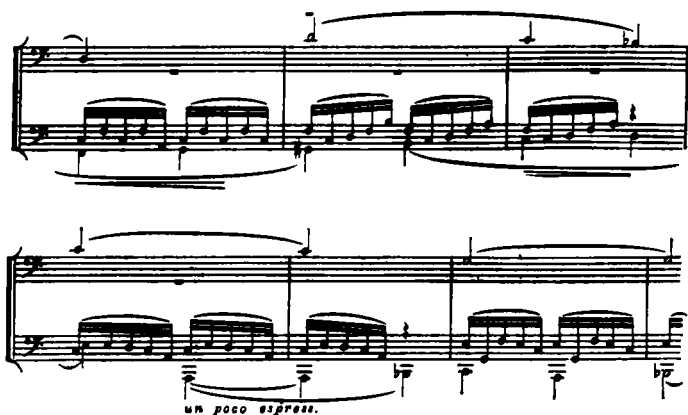
Cor. *p* *molto espress.*

V.o. *p*

C.b. *pp*

p *molto espress.*

The image shows three systems of musical notation. The first system includes parts for Cor. (Cornet), V.o. (Violoncello), and C.b. (Cello/Bass). The second system continues the V.o. and C.b. parts. The third system continues the V.o. and C.b. parts. Dynamics include *p*, *molto espress.*, and *pp*. Articulation includes slurs and accents.



Мелодия звучит величаво, свободно; она вносит волевое начало в смятенность набатных звучаний. Вторая тема — также широкая и диатоническая, — по характеру более спокойная, но в ее разработку снова врывается вихрь страшных наваждений. Прокофьев мастерски пользуется приемом напластования полифонических подголосков, создающих предельную напряженность оркестрового звучания. Полное *tutti* прорезывается остроэкспрессивными фразами медных инструментов, приобретающими экзальтированный характер. В особенности драматично *solo* трубы (цифра 36 партитуры)²¹. Неудержимое эмоциональное нарастание, построенное на остинатном ритмическом движении, подводит к грандиозному по звучности и широте дыхания проведению главной темы. Это кульминация первой части; волевое начало торжествует над злобной и враждебной стихией. Она напоминает о себе вплоть до самого конца лишь непрерывной повторностью ритмических фигур. Бурное клокотание и тревожность начальных страниц отступает в неясную и загадочную даль. Так заканчивается первая часть с ее мятежными звонами и широким разливом мелодии, сковывающей своим волевым устремлением неистовость злого наваждения. В этом есть нечто шекспировское, вызывающее в памяти образ волшебника Просперо, одаренного властью заклинать стихийные силы.

²¹ Позднее оно вызывало аналогии с соответствующим эпизодом из третьей части восьмой симфонии Шостаковича.

Но герой Прокофьева не Просперо, ему не дано повелевать стихией, и она вновь обрушивается на него в зловещей музыке скерцо.

Но раньше в симфонии появляется островок чистой и спокойной лирики *Andante*. Это — царство певучей мелодии, русской по интонационному складу, проникновенно звучащей у альтов, виолончелей и контрабасов:

30 *Andante*



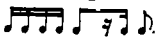
Мягкость общего звучания оттенена в дальнейшем шорохом пассажей виолончелей, четко артикулированным движением кларнетов, *glissando* первых скрипок. Но все это лишь блики, не нарушающие общего характера картины. Лирический образ чист и ясен, быть может несколько холодноват в своей созерцательности, но это особенно впечатляет после бури, отшумевшей в первой части. По чистоте и законченности стиля *Andante* предвещает поздние лирические страницы Прокофьева. Возвышенность поэтического настроения этой музыки кажется бесконечно далекой от драматических коллизий первой части: мир чистого человеческого чувства противостоит разгулу мрачных и темных сил, угрожающих существованию героев «Огненного ангела», перевоплотившихся в образах симфонической музыки.

Все это спокойствие в один миг сметается неукротимым натиском музыки демонического скерцо, не имеющего себе равных в музыке нашего века. На первый взгляд непонятно, как столь рационально мыслящий композитор сумел проникнуть в иррациональную сферу кошмаров и призраков. Но они мелькали и на страницах его ранних произведений. А теперь их пробудил роман, написанный поэтом, также прославившим рационалистом.

Первые страницы партитуры — взволнованность триолей и краткие реплики, напоминающие о главной теме первой части, — кажутся близкими драматизму романтических скерцо. Но дальше — в четкости ритмической по-

ступы струнных, в кратких фразах, лишенных мелодической рельефности, в странных шорохах и скрежетах — раскрывается безликое и потому особенно страшное кошмарное видение. Прокофьев создает образ, несколько напоминающий скерцо из шестой симфонии Чайковского, но предстающий в ином облике — готического наваждения, навеянного фантазмагориями брюсовского романа.

Это — главное в образном содержании скерцо, властно покоряющего каждого слушателя. Об этой музыке невозможно забыть и слушая средний лирический эпизод скерцо, красивый по музыке, но бессильный восстановить нарушенное равновесие. И когда шорохи струнных возникают вновь, они сразу и начисто отменяют лирику силой кошмарной фантазмагии. Второй раз шквал бушует с той же яростью, ничуть не теряя стихийной силы. Он сохраняет свой характер даже в момент динамических затуханий, в которых необыкновенной экспрессивностью звучат *glissando* первых скрипок.

Строение этого поразительного звукового комплекса очень сложно. Партии скрипок, альтов и виолончелей разделены на три группы, контрабасы играют вместе. Во всем этом многозвучии отчетливо выделяются четыре элемента: *glissando* первых скрипок, четко ритмованные фигуры вторых скрипок и альтов (об их строении мы скажем несколько дальше), тревожные интонации виолончелей и грубовато очерченная фраза контрабаса с ее остигнутым ритмом. Фигуры вторых скрипок и альтов построены на очень простой, часто встречающейся в партитуре ритмической формуле: 

В каждой из трех партий вторых скрипок она начинается поочередно с первой, второй и третьей доли такта, что и создает одновременно прерывистость и непрерывность движения (альты дублируют ритмическую структуру вторых скрипок). Естественно, что при таком количестве голосов трудно уловить мелодические очертания каждого из них — они сливаются в одном комплексе звучаний, носящем почти сонорный характер. Однако все дело в этом «почти»: ритмическая организованность всех партий и выразительность более простой по ритму линии контрабасов, играющих то *pizzicato*, то *arco* предохраняют от расплывчатости, и весь эпизод отличается собранностью и необычайной активностью. В этом звуковом комплексе

впечатляет таинственность *piano pianissimo*, нарушаемого внезапными и краткими *forte*. Это усиливает загадочность и неопределенность возникшего звукового видения, страшит и зачаровывает.

В репризе выразительность звучания становится еще большей, благодаря введению ударных и духовых инструментов. Грозно звучат литавры и большой барабан, подчеркивающие грузность низкой басовой ноты (*фа-диез* контрафагота и тубы), тревожно и загадочно появление мелодии засурдиненной трубы.

Идейно-образное содержание части очень ясно раскрывается в самой ее конструкции. В первом эпизоде, на фоне тревожных звучаний появляются начальные интонации главной темы первой части. Возникает образ мятущегося, встревоженного сознания, испытывающего страх перед тем, что налетает на него в загадочных и непонятных шорохах второго эпизода. Прокофьев закрепляет эту антитезу, внедряя в поток звучаний второго эпизода фрагменты первого. Картину наваждения композитор заканчивает аккордом, в котором сочетаются мажорная и минорная терции. Этот аккорд неоднократно встречается в музыке 20-х годов, в том числе и у Бартока. Однако Прокофьев пользуется им весьма своеобразно. Из напряженного, резко диссонантного звучания возникает светлая и проникновенная мелодия флейты, вводящая в среднюю часть скерцо. Образ чистой поэтической мечты вновь заставляет отступить кошмарные видения. Эта тема развита широко, обогащена выразительными мелодическими элементами. Средняя часть воспринимается как антитеза смятенности духа и власти наваждений, встающим в начале скерцо, ее человечность и ясность сознания противостоят кошмарам средневековья. Реприза еще больше подчеркивает и усиливает характер злого и страшного наваждения... Но Прокофьев не был бы сам собой, если бы поставил здесь точку: вновь звучит аккорд с мажорной и минорной терциями, из-за него вновь выплывает тема мечты, приобретающая в светлых звучаниях флейт, кларнетов и труб энергичный, мужественный характер. Так заканчивается это удивительное, ни с чем несравнимое скерцо.

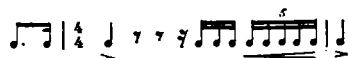
Трудно представить себе дальнейшее течение событий после такого скерцо. Зачеркнуть его светлым жизнеутверждающим финалом было бы невозможно: это противоречило бы всей концепции симфонии. Так же невозможно

воскресить вновь его образы — они воплощены с исчерпывающей полнотой. Прокофьев находит смелое решение проблемы финала, создавая картину мрачного и зловещего шествия.

Химерическая полетность скерцо сменилась здесь тяжеловесной поступью, зыбкость очертаний — нарочитой резкостью контуров массивных звуковых глыб, точно высеченных из грубого, с трудом поддающегося обработке материала. Вся мощь этого массива предстает перед слушателем сразу, без всякой подготовки — в грузном оркестровом *tutti* (отсутствуют лишь флейты) и суровых очертаниях главной темы, излагаемой в низком регистре струнных, фаготов, контрафагота и тромбонов:



Литавры и арфы подчеркивают ритм шествия, а большой барабан вносит в него экспрессивность краткой, постоянно

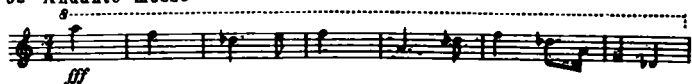
повторяющейся фигурой: 

Музыка здесь так образна, даже картинна, что может внушить мысль о программном истолковании, особенно тем, кто знаком с оперой Прокофьева и повестью Брюсова. Однако и без этого ее значение в общей концепции симфонии достаточно ясно — это своеобразная материализация враждебных человеку сил, появившихся ранее в облике призрачных видений. Тревожный набат первой части преобразился здесь в мрачные и повелительные звучания, выступающие преградой на пути всем исканиям и порывам. Что-то вроде грозного фатума, тяготеющего над героем последних симфоний Чайковского, преображенного в фантазии композитора XX столетия.

Образ мрачного шествия сохраняется почти неизменным на протяжении всего финала. Его грозный характер

усиливается введением новой темы, излагаемой флейтами и скрипками:

32 *Andante mosso*



Шествие отступает ненадолго в среднем эпизоде, где снова выражены глубоко личные переживания — драматические и, даже, лирические (в эпизоде *Poco meno mosso*, *Tranquillo*, *Un poco gravemente*). Но все сменяется репризой, где образ шествия приобретает черты еще большей — нечеловеческой — суровости и жестокости.

В автоматизированное движение ритмических фигур врываются истерические взвизгивания и вопли (*glissando* скрипок и арф), размеренный стук большого барабана:



Троекратное проведение первых интонаций темы (см. предыдущий пример), звучащих точно грозный и неотвратимый приговор, заканчивают финал, а вместе с тем и всю симфонию.

Ее четыре части объединены в рамках единого замысла, причем основная линия развития идет от первой части через скерцо к финалу, а вторая часть противостоит им в своей лирической эмоции (она выступает также в отдельных эпизодах остальных частей). Мечта, возникшая среди наваждений, гибнет, сметенная шквалом скерцо и железным шагом финала. Прокофьев впервые обратился к такой концепции (если не считать оперы «Огненный ангел») и воплотил ее с потрясающим драматизмом. В третьей симфонии не раз отмечались черты экспрессионизма. Однако, если они там есть, то разве лишь в предельной эмоциональной обостренности музыки, а не в ее гуманистической сущности.

Третья симфония создавалась в годы, когда на человечество уже надвигались тяжелейшие испытания и, независимо от субъективных намерений ее автора, она воспринимается сейчас в аспекте того будущего. Она глубоко трагедийна и предвосхищает этим многие симфонические произведения, созданные композиторами 30—40-х годов.

Более того: она является одной из ярчайших страниц трагедийного симфонизма.

Прорыв в сферу трагедийности кажется неожиданным в творчестве такого композитора, как Прокофьев. Действительно, третья симфония выводит из сферы наиболее типичных для него образов и настроений. Но она связана и с остротой драматических конфликтов «Игрока», нарастаниями «Скифской сюиты», стихийным размахом кантаты «Семеро их». От нее протягиваются нити и ко многим эпизодам позднейших произведений — образу нечеловеческой жестокости тевтонских рыцарей (в «Александре Невском»), зверствам гайдамаков в мирном украинском селе («Семен Котко») и другим. Это доказывает, что создание третьей симфонии было глубоко органичным явлением в творческой эволюции композитора.

При всем этом можно говорить о расширении идейно-образной сферы творчества Прокофьева, об овладении им симфоническим жанром. По-своему оригинальна была и «Классическая симфония», но там связи с традицией были во многом определяющими. Третья симфония несравненно самобытнее по облику, не говоря уже о значительности содержания. Ее музыка конкретна, почти картина в своих образах, в ней есть острота драматических конфликтов и покоряющая слушателя сила могучих нарастаний. Все это выражено в глубоко своеобразной форме, высказано идиомами музыкального языка Прокофьева во всей их яркости и самобытности. Третья симфония явилась его шедевром и, вместе с тем, одной из интереснейших страниц музыки XX столетия.

Сочинение третьей симфонии потребовало огромного напряжения творческих сил. Однако Прокофьев находил возможность и для осуществления других замыслов. Он рассказывает об этом в «Автобиографии»: «Одновременно с симфонией я работал над двумя довольно большими вещами для фортепиано, в которых мне хотелось углубиться в музыку и в самого себя, мало интересуясь облеечь содержание в форму, с размаху лезущую в сознание слушателя. (Я совершенно не собираюсь отстаивать этот прием, но думаю, что, написав немало легко воспринимаемых сочинений, я могу себе позволить сочинить опус хотя бы, например, для самого себя.) Пьесы получили

название „Вещей в себе“ ор. 45. [...] К сожалению, название, по-видимому, вызвало ошибочное впечатление, что это абстракция и чистая игра в звуки. Прочтя название и увидев 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»²².

Прокофьев поднимает вопрос о праве на эксперимент, но ведь главное — в его направленности и результатах. Этим пьесам не посчастливилось привлечь внимания исполнителей, а следовательно и широкой публики; они мало заинтересовали даже исследователей прокофьевской музыки. Между тем, по нашему мнению, они достойны большего интереса и сами по себе и как характеризующие существенную строку прокофьевских исканий. Рациональное начало часто преобладает в этих пьесах над открытой эмоциональностью. Но в них можно найти лирические ростки, предвещающие будущее. В общей картине творческой эволюции Прокофьева находят место и «Вещи в себе», поэтому следует отнестись с полным вниманием к произведениям, которые, очевидно, были дороги их автору.

«Вещь в себе. А.» интересна прежде всего сочетанием эпического элемента начала с лирическим напевом, изобилующим новыми поворотами, которых так упорно искал Прокофьев. Уже на первой странице встречается еще один пример хроматизированной диатоники, включающей все двенадцать звуков. Так же как и в квинтете, это не имеет ничего общего с додекафонией не только потому, что композитор не следует догматическому правилу неповторимости звуков, но и в силу ясной тональности, даже диатоничности этих эпизодов. Прокофьев находит новые формы диатоники, так своеобразно представленные в его произведениях. Особенно примечателен средний эпизод, с его чистой диатоникой (ее не могут нарушить альтерации) и свободно льющимся напевом, интонационно родственным русской песенности. Здесь ощутимы связи с традициями русской музыки (скорее всего, Бородина и даже

²² Автобиография, с. 182.

Глазунова) и, с другой стороны, устремленность в будущее.

Во второй пьесе («Вещь в себе. Б.») хроматизированная диатоника выступает в еще более сложных формах. В ней также ясно выражено лирическое начало, непосредственно предвосхищающее некоторые страницы балета «Ромео и Джульетта». Конечно, здесь много и чисто рационалистической выдумки композитора, но это не лишает пьесу тех качеств, которые необходимы для восприятия музыки слушателем. В этой изысканной лирике есть своя привлекательность и она заставляет вновь задуматься над словами композитора, призывавшего подойти к «Вещам в себе» с «других позиций».

Окончив оперу, Прокофьев немедленно принялся за сочинение балета для Дягилева. Это было в высшей степени в его стиле работы — непрерывной и необыкновенно напряженной. По существу он никогда не давал себе отдыха, все время обдумывая новое, отдавая творчеству все свое время.

«Работоспособность Сергея Сергеевича была удивительной, — вспоминает Л. И. Прокофьева. — Он относился к творческому труду, как к чему-то постоянному и необходимому. [...] Свои крупные произведения Сергей Сергеевич обычно обдумывал и сочинял летом, когда мы жили за городом, у моря или в горах. [...] Когда мы жили за городом, Сергей Сергеевич с утра отправлялся на небольшую прогулку, как он говорил „проветриться“ и кое-что обдумать. Затем он работал почти до самого обеда, перед которым снова шел на прогулку, иногда со мной. [...] После обеда Сергей Сергеевич ложился немного отдохнуть (он это называл „прикорнуть“) и во второй половине дня занимался оркестровкой, либо корректурой [...]. Он мог оркестровать по восемнадцати страниц в день»²³.

Трудно было выдержать такие темпы, даже при исключительной одаренности и трудолюбии. Прокофьев стремился выгадать время путем рационализации процесса записи партитуры, о чем уже говорилось выше. В 1928—1934 годах Прокофьеву помогал в расшифровке записей его секретарь в Париже, Михаил Астров. Ему посчастливилось близко наблюдать работу композитора и, восхищаясь лег-

²³ Прокофьева Лина. Из воспоминаний. — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 183—184.

костью почерка прокофьевских произведений, понять цену каких усилий это достигалось.

«„Никакого труда“, — как смешно это звучит, если знаешь, как трепещет душа художника, одержимая творческим увлечением, если видишь разбросанные листы, полные безумных перечеркиваний, если слышишь „варварские“ аккорды, непрестанно повторяющиеся для того, чтобы в конце концов занять свое место в целом и раствориться в этом целом, как в некоем единстве»²⁴.

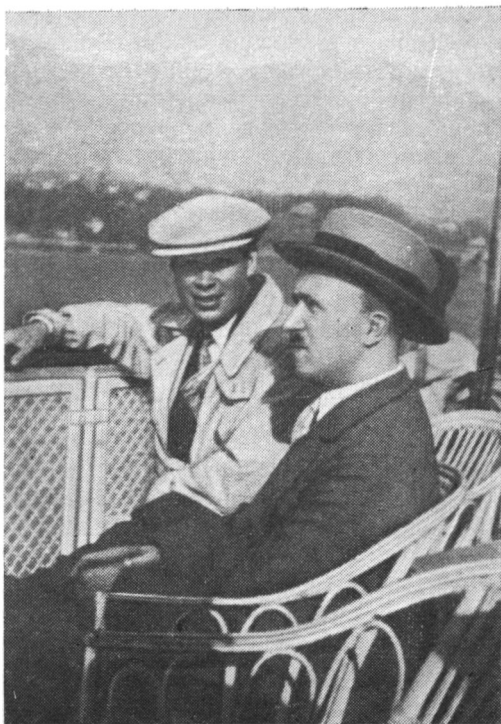
Летний отдых означал для Прокофьева продолжение работы в более спокойных и благоприятных условиях, в которых она становилась исключительно интенсивной.

Прокофьев умел и отдыхать. В 1928 году он приобрел автомобиль и совершил много интересных поездок с семьей и друзьями. Об этом можно прочитать на страницах воспоминаний Л. И. Прокофьевой: «Благодаря машине нам удалось хорошо ознакомиться с Францией, которую мы изъездили вдоль и поперек. Сергей Сергеевич любил заранее составлять маршруты (совсем как в детстве — по железнодорожному расписанию! — *И. М.*) и рассчитывать точно, когда мы прибудем в определенное место. Часто с нами ездили друзья из Советского Союза, например, летом 1928 года — Софроницкие, позже Мейерхольд, Афиногенов и другие. [...] Заезжали к А. А. Винклеру [...]. У Винклера тогда гостил А. К. Глазунов, его старый приятель. Мы провели с ним несколько очень приятных часов и сделали много интересных фотоснимков. [...] Заехали к композитору Пуленку, у которого провели два дня (у его родителей в этих местах было имение близ Луары). Пуленк подарил мне свой сборник романсов на слова Ронсара с обложкой работы Пикассо»²⁵.

Лето и часть осени Прокофьевы провели в местечке Ветраз — вблизи швейцарской границы. В гостях у композитора побывали Асафьев и Ламм, живо напомнившие ему о недавней поездке на Родину. Долгие беседы с ними и автомобильные поездки не отвлекли его от работы над балетом «Блудный сын», заказанным ему Дягилевым. Работалось хорошо, и в ноябре, вернувшись в Париж, Про-

²⁴ Астров Михаил. За работой.— В кн.: Сергей Прокофьев.— Статьи и материалы, с. 379.

²⁵ Прокофьева Лина. Из воспоминаний.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 182.



С. С. Прокофьев и Б. В. Асафьев

кофьев привез полный клавир балета. Зимой он закончил партитуру, а в мае 1929 года в Париже состоялась премьера «Блудного сына».

«Блудный сын» написан по мотивам библейской легенды, вдохновившей многие произведения классической живописи. Композитор не слишком строго придерживался источника: «Мораль, касающаяся старшего сына, была удалена. Дело сводилось к тому, что блудный сын, забрав свое имущество, покидает семью, пирует, поддается очарованию красавицы; ограбленный и избитый, он на коленях возвращается к отцу, который встречает его ласково и прощает: короткий сюжет в трех картинах, но в нем на-

личествуем все элементы»²⁶. Надо признать, что вместе с моралью исчезла и глубокая значительность легенды, так ясно ощутимая, например, в знаменитой картине Рембрандта. Все приобрело более внешний характер, что и положило печать на произведение, являющееся упрощенной версией философской легенды. Это относится главным образом к самому либретто, что же касается музыки, то она во многом дополняет отсутствовавшее. Это, бесспорно, одна из ярких страниц прокофьевского творчества.

Музыка балета «Блудный сын» свидетельствует об эволюции композитора к большей ясности лирического высказывания, к отказу от подчеркнутой преувеличенности гротеска и резкости звучаний, характерных для «Стального скака». Конечно, иной сюжет и характер творческого задания повлияли и на существо музыки. Но несомненны и некоторые общие сдвиги, «смягчение стиля», о котором говорит композитор в «Автобиографии».

Многое в музыке «Блудного сына» предвещает лирику позднего периода. Так, некоторые эпизоды партитуры близки музыкальному образу Джульетты, созданному несколько лет спустя. Более того, особенности мелодического склада «Блудного сына» родственны интонационному миру Прокофьева конца 30-х и 40-х годов. Можно найти много общего в гармоническом письме, приемах оркестровки и в самом эмоциональном тоне этого произведения.

«Блудный сын» — одно из тех произведений 20-х годов, в которых ясно выявились потенции лирико-философского высказывания, так богато раскрывавшиеся после возвращения композитора на Родину. Здесь можно найти зерна многих будущих музыкальных образов. Кроме того, «Блудный сын» обобщает опыт работы над лирической темой, накапливавшийся непрерывно и очень важный для самого Прокофьева.

Музыка «Блудного сына» полна чисто прокофьевского обаяния, поражает мастерством нового использования хорошо известных средств и приемов. В ней ясно ощутимы связи с русской традицией, что, возможно, повлияло и на отношение такого музыканта, как Рахманинов. Он мало сочувствовал творческим устремлениям Прокофьева и тем не менее одобрил ряд эпизодов музыки «Блудного сына».

²⁶ Автобиография, с. 182.

Партитура балета состоит из десяти сцен. Каждая из них носит законченный характер: это звенья развивающегося хореографического действия, изобилующего контрастами, но скрепленного повторностью тематического материала. Как и обычно, Прокофьев мастерски пользуется повторами для оживления драматургического развития.

Первая картина — «Уход» (Блудный сын покидает отца и сестер) — многопланова по образам и тематическому материалу. Суровая решительность интонаций первого эпизода (мелодическая линия в октавном удвоении) и стремительное *Presto* воплощает тягу к скитаниям и приключениям, побеждающую все остальные помыслы в душе Блудного сына. Вместе с тем выступают лирические темы, которые в том или ином аспекте будут всплывать в дальнейшем в его памяти и, в конце концов, помогут найти путь к отчужденному дому. Такова экспозиция балета, в котором мотивы сценического действия переплетены с психологической характерностью. Обращает на себя внимание ясность диатонических очертаний нежного и несколько хрупкого лирического эпизода, появляющегося в начале и в конце сцены; в нем выражена полнота большого и искреннего душевного чувства:



Лирическое начало вплетается и в бурную музыку второй картины «Встреча с товарищами» то в трансформированном, то в обычном виде (заключение). В этой картине преобладает тон грубоватой бравады и веселья, ярко вы-

раженный в начальных тактах, построенных на последованиях малых пон и больших септим, и в других, подчеркнуто характерных, но без всякого подобия гротеска, эпизодах второй картины.

Третья сцена — «Красавица» — одна из лучших в балете. Конечно, Красавица, сыгравшая сомнительную роль в истории Блудного сына, — далеко не идеальный образ. Но в музыке выступают черты прекрасного и поэтического облика, воплощенные в чудесной в своей чуть грустной задумчивости мелодии гобоя:



Простота интонационного строения расцвечена изящными поворотами, на которые Прокофьев был такой большой мастер. Сцена написана в свободной рондообразной форме, где лирика основной темы оттенена такими же чистыми и светлыми мелодическими фразами. В целом же это одна из поэтичнейших страниц Прокофьева.

Резким контрастом звучит музыка четвертой сцены («Мужской танец»), главное место здесь занимает размашистая до-мажорная тема в метре $\frac{5}{4}$ (квартет в октавном удвоении).

Пятая сцена («Блудный сын и Красавица») — традиционное балетное Adagio. Впрочем традиционен только жанр, что же касается музыки, то многое в ней предвещает вдохновенные Adagio «Ромео и Джульетты» и «Золушки». Adagio построено в основном на уже известном слушателю тематическом материале, в конце появляется даже цитата из музыки «Красавицы». Однако темы даны

Сцена из балета
«Блудный сын»



в развитии, отмеченном широтой дыхания и логичностью сочетания разнохарактерного материала. Это — эпизод, воспеваящий большое и светлое чувство. Оно остается недостижимой мечтой, но стремление к нему проходит красной нитью через всю партитуру «Блудного сына» — балета, прежде всего, лирического.

Впрочем, возвращение лирического настроения происходит лишь в восьмой и десятой картинах. В шестой («Попойка») и седьмой («Грабеж») на первом плане — снова отстраняющие лирику образы. В первой из них важное значение имеет уже известная нам тема начала «Встречи с товарищами», сочетающаяся с очень динамичными и четко ритмованными, почти лапидарными, мелодиями. Вторая написана в характере тарантеллы, проносится стремительно на фоне непрерывного движения восьмушек в игре оркестровых тембров. Все это больше похоже на картину фантастического полета, чем грабежа. В отказе от подчеркнута резких звучаний, которыми раньше композитор, вероятно, воспользовался бы при воплощении подобного сюжета, также проявлялось стремление к ясности и прозрачности музыки, характерное для всей партитуры балета.

Здесь наступает перелом в развитии действия. Далее следует эпилог: восьмая сцена («Пробуждение и раскаяние») и десятая («Возвращение») — два лирических размышления, оттененных энергичной музыкой интермецо (девятая сцена — «Дележ добычи»). Такая конструкция оправдана желанием избежать монотонности в сопоставлении двух *Adagio*.

В ясной, глубоко диатоничной музыке восьмой сцены (она не нарушается обычными у Прокофьева интонационными сдвигами) поразительно звучание обычного мажорного трезвучия, приобретающего характер возвышенной торжественности. Спокойствие протяженных мелодических линий, поддержанных полнзвучными гармониями, простота выразительных средств и сила интонационного развития, чистота поэтического образа — таков облик этого эпизода.

Музыка девятой сцены построена главным образом на тематическом материале сцен «Встреча с товарищами», «Попойка» и «Грабеж», что не только оправдано драматургически, но и создает еще один резкий контраст, подчеркивающий умиротворенность заключения.

В нем господствует ясность мажорного лада, оттененного хроматическими проходящими, лишь усиливающими определенность тяготений. Просветленный эпилог прекрасно завершает все повествование.

Черты прокофьевского стиля выступают в «Блудном сыне» с полной отчетливостью. Эти тщательно отобранные выразительные средства будут неоднократно встречаться и во многих последующих произведениях. Они могут быть применены по-новому, с большей художественной убедительностью, не изменяясь по существу. Это говорит о стилистической законченности балета, явившегося концентрацией лирического начала в такой же степени, как «Огненный ангел» — драматического.

Сам композитор, очевидно, испытывал теплое чувство к музыке балета и неоднократно возвращался к его тематическому материалу. Здесь, прежде всего, надо назвать четвертую симфонию, построенную на темах балета, а затем три из фортепианных пьес ор. 52, представляющих собой транскрипцию эпизодов балета: *Presto* из первой сцены, «Красавицы» и «Грабежа». В новом — симфоническом и фортепианном — качестве музыка «Блудного сына» прозвучала с неменьшей значительностью.

В общем, последняя творческая встреча с Дягилевым оставила неизгладимый след в биографии Прокофьева, написавшего произведение большого художественного значения. Музыка «Блудного сына» отмечена печатью индивидуальности, часто обращающейся к старому, чтобы создать на этой основе нечто действительно новое. В этом заключается важнейшая особенность весьма своеобразного неоклассицизма Прокофьева.

Дягилев спешил с постановкой «Блудного сына», точно предчувствуя, что он станет его последним спектаклем. 21 мая 1929 года балет был показан в Париже в постановке С. Лифаря и декорациях Ж. Руо. Дирижировал сам композитор. В этот же вечер шла «Байка про лису» под управлением Стравинского. «В первом ряду Рахманинов, который снисходительно одобряет некоторые номера „Блудного сына“. У публики и прессы большой успех. Я не всюду доволен хореографией, которая кое-где не следует за музыкой»²⁷, — вспоминает Прокофьев. Он упоминает и об интересных декорациях. Правда, Пуленк вспоминал: «Ему хотелось для „Блудного сына“ что-нибудь более русское... Ему, несомненно, больше нравились декорации Гончаровой и Ларионова, которые они сделали для „Шута“»²⁸.

В выборе художника, так же как и хореографа, решающую роль играл Дягилев, с которым на этот раз, как и раньше, возникали жаркие споры. Они приводили иногда и к длительным размолвкам. Однако Прокофьев никогда не сомневался в истинно дружеском расположении Дягилева, так много сделавшего и для него самого, и для русского искусства.

Внезапная смерть Дягилева, скончавшегося вскоре после премьеры «Блудного сына», потрясла Прокофьева. Он вспоминал о нем с большим сочувствием, стремясь повлиять на создание более объективного мнения об его деятельности:

«У нас его художественная деятельность еще недостаточно оценена, и многие склонны рассматривать его, как

²⁷ Автобиография, с. 183.

²⁸ Пуленк Ф. Сергей Прокофьев. — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 386.

простого 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»²⁹.

Нельзя не согласиться с этими словами. Давно пора дать настоящую оценку деятельности человека, который при всей своей противоречивости явился видной фигурой в истории русского искусства и содействовал появлению многих замечательных произведений.

Весна 1929 года принесла Прокофьеву еще две премьеры — третьей симфонии и «Игрока». Симфония впервые прозвучала в Париже под управлением Пьера Монте (17 мая). Композитор вспоминал, что симфония «вызвала разные мнения, но в общем к ней отнеслись с уважением, отмечая, что среди тысячи парижских влияний автор „думает просто-напросто по-своему, что есть редкая заслуга в наши дни“. „Скиф спустился к южным берегам и стал более человечным“, — говорится в другом месте»³⁰. Этому суждению нельзя отказать в известной проницательности, потому что, как мы уже знаем, драматическая эмоциональность симфонии явилась для Прокофьева, действительно новой.

Премьера «Игрока» состоялась на сцене брюссельского театра La Monnaie 29 апреля 1929 года. Автор остался доволен: «Постановка была тщательная, опера имела успех и продержалась в репертуаре два года. Для меня главным удовлетворением было то, что драматическое напряжение постепенно возрастало и не прекращалось до самого конца. Критики в общем были благосклонны, а иные слегка хватили через край»³¹.

В эту же памятную для композитора весну он снова встретился в Париже с Маяковским. Л. И. Прокофьев вспоминает: «Владимир Владимирович внушительно читал свои стихи о Париже, отрывки из поэмы „Хорошо“ и некоторые старые стихи. Он был малословен, задумчив и

²⁹ Автобиография, с. 184.

³⁰ Там же, с. 183.

³¹ Там же.



нам показался несколько грустным и озабоченным. Сергей Сергеевич ему играл „Сказки старой бабушки“, Гавот из опуса 32, первую часть пятой сонаты, „Вещи в себе“, Марш и скерцо из оперы „Любовь к трем апельсинам“. Владимир Владимирович слушал очень внимательно, ему в особенности нравились фрагменты из оперы»³².

Лето 1929 года семья Прокофьевых (в декабре у них родился сын Олег) провела, как обычно, в провинции — вблизи города Кюлоз. Композитор много работал: над «Дивертисментом» и новой редакцией симфонетты, получившей наконец окончательный вид. «Дивертисмент» был составлен из двух вставных номеров музыки балета «Трапедия» и из новых материалов (последняя часть предполагалась для «Блудного сына»). Прокофьев всегда бережно относился ко всем эскизам, использовал их в новых произведениях, умел найти подходящее место для старых материалов и развить скрытые в них возможности. Однако не всегда объединение материалов, написанных в разное

³² Прокофьева Лина. Из воспоминаний.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 204.

время, оказывалось органичным. Сам композитор ощущал этот недостаток в «Дивертисменте».

В работе над «Дивертисментом» композитор поставил перед собой определенную цель: «Звучания оркестра я искал скромного, не без влияния некоторых идей Стравинского, с которым восстановились добрые отношения. Стравинский в ту пору настаивал на аскетичности инструментовки...»³³.

Прокофьев добивался прозрачности звучания и в новой редакции симфонии. Снова пример неоднократного возвращения к уже написанному в поисках наиболее экономного художественного решения: с годами он стремился к наибольшей ясности. Эта эволюция продолжалась непрерывно, ее начало трудно установить, ибо композитор всегда испытывал потребность совершенствования.

О симфонии уже говорилось выше и теперь мы остановимся вкратце на музыке «Дивертисмента». Он не принадлежит к числу популярных произведений Прокофьева, но в его музыке также интересно отметить общие для этого периода тенденции «смягчения стиля».

Она становится заметной при первом же ознакомлении с партитурой первой части. Прозрачность оркестра с четкой, почти камерной дифференциацией отдельных партий, простота инструментальной фактуры, легкость, почти беззаботность изящно очерченных мелодий — все это соответствует требованиям жанра дивертисмента. Музыка первой части несколько холодновата, но не лишена своеобразной привлекательности.

В первой части, написанной так же как и третья в 1925 году, ясно ощутимы черты хореографичности (мы уже знаем, что они предназначались дополнительно для балета «Трапедия»). Вторая часть (*Larghetto non troppo lento*) была сочинена тремя годами позже и не связана с какими бы то ни было хореографическими замыслами. Здесь особенно подчеркнута камерность звучания (играют струнные и деревянные духовые, к которым лишь изредка присоединяются валторны и осторожные удары литавр). Напевность темы, появляющейся впервые у флейты в сопровождении колышущегося аккомпанемента струнных, искусно оттенена грациозной музыкой следующего эпизода, интересного и сопоставленного оркестровых групп, и

³³ Автобиография, с. 184.

многоголосной фактурой струнных (скрипка solo, divisi партий вторых скрипок и виолончелей).

Что касается четвертого номера, то в нем интересно отметить предвосхищение музыкального образа «Джульетты-девочки», причем не только в мелодическом рисунке, но и в контрасте резвости и светлой, еще по-детски беззаботной лирики. Конечно, здесь — только намек на будущую ясность воплощения, но родство несомненно.

Мирный творческий труд и летний отдых неожиданно закончились происшествием, которое легко могло принять трагический оборот. Возвращаясь в Париж, композитор вместе со всей своей семьей перевернулся в автомобиле. Эта катастрофа не прошла для композитора бесследно, она, несомненно, сказалась на его игре; ему было уже трудно достичь былой легкости и подвижности. Впрочем, спустя некоторое время, он вернулся к концертной деятельности и продолжал ее с полным успехом еще несколько лет.

В конце 1929 года Прокофьев направился в новую поездку по СССР. Намеченные концертные выступления пришлось отменить из-за болезни рук. Но дни в Москве были заняты множеством дел. Он увидел наконец спектакль «Трех апельсинов» на сцене Большого театра, присутствовал на первом исполнении симфонии (в новой редакции), прошедшей под управлением его старого друга Сараджева. Перед этим концертом, состоявшимся 17 ноября в помещении Радиотеатра, выступил Мейерхольд. Отметив значение прокофьевского творчества для нашей современности, он сказал:

«Прокофьев — боец против музыки расслабленной, прямой, изысканной, возвращенной в теплицах модернизма, — боец против упадочности. Недаром еще в 1915 году на него яростно нападали весь мещанский фронт. Основной тон его творчества вполне отвечает нашему времени. Оно, его творчество, мощным потоком вливается в современную русскую музыку, принципиально отличную от западноевропейского музыкального творчества»³⁴.

Мейерхольд был глубоко убежден в том, что «Прокофьев делает на Западе наше дело»³⁵. Еще в начале 1929 года

³⁴ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 2. 1917—1939. М., 1968, с. 495—496.

³⁵ Там же, с. 496.



С. С. Прокофьев и В. Э. Мейерхольд

1939 год

он предлагал композитору написать музыку к спектаклю «Клоп». Прокофьев отвечал телеграммой: «Очень интересно, но если приму Ваш заказ, не успею закончить балет Дягилеву, поэтому принужден отказаться»³⁶.

Мейерхольд активно выступал в защиту «Стального скака» после прослушивания его в Большом театре. Переговоры о постановке балета не увенчались успехом, главным образом из-за резко отрицательной позиции членов РАПМа, не скупившихся на эпитеты в оценках «Стального скака», как и многих других произведений Прокофьева. Композитор был очень огорчен таким поворотом дела. Позднее он нашел некоторое утешение в успехе балета за границей. В 1931 году «Стальной скак» был поставлен в нью-йоркском Metropolitan Opera под управлением Л. Стоковского. «Интересно было увидеть, как огромный красный флаг взвился на сцене этого самого буржуазного из буржуазных театров»³⁷, — писал Прокофьев.

³⁶ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 2, с. 546.

³⁷ Автобиография, с. 186.

Возвратившись в Париж, Прокофьев был занят подготовкой к новой концертной поездке в США, куда он направился в конце декабря. В числе пассажиров парохода «Беренгария» находились Сергей Васильевич и Наталия Александровна Рахманиповы. «Рахманиновы были очень милы, часто приглашали нас в свои каюты. Много толковали о музыке, но больше всего Сергея Васильевича интересовала наша поездка в Россию, и он задавал нам много вопросов, в которых чувствовалась скрытая тоска по Родине»³⁸.

Поездка была большой — «от берега до берега» — то есть от Атлантического до Тихого океана и обратно с заездом на Кубу. Прокофьев выступил в двенадцати симфонических и одиннадцати камерных концертах (в них принимала участие и Л. И. Прокофьева). На этот раз он мог бы быть вполне удовлетворен приемом публики и музыкантов. Время изменилось, и его музыка перестала казаться непонятной, распространялась все шире.

В Нью-Йорке велись также переговоры о постановке «Огненного ангела» на сцене Metropolitan Opera, но они не привели к желанному результату.

«Мы, американцы, — говорил Гаррис, — бывали на премьерях его новых сочинений, изучали и играли его сонаты, камерные сочинения, гавоты, марши, мы приобретали его пластинки, проигрывали их в консерваториях, школах, университетах. И мы были единодушны в признании за Прокофьевым права числиться в самом первом ряду композиторов XX века»³⁹.

Рост американской славы Прокофьева подтвердил и заказ на струнный квартет со стороны Библиотеки Конгресса в Вашингтоне, и сделанное несколько раньше предложение написать симфонию к отмечаемому в 1930 году 50-летию Бостонского симфонического оркестра, во главе которого тогда стоял Кусевицкий. Стравинский написал по этому поводу «Симфонию псалмов», а Прокофьев — четвертую симфонию, построенную на тематическом материале балета «Блудный сын». Вот что сообщает он о работе над этим произведением:

³⁸ Прокофьева Лина. Из воспоминаний. — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 207.

³⁹ Гаррис Рой. Великий национальный композитор. — Там же, с. 366.

«У меня возникла мысль сделать симфонию на материале „Блудного сына“. „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 из балета не вошло в симфонию, и я сделал из нее отдельную симфоническую сюиту. Над симфонией я работал с перерывами осенью 1929 года и первую половину 1930 года»⁴⁰.

В этом есть и еще одно немаловажное обстоятельство: указание на тесную связь театральной и симфонической музыки Прокофьева. Элементы театральности не обязательно означают иллюстративность, но имеют отношение к самому характеру образов и их развития. Театральность есть, в сущности, и в «Классической симфонии», где появление новых тем часто выглядит как выход на сцену персонажа итальянской комедии dell'arte. В третьей же и четвертой симфониях это качество раскрывается во множестве связей с оперой и балетом, которые не могли исчезнуть и при новой — симфонической — разработке.

Жизнь прокофьевских симфоний на концертной эстраде показала их художественную независимость как чисто инструментальных произведений. И третья и четвертая симфонии живут самостоятельно от оперы и балета, которые во многом определили их идейно-образное содержание.

Четвертая симфония связана с миром лирических образов балета «Блудный сын», более того — раскрывает их с особенной глубиной, в сфере «чистой» музыки, не ограниченной требованиями сцены либо хореографии. Это — одна из наиболее лиричных партитур Прокофьева, которую можно сопоставить разве лишь с написанной много позд-

⁴⁰ Автобиография, с. 194—195.

все седьмой симфонией ⁴¹. Трудно себе представить больший контраст, чем огнедышащая музыка третьей симфонии и спокойная умиротворенная четвертой. Но и в той, и в другой Прокофьев говорит своим голосом — это две стороны его творческого облика.

В партитуре симфонии четыре части, причем в ней явно преобладает спокойное движение и ясность эмоционального тонуса. Контрастов в музыке мало, даже в разработочных эпизодах композитор избегает конфликтности, предпочитая сопоставления широких мелодических пластов. Музыкальный язык ясен, почти все темы диатоничны, гармония и оркестровка — прозрачны. На всем лежит печать «смягчения стиля» и, быть может, академической уравновешенности.

Это проявляется уже во вступлении (*Andante*), построенном на широкой распевной теме, благородной и пластичной, но несколько холодноватой. Вступление было написано заново, что же касается *Allegro eroico* (первая часть симфонии), то оно основано на материале, предназначенном для балета, но не вошедшем в его партитуру. Эта часть написана в сонатной форме, ясной по конструкции и традиционной по плану экспозиции и репризы.

Главная тема первой части — мужественная и волевая — появляется на фоне непрерывного, четко артикулированного движения шестнадцатых:

35 [*Allegro eroico*]



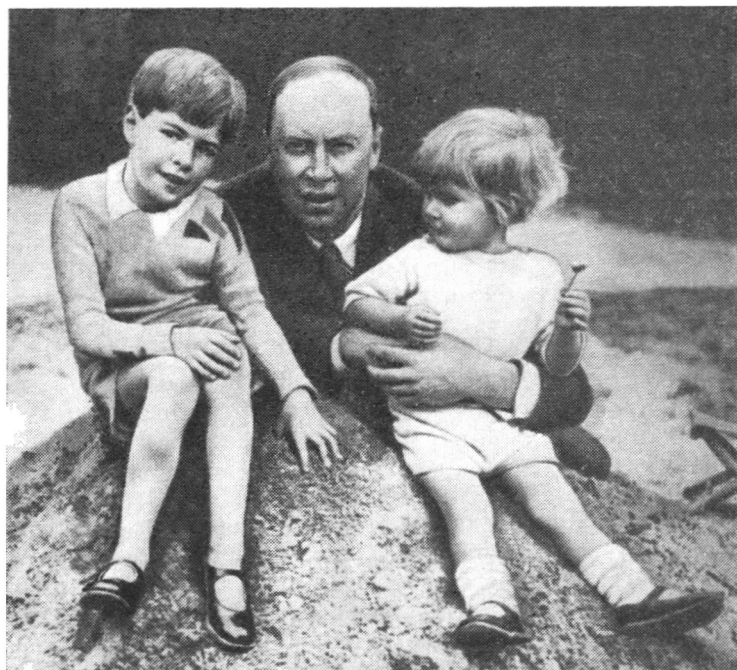
В звучании главной темы есть элемент декоративности, выступающий с еще большей отчетливостью в дальней-

⁴¹ Может быть не случайно, что композитор вновь вернулся к партитуре и создал в 1947 году новую редакцию четвертой симфонии, сделав звучание оркестра еще прозрачнее и красочнее.

шем. Вторая тема очень проста, спокойна, по характеру напоминает баркаролу. Она изложена в очень простой фактуре — деревянные духовые (мелодия звучит у флейты, затем — у кларнета и снова у флейты) и струнные (аккордовая фигурация у первых скрипок, дублируемая сначала кларнетами, а вслед за ними фаготами). Темы экспозиции непохожи одна на другую, но конфликта между ними не возникает, ибо обе они, в сущности, находятся в одной эмоциональной плоскости, различаясь лишь оттенками выражения. Это в значительной мере определило и характер разработки, построенной на сопоставлении тематических пластов по существу самостоятельных. Разумеется, знакомые темы предстают в несколько измененном виде, создавая таким образом своеобразную перспективу развития. Так, тема вступления излагается сжато, в более массивном звучании (три флейты, гобой, английский рожок, три кларнета, две трубы, четыре валторны, тромбон — в первом четырехтакте, деревянные, трубы и скрипки — во втором), что подчеркивает черты величавой монументальности, в начале лишь намеченные.

Кульминацией разработки является большой эпизод, развертывающийся в метре $\frac{6}{8}$ на фоне равномерной аккордовой фигуры (гобой, кларнет piccolo и фортепиано), подчеркнутой *ostinato* ударных. Светлая, спокойная в своем течении музыка кажется наиболее удаленной от материала экспозиции, хотя в ней и нетрудно обнаружить черты общности с главной темой. Оркестровая фактура (пачальные формы фигураций и инструментальных сочетаний) сохраняется почти неизменной, как, впрочем, и в других эпизодах. Это усиливает черты стабильности каждого раздела разработки. Она напоминает по строению рондо, в котором возвращение к первой теме экспозиции связывает разнообразные эпизоды, вносит необходимое единство в их чередование. Что касается репризы, то она является почти точным повторением экспозиции и лишь в заключительном проведении первой темы композитор дает более динамичную форму фигураций.

Первая часть симфонии своеобразна и по мелодическому материалу, и по конструкции, основанной на чередовании широких пластов. В какой-то мере это напоминает симфонизм Глазунова, разумеется, с учетом совершенно иной стилистической плоскости, в которой звучит прокофьевская музыка. И, как бы ни оспаривать с позиций



С. С. Прокофьев с сыновьями — Святославом и Олегом

ортодоксального симфонизма самую правомерность такого решения проблемы жанра, нельзя не почувствовать впечатляющей силы этой музыки.

Вторая часть (*Andante tranquillo*) основана на материале сцены возвращения Блудного сына в отчий дом. Здесь царит ясная, ничем не омраченная мелодия широкого дыхания, общая умиротворенность, даже некоторая идилличность настроения. Главная тема звучит в первый раз у флейты *piccolo*, затем в унисоне первых и вторых скрипок. Спокойствие мелодии оттенено прозрачным оркестровым сопровождением. В следующем эпизоде несколько тяжеловесная басовая мелодия (контрафагот, туба, виолончели, контрабасы) поддержана звонкими по тембру (фортепиано, арфа, квинтет *pizzicato*), четкими по ритму двухтактными отыгрышами. Они звучат словно отголоски медленного танца. В дальнейшем эта же мелодия сопро-

вождается более оживленной фигурацией флейт, кларнетов и фаготов, в которой очень тонко использован прием чередования большой и малой терций (один голос играет в мажоре, другой в одноименном миноре). При новом проведении тема звучит сначала у деревянных на фоне более оживленной чем в начале фигурации струнных, а затем — в низком регистре (унисон кларнетов, фаготов, двух валторн, альтов и виолончелей) в сопровождении свободно льющейся мелодии фортепианного solo. В заключение тема появляется еще раз в полном оркестровом tutti как апофеоз света, радости, выраженной впервые в напеве флейты. Так развивается основной музыкальный образ второй части.

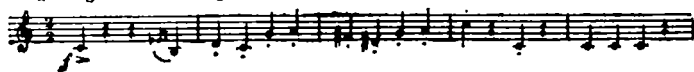
Тематический материал третьей части заимствован из сцены «Красавица»⁴². Здесь продолжена в новом аспекте главная лирическая линия симфонии.

Через всю музыку третьей части проходит настроение нежной мечтательности, даже элегичности. Причем все проникнуто ритмической пульсацией, спокойным движением, в котором разворачивается это *Moderato, quasi allegretto*. Оно окутано поэтической дымкой, акварельно прозрачно по оркестровому звучанию. Предельно проста фактура начальных страниц: тема излагается гобоем и фаготом, звучащими одиноко и чуть грустно. В дальнейшем проведении темы ее сопровождение крайне немногословно; в нем точно взвешен каждый штрих и оставлено только самое необходимое. Даже там, где композитор создает динамический контраст, он ограничивается минимумом средств. Вот один из примеров — мелодия (*forte espressivo*) в унисоне флейт, гобоев, кларнета piccolo и кларнетов сопровождается двумя краткими гаммами — сначала скрипки, затем — альты и виолончели. И это все. Этого композитору достаточно для того, чтобы контрастно оттенить общую прозрачность звучания. Лишь в конце (*Tempo I*, цифра 60) композитор использует большее количество инструментов, не нарушая, впрочем, общего характера оркестровки. Партитура третьей части (особенно во второй редакции) — редкий пример почти аскетической простоты изложения, что нисколько не снижает ее колоритности.

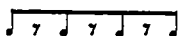
⁴² Этот материал вошел также в написанное приблизительно в то же время что и симфония, «Рондо» из «Шести пьес для фортепиано» оп. 52.

После тонкой и изящной музыки третьей части четвертая часть воспринимается как яркая и красочная фреска. Ее активный характер раскрывается в теме вступления — лапидарной, распадающейся на короткие, точно обрубленные, фразы, — звучащей в удвоении деревянных, струнных и фортепиано:

86 [Allegro risoluto]



Вслед за этим энергичным вступлением, заканчивающимся четко артикулированными пассажами деревянных и струнных (в октавном удвоении), появляется одна из «белых» тем Прокофьева, спокойная и напевная, но не теряющая ритмической активности. В дальнейшем контраст двух элементов (он выражен сильнее, чем в других частях симфонии) сохраняется и даже усиливается. Партитура изобилует сменами тембров, перехватами партий, энергичными пассажами. Местами композитор снова достигает предельной простоты изложения, как например, в эпизоде, где на фоне равномерного движения баса —

 — два фагота в октаву (а затем фагот и флейта)

интонируют спокойную мелодию. Прокофьев мастерски пользуется подобными приемами, неизменно заботясь о сохранении ритмической пульсации.

Кода разворачивается в быстром и непрерывном движении, начинаясь *pianissimo* и заканчиваясь кратким полнозвучным эпизодом, в котором еще раз появляется тема вступления к первой части, приобретающая торжественный и величавый характер.

Сам композитор отмечает: «...финал сложился труднее всего»⁴³. Очевидно он имел в виду сложность сочетания разнохарактерного материала. В финале, действительно, сохранились следы швов, ему недостает цельности и законченности выражения. Возвращение материала вступления приобретает формальный характер, хотя звучание коды яркое и импозантное.

⁴³ Автобиография, с. 185.

«Первое ее (четвертой симфонии.— *И. М.*) исполнение состоялось в Бостоне 14 ноября 1930 года,— вспоминает Прокофьев.— Симфония успеха не имела, но я люблю ее за отсутствие шума и большое количество материала»⁴⁴. Материала здесь действительно много, он привлекает пластичностью формы и благородством вкуса. Это можно сказать и обо всей партитуре, редкой по выдержанности и чистоте стиля. И все же вопрос о симфонизме остается открытым.

В симфонии преобладает картинность, в ней, как уже говорилось, мало конфликтности, динамического развития материала. Дело не только в том, что музыка в своей первооснове была хореографической, но и в самой ее сущности, мало соответствующей требованиям жанра. В музыке симфонии больше описательности, чем повествовательности, не говоря уже — драматизма.

И все же, если не подходить к этому произведению со всеми критериями симфонизма, если рассматривать его как ряд музыкальных картин, объединенных общностью общего спокойно-лирического тонуса, то в нем откроется немало красот. Так же как и балет «Блудный сын», симфония поэтична и мелодически изобильна, изящна по очертаниям, прозрачна по манере письма. В ней уже есть черты той высокой простоты, которая отличает многие из позднейших произведений Прокофьева.

После четвертой Прокофьев вновь обратился к жанру симфонии лишь четырнадцать лет спустя.

Прокофьев назвал однажды струнный квартет «самой классичной из классических форм»⁴⁵. И сочиняя свой первый квартет, он старался сохранить этот характер. Он вспоминает, что, приступая к работе, изучал квартеты Бетховена и это «...дало возможность освоить и полюбить его замечательную квартетную технику»⁴⁶. Знакомство с партитурой Прокофьева, позволяет сделать вывод, что его интересовали главным образом не поздние квартеты Бетховена (имевшие столь важное значение для становления квартетного стиля Бартока), а ранний и средние, быть

⁴⁴ Автобиография, с. 184.

⁴⁵ Прокофьев С. С. Художник и война.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 245.

⁴⁶ Автобиография, с. 186.

может, непосредственно квартеты ор. 59. Конечно, Прокофьев был далек от мысли о подражании, усваивал лишь принципы развития тематического материала, а отчасти и фактуры, свойственные бетховенскому квартетному стилю.

Прокофьев прошел мимо многих увлечений, характерных для мастеров западной камерной музыки, в том числе для Хиндемита и Равеля. И хотя сам он на это и не указывает, но возможно, что помимо Бетховена на него повлиял и пример квартетного письма Танеева — такого же строгого, хотя и более полифоничного. О русских традициях говорит и характер интонаций прокофьевского произведения.

Первый квартет Прокофьева, как и второй, редко появляется в концертных программах. Может быть в этом сыграли известную роль обстоятельства его первого исполнения: он был сыгран у нас в период рапмовских гонений на камерную музыку, а затем оттеснен успехом новых произведений Прокофьева, приковавших внимание слушателей и исполнителей. А может быть и в самой музыке чего-то недоставало. Как бы то ни было, это интересное произведение, а его последняя часть — широко развернутое *Andante* — замечательна по богатству содержания.

Прокофьев считал, что наиболее «классичной» является первая часть квартета. Это сказывается в характере главной темы, так же как в приемах разработки и фактурного изложения. Техника подхватов движения, расчленения темы, развития отдельных интонаций — все это говорит о прочных связях с квартетными традициями начала прошлого столетия. В то же время здесь нет прямого подражания. Музыка отмечена чертами композиторской индивидуальности, проявляющейся, в частности, в обилии сдвигов, неожиданно уводящих в отдаленные тональности. Да и самый росчерк мелодий, захватывающих широкий диапазон, также своеобразен. В первой части квартета композитор мыслит несколько академично, сдерживая своенравные порывы фантазии. Серьезность общего настроения, отсутствие внешних эффектов, строгость стиля — все это делает первую часть квартета неоклассической. В общем, Прокофьев показал, что он отлично понимает особенности жанра струнного квартета и умеет добиваться настоящей камерной звучности.

Вторая часть квартета, начинающаяся небольшим медленным вступлением (*Andante molto*) и затем переходя-

щая в оживленное скерцо (*Vivace*), более характерна для Прокофьева и эмоционально-образной системой и специфичностью использования жанровых возможностей. Импульсивность ритма, живость мелодий то кратких, то широко развитых, непрерывность динамического развития — все это типично прокофьевское, светлое и жизнерадостное. Обращают на себя внимание диатонические мелодии (они звучат в эпизодах, отмеченных цифрой 17 — фраза в высоком регистре виолончели, сопровождаемая четкими восьмушками двух скрипок и альты, играющими *al talone*, и цифрой 22 — виолончель на фоне оживленного движения остальных инструментов). В *Andante* встречается немало мелодий подчеркнуто простого ладового строения, с годами все чаще встречающихся в творчестве Прокофьева.

Отдавая должное его выдумке и мелодической изобретательности следует все же сказать, что скерцо (как, пожалуй, и первая часть) не отличаются глубиной и значительностью внутреннего содержания, свойственными классическим образцам. При всей талантливости они носят несколько внешний характер. Но зато финал — широкое по своей протяженности и мелодическому дыханию *Andante* — захватывает эмоциональной насыщенностью и несомненно является лучшей частью квартета. Композитор сознавал это: он переложил *Andante* для фортепиано (одна из пьес *op.* 52) и для струнного оркестра. «Казалось, что это *Andante* преимущественно певучее, должно было звучать интенсивнее в оркестре, на деле же вышло, что в квартете оно лучше»⁴⁷, — вспоминал Прокофьев, подчеркивая органичность камерного стиля этого прекрасного произведения.

Музыкальный язык *Andante* прост, мелодический склад тяготеет к диатонике. Музыка разворачивается неторопливо, она проникнута спокойным раздумьем, в ней звучит лирическая нота, не затемненная никакими неожиданными отклонениями в гротеск или иронию. Развитие ведет к светлым *Adagio* более поздних прокофьевских балетов. Впрочем, все это не явилось для композитора совершенной новостью, а имело предшественников и в более ранних произведениях: отсюда можно протянуть нить и к *Andante* второй фортепианной сонаты, и к некоторым страницам «Блудного сына».

⁴⁷ Автобиография, с. 187.

В *Andante*, написанном после многих лет жизни за границей, отчетливо выступают черты национальной характеристики. Русское начало претворено без нарочитых этнографизмов и следования канонам петербургской школы. Тем не менее, связь с ними ощутима в строгой логичности голосоведения, которое, вероятно, вполне бы удовлетворило консерваторских учителей. Этот новый русский стиль созрел в творческом сознании Прокофьева, приобретая черты все большей ясности и лаконизма, характерных, например, для музыки «Александра Невского» и ряда других произведений, написанных после возвращения на Родину.

Andante равно примечательно пластичностью мелодических линий, красотой их сочетаний, полнозвучием фактуры и строгой последовательностью подхода к кульминации, несколько нарушающей своей подчеркнутой экспрессивностью настроение углубленного раздумья, но зато оттеняющей спокойную просветленность заключения. Слушая эту прекрасную музыку, вновь ощущаешь силу лирического дарования композитора и его способность держать внимание слушателя в своей власти.

Первый квартет явился удачным началом работы в новом для композитора жанре. Но, очевидно, Прокофьев не очень интересовался камерной музыкой, во всяком случае второй квартет появился лишь двенадцать лет спустя.

Прокофьев работал над партитурой первого квартета в летние месяцы 1930 года вблизи Парижа. Тогда же он работал над балетом «На Днепре» по заказу парижской *Grand Opéra*; «лирический сюжет, который мы с постановщиком придумали, был не целью, а поводом для того, чтобы попытаться достигнуть пропорциональной музыкально-хореографической постройки. [...] „На Днепре“, совсем не плохо поставленный 16 декабря 1932 года Гранд-Опера (декорации Ларионова, костюмы Гончаровой), прошел вяло. Несмотря на очень теплую защиту со стороны парижских композиторов, он был снят после нескольких представлений. Мою лирику юношеского периода заметили 10 лет спустя; нужно думать, дойдет очередь и до „Борисфена“»⁴⁸.

В связи с этим композитор высказывает интересные соображения общего плана: «Если композитор обнаружил

⁴⁸ Автобиография, с. 188.

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»⁴⁹.

Типичное для Прокофьева рассуждение о путях новаторства. Он не желал повторяться, вечно искал новое. Но иногда уходил на путь абстрактной умозрительности, приводившей к потере контактов со слушателями.

Летом 1931 года была начата симфоническая сюита «Портреты» (из музыки «Игрока»). Она непохожа на другие прокофьевские сюиты из опер и балетов, о чем свидетельствует и сам композитор: «Сюита давалась трудно. Консистенция этой оперы родилась из близкого следования музыки за словом. Среди образовавшихся изгибов и закулков 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 клавір 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 по капле. Образовались отдельные сгустки, которыми уже легче было оперировать»⁵⁰.

В рассказе Прокофьева снова выступает на первый план рационализм творческого метода и стремление к использованию тематического материала, перекочевывавшего из оперы и балета в оркестровую музыку. Конечно, не всегда это делалось с равными художественными основаниями и успехом, но, как бы то ни было, Прокофьев неоднократно пользовался этим приемом.

Первые месяцы 1931 года были заполнены напряженной работой над «Портретами» и другими произведениями, о которых речь пойдет ниже. Кроме того, как и обычно, Прокофьев уделял много времени концертной деятель-

⁴⁹ Автобиография, с. 188.

⁵⁰ Там же, с. 187.

ности, сопряженной с поездками в разные страны. 25 апреля в Вашингтоне состоялась премьера первого квартета (в Москве он был впервые сыгран 9 октября). В мае в Париже был поставлен балет на музыку «Классической симфонии». События следовали одно за другим.

Живя в Париже, общаясь со многими французскими друзьями и испытывая сильное воздействие ритма жизни этого города, Прокофьев с неослабевающим вниманием следил за новостями из родной страны. Ему писали старые друзья — Мясковский, Асафьев и Держановский, он переписывался и с А. М. Диановым, с которым познакомился во время приезда в Москву в 1927 году. Дианов был страстный путешественник, пользовался каждым каникулами для поездок в Среднюю Азию, на Алтай и в другие места. Прокофьев живо интересовался описанием этих поездок, просил присылать фотографии. Но еще больше интересовали его новости музыкальной жизни.

В письме от 1 мая 1931 года он пишет: «По музыкальной части Вы меня крайне заинтересовали известием об исполнении квинтета на консерваторском концерте. Во-первых, замечательно, что студенты справились с сочинением, на котором и опытные артисты ломали себе шею; а во-вторых, за последнее время у меня создалось впечатление, что в консерватории под влиянием ВАПМ было гонение на мою музыку — тем более любопытно, что на программе появился квинтет. Напишите мне, сыграл ли Дранишников „Скифскую сюиту“ и что за концерт из моих произведений состоялся в Радиоцентре в феврале»⁵¹.

3 октября 1931 года Прокофьев снова просит о присылке музыкальных новостей: «Очень также интересны были присланные Вами журналы. Все эти вопросы искусства, возникающие в Советском Союзе, меня близко интересуют, и я прошу Вас продолжать присылать мне все, что касается полемики о том, куда должно идти строительство в музыке. Пожалуйста, не поленитесь это сделать, а я, с моей стороны, с удовольствием отправлю Вам отсюда то, что могло бы Вам понравиться. Фотографии Ваши, сделанные в Туркестане, тоже буду ждать с интересом»⁵².

⁵¹ Письма А. М. Дианову.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 285.

⁵² Там же, с. 286.

Эти проявления живейшего внимания к жизни родной страны еще раз показывают, что Прокофьев никогда не забывал о ней. Несколько позднее, 24 мая 1932 года, когда уже было опубликовано Постановление ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций, Прокофьев снова обращается к Дианову: «Пожалуйста, пришлите еще музыкальных журналов и газет: сейчас такое интересное время на музыкальном фронте — не хотелось бы пропустить, что говорит советская пресса»⁵³.

Осенью 1931 года Прокофьевы провели на берегу Бискайского залива, вблизи городка Слбур — родины Равеля. Здесь состоялось много интересных встреч: в доме Прокофьевых собирались гости, устраивались импровизированные художественные вечера. «Шалаяппи и Чаплин разыгрывали мимические сцены. [...] Эльман и Тибо исполняли на двух скрипках сонаты Баха, Сергей Сергеевич играл свои произведения. Трудно забыть эти вечера»⁵⁴. Эти встречи, прогулки и купанье в море были островками отдыха среди напряженного труда. Прокофьев работал над четвертым фортепианным концертом — произведением необычным по жанру и поводу его возникновения.

В 1931 году пианист Пауль Витгенштейн, потерявший на войне правую руку, заказал нескольким композиторам, в том числе Прокофьеву, концерт для левой руки с оркестром. Никто из композиторов не смог угодить пианисту, хотя среди них кроме Прокофьева были Штраус и Равель. Прокофьев получил вежливый ответ: «Благодарю вас за концерт, но я в нем не понимаю ни одной ноты и играть не буду»⁵⁵. Надо добавить, что Витгенштейн не понял и концерта Равеля, так прославившегося впоследствии. Пианист оставил за собой право первого исполнения, и это сыграло печальную роль в судьбе концерта, долгое время остававшегося неизвестным любителям музыки. Прокофьев был озабочен судьбою концерта, собирался сделать его двухручную редакцию, но так и не успел выполнить этого намерения⁵⁶.

⁵³ Письма А. М. Дианову. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 288.

⁵⁴ Прокофьева Лина. Из воспоминаний. — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и исследования, с. 211—212.

⁵⁵ См.: Автобиография, с. 189.

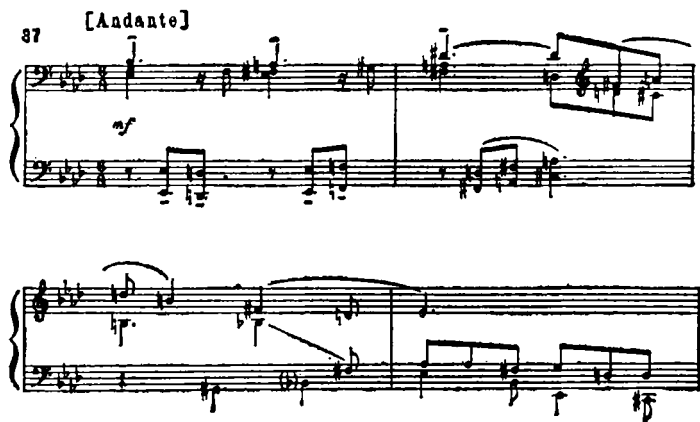
⁵⁶ Концерт был сыгран впервые уже после смерти композитора в 1956 году в Берлине Э. Раппом и в 1959 году в Ленинграде — А. И. Ведерниковым.

Слушая сейчас музыку этого произведения, трудно определить причину непонимания его заказчиком: в этой музыке нет нарочитой усложненности, тем более — модернистской экстравагантности и разве лишь некоторая холодноватость и рассудочность, могли не удовлетворить исполнителя. По форме, чертам инстинктивного стиля, прозрачности оркестровки (Прокофьев нигде не забывает о том, что фортепианная партия предназначена для одной руки и не подавляет ее плотными tutti) и, главное, по характеру музыки концерт похож на многие произведения Прокофьева конца 20-х и начала 30-х годов. В нем ясны черты «смягчения стиля» и, вместе с тем, усиления рационалистического начала.

Четвертый концерт значительно проще по содержанию и языку, чем предшествующие произведения Прокофьева в этом жанре. В то же время, в нем с полной ясностью выступают черты его почерка, а кое в чем предчувствуется будущее. Общій облик музыки — изящный, даже несколько утопченный, без обычных резкостей. Все выглядит несколько академично, в особенности, по сравнению с написанной год спустя размахистой и дерзкой музыкой пятого фортепианного концерта.

Первая часть (Vivace) сразу вовлекает слушателя в стихию четко размеренного движения. Разбег фортепианных пассажей, очень ясных, основанных на гаммах и ломанных арпеджио, напоминает этюд на беглость, расцвеченный оркестровыми репликами. Все это изящно и прозрачно. Музыка первой части едина по характеру и настроению, отличаясь лишь оттенками его выражения и контрастами фортепианной фактуры. Наряду с пассажностью этюдного типа композитор пользуется приемами полнозвучного фортепианного письма. Колоритно звучание двухголосного канона, построенного на последовании параллельных нон. Острое и резкое, оно прекрасно оттенено колышанием фигураций струнных. Прокофьев пользуется также излюбленной техникой скачков, приобретающей новые черты в специфических условиях концерта. Первая часть концерта интересна и эффектна без нарочитости, партия солирующего инструмента все время находится на первом плане, поддерживаемая точно разработанным оркестровым сопровождением.

Во второй части (Andante) партия оркестра приобретает более самостоятельное значение, что, конечно, не снижает внимания композитора к сольной партии: он ни на миг не забывает о требованиях жанра. Это, пожалуй, самая интересная часть концерта, проникнутая ясностью чуть холодноватой лирики, по характеру напоминающая балетные *Adagio*. И в этой части нет конфликтов, развитие неторопливо, «не без некоей спокойной важности» (Прокофьев). Она чувствуется в полнозвучии струнных, в коротких фразах фагота и кларнетов, в осторожном движении фортепианных октав. Струнные ведут лирический распев почти непрерывно, фортепиано поддерживает их широкоохватными арпеджио, хрупкими звучаниями гаммообразных пассажей в верхнем регистре, а иногда и перехватывает основную линию, как например, в небольшом, интересно изложенном эпизоде:



Andante воспринимается как выражение ничем не омраченного лирического чувства, по законченности стиля не уступающее аналогичным эпизодам «Блудного сына» и других произведений Прокофьева 20-х годов. Именно в *Andante* появляются предвестники того, что расцветет через несколько лет в музыке «Ромео и Джульетты», в медленных частях шестой и седьмой фортепианных сонат. Черты прокофьевского романтизма пробиваются сквозь рационалистическую сдержанность и ровность эмоционального тона.

Третья часть, написанная в свободно трактованной сонатной форме, вводит в мир прокофьевского юмора, приобретающего в связи с общим характером концерта черты смягченности. После вступления (*Moderato*), где звучит причудливая мелодическая фраза фортепиано, сопровождаемого трехголосными аккордами флейт и кларнета, а затем — кларнетов и фагота, начинается *Allegro moderato*. Оно построено на двух темах, отличающихся остротой ритмического рисунка, изложенных разнообразно, насколько позволяют ограниченные возможности одной левой руки. Так, композитор стремится к созданию полнозвучной фактуры, захватывая пассажами все пространство клавиатуры, выдерживая басовый звук при помощи педали. В этом отношении интересно фортепианное *solo* (*Allegro moderato*) и следующий за ним восходящий двухголосный пассаж, в которых ощутим размах прокофьевского пианизма. Впрочем, это можно сказать и о ряде других страниц партитуры.

Характер музыки третьей части — бодрый и энергичный, изобилующий контрастами. В ней встречаются мелодии удивительной непосредственности, увлекающие своим капризным ритмом:

38 *Andante*

The musical score is presented in three systems, each with two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo marking is *Andante*. The first system includes a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a fortissimo (*pp*) dynamic marking. The score shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various articulations and dynamics.

Третья часть могла бы стать завершением концерта. Но композитор добавляет еще одну, являющуюся сокращенным и несколько измененным варпантом первой. Она вновь возвращает в сферу изящно трактованной этюдности. Концерт завершается легким взлетом гаммы по белым клавишам, неожиданно заканчивающейся звуком *си-бемоль*, утверждающим основную тональность — *си-бемоль* мажор. Характерный прокофьевский сдвиг, причем — в последнем кадансе финала.

В музыке четвертого концерта трудно найти что-либо нарочито резкое либо претендующее на нарочитую новизну. Его образное содержание ясно и, в общем, гораздо ближе к традиционному, чем в других прокофьевских концертах. Однако в нем есть черты, близкие другим фортепианным произведениям, создававшимся в то же время, например «Вещам в себе», сонатам и т. д. Так же как и им, концерту недостает открытости выражения, имеющей столь важное значение для восприятия широкими кругами слушателей. Но он отмечен печатью таланта, вкуса и мастерства, дающими ему право на жизнь на концертной эстраде и объективную оценку исследователей.

К тому же периоду, что четвертый фортепианный концерт, относятся «Шесть концертных пьес» для фортепиано, оп. 52. Прокофьев говорит о них: «По существу эти шесть пьес являются транскрипциями других моих оркестровых или камерных произведений (снова пример многократного использования материала. — *И. М.*), 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, носят концертный характер, за исключением *Andante*, представляющего довольно близкое переложение *Andante* для квартета»⁵⁷.

Первые три пьесы («Интермеццо», «Рондо», «Этюд») — переложение эпизодов из балета «Блудный сын», «Скерцино» — одной из песен оп. 35, *Andante* — соответствующей части квартета и «Скерцо» — одной из частей «Дивертисмента», написанного еще в 1909 году. Каждая из пьес интересна и музыкальным содержанием, и интимиче-

⁵⁷ Автобиография, с. 189.

ской фактурой. Прокофьев почти не отступает от подлинников, но находит очень верные приемы фортепианного изложения, в которых чувствуются тембры и штрихи оркестровых инструментов. Свообразие прокофьевского пианизма ощущается здесь в каждом такте: в смелых скачках, в игре регистров, в использовании элементов технических формул (например, в «Этюде»), в тонкой разработке узора подголосков и в других деталях. Это, действительно, концертные пьесы, интересные и с чисто музыкальной, и виртуозной точки зрения.

Однако, несмотря на все это, они не вошли в концертный репертуар. Сыгранные в первый раз самим автором в Москве 27 мая 1932 года, они так и не заинтересовали концертирующих пианистов. Трудно сказать, что сыграло решающую роль в их судьбе. Возможно, что ее обусловило падение интереса к жанру транскрипции, начавшееся в 30-х годах и приведшее в наши дни к почти полному исчезновению произведений этого рода из концертных и педагогических программ. А может быть пианисты попросту предпочитали играть оригинальные произведения Прокофьева для фортепиано. Как бы то ни было, пьесы ор. 52 исполняются крайне редко, что не мешает им оставаться интересными страницами пианистического письма Прокофьева.

Прокофьев всегда заботился о том, чтобы его новые произведения как можно скорее находили путь к публикации. И с этой точки зрения его беспокоила участь законченного еще в 1930 году балета «На Днепре». Постановка задерживалась из-за кризиса, переживавшегося театром Grand Opéra и приведшего к забастовке и нарушению всей деятельности этого коллектива⁵⁸; лишь после долгих ожиданий театр смог приступить к работе над заказанным им произведением.

В 1931 году Прокофьев, наконец, прочно обосновался в Париже (в предшествующие годы он все время жил на разных квартирах), в доме, расположенном на левом берегу Сены, вблизи Place de Breteuil. Здесь он жил и работал

⁵⁸ См.: Прокофьев С. Профиль музыкальной жизни Парижа.— В кн.: Музыкальный альманах. Сборник статей. М., 1932, с. 107. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 211.

вплоть до переезда в Москву, здесь его навещали многочисленные друзья — музыканты, художники, шахматисты.

Мы хотим закончить рассказ о событиях 1931 года словесным портретом Прокофьева, набросанным его другом Сержем Морё в это время: «Мое первое знакомство с Прокофьевым относится к 1931 году. Это было в Париже, на торжественном концерте в зале Плейель, где он дирижировал программой из своих произведений. В расплывчатом серовато-зеленом освещении фойе я увидел высокого человека, в характерной для него (как я узнал впоследствии) позе: скрестив руки на груди, крепко ухватив локти кистями. Лицо его было в тени: он стоял спиной к свету. Форма головы была продолговатой, чекапной и правильной. Вся фигура производила впечатление напряженной мощи. Я приблизился к нему сбоку, и, когда он повернулся ко мне, меня встретила голубая ясность взора, которого я никогда не забуду, — это был один из взоров, каким глядят на нас дети и который у взрослого мужчины так необычен и трогателен. В последующие годы мне приходилось порой видеть эту непосредственную прозрачную наивность — затененной, зрачки — беспокойными, как у мальчика, который впервые задумывается о красоте и о том, что за нею скрыто. Но в тот вечер взор Прокофьева искрился, потому что концерт прошел с безграничным успехом. [...] Прокофьев говорил со мной на превосходном французском языке с мягким, характерно-русским звучанием. Он протянул мне навстречу свои руки, руки, привлекающие к себе внимание, — большие, мясистые, сильные и гибкие одновременно, с длинными пальцами хорошей формы»⁵⁹.

В этих строках обрисован образ Прокофьева в расцвете жизненных сил и таланта, в своеобразии личного облика таким, каким его видели друзья. Они оставили многочисленные воспоминания об его удивительном трудолюбии и работоспособности.

1932 год был отмечен созданием двух сонатин для фортепиано, сонаты для двух скрипок и, самого крупного из этих произведений — пятого концерта для фортепиано с оркестром.

Работа над концертом была связана с желанием композитора воплотить новые идеи. Прокофьев писал, что за де-

⁵⁹ Морё Серж. Глазами друга. — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 371—372.

сять лет, прошедших после окончания третьего концерта «...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»⁶⁰.

Пятый концерт, действительно, поражает богатством выдумки, бьющей ключом жизнерадостностью, виртуозным блеском. Все это напоминает юношеский первый концерт; их роднит смелая бравада и озорство, своеобразная «ударность» звучания, стремительность движения, постоянно подчеркиваемого типично прокофьевскими каденциями (чаще всего: доминанта — тоника). Но то, что было раньше смелой игрой молодого воображения, предстало теперь в форме изощренной и обогащенной накопленным опытом.

Прежде всего это относится к фортепианной фактуре. Почти на каждом шагу композитор создает новые приемы, явно избегая повторения обычных технических формул. Он разбрасывает пассаж по различным регистрам, вводит в него неожиданные скачки, и это сразу меняет до неузнаваемости знакомые черты. Как и всегда, Прокофьев очень изобретателен в применении гамм и арпеджио, приобретающих у него черты нового блеска и элегантности, а иногда и пронзительной остроты. Полны своеобразия его фигуры, изобилующие неожиданными поворотами. Фортепиано звучит фантастично, хотя иногда и несколько однообразно из-за преобладания блестящих ударных пассажей. Все это представляет огромную трудность, но в руках настоящего артиста поражает оригинальностью виртуозных приемов и неукротимостью волевых импульсов.

Прокофьев уделяет много внимания и партии оркестра — нарядной, блестящей, отлично сочетающейся с фортепиано. И в этом отношении его новый концерт оказался очень интересным, но также и очень трудным для исполнителей. Сложны по технической разработке и отдельные партии, и общий ансамбль оркестра и фортепиано.

Концерт написан в необычной для этого жанра пятичастной форме. Впрочем, каждая из частей сравнительно

⁶⁰ Автобиография, с. 189—190.

невелика и общая длительность звучания здесь не больше, чем второго или третьего концертов. При этом, есть общность эмоционального характера (а отчасти и тематизма) между первой, третьей и пятой частями, что способствует укреплению и стройности общей конструкции.

Первая часть концерта (*Allegro con brio*) начинается напористой, размахистой фразой, взлетающей ввысь, точно камень, брошенный из пращи:

39 *Allegro con brio*

Allegro con brio

V. n. I *f*

Fl. Ob. *f*

Tr. ba *f*

Из этого зерна и вырастает музыка первой части, написанная в рондо-сонатной форме. Вторая тема не изменяет общего характера, она также полна дерзкой устремленности, лишь ненадолго отступающей перед лирическим напевом среднего эпизода (*Meno mosso*). Все очень сжато, стремительно и пестро. На первом плане неизменно находится партия фортепиано, изобилующая смелыми пассажами, бросками, остро ритмованными фразами. Пожалуй, ни в одном из предшествующих концертов Прокофьев не достигал такой концентрации воли, энергии, такой дерзкой размахистости пианистического воплощения. Но *Allegro con brio* уступает им в содержательности. Впрочем возможно, что композитор ограничил себя рамками виртуозной токкаты, которой, в сущности, и является первая часть концерта. Блестящая фактура фортепианной и оркестровой партий, неистощимость выдумки привлекают внимание слушателя в этом стремительном *Allegro*.

Вторая часть вносит яркий контраст темпа (*Moderato ben accentuato*) и, главное, общего характера музыки. Она воспринимается как небольшая сценка, гротескная по очер-

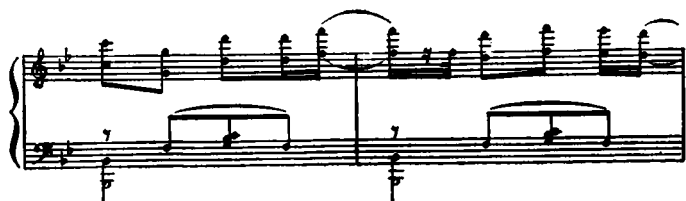
тапням, прозрачная по письму. Прокофьев сочетает неизменную четкость ритмического слога оркестра с причудливым мелодическим росчерком фортепиано (первый эпизод), с почти танцевальной легкостью *Più mosso* (здесь интересно сопоставление отдельных регистров фортепиано). В конце (*Tempo I*) оба эпизода проходят в одновременном сочетании, как бы подчеркивая внутреннюю близость музыкальных образов. Здесь, как и в первой части, партия фортепиано интересна новизной эффектов, подчас создаваемых традиционными техническими средствами. В музыке пятого концерта (в том числе и во второй части) на каждом шагу чувствуется стремление композитора к оригинальности фортепианного письма. И ему действительно удается сказать много нового. Это связано прежде всего с характером музыкальных образов.

Изысканная тонкая музыка второй части выполняет функцию интермеццо между двумя бурными *Allegro*. Собственно говоря, третья часть (Токката) является сжатым и несколько измененным повторением первой. Но градация движения (более стремительного, чем в первой части) и сжатость изложения придают музыке еще большую динамичность. Третья часть разворачивается на одном дыхании, в непрерывном движении, захватывающем устремленностью и напором. Фортепиано играет безостановочно — с первого такта до последнего, заставляя вспомнить о скерцо из второго концерта. Но сама пианистическая фактура здесь значительно изощреннее в своеобразном использовании двойных нот и излюбленных композитором скачков.

Четвертая часть (*Larghetto*) — самая значительная во всей партитуре. Эта — лирическая по характеру, русская по интонационному складу — музыка льется широким потоком, приобретая подчас гимническую величавость звучания. Распевная и подвижная главная тема появляется в начале в очень простом фортепианном изложении:

40 *Larghetto*

p dolce



Передавая тему флейтам, композитор сопровождает ее раскатами гамм, как всегда у Прокофьева, приобретающих особый колорит. Лирический характер начальных страниц оттенен могучим нарастающим эпизодом *Roso meno mosso*. Сначала играет одно фортепиано, над его полнзвучными аккордами парит яркая, эмоционально насыщенная мелодия. Она переходит затем к струнным, приобретая особую широту, в то время как фортепиано нагромождает массивные звуковые глыбы. Все это создает неповторимо своеобразный, суровый и величавый образ, после которого с новой свежестью воспринимается возвращение первого эпизода.

Начало пятой части несколько напоминает своими очертаниями тему финала третьего фортепианного концерта, но дальнейшее развитие переносит в другую плоскость. Пятая часть написана в сонатной форме. Она многообразна по содержанию, изобилует тематическими контрастами, не выходящими, впрочем, за пределы основного — светлого и жизнеутверждающего — настроения. И здесь тематический материал очень образен, а его развитие динамично и причудливо. Угловатость очертаний начальных тактов сменяется легким порхающим напевом, украшенным скупыми штрихами сопровождения. Скерцозность *Andante più mosso*, блеск фортепианного *martellato* в следующем эпизоде неожиданно приводят к спокойному течению гамм (опять-таки трактованных необычно: многократно повторяющаяся однооктавная гамма четвертями в правой руке). А в коде появляется ясная, танцевальная мелодия, вызывающая в воображении образы народного праздника. Все завершается энергичными, звонкими аккордами фортепиано в высоком регистре.

Как видно из предыдущего, концерт построен в форме моста: эмоционально-образные арки перекидываются от первой через третью к пятой части и от второй к четвертой. Конструкция очень ясная и крепкая, что имеет важ-

ное значение в произведении такого рода, пзобилующего материалом по-своему ярким, но не всегда четким для восприятия слушателя.

Композитор сознавал это. Он писал: «...вещь все-таки оказалась сложной, явление фатально преследовавшее меня в целом ряде опусов этого периода. В чем объяснение? 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-то оказалось, что новая простота, с новыми приемами и главное новыми интонациями, совсем не воспринималась как таковая»⁶¹. На деле все это оказалось сложнее, как показала история первых исполнений концерта.

31 октября 1932 года пятый концерт был впервые сыгран автором в Берлине под управлением В. Фуртвенглера. Прокофьев смог приехать лишь к последней репетиции: «„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»⁶².

Присутствовавший на премьере композитор Эбергард Реблинг вспоминает: «Это была единственная моя „личная встреча“ с композитором, но... я остался очень разочарован; правда, виртуозность произведения (как и исполнения) восхищала, но не было здесь той захватывающей мощи, стихийной жизненности, которые вызвали у меня такой восторг в Третьем фортепианном концерте в интерпретации Митропулоса. Тогда я еще не мог объяснить себе, от кого зависело это ощущение разочарования: от меня или от Прокофьева?»⁶³.

Реблинг говорит о действительно незабываемой интерпретации Митропулосом третьего фортепианного концерта, в котором дирижер исполнял и фортепианную партию. Примерно в это же время Митропулос играл третий концерт в Москве, и у всех, кто его слышал, осталось такое же ни с чем не сравнимое впечатление. В Москве, где пятый

⁶¹ Автобиография, с. 190.

⁶² Там же.

⁶³ Реблинг Эбергард. О Прокофьеве.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 362—363.

концерт был сыгран автором с оркестром Большого театра под управлением Голованова 25 ноября 1932 года (в программе стояли также «Портреты» и сюита из «Стального скока»), он не вызвал особой заинтересованности аудитории. Автору этой книги памятно, что московская музыкальная молодежь осталась даже несколько разочарованной в своих ожиданиях. Возможно, что слишком живы были воспоминания о концертах 1927 года! И лишь после блистательного исполнения пятого концерта в 1940 году Рихтером, он получил свое место на эстраде.

Не завоевали широкой популярности и другие произведения, написанные в 1932 году, рядом с пятым концертом. В них композитор также искал «новую простоту», нередко приходя к рационализму интонационного развития, который встает на пути живого восприятия. Очевидно, это и сыграло решительную роль в судьбе произведений, во многом интересных и свежих, но недостаточно увлекательных по образно-эмоциональному содержанию.

Привлекательной чертой сонаты для двух скрипок является богатство полнозвучной фактуры, мастерское использование технических средств, тщательно отобранных в соответствии с требованиями камерного жанра.

Первая часть начинается характерной для Прокофьева того времени темой, в которой обилие альтераций не заглушает диатонической основы:



В этой интонационной сфере развивается музыка первой части. Обилие хроматизмов, казалось бы, уводит от основной тональности, но она постоянно возвращается в спокойном и ясном звучании до мажора. Фактура здесь полифонична, каждый голос развивается самостоятельно, интересно сочетание двух тематических элементов. Это — страницы изысканной лирики, обладающие несомненной привлекательностью. Вторая часть (*Allegro*) наиболее классична (в особенности, в изложении главной темы), но в то же время отмечена решительностью прокофьевского



С. С. ПРОКОФЬЕВ
1933 год

ритма и обилием неожиданных интонационных поворотов. Следующая часть — *Commodo* (*quasi Allegretto*) — написана в трехчастной форме: утонченная музыка вальсообразного характера образует крайние части, средняя часть напоминает гавот. Наконец, финал с его чисто диатонической темой, броской, размашистой, несущей в себе скомороший юмор. В динамичной музыке финала есть и лирические эпизоды, контрастно оттеняющие его основной характер.

О поводах создания двух фортепианных сонатин Прокофьев говорит в следующих словах: «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 же интонации все-таки оказались недостаточно просты, и этот опус не получил того облика доступности, к которому я стремился»⁶⁴.

Нельзя не согласиться с авторской оценкой. Стремление к «новой простоте» не привело к желаемому результату, и в музыке сонатин больше надуманного, чем живого и непосредственного. Конечно, в них попадаются эпизоды более непосредственные и впечатляющие, как например, средняя часть второй сонатины с ее изысканно утонченной мелодикой. Но в общем музыка сонатин не затрагивает слушателя, она довольно абстрактна и сама по себе, и по фортепианной фактуре (она, кстати сказать, оказалась довольно трудной для исполнителя). Сонатины принадлежат к тем произведениям Прокофьева, где видны черты творческого кризиса, осознававшегося и самим композитором.

Вернемся к фактам жизни композитора, богатой событиями, концертными поездками и премьерами. В начале 30-х годов их поток был особенно обильным.

Поездка в Москву и Ленинград оказалась очень плодотворной, укрепившей связи с музыкальными организациями. С Прокофьевым велись переговоры о музыке к фильму «Поручик Киже», о работе в Московской консерватории. Он снова встретился с Мясковским и, несомненно, узнал от него многое, что могло окончательно утвердить в давно уже назревавшем решении вернуться на Родину. Этому

⁶⁴ Автобиография, с. 189.

содействовали многочисленным встречам в Париже: «Приезжал в Париж драматург А. Афиногенов с женой. Мы с ними очень подружились, ездили вместе на машине, показывали им окрестности города. Жизнерадостность, душевная широта, присущие Афиногенову, очень нравились Сергею Сергеевичу. В Париж приезжали артисты МХАТа, и мы познакомились с Качаловым, Книппер-Чеховой, Кореневой, Москвиным, со Станиславским»⁶⁵. Прокофьев часто играл на приемах в советских посольствах: начиная с 5 марта 1929 года он семь раз выступил в Париже и по два — в Риме, Вашингтоне, Лондоне и Берлине. Это еще раз подчеркивало, что он всегда чувствовал тесную и неразрывную связь с Родиной.

Однако возвращение домой задерживалось, ибо композитор был связан многими контрактами и обязательствами. В 1932 году он совершил концертное турне по Соединенным Штатам, где исполнял третий и пятый фортепианные концерты. Кроме уже упоминавшейся сонаты для двух скрипок (к открытию общества камерной музыки «Тритон», в первом концерте которого она исполнялась), двух сонат для фортепиано, была написана «Симфоническая песнь» и начат виолончельный концерт. В это время Прокофьев уже работал над музыкой к фильму «Поручик Киже» и к спектаклю, «Египетские ночи», готовящемуся в Камерном театре. Он писал статьи для советской прессы. Словом, его интересы переключались в родную сферу.

Прокофьев давно лелеял мечту всецело посвятить себя композиторской работе и надеялся осуществить ее на Родине; его увлекала мысль об активном участии в советской музыкальной жизни. Он был полон новых планов, стремился ответить на новые запросы той широкой аудитории, какой, по его собственным словам, он не встречал больше нигде. Встречи и беседы с людьми советского искусства раскрывали перед ним увлекательные творческие перспективы.

Весной 1933 года Прокофьев снова приезжает в СССР. Он выступил с несколькими концертами на Украине, побывал в Армении, где посетил Эчмиадзин и Севан, и в Грузии — в Батуме и Тбилиси, откуда возвратился по Военно-Грузинской дороге.

⁶⁵ Прокофьева Лина. Из воспоминаний.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 217.

В мае 1934 года композитор гостил на даче художника П. П. Кончаловского, где и был написан его известный портрет. В то же время у Кончаловского жил и В. В. Софроницкий, с которым Прокофьев был знаком еще по Парижу. Кончаловский оставил интересные воспоминания о Прокофьеве.

«Позировал Сергей Сергеевич очень хорошо, да я и не стеснял его. Он писал свои композиции и только на некоторое время брал точную позу для проверки. [...] Как-то взглянув на портрет он спросил меня: „Разве у меня такие подагрические руки?“ — „Что вы, Сергей Сергеевич, у вас сильно выраженные фаланги и суставы, недаром же вы так чудесно отстукиваете свои вещи на рояле!“ — „Разве я стучу?“ — спросил он — „Ну конечно, чудно можете отстучать ваш марш из „Трех апельсинов“, — и он добродушно и весело смеялся, так как любил и понимал шутку»⁶⁶.

Из этих строк видно, как легко и свободно чувствовал себя композитор в кругу родных русских людей. Он много работал, но находил время и для развлечений (среди них одним из любимых была игра в морской бой — увлечение детства!), и для того чтобы поставить для художника пастюморт (он и был написан Кончаловским), и для разговоров о музыке. Любопытно одно его высказывание, приводимое Кончаловским: «Классическую музыку написать нельзя. [...] Всякая новая или так называемая „новаторская“ музыка, если она талантлива и останется в веках, — станет классической»⁶⁷.

Первой работой Прокофьева для советской аудитории, была музыка к фильму «Поручик Киже». Прокофьев писал ее с удовольствием, найдя, очевидно, в остросатирической повести Ю. Н. Тынянова нечто близкое характеру своего дарования. Музыка «Поручика Киже» получила широкую известность в виде симфонической сюиты, сделанной автором в 1935 году и ставшей основой для двух балетных спектаклей⁶⁸. Небезынтересно отметить, что за-

⁶⁶ Кончаловский П. Из воспоминаний о друге.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 497.

⁶⁷ См. там же, с. 498.

⁶⁸ Первый из этих спектаклей был поставлен М. М. Фокиным в Нью-Йорке в 1942 году, второй — на сцене Большого театра СССР в 1963 году.

писью музыки фильма дирижировал И. О. Дунаевский, с которым Прокофьев, оставшийся довольным его работой, тогда и познакомился.

Вслед за «Поручиком Киже», Прокофьев написал музыку для спектакля «Египетские ночи» в Камерном театре, который имел «...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»⁶⁹. Это была первая «прикладная» музыка Прокофьева для театра. Композитор входил в жизнь советских творческих коллективов.

Вернувшись к работе для советской аудитории, Прокофьев почувствовал всю значительность новых задач, о чем неоднократно высказывался на страницах советской прессы.

Еще в 1932 году, отвечая на вопрос о творческих планах, он сообщил: «Какой сюжет я ищу? Не карикатуру на недостатки, высмеивающую отрицательные черты нашей действительности. В данную минуту это меня не прельщает. Привлекает сюжет, утверждающий положительное начало. Геронка строительства. Новый человек. Борьба и преодоление препятствий. Такими настроениями, такими эмоциями хочется насытить большие музыкальные полотна»⁷⁰.

Поиски сюжета, соответствующего духу прокофьевского оптимизма, сочетались с работой над освоенным новым кругом выразительных средств. Прокофьев отчетливо сознавал, что речь идет о большом искусстве, несущем важное жизненное содержание. Об этом он высказывался в 1934 году на страницах «Известий». Отвечая на свой вопрос о том, «какую музыку надо сочинять в настоящее время» он отвечал: «Музыку прежде всего надо сочинять большую, 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

⁶⁹ Автобиография, с. 191.

⁷⁰ Прокофьев С. Какой сюжет я ищу.— «Вечерняя Москва», 1932, 6 декабря. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 211.

современных советских композиторов, к сожалению, весьма реальна»⁷¹.

Прокофьев понимал трудность создания нового, общепонятного музыкального языка: «Она [музыка] 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 сочинить 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»⁷².

Это весьма важные, хотя и не во всем бесспорные высказывания. Нельзя не отметить умолчание о развитии народных интонаций, имеющих важное значение для решения задач, о которых говорит Прокофьев. Сам он в это время и в дальнейшем создавал произведения, показывающие пример современного претворения народных традиций. Опасения «провинциализма» также были не очень убедительны, хотя они, может быть, являлись своеобразной репликой против рапповских призывов к предельной примитивизации языка и формы. Но главное в статье не эти утверждения, а призыв к творческой пытливости, борьбе против штампов, приобретающей для самого Прокофьева особый смысл. Ведь ему приходилось отказываться от многих устоявшихся форм во имя поисков нового языка, необходимость в котором он ясно ощущал.

Прокофьев понимал, что на Родине от него ждут произведений, вдохновленных образами и духом советской жизни, и он стремился решить задачу во всей ее полноте, без всяких скидок. И если не все в первых опытах было удачным, то в скором времени композитор создал ряд произведений, вошедших в основной фонд советской музыки.

Фильм «Поручик Киже» и спектакль «Египетские ночи» давно сошли с экрана и со сцены, а музыка Про-

⁷¹ Прокофьев С. Путь советской музыки.— «Известия», 1934, 16 ноября. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 214—215.

⁷² Там же, с. 215.

Прокофьев продолжает сохранять художественную ценность и часто звучит на концертной эстраде.

Повесть Тынянова, по которой был создан фильм «Поручик Киже», увлекла творческое воображение Прокофьева. Он был мастером сатирических зарисовок, часто приобретающих у него черты гротеска. В музыке «Поручика Киже» задача решена в ином ключе: в ней господствует изящество штрихов, создающих тонкую иронию повествования.

«Поручик Киже» — первая работа Прокофьева для кино. Он подошел к решению новой для него художественной задачи очень серьезно, без всякого снижения требований к «прикладной музыке». По точности и яркости музыкальных характеристик, по мастерству оркестрового письма это произведение далеко выходит за рамки жанра, приобретая вполне самостоятельное значение. Сюита из музыки к фильму «Поручик Киже» прочно вошла в концертный репертуар.

Прокофьев тщательно отбирал тематический материал, стремясь воспроизвести интонационную атмосферу эпохи, к которой относится действие повести Тынянова. Отзвуки военной музыки павловских времен с характерными для нее посвистом флейты и сухим стуком барабана, сентиментального романса и старинной русской песни — все использовано для создания легко очерченных, изящно-пародийных образов, близких характеру тыняновского исторического анекдота. Ирония Прокофьева утончена, она нигде не переходит грани гротеска, окрашена явственно звучащей лирической нотой. Музыкальное повествование сжато и экономно в использовании средств. Зато каждая деталь приобретает очень важное значение.

Первая часть — «Рождение Киже» — вводит в мир маршеобразных звучаний, странно претворяющих элементы старинной военной музыки. Спокойная фраза корнет-а-пистона, легкая, точно порхающая мелодия флейты *risolo*, с которой сочетается маршеобразная мелодия флейты, стук барабана создают вполне конкретную картину. Отличный пример мастерства музыкальной характеристики, предельной точности каждого штриха! Ритм барабана проходит через всю часть, появляясь у струнных и у валторн, отчетливо выступая на фоне полного *tutti*.

Вторая часть — «Романс». Сентиментальная мелодия песни «Стонет сизый голубочек» звучит орнаментированно



С. С. Прокофьев, Э. Петри, Г. Г. Нейгауз и Р. Казадзею
1936 год

ная подголосками, придающими музыке пронический оттенок. В плавный распев внедряются почти маршеобразные фразы флейты, а в заключении мелодия неожиданно деформируется модуляционным сдвигом.

Реальность образа соединяется с ощущением призрачности происходящего, фантастической жизни никогда не существовавшего поручика Киже. Поэтому даже в такой картине, как «Свадьба Киже», построенной на ясных и светлых темах, напоминающих старинные канты, чувствуется сатирический подтекст, в корне изменяющий сущность музыки. Прокофьев вносит этот подтекст в, казалось бы, предельно ясную и непритязательную музыку. И, пожалуй, лишь в четвертой части — «Тройке» — она перестает быть двуплановой.

В музыке «Тройки», бойкой и оживленной, украшенной ритмическими перезвонами (Прокофьев вводит ударный инструмент *sonaglio* — хомут с бубенцами) и веселым песенным напевом, оживает поэзия русской зимы, бега саней по укатанной снежной дороге.

И, наконец, пятая часть — «Похороны Кнже», — где остроумно объединены мотивы, связанные с различными моментами призрачной жизни героя, и к ним добавлена монотонная, плачущая фигура скрипок, создающая определенность психологического колорита. Впрочем, в музыке нет настоящей печали; ведь рассказан всего лишь страшный анекдот, обличающий бюрократизм павловской эпохи. В конце, затихая и замедляясь, звучит мелодия корнет-апистона, которая открывала музыкальную повесть Прокофьева.

Прокофьевский юмор засверкал в музыке «Поручика Кнже» самыми тонкими оттенками. При всей кажущейся простоте и непритязательности, музыка по-настоящему интересна, как шутка гения, пробужденная остроумной повестью Тынянова.

В непосредственном соседстве с «Поручиком Кнже» была написана музыка к спектаклю Камерного театра «Египетские ночи». Это «сценическая композиция» Таирова с декорациями В. Ф. Рындина. По замыслу режиссера, музыке отводилось в спектакле большое место, и композитор написал партитуру, состоящую из сорока четырех номеров. Правда, многие из них очень кратки и носят чисто иллюстративный характер — это различные трубные сигналы, либо маршеобразные эпизоды. Но при всем «прикладном» характере, выраженном сильнее, чем в партитуре «Поручика Кнже», здесь есть немало яркой и красивой музыки, звучащей и на концертной эстраде — в сюите, сделанной самим композитором.

Прокофьев писал театральную музыку впервые и самым серьезным образом относился к требованиям Таирова. В то же время он многого ожидал и от исполнителей, о чем свидетельствуют подробные замечания о характере звучания музыки⁷³. И даже в самых иллюстративных номерах композитор ищет какое-то выразительное зерно, стремится точно передать сценическую ситуацию. Это связано с особенностями его творческого метода, складывавшегося в течение многих лет. Прокофьев имел свою точку зрения на театральную музыку: «В искусстве писать музыку для сцены в качестве критерия может служить сле-

⁷³ Эти примечания, вместе с полной партитурой музыки «Египетских ночей», были опубликованы в 1963 году музыковедом Е. Л. Дятель.

дующий 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»⁷⁴.

В музыке «Египетских ночей» (это уже не раз отмечалось в советском музыковедении) два основных элемента: один, рисующий воинствующий Рим, второй, воплощающий образы Египта, главным образом, в плане раскрытия образа Клеопатры. Композитор пользуется этим контрастом, создавая запоминающиеся лейтмотивы, игравшие важную роль в общей конструкции тауровского спектакля.

Симфоническая сюита «Египетские ночи» включает семь номеров. Первый охарактеризован самим композитором в следующих словах: «Общее настроение: таинственная ночь в Египте. Слышится посвистывание флейт и грозная неприятельская буря (отметим, кстати, что Прокофьев заботился о тембровой характерности духовых и ввел в оркестр охотничий рог и два корнета-а-пистон — in B и in Es⁷⁵). В этой музыке, являвшейся вступлением к спектаклю Камерного театра, слышится предвестие будущей трагедии.

Еще зримее выступают ее очертания во втором номере — «Тревога», — исполняемом одними ударными инструментами. Небольшая партитура разработана тщательно, выразительна по звучанию с его «огромным кресцендо» (слова Прокофьева).

Третий номер — «Цезарь, сфинкс и Клеопатра» — построен на теме, которую композитор предписывает «играть с элегантно ритмичностью», желая, чтобы мелодия звучала «со сдержанной негой»⁷⁶.

После двух связующих номеров — «Танец» и «Антипий» — следуют два заключительных, в которых снова показан главный конфликт, а затем и развязка спектакля.

В шестой картине — «Воинственный Рим» — господствуют трубные фанфары и сигналы, рисующие грозную

⁷⁴ Прокофьев С. «Египетские ночи» в Камерном театре. — «Известия», 1934, 30 марта. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 214.

⁷⁵ Примечания к партитуре «Египетских ночей», с. 8.

⁷⁶ Там же, с. 9.

CC 509 095
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
7604800
0002



aurait, en aucun cas, tenir lieu de pièce d'identité.

RÉCÉPISSÉ

DE DEMANDE DE CARTE D'IDENTITÉ



Ne doit occuper aucun emploi salarié

Déclaré à 21 (1)

né le 23 avril 1905

de nationalité

russe

résidant à

Paris

Profession :

Compositeur de musique

Le présent récépissé, tenant lieu de permis de séjour, sera valable jusqu'au 5 janvier 1935 (un mois au maximum),

Taxe versée :

N° du reçu :

Date de la poste :



N° 1104062

PRÉFECTURE DE POLICE
Service des Étrangers

Commissariat de Police de

Reçu de M

la somme de

pour carte d'identité d'étranger.

Le Prékopieff 1935

LE RECEVEUR :

N° d'ordre ou du Bordereau journalier :

46

Просьба о выдаче вида на жительство во Франции

картину неприятельского нашествия (эта тема являлась одной из ведущих и в спектакле). Силы, приводящие к гибели Клеопатру, достигают здесь кульминации.

Седьмая картина — «Закат Клеопатры» — одна из самых широких по дыханию и выразительных по мелодическому материалу, типично прокофьевскому, полному обаяния сдержанной и спокойной лирики, за которой скрывается большая внутренняя напряженность. Благородная возвышенная музыка отлично раскрывает сценическую ситуацию. «Закат Клеопатры» — наиболее симфонический по своему характеру номер сюиты.

Два только что разобранных произведения не принадлежат, конечно, к наиболее значительным в творчестве Прокофьева. Однако они характерны для него, и специфические черты стиля выступают в них в простых и ясных формах. Работа для кино и театра приблизила композитора к решению новых для него художественных задач. Прокофьев наметил возможности дальнейшего разбега, давшего вскоре великолепные творческие результаты.

Партитуры Прокофьева явились в свое время примером для молодежи. Напомним, что во второй половине 30-х годов было написано немало театральной музыки, вышедшей затем на концертную эстраду. Можно привести два примера: музыка Т. Н. Хренникова к спектаклю «Много шума из ничего» в театре имени Е. Вахтангова и музыка А. И. Хачатуряна к спектаклю «Валенсиянская вдова» в театре имени Ленинского комсомола. При всем различии в облике этих композиторов нельзя не заметить, что они шли по пути наибольшего сопротивления, сочиняя театральную музыку, выходящую за рамки прикладного жанра.

Можно добавить, что работа для театра и кино помогла Прокофьеву найти те черты высокой простоты стиля, которые характерны для многих произведений последних двадцати лет его жизни.

Весною 1935 года Прокофьев снова в Москве. Некоторое время он жил в гостинице «Националь», куда к нему приходили и студенты композиторского факультета консерватории, которым он давал консультации. При всей кратковременности этих встреч они остались незабываемыми для всех, кто имел возможность общаться с компо-

зитором. Спустя некоторое время Прокофьев вместе с семьей направился в Поленово, где и провел летние месяцы в доме отдыха Большого театра.

Прокофьевы поселились «в прелестном свежевыбеленном домике из двух комнат, с застекленной террасой и прекрасным видом на Оку и доли поля; на террасе Сергей Сергеевич устроил рабочее помещение. Здесь было совершенно тихо, так как домик находился далеко от основных корпусов. Делали большие прогулки, собирали грибы. [...] По вечерам, возвращаясь домой с полей, колхозницы пели протяжные песни [...]. Сергей Сергеевич в любую погоду много гулял в окружающих лесах, слушая, „как падают листья“»⁷⁷.

В этой обстановке создавался балет «Ромео и Джульетта», и фортепианные пьесы, вошедшие в альбом «Детская музыка». Композитор писал: «проснулась моя старая любовь к сопатинности, достигшая здесь, как мне казалось, полной детскости. [...] Последняя из пьесок „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»⁷⁸.

В этот приезд в Москву состоялись новые встречи Прокофьева с Мейерхольдом. 17 апреля 1935 года Прокофьев был в студии на премьере радиоспектакля «Каменный гость», поставленном Мейерхольдом. По воспоминаниям В. А. Власова, он был «настолько увлечен „Каменным гостем“, что даже дал согласие писать для радио [...] через несколько дней состоялась его встреча с Мейерхольдом, на которой обсуждалась возможность радиопостановки по другой маленькой трагедии Пушкина — „Пир во время чумы“. Мейерхольд и Прокофьев с большим увлечением и горячностью дискутировали о теме и идее трагедии, о возможном характере будущей музыки. [...] К великому сожалению эта постановка не была осуществлена»⁷⁹. Отметим все же, что сотрудничество двух больших советских художников — Прокофьева и Мейерхольда было плодо-

⁷⁷ Прокофьева Лина. Из воспоминаний.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и исследования, с. 218.

⁷⁸ Автобиография, с. 195.

⁷⁹ Власов В. Встреча на радио.— «Советская музыка», 1961, № 8, с. 66.

творным даже в тех случаях, когда замыслы не могли быть доведены до конца ⁸⁰.

В 1935 году Прокофьев много концертировал за рубежом и в СССР (его концерты состоялись в Баку, Воронеже и в других городах). Однако в это же время он много работал над новыми произведениями. Наиболее крупным сочинением, написанным перед возвращением на Родину, явился второй концерт для скрипки с оркестром. Концерт был написан для французского скрипача Р. Сетанса, который и сыграл его впервые 1 декабря 1935 года в Мадриде.

Прокофьев пишет, что при сочинении этого концерта думал о названии «вроде „концертирующей сонаты для скрипки с оркестром“», но в конце концов вернулся к простейшему: концерт № 2» ⁸¹. К этому надо прибавить, что по сравнению с первым скрипичным концертом он внес много нового, в духе своих творческих исканий середины 30-х годов. Это сказалось и в усилении лирического элемента, и в упрощении языка. Разумеется, композитор сохраняет оригинальность интонационного почерка, что всегда было предметом его особенной заботы. Но в то же время в концерте появляются и черты известной традиционности, неожиданно возвращающие к традициям романтизма, местами — к элегической музыке Чайковского. Все это связано с отчетливо ощутимым потеплением эмоционального тонуса, особенно, в музыке первой части.

Концерт написан в традиционной форме трехчастного цикла, с обычным сопоставлением темпов и характера частей. Состав оркестра — двойной, инструментовка не перегружена, нигде не подавляет звучания солирующей скрипки. Композитор соблюдает все традиции жанра, за исключением одного: он отказывается от обычной виртуозной каденции.

Необычно начало концерта: скрипка solo запекает широкую мелодию, напоминающую о русских протяжных песнях и, в то же время, о лирических интонациях Чайковского:

⁸⁰ Год спустя возобновился творческий контакт с Мейерхольдом, предложившим Прокофьеву написать музыку к спектаклю «Борис Годунов».

⁸¹ Автобиография, с. 193.



Как и обычно, Прокофьев чередует чисто мелодические и пассажные эпизоды, заботясь о разнообразии технических приемов. Вторая тема (*Meno mosso*) также лирична, но ее характер более светлый. Ярко выраженного эмоционального контраста тем здесь в сущности нет, что определило и характер разработки. В ней явно преобладает первая тема, причем она звучит в нижнем регистре у фаготов, виолончелей и контрабасов, орнаментированная пассажами скрипки. Вторая тема появляется лишь ненадолго и также растворяется в скрипичных пассажах. Можно сказать, что в разработке композитор лишь показывает по-новому материал экспозиции, не обостряя контрастов и не завязывая интонационных узлов; темы лишь сопоставлены и по существу не воздействуют одна на другую. Реприза повторяет экспозицию с небольшими изменениями, главным образом фактурного характера. Интересно отметить двухголосные эпизоды в изложении второй темы и коду, где очертания первой темы неожиданно заострены отрывистыми аккордами солилирующей скрипки и краткими репликами скрипок и флейт.

Вторая часть поначалу напоминает серенаду: гитарные фигурации (струнные *pizzicato* и кларнеты *staccato*) сопровождают первую мелодию скрипки, проникнутую духом романтической восторженности. Вторая тема — более оживленная — окутана ажурной вязью скрипичного орнамента (особого изящества композитор достигает при переходе к средней части). Третий мелодический образ полон тонкого лирического обаяния (средняя часть). И здесь примечательна разработка скрипичной партии, богатой интересными находками. Вот один из примеров скрипичных пассажей:



Пластичность образов, мастерство вариационного развития, мелодическое богатство — таковы достоинства второй части прокофьевского концерта. Из всех частей она наименее традиционна: вместо обычного поэтического размышления либо поэмы, Прокофьев создает почти театральную сцену, очень рельефную и образную. В жанре инструментального концерта своеобразно проявился прокофьевский дар конкретной характеристики. Музыка второй части изобилует прекрасными мелодиями, отмеченными всеми чертами зрелого прокофьевского стиля.

Следуя установившейся традиции, Прокофьев заканчивает концерт энергичным, блестящим финалом. Он открывается трехголосными аккордами скрипки, идущими в ритме несколько тяжеловесной мазурки. Танцевальный характер преобладает в музыке финала, богатой интересными контрастами метра и ритма. Можно указать, например, на эпизод в $7/4$, неожиданно врывающийся в трехдольное движение.

Композитор явно тяготеет к камерной звучности, по большей части ограничивая состав оркестра немногими партиями. Скрипка все время находится на первом плане, в ее партии много любопытных деталей, поддерживающих интерес слушателя. Формы техники здесь не так новы, как это было в первом скрипичном концерте, но каждый штрих уместен и необходим, а все в целом — эффектно и блестяще.

Создание второго скрипичного концерта знаменовало выход к новым просторам инструментальной музыки. Композитор, действительно, приближается к идеалу «новой простоты», о которой неоднократно писал в своих статьях начала 30-х годов. Музыка концерта отличается теплотой эмоционального тона, ее интонационная новизна органична, убедительна. Талант Прокофьева раскрывается здесь в качестве лирической общительности, что, вместе с блеском скрипичной партии, сделало его одной из любимых пьес современного концертного репертуара. Написанный в 1935 году, концерт во многом перекликается с более поздними прокофьевскими произведениями, являя важный этап на пути к их высокой простоте и тщательности отбора выразительных средств, в которых раскрывается истинная оригинальность этого большого мастера.

Последние годы заграничной жизни были как бы переходными, связывающими два периода жизни композитора. Приезды в СССР, работа для кино и театра, обилие новых впечатлений, отражавшихся в творчестве, все это подготовило возвращение на Родину. К этому он был предрасположен всем своим существом человека, гражданина и художника. Об этом очень верно говорит Морё:

«Прокофьев-музыкант целиком и полностью русский. Сюда включено все, что мы понимаем под этим словом; то есть не только живописная картинность, а в еще большей мере все человеческое, правдивое, поучительное и присущее нашей старой гуманистической культуре. А поскольку это так, Прокофьев и не мог навсегда остаться у нас. Много раздумывали о настоящих причинах возвращения его в Россию, и политические страсти повинны в бездне глупых слухов, распространившихся среди плохо информированных людей. Слишком часто забывают, что покидая свою родину, он не порвал все нити, соединяющие его с нею»⁸².

Это было действительно так: за долгие годы зарубежных скитаний Прокофьев повидал и пережил многое, но он никогда не забывал о главном, что связывало его с родной почвой. Она питала его фантазию в период создания лучших сочинений. А когда запас образов и впечатлений начал иссякать, то проявились черты кризиса, ясные и для самого композитора.

Он завоевал большие успехи и создал немало замечательных произведений. И все же наступил момент, когда он почувствовал необходимость обновления потоком новых чувств и мыслей, без чего его поиски превращались в абстракцию. Прокофьев все яснее сознавал, что должен работать для новой аудитории, что он должен проложить к ней путь произведениями, отвечающими ее запросам. Но если вопросы тематики были для него в общем ясны⁸³, то в отношении языка и формы многое оставалось неясным, несмотря на ряд деклараций о поисках простоты и пре-

⁸² Морё Серж. Глазами друга.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 376.

⁸³ «Сюжет должен быть героическим и конструктивным (создающим), ибо это черты, которые ярче всего характеризуют данную эпоху»,— писал Прокофьев («Советская музыка», 1933, № 3, с. 99).

одолеении штампов. Эти вопросы могли быть решены лишь в работе над новыми произведениями.

По свидетельству Морё, все это было совершенно ясно для Прокофьева уже в 1933 году. Он приводил слова композитора, сказанные после парижской премьеры «Симфонической песни»: «...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. [...] 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»⁸⁴.

Эти слова — драгоценное свидетельство, раскрывающее глубину переживаний композитора в последние годы жизни за границей. Прокофьев много дал миру и много получил от него. Кровная связь с родной почвой предохраняла его от опасности академического космополитизма, а когда такая опасность возникла, он вернулся к родникам, бывшим на Родине.

В 1936 году закончился большой период жизни и творчества Прокофьева. На Родину вернулся всемирно признанный мастер, накопивший громадный творческий опыт, прекрасно знакомый со всеми достижениями современного искусства и умеющий критически относиться ко всему слышанному. Прокофьев был готов работать в новых условиях и искренне стремился внести свой вклад в советскую культуру.

Правильно сказал об этом Рой Гаррис: «Он поставил свое творчество на службу большим национальным задачам. Здесь, на родине, этот счастливый баловень судьбы сумел доказать, что полностью принимает новую для него социально-экономическую систему, борющуюся за свое существование в послевоенном мире. Так Прокофьев стал в ряды людей, возделывающих сады Социализма. Он сочиняет музыку для широких масс народа. Именно на этом

⁸⁴ См.: Морё Серж. Глазами друга.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 377—378.

этапе жизни происходит полное созревание прокофьевского таланта. Ошиблись те, кто ожидал гибели творческого дара Прокофьева в это трудное переходное время. Прокофьев принял новое окружение, врос в него всеми корнями и полностью оправдал возлагавшиеся на него надежды»⁸⁵.

Все это верно — Прокофьев вступал в новый период творческих исканий, которые привели к созданию произведений, вошедших в золотой фонд мировой музыкальной культуры. На пятом десятке лет он работал с той же энергией, что и в годы юности. С ним в советскую музыку вошла могучая творческая сила.

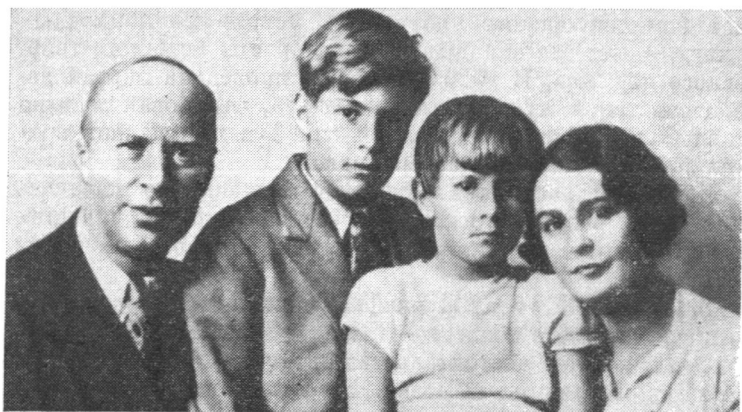
⁸⁵ Гаррис Рой. Великий национальный художник.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 367.

Глава седьмая

СНОВА НА РОДИНЕ

Весной 1936 года Прокофьев переехал в Москву. Он поселился в квартире на улице Чкалова, сыновья ходили в школу, появилось много друзей. Прокофьева сразу захватил бурный поток событий музыкальной и общественной жизни. Он был полон творческих планов, стремился осмыслить вставшие перед ним новые задачи. Прокофьев вернулся на Родину в годы высокого расцвета советского музыкального искусства. Он пытливо вглядывался в его черты, стремясь уловить главное и понять сущность растущих культурных запросов. Не случайно к 1936—1937 годам он неоднократно выступал на страницах советской прессы по важным вопросам современного искусства. Не все его выводы были безупречны, но повсюду проявлялась живость мысли, упорно прокладывающей путь в новых условиях. Самым главным было найти свое место в общем строю и отдать людям все лучшие силы своего дарования. В сущности уже с 1934 года, когда была написана музыка к фильму «Поручик Киже», Прокофьев работал для советской аудитории, стремился войти в круг ее интересов.

В 1936 году очень напряженной была концертная деятельность Прокофьева. Его музыка все чаще звучала на его Родине, и он все больше цепил новых слушателей, с которыми встречался в концертных залах. Он был обрадован интересом советских людей к музыке, в котором убедился, выступая с концертами в Москве, Ленинграде, Челябинске, Свердловске и других городах. В заметке по поводу предстоящей декады советской музыки в Москве Прокофьев писал: «...Я был просто поражен тем настроением



С. С. Прокофьев с женой и детьми

ным 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 городов»¹.

Прокофьеву было ясно, что запросы слушателей растут и вместе с тем возрастают требования к композиторам. Страстно любящий искусство, отдающий ему все силы, Прокофьев не мог не оценить громадных творческих перспектив, открывающихся в общении с широчайшей аудиторией. Он стремился найти путь к ней без всякого «подлаживания», обращаясь к опыту коллег, а еще больше к собственной интуиции и опыту. В этом заключался по возвращении на Родину пафос его творческой деятельности, воодушевленной желанием активного участия в строительстве новой жизни.

Прокофьев быстро усвоил тенденцию развития большого искусства, которая находила проявление в лучших музыкальных произведениях 30-х годов. Ко времени возвращения композитора на Родину советская музыка достигла больших успехов, вышла на международную арену. Рас-

¹ «Вечерняя Москва», 1936, 23 января. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 215.

цвет композиторского творчества, успехи национальных культур — все это складывалось в картину большого творческого подъема. В 1936 году была проведена первая декада советской музыки: она показала, что новая музыка стала большой художественной силой и привлекает пристальное внимание общественности.

Людам, выросшим в Советской стране, это казалось само собой разумеющимся. Но для Прокофьева, прожившего много лет за границей, все приобретало особый смысл и значение.

В 1935—1936 годах Прокофьев обращается к совершенно новой для него области — к детской музыке. Возможно, что это связано с обстоятельствами личной жизни, интересами подрастающих сыновей. Но также несомненно, что в этом отразились жизненные впечатления, ощущения молодости, охватившие композитора по возвращении на Родину. Он подошел к решению задач со всей ответственностью и в результате появилась тетрадь фортепианных пьес «Детская музыка» и симфоническая сказка «Петя и волк», завоевавшие широкую известность и признание.

Сборник «Детская музыка» прочно вошел в педагогическую практику и снискал любовь маленьких музыкантов. Прокофьев оркестровал впоследствии некоторые из этих маленьких пьесок («Летний день» — детская сюита для малого оркестра, написанная в 1941 году).

Прокофьев самостоятельно и оригинально подходит к созданию детских пьес. С детских лет он был отлично знаком с педагогической фортепианной литературой, переправ множество пьес из различных «школьных библиотек», а также сборников Шумана и Чайковского. В сущности, он пошел по их пути — писал музыкальные картинки в том же стиле, что и произведения для взрослых, разумеется, с поправкой на понимание маленьких исполнителей. В те годы композитор знал жизнь советских детей поверхностно, но в его пьесах звучит живая современная интонация, делающая их интересными страницами нашей музыки.

«Детская музыка» — это картина дня, заполненного прогулками и играми, рассказами и песенками. Начиная с «Утра» с его ясными гармониями и светлой мелодикой, вплоть до поэтичнейшего эпилога «Ходит месяц над лугами», тянется цепь повествования, в которой легко выделить каждое отдельное звено, подобно тому, как это воз-

можно в циклах Чайковского и Шумапа. Вместе с тем в чередовании пьес есть связь и последовательность, хотя, конечно, автор не имел в виду обязательного исполнения всего цикла.

В каждой из пьес композитор создает пластичный и выразительный музыкальный образ. Такова, например, «Сказочка», где господствуют русские по характеру мелодии, развертывающиеся на фоне четко ритмованного движения. Как скупы и лаконичны штрихи и как верно написано в музыке нарастание угрозы, врывающейся в мирное повествование! Это действительно сказка в детском понимании. «Марш» — шедевр лаконизма и точности интонации, задорная «Тарантелла» также принадлежит к лучшим страницам сборника. Своеобразна пьеса «Дождь и радуга» с ее фоническими эффектами и смелым наслоением пятен. Эта пьеса раскрывает перед маленьким исполнителем интересные колористические возможности инструмента. В «Пятнашках» много штрихов прокофьевского пианизма с его смелыми скачками и использованием регистров. Очень хорош «Вечер» с его спокойным движением и ясностью мелодии, оттененной неожиданными поворотами, на первый взгляд, осложняющими тональность, но в действительности подчеркивающими ее и укрепляющими. Последняя пьеса, «Ходит месяц над лугами», принадлежит к числу поэтичнейших страниц Прокофьева. Ее напевная мелодия воспринимается как подлинная народная песня. Очень колоритна при всей простоте и фортепианная фактура этой пьесы.

В детских пьесах Прокофьев осваивал новый для него жанр и круг выразительных средств. Он решал задачу со смелостью большого мастера и достиг отличного результата.

Прокофьев писал и вокальную музыку для детей, но здесь его успехи были значительно меньшими. Конечно, и в «Сладкой песенке», и в «Болтунье» есть много привлекательного, но его детские песни и шуточные сценки остались преходящими².

Еще в 1935 году Прокофьев вместе со всей семьей бывал на спектаклях Центрального детского театра и заин-

² Много лет спустя интерес к детской тематике по-новому проявился в некоторых эпизодах оратории «На страже мира» и в сюите «Зимний костер».

тересовался им. И когда, весною 1936 года Н. П. Сац предложила ему написать симфоническое произведение, он охотно согласился и в короткий срок написал «Петю и волка», завоевавшего всемирную популярность не только среди детей, но и у взрослых. Обратившись к сказочному сюжету и сочиняя для детей, композитор не подделывался под их восприятие, но воскресил в звуках поэзию детства, навсегда сохраняющую для человека очарование. Он был увлечен работой над симфонической сказкой, сам написал ее литературный текст, искал простые выразительные средства, не забывая об особенностях своего стиля.

В прокофьевской сказке есть педагогическая цель: познакомить маленьких слушателей с инструментами оркестра. Однако она имеет вполне самостоятельное художественное значение; музыка Прокофьева жива и остроумна, прекрасно рисует образы и ситуации. К этому надо добавить мелодическое изящество и мастерство инструментовки. Прокофьев разъясняет замысел в следующих словах: «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»³. Замысел, как будто простой и незамысловатый, но, как показала практика, как нельзя более уместный, ставший одной из причин огромного успеха этого детского произведения.

Прокофьев разъясняет: «... мне важна была не сама сказка, а то, чтобы дети слушали музыку, для которой сказка была только предлогом»⁴. Но именно сказка воплощена в музыке с удивительной яркостью, даже наглядностью. Великолепны музыкальные характеристики героев: пионера Петю и его ворчливого дедушки, птички, утки, кошки и волка. Композитор сопоставил лейтмотивы, как того требовало либретто и вместе с тем подчеркнул чисто музыкальную сущность партитуры, отличающуюся редкой точностью отбора тембров и технических средств каждого инструмента для обрисовки действия. В сказке чередуются и более развернутые эпизоды (например,

³ Автобиография, с. 195.

⁴ Там же.

вступлении, или заключительный марш), и краткие фрагменты-реплики, непосредственно иллюстрирующие текст.

«Петя и волк» — симфоническая сказка. Однако в ней отчетливо выступают черты театральности, вполне возможные в произведении такого рода. Стремясь сделать музыку доступной для детского восприятия, композитор искал соответствующий музыкальный язык, который имеет немало общего с языком фортепианных пьес ор. 65. Как и всегда, он решал задачу в полную меру своих возможностей, без примитивизма. Это и сделало его симфоническую сказку настоящим художественным произведением, утвердившимся на концертной эстраде.

Асафьев некогда заметил, что «каждая деталь поведения и мальчика, и утки, и птицы, и кошки, и волка, звучит в музыке так, как словно все это произошло впервые на земле, и спрашиваешь себя, не тут ли элементы нового советского симфонизма без индивидуалистических интеллигентских самоанализов, но и без трагического восприятия действительности. Это вовсе не апофеоз равнодушия или безмятежного гедонизма»⁵.

Действительно, сила музыки Прокофьева — в ее жизненности, в отсутствии искусственности. Немногие композиторы, обращавшиеся к детской аудитории, достигали такой глубины проникновения в духовный мир маленьких слушателей. В сочетании с редкостным мастерством оркестровки это делает симфоническую сказку одним из своеобразных произведений Прокофьева 30-х годов.

Он любил свое сочинение и, как вспоминает Л. И. Прокофьева, был огорчен неуспехом первого исполнения. Однако очень скоро все изменилось: «Буквально через три дня, по инициативе Детского театра, „Петя и волк“ был повторен в Центральном доме пионеров, при огромной детской аудитории. Исполнение было прекрасное. Наталия Сац читала текст с присущим ей подъемом. Сказка удивительно легко дошла до детей»⁶. С тех пор она обошла эстрады всего мира.

1936 год был заполнен большой и напряженной творческой работой. Прокофьев быстро вошел в курс событий

⁵ Асафьев Б. Симфония.— В кн.: Очерки советского музыкального творчества. М.—Л., 1947, с. 77.

⁶ Прокофьева Лина. Из воспоминаний.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 219.

общественной жизни, расширил связи с театрами, стремился ответить на жизненные запросы современности. Страна готовилась отметить столетие со дня гибели Пушкина. И Прокофьев, так же как и другие советские композиторы, увлекся темами и сюжетами великого русского поэта. Он написал три романа на слова Пушкина, музыку к фильму и спектаклям. Активность композитора могла даже вызвать некоторое недоумение: при всем уважении к нему трудно было понять готовность написать в один год музыку к «Евгению Онегину», «Пиковой даме» и «Борису Годунову» — произведениям, неразрывно связанным в памяти каждого с шедеврами Чайковского и Мусоргского. Прокофьев понимал, конечно, трудности создания новой музыки к «Евгению Онегину», тем более, что он сам любил оперу Чайковского: «Как бы хорошо эта задача мне ни удалась, слишком уж любит наш слушатель Чайковского, слишком трудно будет ему отказать от любимых музыкальных образов. 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 сочинять несколько тем и сделать несколько эскизов, прежде чем удалось отыскать нужное»⁷. Прокофьев возлагал надежду на музыку эпизодов, отсутствующих в опере Чайковского (например, посещение Татьяной дома Онегина).

Спектакль «Борис Годунов» готовился в театре Мейерхольда. 16 ноября 1936 года композитор играл коллективу театра фрагменты будущей музыки, сопровождая их детальными пояснениями. Сохранилась подробная запись авторских высказываний, сделанная А. Февральским⁸. Третий пушкинский замысел связан с музыкой к фильму «Пиковая дама».

Прокофьев закончил клавир, с обычной для него разметкой оркестровки, но намеченные пушкинские спектакли и кинофильм остались неосуществленными. Можно было предполагать, что композитор использует материал в симфонических сюитах, как это неоднократно делал в прошлом. Однако он не торопился, и лишь несколько лет спустя часть из написанного вошла в оперу «Война и мир»,

⁷ Автобиография, с. 196.

⁸ «Советская музыка», 1936, № 3.



в музыку к фильму «Иван Грозный», в сюиту пушкинских вальсов. При этом раскрылись высокие достоинства музыки, получившей вторую жизнь в новых произведениях. Но независимо от этого, работа над пушкинскими темами несомненно обогатила Прокофьева творческим опытом, расширила творческие горизонты.

Самым значительным произведением из законченных в 1936 году явился балет «Ромео и Джульетта». Прокофьев остановил внимание на шекспировской теме еще в 1934 году. Началось с того, что Асафьев предложил ему сюжет «Арапа Петра Великого» для будущей оперы. Прокофьев ответил, что предпочитает работать над балетом, что же касается повести Пушкина, то по его мнению, она мало подходит и для оперы, и для балета. Затем критик А. И. Пиотровский предложил ему на выбор сразу три сюжета: «Пеллеас и Мелизанда», «Тристан и Изольда» и «Ромео и Джульетта». Прокофьев сразу со свойственной ему интуицией понял богатство возможностей последнего сюжета, но далеко не таково было мнение театральных деятелей, которых пришлось впоследствии убеждать в возможности создания шекспировского балета.

Начиная работу над «Ромео и Джульеттой», Прокофьев отчетливо сознавал, что шекспировские образы требовали нового решения, выходящего за рамки установившихся хореографических традиций. Это определило характер музыки — подлинно симфонической.

Конечно, композитору пригодился опыт, накопленный в работе над более ранними балетами, в особенности, над «Блудным сыном». Но теперь он стоял лицом к лицу с несравненно более сложными задачами: речь шла о хореографической драме, о раскрытии в музыке шекспировской лирики и трагедийности. Прокофьеву во многом приходилось прокладывать путь по целине.

В музыке «Ромео и Джульетты» нет фольклорных интонаций: Прокофьев создает свой музыкальный образ Италии. Мелодический материал исключительно богат, все главные темы принадлежат к числу счастливых находок, поражающих даже в щедром прокофьевском творчестве.

Прокофьева не привлекала возможность стилизации эпохи. Однако в его произведении живет могучий дух Возрождения, характерный и для шекспировской трагедии. Композитор взглянул на нее глазами современного художника и воплотил главное, не отвлекаясь частностями.

В рамках музыкально-хореографического жанра Прокофьев показывает столкновение противоборствующих сил трагедии, рисует уличные сцены, картину бала и, главное, образы действующих лиц, прежде всего — Ромео и Джульетты. Его музыка способна охватить широкий диапазон чувств: ярость схватки, вскипающей на улицах Вероны, — и поэзию любви. Рядом с этим композитор создает драматически напряженные, трагедийные образы. Прокофьев был первым композитором, создавшим настоящий шекспировский балет. Добавим, что это его первое произведение, в котором он поднимается до высот истинной трагедии.

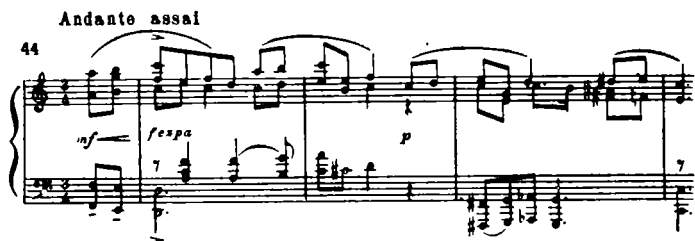
Прокофьеву пришлось выслушать немало упреков в недостаточной хореографичности его музыки. Они были несправедливы, ибо партитура «Ромео и Джульетты» проникнута танцевальным элементом в высшем его понимании. Однако ее одухотворяет широкое симфоническое развитие, в чем Прокофьев выступает продолжателем традиций русской музыкальной классики, прежде всего Чайковского. Стиль и характер его музыки совершенно иной, но все же в ней есть нечто родственное Чайковскому — высокая трагедийность и чистота поэтически возвышенного

чувства, выраженного в удивительно конкретных, подчас (например, в сцене дуэли Меркуцио и Тибальда) почти зримых музыкальных образах.

Эта конкретность ощутима даже при слушании музыки Прокофьева в концертном зале. Она создает основу для хореографического рисунка громадной впечатляющей силы. Симфонизм и хореография сочетаются в единстве замысла и воплощения, делающим «Ромео и Джульетту» классическим произведением современного балета. Прокофьев создает свой тип музыкально-хореографического синтеза, и его новаторская сущность далеко не сразу была понята даже крупнейшими мастерами, осуществившими первую постановку балета. Теперь она подтверждена всемирным признанием музыки «Ромео и Джульетты».

В балете проявилась высокая степень кристаллизации стиля. Мелодические интонации, гармония, оркестровое письмо отмечены чертами новой простоты, которая наконец была обретена композитором. Отказ от лишних подробностей привел к чисто скульптурной рельефности музыкальных образов. Это результат длительной эволюции и раздумий большого художника, не боявшегося отказаться от того, что мешало движению вперед.

Небольшое оркестровое вступление и первая картина («Ромео») дают музыкальную экспозицию темы любви:



Затем действие переносится на утрениую улицу Вероны, постепенно заполняемую людьми. Обе сцены — «Улица просыпается» и «Утрениий танец» — проникнуты светлым, чуть шутливым настроением, резко оттеняющим картину ссоры и бешеной схватки между сторонниками Монтекки и Капулетти, написаны сжато и динамично. В сцене боя впервые звучит грозная тема вражды, играющая важную роль и в дальнейшем. Появление Герцога и его приказ прекратить схватку вносит перелом в развитие дейст-



вия и затем светлая интерлюдия вводит в следующую картину.

Вторая картина — приготовление к празднику в доме Капулетти и самый праздник, где и происходит первая встреча Ромео и Джульетты. При первом появлении Джульетта предстает в образе обаятельной шаловливой девочки, переполненной чувством ясной, ничем не омраченной жизнерадостности. Как мало потребовалось для создания образа — всего лишь до-мажорная гамма, расцвеченная несколькими сопоставлениями аккордов. Музыка соткана из легких, порхающих пассажей. В прозрачное игривое скерцо вплетаются интонации любовных тем, звучащих как предчувствие будущего. Далее образ Джульетты остается в центре внимания композитора, а вместе с ним и слушателей. Джульетте отдано лучшее мелодическое вдохновение.

Узел главных драматических коллизий завязывается в сцене бала. Во время съезда гостей звучит торжественный, чуть проничный в своей помпезности менуэт. Затем — гротескная музыка «Масок» (появление Ромео с его друзьями Меркуцио и Бенволио) с ее подчеркнутой ритмич-



ностью и остротой мелодического рисунка. В этой сцене воскресает в новых формах куртуазность итальянского Возрождения, странно сочетавшаяся с жестокостью и грубостью нравов. Прокофьев подчеркивает это, давая вслед за музыкой «Масок» лапидарный и суровый «Танец рыцарей», где, словно угроза, в басу появляется краткая, резко очерченная тема вражды. А в это время Джульетта танцует со своим женихом Парисом под звуки нежной и хрупкой, печально-лирической мелодии, предвещающей мир новых чувств, который раскроется перед нею через несколько мгновений при встрече с Ромео:

Poco più tranquillo
45 Fl., Ob., Viol.

Archi *pp dolce*



Это один из ярчайших эпизодов балета, равно интересный и красотой мелодического материала и верностью психологического воплощения.

Вариация Джульетты тонко передает перелом в ее судьбе: в музыке объединены два элемента — лирический и скерцозный, она разворачивается в спокойно-выжидательном характере. Обращают на себя внимание подчеркнуто лапидарные модуляции (через четкую доминантовую каденцию).

Великолепен музыкальный портрет Меркуцио, жизнерадостного и остроумного, смелого и пылкого друга Ромео. Мелодическая линия, устремленная вверх, живость ритма и «перехваты» инструментов оркестра — все это оттеняет поэтическое раздумье «Мадригала», в котором проходят интонации любовных тем: Ромео и Джульетта увидели друг друга и с этой минуты все в их жизни получило новое звучание.

Для музыки бала свойственна резкая контрастность эпизодов, обилие событий, лиц и происшествий. Так, вслед за лирическим «Мадригалом» звучит тема вражды: Тибальд узнал Ромео, и в его душе вспыхивает пламя непамясти к Монтекки. Но Ромео с друзьями скрывается, бал приходит к концу, и гости разъезжаются под звуки гавота из музыки «Классической симфонии»⁹.

Первое действие завершается сценой у балкона. Музыка приобретает возвышенный характер, вводящий в мир чувствований, который с такой силой будет раскрыт затем в сцене прощания влюбленных.

⁹ Гавот попал в партитуру по настоянию балетмейстера Л. М. Лавровского. Прокофьев оказался на сей раз уступчивым и одобрил включение гавота в партитуру балета. Впрочем, в этом не было ничего необычного: он и в дальнейшем не раз переносил целые эпизоды музыки из одного произведения в другое. Конечно, можно было бы возразить против включения гавота в драму, относящуюся к эпохе Возрождения. Но Прокофьев не очень заботился о фольклорной и музыкально-исторической достоверности.

Первая картина второго акта напоминает традиционный танцевальный дивертисмент. Здесь едва ли не единственный раз в балете появляется намек на местный колорит — ритмы тарантеллы, звучания мандолины. Однако разработка важных лейтмотивов, вносящая в музыку драматургическое начало, выводит эту сцену за пределы собственно дивертисмента. Как и повсюду, в балете композитор стремился избежать иллюстративности, сосредоточиваясь на лирической и драматической сущности действия. Пример — конец картины: Ромео передает через Кормилицу записку для Джульетты, в музыке возникают несколько измененные очертания сцены «Джульетта-девочка».

Картина вторая — келья патера Лоренцо. Появление Ромео, затем Джульетты. Образ Ромео воплощен в полном, лирически-восторженном мажоре, протяженных мелодических линиях, возникающих на фоне спокойно раскачивающегося ритма и выражающих полноту глубокого чувства, еще не омраченного предчувствием беды. Джульетта охарактеризована изысканной в своей хрупкости мелодией флейты, также спокойной по настроению. Спокойствие Лоренцо оттенено юношеской восторженностью влюбленных. Вся сцена — образец проникновенной прокофьевской лирики.

Из кельи Лоренцо действие вновь переносится на улицу, бурлящую весельем (вариации тематического материала, появившегося в начале — в «Танце пяти пар» и в «Народном танце»). Но это веселье каждую минуту может обернуться драматической неожиданностью. Тибальд встречается Меркуцио, между ними вспыхивает ссора, заканчивающаяся поединком. Меркуцио сражен рукой Тибальда.

Эта сцена — одна из лучших примеров музыкально-драматургического мастерства Прокофьева. Построенная на уже знакомых слушателю мотивах, она отличается удивительной образностью музыки, рисующей не только действие, но и самый облик действующих лиц. Уже в начале, где появляется мотив пробуждающейся улицы, приобретающий мрачную, тревожно-пасторальную окраску, в появляющихся затем интонациях «Танца рыцарей», в теме вражды Монтеки и Капулетти создается настроение нарастающей напряженности. Дуэль разворачивается на музыке Меркуцио, в скерцообразность которой вклиниваются угрожающие наплывы аккордов. Смерть Меркуцио — тра-

гически преломленный мотив просыпающейся улицы, чередующийся с грустно-лирическим напевом прощания (сначала — гобой, затем — флейта). Музыка полна драматизма.

Поединок Ромео и Тибальда в музыкальном отношении не вносит ничего нового; он повторяет эпизод боя из первой картины. Но финал второго акта снова раскрывает широчайшие горизонты прокофьевского творчества. Это краткий эпизод траурного шествия (в трехдольном размере), которое разворачивается на фоне басового *ostinato*. В железную поступь диссонансирующих аккордов вступает мелодическая фраза, упорная в своем медлительном разворачивании, суровая по облику и настроению. При всей простоте музыка оставляет неизгладимое впечатление; в непреклонность поступи мелодии, строгий колорит оркестра создает образ величавой скорби. Это не только скорбь по Тибальду, но и предчувствие трагической судьбы Ромео и Джульетты. Финал второго акта — одна из кульминаций балета, в которой поражает скульптурность образа, точно высеженного из камня.

Драматическая сущность третьего акта выражена преимущественно в лирических формах. В начале звучит приказ Герцога как напоминание о преграде между двумя любящими друг друга сердцами: «От чресл враждебных родилась чета, любившая наперекор звездам». Затем следует замечательная сцена прощания Ромео и Джульетты.

Это — большое *Adagio*, полное высокой поэзии и красоты. Музыка льется потоком прекрасных мелодий, широких и величавых, светлых и восторженных, сочетающих напевность с поступательностью. Торжественно звучание до мажора в первом эпизоде; чистота диатоники подчеркнута отдельными хроматизмами. Далее следует более оживленный си-бемоль-мажорный эпизод и снова повторение до мажора, широко льющейся мелодии:

46 *Adagio*
Cor. >

The image shows a musical score for the Cor Anglais part, measures 46 to 50. The tempo is marked 'Adagio'. The score begins with a dynamic marking of 'mp' (mezzo-piano) and a 'cresc.' (crescendo) marking. The melodic line is characterized by a slow, steady pace with a mix of eighth and sixteenth notes, and some rests. The bass line provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is written on a grand staff with a brace on the left side.

В заключение снова появляется лирическая тема из вступления к балету. Она проходит как залог верности, тех, кому уже не суждено встретиться вновь.

Жестокая действительность врывается в поэзию любви. Родители напоминают Джульетте о ее женихе Парисе. Но, после встречи с Ромео, она не может думать о ком-либо другом, как бы ни были настойчивы просьбы, даже угрозы. Тонкая разработка мотивов Джульетты и «Танца рыцарей» создает основу для удивительного танца непризнания и внутреннего протеста. Оркестровая интерлюдия, полнозвучно излагающая тему, вводит в сцену с Лоренцо, у которого Джульетта просит совета и помощи. Звучит отрешенное мелодическое *ostinato*, в басу возникает скорбная тема. Все говорит о надвигающейся беде, хотя казалось бы для этого нет оснований: ведь Лоренцо указывает путь к спасению. Далее следует сцена Джульетты, одна из самых прекрасных в балете. Почти весь тематический материал заимствован из предшествующих сцен, но здесь он предстает в новом свете, особенно в сцене одиночества Джульетты, где скорбное мелодическое *ostinato* появляется последовательно в ля миноре, си-бемоль миноре, ми-бемоль миноре (со вставкой между вторым и третьим проведением эпизода си-бемоль мажор из *Adagio*). Композитор достигает высокой простоты и выразительности, каждый штрих полон особого эмоционального значения. Напомним хотя бы о кратких фразях флейт в высоком регистре, звучащих в тот момент, когда Джульетта выпивает напиток.

Спокойно и безмятежно начинается следующая сцена. Мелодия утренней серенады (в партитуру снова введены мандолины) сменяется «Танцем антильских девушек»; это — одна из жемчужин музыки Прокофьева. Изящная, чуть грустная мелодия, сопровождаемая простым аккордовым аккомпанементом, полна очарования. Действие завершается краткой мимической сценой у постели Джульетты; ее не могут пробудить, и это вызывает всеобщую скорбь и смятение.

Эпилог — похороны Джульетты и финальная сцена в склепе — построен на симфоническом развитии уже известного слушателю материала, данного в трагической кульминации.

В «Похоронах Джульетты» на первый план выступает басовая тема, прозвучавшая скорбным предчувствием в сцене «Джульетта одна» (третий акт). Теперь она приоб-



Ромео и Джульетта — Г. С. Уланова и Ю. Т. Жданов
Финальная сцена

ретаает черты подлинной трагедийности, выражает глубокое и безутешное горе. В «Смерти Джульетты» широко развита лирическая мелодия, где впервые звучит в заключении первого эпизода, в котором проявляется героиня (первый акт). Здесь она звучит просветленно, точно катарсис, завершающий грандиозное трагическое повествование.

Прокофьев составил из музыки «Ромео и Джульетты» три симфонические сюиты, которые, несомненно, представляют самостоятельную художественную ценность. Однако вся сила прокофьевской музыки познается именно в театре, ибо она по-настоящему драматургична и дает прекрасную основу для хореографического воплощения.

Итак, партитура балета была закончена к назначенному сроку: как и всегда Прокофьев был точен в выполнении взятых обязательств. Однако Большой театр, с готовностью заключивший договор и предоставивший композитору возможность работать в Поленово, не сразу оценил достоинства нового произведения. Более того: после про-

слушания музыки в авторском исполнении, самый вопрос о постановке балета был отложен на неопределенный срок. Снова подтвердилась старая истина о том, что новое пробивает дорогу в борьбе против различных догм и штампов, которых в балетном искусстве было более чем достаточно. С. А. Самосуд вспоминает о первом прослушивании клавира «Ромео и Джульетты»: «Зал буквально пустел от эпизода к эпизоду. Подавляющее большинство артистов балета отвергло эту музыку в 1936 году как несценичную, нетащевальную, косноязычную, словом, немислимую для театра»¹⁰.

Прокофьеву пришлось ожидать несколько лет, прежде чем балет появился на сцене, одержав блистательную победу. Но в ноябре 1936 года в Москве была исполнена первая симфоническая сюита «Ромео и Джульетта», а несколько месяцев спустя автор дирижировал в Ленинграде второй сюитой. Сюиты привлекли внимание широкой аудитории, тепло встретившей также и фортепианные транскрипции «Ромео и Джульетты» (десять пьес), сыгранные впервые самим композитором. Словом, музыка «Ромео и Джульетты» завоевала известность и признание в концертном зале раньше, чем она появилась в театре.

1936 год был ознаменован премьерой еще одного симфонического произведения Прокофьева — «Русской увертюры». Она была сыграна впервые в Москве 29 октября 1936 года под управлением Эугена Сенкара.

Еще летом 1918 года у Прокофьева появился замысел миниатюрной «Русской симфонии». Теперь из-под его пера появилась партитура для огромного оркестра (в первой редакции — для четверного состава, во второй, сделанной в 1937 году, — для тройного). «Русская увертюра» написана блестяще, даже нарядно. Это эффектная концертная пьеса, остроумная и живая, проникнутая ярким, жизнеутверждающим настроением.

Как и обычно, Прокофьев отказался от цитирования подлинных народных мелодий и весь материал его увертюры оригинален. Композитор исходит из народной основы, но заставляет по-новому услышать привычные инто-

¹⁰ Самосуд С. Встречи с Прокофьевым. — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 136.

нации. Это достигается интонационными сдвигами, подчеркнутой лапидарностью ритма, разбрасыванием мотивных ячеек по широкому диапазону. Все эти знакомые черты прокофьевского стиля мелькают в хороводе светлых, жизнерадостных образов.

В музыке звучат плясовые мелодии, приобретающие иногда оттенок озорного скоморошьего юмора. Наряду с этим широко и свободно раскидывается песенная тема, звучащая в унисоне скрипок и альтов в сопровождении аккордов арфы и фортепиано:

47 Moderato



В этой теме ясно слышится новая прокофьевская интонация — эпически-величавая, предвещающая мелодический мир последующих произведений Прокофьева, таких как «Александр Невский», «Война и мир», пятая симфония. Черты глубоко своеобразного и современного претворения национальной традиции отчетливо выражены в этой теме «Русской увертюры». Распевная, разбросанная в диапазоне двух с половиною октав, с четкой ритмической конструкцией, она несет в себе самобытное начало прокофьевской музыки, свойственную ей свежесть интонаций. Особенно широко звучит эта тема в репризе — в светоносном до мажоре, в полном оркестровом tutti.

«Русская увертюра» изобилует яркими и рельефными мелодическими образами, проникнута песенным дыханием. Черты нового стиля проявились в особенной строгости и оригинальности отбора оркестровых средств. В переливча-

той тембровой ткани «Русской увертюры» почти полностью отсутствуют экстравагантные эффекты, привлекавшие в прошлом внимание композитора.

Стремление к «новой простоте» обретает здесь вполне реальную национальную форму. По сравнению с написанной ранее «Симфонической песней», можно видеть, насколько конкретнее решалась художественная задача. Прокофьев выходил к новым горизонтам творчества, и «Русская увертюра» явилась одним из этапов этого пути.

Конечно, это был лишь один из аспектов прокофьевских исканий. Но очень перспективный, как показало дальнейшее. В работе над «Русской увертюрой» раскрывались новые пути развития национальных традиций. Это можно сказать и о ряде других произведений 1935—1936 годов, также устремленных в будущее.

Естественно, что Прокофьев не мог пройти мимо жанра массовой песни. К середине 30-х годов она достигла больших успехов, и вся страна подхватила лучшие песни советских композиторов. В них отчетливо выступали черты искусства нового времени, создававшегося также лучшими концертными ансамблями, в первую очередь замечательным Ансамблем красноармейской песни и пляски, руководимым А. В. Александровым. Прокофьев не мог не заинтересоваться раскрывавшимися перед ним творческими возможностями. И уже в 1935 году создал ряд массовых песен.

«Шесть песен» ор. 66 (1935) явились для Прокофьева пробой пера в массовом жанре. Надо сказать, что несмотря на высокий уровень композиторской техники ему нелегко было справиться с совершенно новыми художественными требованиями. По большей части эти произведения воспринимаются сейчас скорее как стилизация уже известных образцов советской массовой песни, чем как самостоятельное развитие традиции. Пожалуй лишь в «Анютке» (песня была отмечена премией конкурса «Правды») прозвучала живая прокофьевская интонация да в песне «Растет страна» (слова Афиногенова), при всей ее нарочитой простоте, появились мелодические зерна, развитые композитором в последующих его произведениях. Есть интересные находки и в песне «За горю», хотя, в сущности, лежащие вне привычной области массовой песни.

Песни Прокофьева не получили широкого распространения, и это свидетельствовало о больших трудностях вжи-

вания в совершенно новый для композитора интонационный мир. Гораздо легче было ему освоить эпическую песенную сферу, и здесь он сказал свое слово. Забегая несколько вперед, можно сказать о самобытном претворении русского эпического начала в написанной в 1939 году «Песне о Родине» из ор. 79 (слова А. А. Прокофьева), во многом родственную мелодическому складу «Александра Невского». Также удачна и песня «Проводы» (ор. 79), включенная впоследствии в музыку кантаты «Здравнца».

Массовые песни Прокофьева вводят в творческую лабораторию большого художника, овладевающего новой тематикой и средствами выражения. Результаты этой работы сказались очень скоро в лучших произведениях конца 30-х годов. Правда, песни не заняли здесь видного места. Однако важно отметить готовность композитора ответить своей музыкой на многочисленные и разнообразные запросы народа.

Стремление войти в круг интересов советской аудитории вызвало создание музыки к кинофильмам, спектаклям; отсюда и произведения для детей, прежде всего симфоническая сказка «Петя и волк». С этим непосредственно связан и балет «Ромео и Джульетта»; ведь именно в 30-е годы советские композиторы часто обращались к сюжетам и темам классического наследия, приобретавшим теперь новый смысл и значение. Наконец — и это особенно важно — Прокофьев обращался и непосредственно к тематике советской жизни и истории.

Окидывая взором написанное в эти годы, можно отметить два главных направления поисков. Первое: Прокофьев стремился освоить разнообразные жанры, уже сложившиеся в практике советского музыкального искусства, чтобы в дальнейшем развить их по-своему. И второе: он искал путей претворения уже установившихся норм своего музыкального стиля в соответствии с вставшими перед ним новыми творческими задачами. Обо всем этом он высказывался на страницах печати.

Интенсивность его исканий была очень велика, и не случайно, что даже в неувиденной в свое время света музыке к пушкинским спектаклям и кинофильму оказалось столько замечательных страниц, перенесенных впоследствии в оперу «Война и мир» и в пятую симфонию. Что же касается «Русской увертюры», то она свидетельствовала о быстром овладении новыми средствами и о преодолении

развивавшейся абстрактности музыкального мышления, о которой он сам говорил на страницах «Автобиографии». Нельзя забывать о том, что вскоре после увертюры появилась музыка «Александра Невского», во всей полноте показавшая национальную характерность и почвенность прокофьевского дарования.

От массовой песни до балета — таков был жапровый диапазон исканий композитора в первый год по возвращению на Родину. Он был захвачен желанием отдать свои силы строительству советской музыкальной культуры.

Прокофьева поражал размах культурного строительства. Побывав на первом спектакле Театра народного творчества, где выступали коллективы художественной самодеятельности (один из них исполнял его песню «Партизан Железняк»), он писал на страницах «Литературной газеты»: «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 удовольствие»¹¹. Прокофьев внимательно следил и за творчеством коллег-композиторов. После первого исполнения шестнадцатой симфонии Мясковского он выступил с большой статьей, в которой высоко оценил не только музыку, но и культуру слушателей: «Надо отдать справедливость московской публике, — писал Прокофьев, — она проявила большую чуткость и при первом же прослушивании симфонии сумела оценить значение этого произведения»¹².

К этому следует прибавить впечатления от театральных спектаклей. Прокофьев часто бывал в Камерном театре, в театре имени Евг. Вахтангова, где смотрел в числе прочих новинку — шекспировскую комедию «Много шума из ничего», в которой отметил музыку Т. Н. Хренникова. Активно работая в области театральной музыки, композитор высказывался на страницах прессы и об этом.

Журнал «Театр и драматургия» опубликовал в сентябре 1936 года беседу с Прокофьевым «Композитор в драматическом театре», некоторые мысли которой уже извест-

¹¹ Прокофьев С. Невиданное зрелище. — «Литературная газета», 1936, 20 марта. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 216.

¹² Прокофьев С. Новая советская симфония. — «Советская культура», 1936, 29 октября. Перепеч. там же, с. 221.

ны читателю. Прокофьев отводил музыке скромное место в драматическом спектакле, но в то же время требовал от композитора серьезного и ответственного решения художественной задачи. Он считал, что театральная музыка должна быть общепонятной и, не выступая на первый план, усиливать драматическое звучание спектакля. Прокофьев любил работать, когда «драматург или режиссер имеют конкретные требования, касающиеся музыки»¹³. Он живо интересовался всеми проблемами театрального искусства, и это способствовало укреплению дружеских связей с его мастерами — такими как В. Э. Мейерхольд и А. Я. Таиров, А. Г. Коонен и В. И. Качалов, В. О. Массалитинова и другие. Общение с ними раскрывало перед Прокофьевым новые горизонты советского искусства.

Композитор быстро осваивался в новой для него обстановке, откликался на события общественной жизни, и в его творчестве все отчетливее выступали новые черты. Не сразу он нашел средства воплощения окружающего, но тенденция дальнейшего развития была намечена отчетливо и ясно.

В 1937 году вся страна готовилась отметить двадцатилетие Октябрьской революции и приближалась к ней с новыми достижениями. В мае была заложена первая в мире дрейфующая станция «Северный полюс», затем весь мир был поражен полетами В. П. Чкалова и М. М. Громова.

Всемирное признание получили и достижения советского искусства: пятая симфония Шостаковича, выступление Краснознаменного ансамбля песни и пляски на Парижской выставке, триумф молодых пианистов и скрипачей на международных конкурсах.

Все это глубоко затрагивало Прокофьева. Он радовался расцвету нового и никогда не упускал случая отметить успехи и достижения советского искусства. Об этом говорит, в частности, статья о победе советских скрипачей на брюссельском конкурсе 1937 года. Прокофьев правильно оценил причины этого успеха:

«Социальный строй нашей страны породил особо благоприятные условия для развития молодых талантов, не

¹³ Прокофьев С. Новая советская симфония. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 219.

знающих унижений, которые часто претерпевают молодые музыканты за границей. [...] Наша талантливая молодежь должна идти вперед не по линии наименьшего сопротивления, а по пути максимального совершенствования. В этом ее обязанность перед Советской страной»¹⁴.

Как и всегда, его мысли возвращались к тому, что было ему дороже всего — к творческой работе. Он призывал композиторов быть неутомимыми в творческих исканиях: «...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, владея ею»¹⁵. Эти слова выражают устремленность самого Прокофьева. У него были ошибки, как и у других. Но он не останавливался на достигнутом, шел вперед, осваивая новые области, работая во всех жанрах.

Всем сердцем ощущал Прокофьев величие эпохи и ответственность перед народом. Именно в 1937 году он заносит в записную книжку мысли о высоком назначении современного искусства: «Сейчас не те времена, когда музыка писалась для крошечного кружка эстетов. Сейчас огромные толпы народа стали лицом к лицу с серьезной музыкой и вопросительно ждут. Композиторы, отнеситесь внимательно к этому моменту: если вы оттолкнете эти толпы, они уйдут к джазу или туда, где „Маруся отравилась и в покойнице 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»¹⁶.

Прокофьев понимал также и необходимость искать музыкальный язык новой музыки. Он писал на страницах «Правды»: «Поиски музыкального языка, созвучного эпо-

¹⁴ Прокофьев С. Серьезный экзамен.— «Известия», 1937, 3 апреля. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 222—223.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Из записной книжки 1937 года.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 222.

хе 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. [...] 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»¹⁷.

Прокофьев видел главную задачу в создании крупных произведений, вдохновленных большими темами современности, он хотел отметить им юбилейный год. Все свое внимание и силы он отдал работе над «Кантатой к двадцатилетию Октября» и сюите «Песни наших дней».

«Кантата к двадцатилетию Октября» занимает особое место и по значительности содержания («Великая Октябрьская социалистическая революция, победа, индустриализация страны и Конституция» — по определению самого композитора), и по масштабам звучания (основной вариант партитуры предназначен «для двух хоров — профессионального и самодеятельного, и четырех оркестров — симфонического, духового, шумового и баянистов»). Необычна и судьба этого произведения. Законченное к праздничной дате двадцатилетия, оно не было исполнено и пролежало в архиве много лет, пока, наконец, в 1966 году дирижер К. П. Кондрашин не познакомил с ним нашу общественность. Музыка кантаты свидетельствует о силе творческого вдохновения Прокофьева и начисто опровергает критические оценки, высказанные в категорическом тоне на основании просмотра партитуры задолго до ее исполнения.

«Я писал эту кантату с большим увлечением, — говорил композитор на страницах «Правды». — Сложные события, о которых повествуется в ней, потребовали и сложности

¹⁷ Прокофьев С. Расцвет искусства. — «Правда», 1937, 31 декабря. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 223.

музыкального языка. Но я надеюсь, что порывистость и искренность этой музыки донесут ее до нашего слушателя»¹⁸.

Прокофьев стремился создать произведение крупного масштаба, философски обобщенное по характеру. Он обратился к произведениям Маркса и Ленина, найдя там не только вдохновляющие мысли, но и самые слова, которые распел в музыке. Замысел композитора был смелым, но он не побоялся трудностей и создал музыкальное произведение о революции, оставшееся одним из ярких памятников искусства эпохи. Прокофьев не следовал традициям торжественных кантат, он искал иное художественное решение, новый сплав интонаций, что снова привело его к русской эпической песне. Это определило глубоко национальный характер музыки прокофьевской кантаты, связанной с традициями русской классики и с миром возникавших вокруг новых интонаций.

В этом произведении Прокофьев тяготеет к крупным формам ораторского склада, к широкому развитию материала, к яркости фрескового письма, приобретающего иногда черты монументальной плакатности. Не случайно композитор использует такой огромный и необычный по составу исполнительский ансамбль, выводящий звучание за пределы обычного концертного зала: и по содержанию, и по мощи звучания кантата Прокофьева обращена к широчайшей массовой аудитории. В этом, как и в могучем размахе музыкальных мыслей, он напоминает Маяковского. Именно у него, больше чем у кого-либо из современных композиторов, Прокофьев мог поучиться умению сочетать философскую обобщенность с остротой публицистического звучания.

Масштаб художественно-философских обобщений Прокофьева обнаруживается уже в оркестровом вступлении (с эпиграфом из «Коммунистического манифеста» — «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма»). Громовые раскаты начальных тактов, суровость мелодических очертаний, скованных строгостью ритмической поступи, мужественные звучания медных инструментов, все создает кар-

¹⁸ Прокофьев С. Расцвет искусства.— «Правда», 1937, 31 декабря. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 224.

тину грандиозного, почти космического катаклизма. Так властно и несокрушимо вступает в мир сила, которая преобразует весь ход истории человечества. Образы вступления плакатны, броски и, вместе с тем, глубоко значительны.

Вторая часть — «Философы» — написана для хора и оркестра на заключительные слова работы Карла Маркса «Людвиг Фейербах»: «Философы лишь различным образом объясняли мир, в то время, как задача состоит в том, чтобы его переделать». Прокофьев находит удивительный по простоте прием музыкального воплощения этой мысли.

Хор начинает речитацию этой фразы *pianissimo*, в равномерном и неслышном движении восьмушек. Многократно повторяемые слова переходят из одной партии в другую, эффектно сплетаются друг с другом, создавая причудливый образ в духе характерных прокофьевских скерцо. Здесь есть некоторая механичность движения, которая легко могла бы привести композитора в сферу гротеска, мало здесь уместную. Однако он мастерски переключает развитие музыкальных мыслей в иную плоскость.



В тот момент, когда хоровая речитация приобретает, казалось бы, характер монотонности, неожиданно вступают альты с песенной мелодией, льющейся широко и свободно, как вешние воды. Сохраняющееся равномерное движение подчеркивает величавость этого эпического напева, проникнутого верой в то, что мир будет переделан людьми, вдохновленными революционной идеей.

Мелодия, появляющаяся у альтов, а затем перехватываемая голосами хора, прекрасна в строгой ясности своего облика и чисто русской распевности. Это — одно из самых счастливых вдохновений Прокофьева, равное своей художественной силой русским темам «Александра Невского», «Войны и мира», пятой симфонии. Здесь во всей красе выступают черты нового национального стиля, складывавшиеся в произведениях 1935—1936 годов.

Композитор подводит развитие к яркой кульминации, утверждающей основную мысль. Надо отдать должное его творческой фантазии, претворившей философский тезис в музыкальный образ, причем без всякой натяжки, при помощи специфических средств искусства звуков — прекрасно найденного сочетания ритмического *ostinato* и широкого распева, с его волевым решительным завершением:

48 *Andante assai*

Альты  *f*
 Философы лишь различным образом съясняют мир.

Сопрано  *tr*
 Но дело заключается
 Альты  *tr*
 Но дело заключается

 *f*
 в том, чтобы заметить о го.
 в том, чтобы заметить о го.

«Философы» — самый яркий эпизод кантаты, привлекающий внимание качеством тематического материала и своеобразием решения трудной художественной задачи. Оно столь же остроумно, как и глубоко, и вытекает из смысловых и конструктивных особенностей текста (заключительные слова о необходимости перестроить мир подсказывали необходимость результативного вывода, каким и явилась песенная мелодия). В других эпизодах композитор должен был искать иных приемов музыкального воплощения текста, и он делает это каждый раз по-новому, стремясь раскрыть своеобразие содержащих избранных им текстов.

Среди последующих номеров кантаты особого внимания заслуживает четвертый, отделенный от второго небольшой оркестровой интермедией. Прокофьев написал музыку на известные слова В. И. Ленина: «Мы идем тесной кучкой по обрывистому и трудному пути», — равно замечательные и точностью политической характеристики и поэтической образностью. Это и дало возможность воплотить их в ярком и глубоко эмоциональном музыкальном образе.

В распевной, взволнованной мелодии, появляющейся впервые у мужских голосов, привлекает пластичность декламации, очень верно передающей структуру фразы, мно-

гократно повторяемой голосами хора. Так создается музыкальная картина, овеянная героикой революционной романтики, с глубокой искренностью и теплотой рисующая образы людей, поднявшихся на борьбу, чтобы переделать мир. Здесь есть прямая связь с последующим хоровым номером, но интонационный склад музыки иной, заставляющий вспомнить о стихии русской революционной песни. Как и обычно, у Прокофьева это лишь общие связи, без какой-либо конкретизации источника. Речь идет об общем характере этой выразительной и своеобразной музыки.

Забота о точности интонирования ощутима и в шестом номере — «Революция» (пятый номер — оркестровая интерлюдия). Композитор выбирает из массы песенных интонаций те, которые представляются ему наиболее соответствующими характеру художественной задачи, и претворяет их в своей собственной манере. Это спасает его от стилистического разнобоя, делает произведение цельным по языку при всем разнообразии интонационных источников.

Шестой номер занимает в кантате центральное место. Положенные в его основу ленинские слова относятся непосредственно к октябрьским дням 1917 года. Композитор создал на них впечатляющую музыкальную картину, в которой звучат призывные интонации, выражена уверенность в победе и, даже, конкретные указания к действию — «Занять Петропавловку! Занять Александринку! Арестовать генеральный штаб и правительство!». В чередовании реплик голосов хора и полного tutti, объединенном решимостью ритмической линии и общностью динамического развития, возникает впечатляющий облик революционного Петрограда, воплощенный с почти сценической образностью. Важную роль играет здесь партия оркестра, иногда выступающая на первый план, как выражение стихии стремительного движения. Решительность, четкость поступи преобладает и в хоровой партии, где можно встретить немало интересных находок. В этой связи можно вспомнить эпизод призыва к морякам — кронштадцам и выборжцам. В неудержимый бег оркестра включаются голоса двух хоров. У одного звучат четко интонированные реплики, а второй поддерживает их говорком в том же ритме. Стремительное развитие прерывается заключительным Adagio, звучащим как философское резюме.

В седьмой части («Победа») преобладает спокойствие торжественно величавой и, в то же время, лирической мелодии на слова Ленина «Товарищи, мы подходим к весне, пережив небывало трудную зиму». Это уже хорошо знакомый нам прокофьевский до мажор, приобретающий здесь черты новой значительности. В музыке есть черты русской эпической распевности, которые спустя несколько времени воплотятся в героических мелодиях «Александра Невского». Но здесь характер более лиричен. Хоровое полнозвучие особенно впечатляет после тревожности предыдущей части. Там дана картина борьбы, здесь выражена радость победы, спокойствия, уверенность в будущем.

Восьмая часть («Клятва») построена на сопоставлении двух хоров. Музыка проникнута мужественной скорбью. Начало — суровый, ритмически четкий напев басов. Развитие приводит к утверждению основной мысли в полном звучании двух хоров и оркестра.

Вслед за этим, без перерыва, следует «Симфония», написанная в сонатной форме. Первая тема — радостно-возбужденная, стремительная, вторая — величаво-спокойная; разработка построена преимущественно на материале главной темы, реприза сжата. Радостное ликование «Симфонии» вводит в торжественный финал («Конституция»), где снова звучит светлая мажорная мелодия. Так заканчивается это грандиозное по замыслу произведение, задуманное как музыкальный монумент в честь двадцатилетия Великой Октябрьской социалистической революции.

Разумеется, не все удалось композитору в равной мере, но в целом это та «большая музыка», о которой писал композитор в своей программной статье. Прокофьев использовал весь опыт, накопленный в произведениях последних лет и воспринятый в общении с явлениями советского искусства. Ему удалось найти нужные выразительные средства для воплощения огромной историко-философской темы, заговорить языком точным, простым и ясным. В этом отношении кантата непосредственно вводит в мир образов и концепций лучших и значительнейших произведений Прокофьева последних лет.

По широте поставленных задач, по силе художественно-исторического обобщения кантата не имела равных среди современных ей произведений. Это свидетельствовало о быстроте, с которой композитор освоился в новой обстановке и о его чуткости к запросам времени. Прокофьев по-

внимал тему так же грандиозно, как и Маяковский, и его кантата может быть сближена в этом отношении с революционными поэмами великого поэта. В прокофьевской музыке есть «размаха шаги саженей», и ее надо мерить крупным масштабом, не отвлекаясь на частности, следуя по прямым и широким дорогам, проложенным композитором. Тогда раскроется все богатство содержания этого произведения и станут понятными причины успеха, сопровождающего каждое исполнение кантаты.

Не случайно Прокофьев одержал победу, воплощая современную тему в крупном вокально-симфоническом плане. К этому предрасполагал самый характер его дарования и накопленный опыт.

Не столь значительной оказалась сюита «Песни наших дней» для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра, законченная в том же 1937 году, что и «Кантата к двадцатилетию Октября» и впервые исполненная в Москве 5 января 1938 года под управлением А. В. Гаука. Ему не удалось достичь здесь уровня «Кантаты к двадцатилетию Октября». И все же «Песни наших дней» не могут быть обойдены вниманием биографов и исследователей музыки Прокофьева, ибо они явились одним из этапов на пути освоения композитором новой для него тематики.

Прокофьев писал это произведение в пору расцвета советской массовой песни, он знал ее многие образцы и, конечно, не случайно обратился к словам некоторых народных песен («Будьте здоровы», «От края и до края») и к стихам В. И. Лебедева-Кумача, явившимся в то время едва ли не самым популярным поэтом-песенником. Несомненно также, что он стремился придать поэтическим образам новое звучание, сказать свое слово в жанре песни. Возможно, что этим Прокофьев хотел раскрыть иные возможности развития песенного жанра по сравнению с уже утвердившимися в практике различными ансамблями. Его сюита вводила массовую песню в сферу жанра вокально-симфонического, и в этом отношении замысел композитора был новым и интересным. Но выполнение не во всем было убедительным, что и повлияло на восприятие слушателей.

Прокофьев не мог просто повторять сказанное другими, он искал для каждой песни собственный интонационный профиль. Но это появилось не сразу, мелодия часто

лишалась той естественности и непринужденности, без которых трудно представить существование песни. Это сказывалось и в первых опытах в массовых жанрах, относящихся к 1935 году, и в более позднем произведении, написанном два года спустя.

За исключением первого номера («Марш») вся сюита представляет собой чередование хоровых песен, написанных на народные слова, а также стихи Е. А. Долматовского, В. И. Лебедева-Кумача, С. Я. Маршака и А. И. Пришельца. Внутренней связи между номерами (если не говорить о тематизме в самом широком плане) здесь, в сущности, нет. Каждый номер может исполняться самостоятельно. По сравнению с прокофьевскими массовыми песнями здесь больше фактурной выдумки, но в общем сюита не прибавила чего-либо существенного к уже установившимся традициям массового жанра, не раскрывала новых горизонтов и для самого автора, являясь в сущности упрощенным решением сложной задачи.

Из этого не следует, конечно, что в партитуре «Песен наших дней» не было ничего интересного. Такие песни, как «Через мостик» или «Золотая Украина» привлекали внимание выразительностью мелодии и хоровой разработкой — простой по приемам, но полнозвучной и контрастной. Как и всегда, Прокофьев показал себя мастером оркестровки, добился колоритного и прозрачного звучания. Все это несомненно сыграло роль в становлении нового прокофьевского стиля; отсюда протягиваются нити к таким произведениям, как вокально-симфоническая сюита «Зимний костер», или оратория «На страже мира». Поэтому «Песни наших дней» и четыре марша для духового оркестра, написанные в 1935—1937 годах, заняли свое место в общей картине творческих исканий композитора.

Прокофьев мог быть доволен творческими итогами 1937 года: он уверенно шел к овладению новыми темами, его музыка начинала все чаще звучать на советской эстраде. В Ленинграде и в Москве исполнялась вторая сюита из балета «Ромео и Джульетта». Был сыгран впервые и второй концерт для скрипки с оркестром, тепло встреченный слушателями. Композитор неоднократно выступал со своими фортепианными произведениями, исполнил вместе с Л. И. Прокофьевой свои пушкинские романсы. Словом, жил напряженной и интересной жизнью, работал в полную меру своих творческих сил.

МОСГОБЛАСТНОМРАБИС
КЛУБ МАСТЕРОВ ИСКУССТВ

СТАРЕЙШИЙ РАЙОН МОСКВЫ — 1-й НАДБ. ВЕРХНИЙ ЯР — № 2-127/36



9
 НОЯБРЯ



ШАХМАТНЫЙ МАТЧ

ДАВИД

СЕРГЕЙ

ОЙСТРАХ-ПРОКОФЬЕВ

УСЛОВИЯ МАТЧА:

- | | | | | |
|--|--|--|--|---|
| <p>1. Матч открыт на Балканском № 10 в клубе в воскресенье 7 ноября в 7 часов в 10 часов в клубе в последний час</p> | <p>2. Матч проводится 7 раз в шахматном клубе с контролем времени — по 15 минут в 7 часов в 10 часов в клубе в последний час</p> | <p>3. Для проведения матча создан комитет в следующем составе: Председатель — ОИСТРАХ Д. А., секретарь — ПРОКОФЬЕВ С. Г., ДИРЯЖЕВ С. Г., ЧЕРНЫШОВ С. А., ГОЛУБЕНКО В. А., МАКОВИЧ И. П., РАДЧИКОВ И. В., БИЧУКОВ И. В., БИЧУКОВ И. В., БИЧУКОВ И. В.</p> | <p>4. Победитель матча получает право клуба мастера спорта (президент) — по желанию матча для дальнейшего участия для участников — рейтинг клуба</p> | <p>5. При счете 4:—1, матч считается ничейным</p> |
|--|--|--|--|---|

Открытие матча 9 ноября 1937 года в 9 часов вечера
 БИЛЕТЫ НА МАТЧ В СЕКРЕТАРИАТЕ КЛУБА (телефон 3-94-87—днев)

Афиша шахматного матча: Давид Ойстрах — Сергей Прокофьев
 1937 год

Это не мешало ему, впрочем, живо интересоваться всеми композиторскими новинками, радоваться, например, появлению «двух замечательных симфоний Мясковского (семнадцатой и восемнадцатой.— И. М.) и талантливого фортепианного концерта молодого Арама Хачатуряна»¹⁹. Прокофьев посещал театральные премьеры и выставки, не забывал и о своем постоянном увлечении шахматами.

В Москве он нашел среди музыкантов немало отличных шахматистов, встречи с которыми доставляли ему большое удовольствие. Особенно часто он играл со своим соседом по дому — Ойстрахом, также страстно увлекавшимся шахматами. «Нужно было видеть, — вспоминает Ойстрах, — с каким увлечением и чисто юношеским задором

¹⁹ Прокофьев С. Расцвет искусства. — «Правда», 1937, 31 декабря. Перечисл. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 224.

ром вычерчивал он всевозможные разноцветные диаграммы побед и поражений, как безумно радовался каждому своему выигрышу и как искренне, не на шутку огорчался каждому проигрышу»²⁰.

В ноябре 1937 года начался шахматный матч Ойстраха — Прокофьева, проходивший в Центральном доме работников искусств при большом стечении публики. Ойстрах вспоминает об этом турнире, оставшемся неоконченным (были сыграны семь из намечавшихся десяти партий): «Борьба шла по всем правилам — с точно регламентированным временем, с судейской коллегией и, разумеется, при публике. За партиями следовали бессонные ночи, каждый волновался так, как будто дело шло о завоевании первенства мира»²¹.

Конечно, шахматный матч был лишь эпизодом в потоке событий жизни Прокофьева. Но он еще раз подчеркивал, что композитор стал москвичом, и разнообразно участвовал в культурной жизни столицы.

Лето он провел на Николиной горе, где жили многие из его друзей — Мясковский, Шебалин, Ламм и другие. А в остальное время года его можно было видеть на московских улицах. Чудесно пишет об этом Святослав Рихтер: «Как-то в солнечный день я шел по Арбату и увидел необычного человека. Он нес в себе вызывающую силу и прошел мимо меня, как явление. В ярких желтых ботинках, клетчатый, с красно-оранжевым галстуком. Я не мог не обернуться ему вслед — это был Прокофьев»²².

Круг знакомых Прокофьева постоянно расширялся. В доме Держановского и у Ламма он встречался с московскими композиторами, в том числе молодыми. Крепли его связи с художниками и театральными деятелями. И. Э. Грабарь и П. П. Кончаловский написали его портреты. А в конце 30-х годов появились талантливые дружеские шаржи художников Кукрыниксов — рисунок и фаянсовая статуэтка. Все это говорило о повышенном внимании общественности к Прокофьеву.

В общей картине советской музыкальной жизни Прокофьев занимал одно из самых видных мест. Естественно, что очень скоро он был избран членом правления Москов-

²⁰ Ойстрах Д. О дорогом и незабвенном.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 451.

²¹ Ойстрах Д. О дорогом и незабвенном.— Там же.

²² Рихтер С. О Прокофьеве.— Там же, с. 457.



С. С. Прокофьев и Д. Ф. Ойстрах
на репетиции
1938 год

ского союза композиторов, что еще больше приблизило его ко всем событиям музыкального творчества, дало возможность ближе познакомиться с его новинками. Прокофьев не преподавал в консерватории, но молодые композиторы пользовались его советами и указаниями, а, главное, испытывали воздействие его творчества. Речь идет об общем расширении художественных горизонтов, которые приносило общение с композитором; в этом отношении Прокофьев оказал плодотворное влияние на развитие молодого композиторского поколения.

В Москве композитору работалось легко и спокойно, хотя многочисленные концертные выступления и отвлека-

ли несколько его от работы над новыми произведениями. Как-то он сказал Нейгаузу, что концерт стоит ему «полсонаты», и в этих словах было выражено давнее желание посвятить все свое время композиторской работе. Но жизнь требовала от Прокофьева выступлений на эстраде, приносивших ему неизменные лавры как композитору и исполнителю.

Зимой 1938 года Прокофьев отправился вместе с женой в большую концертную поездку по США, где выступал как пианист и дирижер. Под его управлением прошла зарубежная премьера «Пети и волка». Поездка сопровождалась большим успехом, принесла много интересных знакомств. Л. И. Прокофьева вспоминает, что на банкете, устроенном в Лос-Анжелесе режиссером Р. Мамуляном, присутствовали Мери Пикфорд, Марлен Дитрих, Глория Свенсен, Фербенкс-младший; тогда же произошло знакомство с Арнольдом Шёнбергом. 21 марта, уже возвращаясь на Родину, Прокофьев дал концерт из своих произведений в советском посольстве в Вашингтоне.

Концерты Прокофьева состоялись также в Варшаве, Лондоне и Праге. По возвращении в Москву, Прокофьев делился впечатлениями о поездке с композиторами и музыковедами, собравшимися в старом здании Союза на Собачьей площадке. Помнится, как среди рассказов о музыкальной жизни, прозвучали политические ноты. Прокофьев с болью говорил о распространении коричневой чумы, о тревожных настроениях, которые особенно ощутил во время пребывания в Праге. Обстановка в Чехословакии становилась все более драматической, уже назревал Судетский кризис. Прокофьев вспоминал, как во время репетиции заговорил с музыкантами по-немецки, и они попросили его не пользоваться языком, с которым у них были связаны тогда крайне неприятные ассоциации. Вспоминаю, с какой серьезностью говорил об этом внезапно помрачневший композитор. Возможно, что в этих впечатлениях было нечто, претворившееся вскоре в музыке «Александра Невского».

Все больше расширялись связи Прокофьева с театральными и кинематографическими кругами. Его особенно интересовали искания Мейерхольда и Таирова, Эйзенштейна, с которым вскоре установилось тесное творческое со-



дружество. Не смущаясь неблагоприятными обстоятельствами, сложившимися вокруг «Ромео и Джульетты», он не оставлял мысли о работе для музыкального театра, искал оперный сюжет. Среди его произведений конца 30-х и начала 40-х годов важное место занимает музыка для кино и театра: фильм «Александр Невский», оперы «Семен Котко», «Дуэнья».

В 1938 году на экране появился фильм «Александр Невский», который явился шедевром как Эйзенштейна, так и Прокофьева. 17 мая 1939 года композитор продирижировал в Москве кантатой «Александр Невский», в которой музыка фильма начала самостоятельное существование. Она осталась и поныне одним из выдающихся произведений мастера.

В лице Эйзенштейна Прокофьев нашел режиссера, великолепно чувствовавшего музыку, очень точного в своих пожеланиях к композитору. Прокофьев был для Эйзенштейна не только сотоварищем в создании картины, но прежде всего замечательным музыкантом, чье творчество глубоко волновало и восхищало его. Оба они отлично по-

нимали друг друга, совместная работа увлекала их, сделала друзьями и единомышленниками.

Прокофьев сказал как-то о театральной музыке слова, приложимые и к его работе для кино: «Мой метод работы над музыкой для драматического произведения заключался в том, чтобы выспросить 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»²³. Весьма возможно, что и музыка «Александра Невского» создавалась под влиянием таких творческих дискуссий.

Прокофьев имел свое мнение и о киномузыке: «Кинематограф — искусство молодое, очень современное, предоставляющее композитору новые интересные возможности, которыми надо пользоваться»²⁴.

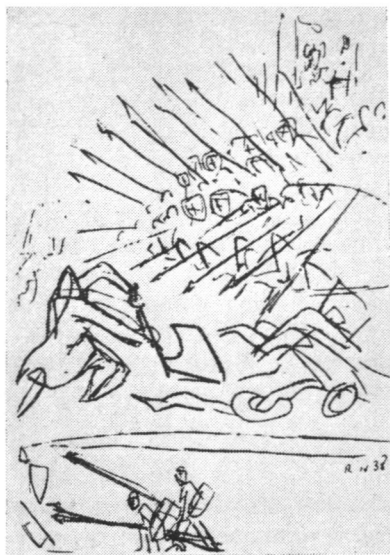
Прокофьев был совершенно лишен высокомерного пренебрежения к технике, еще встречавшегося тогда среди композиторов. Он готов был без усталости экспериментировать с микрофонами, искать новые звучания инструментов, необходимые для конкретизации образа. Интересно вспомнить в этой связи его слова, относящиеся к периоду работы над музыкой к «Александру Невскому»: «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. [...] поприще для „перевернутой“ оркестровки, немыслимой в пьесах для симфонического оркестра»²⁵.

Прокофьев внимательно изучал средства звукозаписи, интересовался тем, как применить их для озвучивания своей партитуры. «Ознакомившись со всеми условиями, — пишет звукооператор Б. А. Вольский, — он решил оркестровать музыкальные номера особо, то есть не так, как для обычного симфонического исполнения, а специально для звукозаписи. Считаю необходимым отметить, что партитура „Александра Невского“ для кинозвукозаписи очень от-

²³ Прокофьев С. О музыке к «Гамлету» В. Шекспира. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 227.

²⁴ Прокофьев С. Музыка к «Александру Невскому». — Там же, с. 229.

²⁵ Там же.



личается от партитуры, сделанной им в дальнейшем для симфонического оркестра»²⁶.

Словом, в кино пришел композитор, глубоко ощущающий специфику жанра и готовый к эксперименту. Ему повезло встретиться с режиссером, который не только был новатором, но и искренне любил музыку. Прокофьев платил Эйзенштейну таким же глубоким уважением и пониманием. Вольский рассказывает, что режиссер рисовал кадрики, помогающие композитору в работе над музыкой фильма. Прокофьев очень ценил эти рисунки и однажды даже заявил Эйзенштейну, что без них не будет писать киномузыку. Это еще раз указывает на тесную связь зрительных и слуховых ассоциаций в творческом сознании Прокофьева. Вольский полагал даже, что композитор сочинял музыку во время просмотра соответствующих кусков фильма. Это и объясняет, по его мнению, удивительное совпадение ритма музыки и монтажа.

Каковы бы ни были методы работы Прокофьева над музыкой к фильму, главное заключалось в самой сущно-

²⁶ Вольский Б. Воспоминания о С. С. Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 528.

сти его творческой мысли, удивительно конкретной и точной. «По кристаллической чистоте образного языка Прокофьева только Стендаль равен ему»²⁷, — отмечал Эйзенштейн. Он восхищался высокой культурой труда композитора и его умением ухватить «структурную тайну явления»²⁸. Он писал: «Музыка Прокофьева удивительно пластична, нигде не становится иллюстрацией, но, всюду сверкая торжествующей образностью, она поразительно раскрывает внутренний ход явлений, его динамическую структуру, в которой воплощается эмоция и смысл события»²⁹.

Если напомнить обо всем, что говорилось в связи с работой Прокофьева для кино, то станет особенно ясной необыкновенная художественная добросовестность композитора, стремившегося использовать все новые для него технические возможности. Он не жалел ни времени, ни сил, и результаты получались замечательные, памятные всем, кто видел «Александра Невского» или «Ивана Грозного». Эйзенштейн имел основания считать Прокофьева «лучшим кинокомпозитором»!

Б. А. Вольский вспоминает, что приступая к работе над музыкой к фильму, Прокофьев «решил отказаться от использования старинного музыкального материала, так как он „не звучит“ в XX веке и, следовательно, эмоционального воздействия оказать не может»³⁰. Его мысль заключалась в том, что музыку надо писать в том стиле, к которому привык наш слушатель, но нужно его „остроумно обмануть“, чтобы он представлял ее, как музыку далекого прошлого»³¹.

В поисках интонационного материала Прокофьев обратился не только к своему неизменному «творческому сейфу», но и к старинной русской песне, преимущественно, эпической. Это было связано с характером фильма. Музыка Прокофьева раскрыла перед слушателями и зрителя-

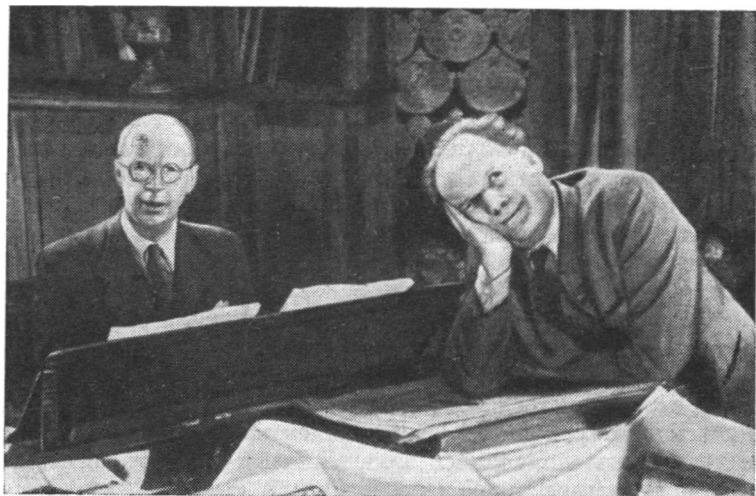
²⁷ Эйзенштейн С. Заметки о С. С. Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 488.

²⁸ Там же, с. 491.

²⁹ Там же, с. 488.

³⁰ В этом композитор был не совсем прав, в особенности с точки зрения наших дней, когда необыкновенно возрос интерес к музыке давно прошедших времен.

³¹ Вольский Б. Воспоминания о С. С. Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 527.



С. С. Прокофьев и С. М. Эйзенштейн

ми страницы подлинно современного эпоса. «Прокофьев национален строгостью традиций, восходящих к первоначальному скифу и неповторимой чеканности резного камня XIII века на соборах Владимира и Суздаля. [...] Вот почему так прекрасно звучит в его музыке древность — не через архаизм или стилизацию, но сквозь самые крайние и рискованные изломы ультрасовременного музыкального письма»³², — совершенно справедливо отмечал Эйзенштейн.

Музыка Прокофьева является важнейшим выразительным элементом, неразрывно связанным с деталями режиссерского воплощения. Музыка звучит здесь крупным планом, и это позволило перенести ее в концертный зал почти в том же виде, если не считать перемен в оркестровке.

Кантата «Александр Невский» состоит из семи частей. Первые три части — «Русь под монгольским игом», «Песня об Александре Невском» и «Крестоносцы во Пскове» — экспозиция, рисующая и историческую обстановку и противостоящие друг другу силы народа и интервентов. Четвертая часть — знаменитый хор «Вставайте, люди рус-

³² Эйзенштейн С. Заметки о С. С. Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 491.

ские» — героический призыв и, вместе с тем, образ мужественных воинов, вставших на защиту родной земли. Пятая часть — «Ледовое побоище» — динамическая кульминация кантаты, средоточие быстро сменяющих друг друга событий. Шестая часть — «Мертвое поле» — воплощает чувство народной скорби. Финал — «Въезд Александра во Псков» — картина победного ликования, заставляющего забыть о трагической опустошенности, с такой силой переданной в музыке первой части. Все эпизоды связаны высшей логикой драматургического построения: возвращение в финале к тематическому материалу первой части придает форме произведения цельность и стройность. Музыка отмечена той почти скульптурной рельефностью образов, а иногда и статической монументальностью, которые приобрели новую значимость в концертном звучании.

Критика не раз указывала на удивительный эффект, создаваемый Прокофьевым при помощи простейших средств в самом начале партитуры кантаты. Всего лишь три звука в тесных пределах малой терции, удвоенные на расстоянии нескольких октав. Холодный посвист флейты — и сразу воссоздан не только национальный колорит, но и картина бескрайнего и мрачного пространства опустошенной земли. Гобой и бас-кларнет (на расстоянии трех октав) поют проникновенно-печальную, типично русскую по интонациям мелодию, созданную самим композитором. Она звучит на фоне простой журчащей фигурации. Это все, что понадобилось композитору для создания редчайшего по лаконической выразительности музыкального образа. Вот один из примеров кристаллической чистоты языка, о которой говорил Эйзенштейн.

Проста по строению и «Песня об Александре Невском». Ясная мелодия с ее мужественными четкими интонациями звучит как голос из далеких времен, сохранивший свою силу и для настоящего. Да, действительно, Прокофьев не был архаичен и, даже обращаясь к известным мелодическим оборотам, умел обогащать их новыми приемами. Так, своеобразны по колориту концовки басовых фраз: ходы вниз на октаву, а затем — на квинту. Музыка строго диатонична и, за исключением небольшого отклонения в до мажор, идет в основной тональности — си-бемоль мажор. В ней раскрываются дали чистой холодной воды, воспеваются молодецкая удаль, и нестигаемая воля воинов, вставших на защиту родной земли:

49 [Lento]

Альты
и
Тенора

А и бы . ло до . ло на Не . ве ре . ко.

Васм

на Не . ве ре . ко на боль . шой во . де.

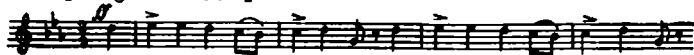
Какой резкий контраст вносит после этого музыка «Крестоносцев во Пскове»! Образ злобного и жестокого врага создается в двух планах: остродиссонирующими аккордами оркестра и подчеркнутой аскетичностью звучаний хора — мастерски выполненное гротескное преломление жанра. Примечателен лаконизм штрихов, из которых складывается эта страшная картина. Вначале композитору оказывается достаточно одного неаккордового звука (*си-диез*), врывающегося в до-диез-минорный аккорд. После диатоники, господствующей в предшествующем эпизоде, здесь очень впечатляют хроматизмы. В музыку крестоносцев вплетены стонущие интонации народа. Тому, кто видел фильм, памятна тесная связь между развитием музыкальных образов и кадрами. Однако музыка Прокофьева не иллюстративна, она обладает чисто симфонической обобщенностью.

Злое наваждение отступает перед могучей силой хора «Вставайте, люди русские». В нем выражены чувства, которыми жил наш народ в годы, когда все отчетливее выступала опасность надвигавшейся войны. Это придавало хору небывалую силу звучания, захватывавшую каждого слушателя. В фильме этот хор сопровождал сцену «собрания сил», роста русского войска, готовящегося выйти навстречу захватчикам-крестоносцам. В музыке воплощены героический подъем и черты русского характера, пронесенные народом через века.

В чем тайна впечатления, производимого музыкой Прокофьева? Прежде всего, в удачно найденной интонации — целеустремленной, собранной, сочетающей секундовые

ходы с нисходящим квинтовым скачком, заканчивающим фразу энергичным росчерком:

50 [Allegro risoluto]



Вста, вай, те, лю, ди рус, ски, е, на сла, дный бой, на смер, тный бой,

Хор написан в трехчастной форме. Середина — свободно льющаяся, спокойная и широкая мелодия, родственная напеву «Песни об Александре Невском», но более плавная и лиричная. Она оттеняет основной образ, более того, сливается с ним в нерасторжимом единстве. В репризе главная тема хора приобретает еще большую напряженность: она звучит в переключке сопрано и альтов, басов и теноров, поддержанная насыщенным оркестровым сопровождением.

«Вставайте, люди русские» — это не только замечательная песня, выделившаяся среди множества других, сочинявшихся в те годы. Прокофьев создал музыкальный символ, родственный гликинскому Сусанину, но воплощенный средствами современного искусства. «Вставайте, люди русские» стала одним из ключевых произведений позднего прокофьевского творчества. В каптате она занимает центральное место и не была заслонена даже следующей сценой «Ледового побоища».

Она отличается точностью и рельефностью характеристик. Сначала в музыке нарисована картина хмурого рассвета, встающего над ледяной гладью Чудского озера, напряженность ожидания. Все это выражено простыми, подчас даже элементарными средствами. Примером могут послужить первые такты, сразу вводящие в основное настроение. В них нет ничего, кроме до-минорного трезвучия и краткой восходящей фразы виолончелей. Все дело в фактуре и оркестровке, также лаконичных, но исполненных экспрессии. Незабываем образ надвигающегося строя крестоносцев — четкое размеренное движение басовых аккордов (своеобразное *ostinato*), удачно найденные тембровые краски — опять-таки традиционные (*sul ponticello* у виолончелей), но точные по своему применению. Постепенное нарастание диссонантности, создаваемое наслаиванием новых элементов (здесь есть сходство с эпизодом нашествия из седьмой симфонии Шостаковича) приводит к появлению мелодии хора крестоносцев. Многие детали

партитуры связаны здесь с монтажем кинокадров, вследствие чего эта часть, единственная во всей кантате, несколько теряет при слушании в концертном зале.

Образ надвигающейся стальной лавины внутренне связан с музыкой «Крестоносцев во Пскове», динамически преображенной ритмической поступательностью движения. В него врываются гудошные наигрыши, точно передающие отдельные детали действия, которое разворачивается на экране.

Сцена битвы идет на безостановочно звучащем ритмическом *ostinato*, в которое врываются русские темы, определяющие основной характер второго раздела симфонической картины. Отметим широкий взмах диатонических мелодий, мастерство сочетания контрастных элементов и сопоставление двух мажорных тональностей на расстоянии большой терции (си-бемоль мажор — ре мажор), составляющее костяк гармонической структуры. Музыка несколько декоративна, но неизменно полна мелодической выразительности. В заключении в тихом и спокойном звучании проходит тема среднего эпизода песни «Вставайте, люди русские» («На Руси родной не бывать врагу») как выражение чувства воинов, одержавших победу.

Строгий напев песни «Мертвое поле» (меццо-сопрано и оркестр) — одна из жемчужин прокофьевской музыки. Ей свойственна высокая обобщенность: в словах девушки выражено скорбное чувство народа, оплакивающего павших сыновей. Поэт В. А. Луговской нашел слова, по-настоящему близкие строю русской народной поэзии. В мелодии замечательно претворены интонации протяжных песен, их неспешность, истовость и проникновенность. Они сливаются с интонациями причитания, преображенными в рельефном и лаконичном лирическом напеве. В мелодическом зерне песни чувствуется близость к образам первой части кантаты. Но там господствует оцепенелость, здесь — живое чувство глубокой скорби. Песня звучит благородно, с глубокой скорбью. Она близка величавому строю античной трагедии при всей современности типично прокофьевского склада музыкальной речи.

Финал — «Въезд Александра во Псков» — построен в основном на тематическом материале «Песни об Александре Невском», представляющем здесь в полнозвучном *tutti*, украшенном трубными фанфарами и колокольным звоном, на фоне которых выступают бойкие наигрыши гу-

дошников. Это — картина народного ликования, сочетающая декоративность колорита с высокой одухотворенностью мелодических образов.

«Александр Невский» вновь показал глубину национальных корней творчества Прокофьева и силу его связей с родной культурой. Такое произведение могло бы быть полностью одобрено строгими консерваторскими учителями композитора. Ведь в нем нашли продолжение традиции кучкистов, прежде всего — Бородина, в нем царствует безупречная логика голосоведения и гармонического письма. «Александр Невский» раскрыл новые возможности развития народно-песенных элементов и явился важным этапом в развитии русской советской музыки.

Первое исполнение кантаты 17 мая 1939 года (дирижировал автор) превратилось в большое общественное событие: слушателей захватила музыка, напоминая о прошлом, приобретающем такое значение для настоящего. Не случайно в этом же году состоялось и первое исполнение героико-патриотической кантаты «На поле Куликовом» Ю. А. Шапорина. Совершенно по-разному оба композитора откликнулись на то, что волновало в те годы все сердца. И в этом была подлинная современность их произведений.

Осенью 1938 года, когда с экранов кинотеатров уже звучала музыка «Александра Невского», произошли обнадеживающие сдвиги в судьбе «Ромео и Джульетты». Балет появился на сцене театра города Брно (Чехословакия) и, что было особенно важным для Прокофьева, принят к постановке Ленинградским театром имени С. М. Кирова.

Постановщик ленинградского спектакля, Л. М. Лавровский вспоминает, как при первом же прослушивании музыка «Ромео и Джульетты» сразу пробудила желание воплотить ее в хореографических образах. В то же время у него появились мысли о необходимости некоторых дополнений, не вызвавших сочувствия у композитора. Настоящее взаимопонимание установилось не сразу, несмотря на увлеченность Лавровского музыкой балета.

Немало трудностей ожидало композитора и при первых встречах с коллективом театра. Многие не удовлетворило автора, требовавшего полного уважения к своему музыкальному замыслу. Так, когда ему показался замедлен-

ным темп темы одного из эпизодов, он резкими хлопками пытался изменить скорость движения. Лавровский имел по этому поводу свое мнение.

Справедливость требует сказать, что композитор все же шел на уступки, если только видел их полную логическую обоснованность. Лавровский вспоминает, как в сцене прощания артисты не могли вступить: «Уланова и Сергеев просто не слышат оркестра и находятся в состоянии крайнего напряжения, тщетно стараясь что-либо услышать. [...] Я обратил на это внимание Сергея Сергеевича. Но в ответ услышал: „А почему мы с вами слышим, почему я слышу“»³³. Ему ответили, что со сцены не слышно. «Он идет на сцену и садится на стул возле рампы, близ самого оркестра.— „Я все слышу!“ — „Вы же сидите у рампы, попробуйте сесть на постель (которая находится в глубине сцены), а еще лучше ходите по сцене“. Прокофьев послушно все это проделывает. Ходит по сцене и... останавливается (несомненно, перестав слышать оркестр). Только после этого он соглашается усилить оркестровку»³⁴.

Даже Г. С. Уланова, несравненная создательница роли Джульетты, не сразу поняла Прокофьева. Сталкиваясь с его требованиями, она не всегда была уверена в их справедливости: «По молодости и профессиональному патриотизму мы не давали себе труда задуматься над тем, что Прокофьев имел известное основание не доверять хореографическому театру и даже быть им травмированным: ведь ни один из балетов, написанных им до „Ромео и Джульетты“, не остался жить на сцене»³⁵. Но дальше, по мере вникания в музыку балета и более близкого знакомства с композитором, Уланова изменила свое мнение: «Вместо человека, которого я боялась, к которому долгое время относилась неприязненно за его (как потом я уяснила — мнимое) высокомерие, к которому всегда подходила как-то внутренне скованная, я узнала человека очень большой доброжелательности, простоты и естественности. [...] Он был так естествен, так искренен и прост, так весь, целиком, отдавался своим впечатлениям, что казался большим ребенком: он мог по-детски удивляться, много и по-

³³ Лавровский Л. «Сейф» творческого дара.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 516.

³⁴ Там же, с. 516—517.

³⁵ Уланова Галина. Автор любимых балетов.— Там же, с. 432—433.

настоящему радоваться, смеяться, когда было от чего смеяться, и так же неподдельно огорчаться, когда сталкивался с несправедливостью, пошлостью, бездарностью»³⁶.

Такое же впечатление складывалось у всех, кто имел возможность узнать ближе композитора и разглядеть его внутреннюю сущность, скрывающуюся за внешней резкостью. Более того: эти черты смягчались с годами, и в памяти встречавшихся с Прокофьевым остались черты привлекательного человеческого облика большого музыканта.

Интересно напомнить в этой связи слова Г. Г. Нейгауза: «Рахманинов говорил о себе: во мне 85% музыканта и только 15% человека. Прокофьев мог бы, пожалуй, сказать: во мне 90% музыканта и 10% человека. Но мы добавим: эти 10% человека ценнее, значительнее, важнее, человечнее, чем у иного все 100%»³⁷.

Возвращаясь к балету, надо сказать, что работа театра над подготовкой премьеры была в центре внимания Прокофьева в течение всего 1939 года. Но это не помешало ему закончить ряд крупных произведений, в том числе кантату «Здравица» и оперу «Семен Котко». В это же время он сочинял три фортепианные сонаты, из которых шестая была завершена в 1940 году, а седьмая и восьмая несколько лет спустя.

В кантате «Здравица», как и в «Александре Невском», господствует стремление к ясности песенной мелодии. Это связано и с характером поэтических текстов: кантата написана на слова народных песен — русской, украинской, белорусской, кумыкской, марийской и мордовской. Прокофьев был одним из первых, начавших писать музыку на слова народных песен — начин, получивший в наше время продолжение в творчестве ряда советских композиторов.

Прокофьев обращался к словам песен разных народов, но его музыка пропикнута ясно выраженным русским характером. Простота не помешала ему остаться своеобразным в интонациях, изобретательным в использовании традиционных приемов. Так, оркестровое вступление кантаты не содержит новых звукосочетаний. Но сопоставле-

³⁶ Уланова Галина. Автор любимых балетов.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 435—436.

³⁷ Нейгауз Г. Композитор-исполнитель.— Там же, с. 438.

ние аккордов свежо, в особенности в соединении с деталями голосоведения и оркестровки.

«Здравица» привлекает свежестью мелодического вдохновения, ее темы певучи, музыка льется свободно, привлекая непосредственностью выражения, в которой так часто отказывали Прокофьеву. Народные интонации претворены в индивидуальной манере, которой отмечена, например, тема оркестрового вступления, полная обаяния и светлой восторженности:



В кантате есть и другие прекрасные темы песенного характера. Вместе с тем, Прокофьев пользуется и так называемыми общими формами движения, приобретающими у него неожиданную вокальную выразительность. Речь идет о том эпизоде финала, где так своеобразно звучит диатоническая гамма, перехватываемая поочередно головами хора.

Почти одновременно с кантатой появилось произведение совершенно иного образного содержания, но отмеченное высшей степенью стилистической кристаллизации — шестая соната для фортепиано.

Соната впервые была исполнена автором по радио 8 апреля 1940 года, сразу привлекла внимание широких кругов музыкантов-профессионалов и любителей. Она познакомила композитора со Святославом Рихтером, ставшим несравненным исполнителем его фортепианной музыки.

Молодой студент консерватории сыграл сонату вслед за автором с таким мастерством и артистизмом, которые поразили всех слушателей, в том числе и ее создателя. Шестая соната помогла широкой общественности оценить дарование Рихтера. Он стал с той поры одним из вдохновеннейших и лучших исполнителей прокофьевской музыки.

Шестнадцать лет отделяют шестую сонату от пятой. За эти годы был пройден большой путь, и естественно, что шестая соната во многом отлична от ранних прокофьевских произведений этого жанра, хотя и связана с ними единством стиля.

Забегая вперед, можно сказать о некоторых общих чертах четырех последних сонат Прокофьева. Во-первых, масштабность: это крупные произведения (три из них написаны в четырех частях). Во-вторых, размах музыкального мышления, в котором выступают черты напряженного драматизма, а вместе с тем, эпической мощи, проникновенной лирики, связывающих их с появлявшимися тогда же другими произведениями Прокофьева, а еще больше — со сложным душевным миром людей, живших в канун войны и в 40-е годы, когда были созданы эти замечательные страницы фортепианной музыки XX века.

Могучий талант Прокофьева предстал в шестой сонате во всем блеске и неповторимом своеобразии. Он вспыхивает ярким пламенем в главной теме первой части. Как проста ее конструкция и сколько неожиданного в ее звучании! Мажорное трезвучие, затем последовательно три большие терции, вносящие тонкую игру мажора и минора:

52 *Allegro moderato*

The image shows a musical score for the first system of the sixth sonata by Prokofiev. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the right hand playing a melodic line with eighth notes and the left hand playing a bass line with chords and single notes. The second system continues the same texture. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Allegro moderato'.

Метро-ритмические сдвиги придают этой теме импульсивный и своенравный характер. Во всем чувствуется стихийная сила, подчиненная негибкой творческой воле.

Этот упругий, точно подпрыгивающий и подстегивающий ритм господствует на всем протяжении главной темы, расцвеченной взвивающимися вверх арпеджированными пассажами и тяжеловесным звучанием заключения. Энергичный и целеустремленный образ оттенен лирическим спокойствием певучей второй темы, изложенной в октавном удвоении, образующем местами, там где голоса расходятся, подобие полифонического рисунка. Развитие светлой мелодии второй темы приводит к завершающему эпизоду экспозиции, к исчезающему звучанию звука *ля* большой октавы. Разработка протяженна, контрастна, и по характеру изобразительно-театральна. Речь идет о конкретности образов движения, о динамике сопоставлений. В то же время композитор заботится о пластичности формы и четкости ее конструкции.

Прокофьев следует старому принципу обнаружения контрастности в единстве: он начинает разработку с интонаций второй темы, внося в них нарастающее беспокойство. Это становится драматическим первым разработкой, приобретающей еще большую динамичность, захватывающей звуковыми напльвами и силой драматических контрастов. Реприза очень сжата, это, в сущности, лишь новое утверждение мощного энергичного начала (лирическое звучание второй темы сведено здесь к минимуму). Первая часть шестой сонаты воспринимается как свободное, не стесненное академическими условностями выражение могучего волевого начала.

Вторая часть — нечто вроде спокойного скерцо, особенно впечатляющего после неистового бушевания музыки первой части. В его музыку вторгаются политональные звучания (до мажор, украшенный «инкрустацией» сольбемоль мажора). Интересен и сдвиг в до-диез минор перед окончательным утверждением до мажора — прием, характерный для Прокофьева. Колоритно звучание, в котором постоянны интонационные повороты, создающие атмосферу «слуховых обманов»: голос движется в неожиданном направлении, открывая новые звуковые перспективы.

Третья часть — род условно трактованного медленного вальса. Элементы танца, на которые указывает темповое обозначение (*Tempo di valzer lentissimo*), даны в очень

опосредствованной форме, напоминающей о романтическом балетном *Adagio*. Привлекает внимание трактовка до-мажорной тональности, характерная для многих лирических страниц Прокофьева. Диатоника обогащена хроматическими звуками и сдвигами, не нарушающими ясности лада. В первом же такте встречается знакомое по первой части чередование трех больших терций, звучащих здесь умиротворенно. Широко развернутая музыка третьей части приобретает характер дифирамба в среднем эпизоде, где отчетливо выступает русская диатоническая интонация.

Финал написан в классическом характере, о чем говорит и сама музыка, и черты пианизма (здесь использованы альбертиевы басы, традиционные формы ломаных арпеджио и т. д.). Ясность и прозрачность изложения возвращают к раннему прокофьевскому неоклассицизму, который, казалось, был для композитора уже пройденным этапом. Однако он обогащает старое новыми элементами. Так, ля минор в главной теме освежен мимолетным прикосновением к тональности ми-бемоль минор — еще один пример техники сдвигов, воспринятой у Прокофьева многими современными композиторами.

Музыка финала проникнута непрерывной пульсацией, ощутимой и в эпизодах лирического просветления. Беспечность до-мажорной мелодии, появляющейся вслед за главной темой, сменяется ее новым проведением, украшенным эффектными ходами на широкие интервалы, раскатами гамм на фоне размеренных аккордов и еще одним появлением главной темы. В среднем эпизоде — неожиданно возникают темы первой части, приобретающие черты какой-то затаенности, за которой чувствуется запас неисчерпанной активности. Она выступает на свет в репризе, где все тематические элементы предстают в варьированном и усложненном виде. Ново звучание обогащенной имитациями главной темы, а также и сами пианистические формулы, в изобретении которых композитор поистине неистощим. Стихия бурного движения, вырастающего из начального мотива, держит слушателя в напряжении вплоть до последних тактов энергичной и бравурной коды. В самом конце упорный ритм трех больших терций возвращает к началу сонаты.

Шестая соната — могучее, полнокровное, здоровое создание большого мастера, находящегося в полном расцве-

те таланта! Прекрасно сказал о ней Рихтер: «С варварской смелостью композитор порывает с идеалами романтики и включает в свою музыку сокрушающий пульс XX века. Классически стройная в своем равновесии, несмотря на все острые углы, эта соната великолепна»³⁸. Пианист раскрыл в своем исполнении эту глубоко современную и новаторскую сущность прокофьевского произведения, что, кстати сказать, сразу же, на концерте было понято и оценено автором.

«Прокофьев, улыбаясь, прошел через весь зал и пожал мне руку, — вспоминает Рихтер. — В артистической возник разговор: „Может быть молодой музыкант сыграет мой Пятый концерт, который провалился и не имеет нигде успеха?! Так, может быть, он сыграет и концерт понравится?!“»³⁹. Надо знать самоуверенность и самолюбие композитора, чтобы по-настоящему оценить смысл этих слов: ведь он сам не мог добиться успеха с исполнением пятого концерта!

Прошло немного времени, и Рихтер блистательно сыграл пятый концерт, положив начало возрождению на эстраде этого произведения. Рихтер радовал Прокофьева и в дальнейшем. Он был первым исполнителем седьмой и девятой сонат, играл первый концерт и даже дирижировал оркестром на премьере «Симфонии-концерта» для виолончели (солистом был М. Л. Ростропович). В лице Рихтера, тогда еще совсем молодого музыканта, Прокофьев нашел поистине замечательного исполнителя, с которым были связаны многие творческие переживания. Он выразил свое отношение к искусству Рихтера посвящением ему девятой сонаты и постоянным пристальным вниманием.

Шестая соната впервые прозвучала уже после того, как в Ленинграде состоялась долгожданная премьера «Ромео и Джульетты». Это был один из самых больших творческих триумфов Прокофьева. Его музыка, нашедшая великолепное хореографическое воплощение, покорила зрителей спектакля, сразу завоевавшего любовь и признание.

Постановка балета потребовала от всего коллектива больших творческих усилий. Трудность заключалась не только в освоении непривычных форм прокофьевской му-

³⁸ Рихтер С. О Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 461.

³⁹ Там же, с. 462.

зыки, но и в хореографическом воплощении великой трагедии Шекспира. Правда, задача несколько облегчалась тем, что на сцене уже появилось несколько балетов нового типа, вдохновленных большими темами классической литературы. Но ни в одном из них не было столь сложной и глубокой музыкальной драматургии, как в произведении Прокофьева. Словом, от постановщика и всех участников спектакля требовалось обостренное чувство нового.

Лавровский блестяще решил эту задачу и создал спектакль, вошедший в историю театра. Он воплотил дух трагедии Шекспира и музыки Прокофьева в пластичных хореографических образах, нашел точный и выразительный рисунок каждой сцены. Спектакль шел в отличных декорациях П. В. Вильямса и, что самое главное, блистал актерскими дарованиями.

На первом плане в нем была Галина Уланова. Прославленная балерина, находившаяся в расцвете таланта, раскрыла здесь его новые грани и покорила зрителя высокой одухотворенностью и поэтичностью созданного ею образа. В нем гармонично сочеталось чисто хореографическое и драматическое начало, чаровала пластичность каждого движения, оправданного изгибами психологического рисунка роли. Каждый, кому посчастливилось видеть Уланову-Джульетту знает, что это было одно из высочайших созданий хореографического искусства.

Прекрасно провели свои партии К. М. Сергеев — создатель роли Ромео, А. В. Лопухов — Меркуцио, Р. И. Гербек — Тибальд. Общий уровень исполнения был высоким, и спектакль, показанный впервые 11 января 1940 года, выделялся ровностью ансамбля. Он стал более чем блестящей премьерой: это было редкое и волнующее событие, открывающее в искусстве новые горизонты.

В том же году балет «Ромео и Джульетта» был показан в Москве в дни декады ленинградского искусства. И здесь его сопровождал огромный успех. Прокофьев имел все основания торжествовать. Хотя прошло еще несколько лет до появления его произведения на сцене Большого театра, но судьба балета уже была решена, путь был открыт, и его действительно увидели в городах многих стран. Повсюду его сопровождал успех, так же как и исполнение коцертных скупт «Ромео и Джульетта» (к двум из них, сделанным в 1936 году, композитор добавил десять лет спустя третью).



С. С. Прокофьев со второй женой, Миррой Александровной

В 1940 году состоялась еще одна прокофьевская премьера — оперы «Семен Котко», над которой композитор работал с большим увлечением. Еще в 1932 году Прокофьева занимала мысль написать оперу на советскую тему, и он тщательно разыскивал подходящий сюжет, перечитывал многие повести и рассказы. Он отчетливо представлял себе всю сложность работы над таким сюжетом: «Здесь новые люди, новые чувства, новый быт, и потому многие приемы, свойственные, например, классической опере, могут оказаться чуждыми и непригодными»⁴⁰, — писал композитор.

Прокофьев говорил, что долго накапливал опыт для работы над оперой, стремился найти новый мелодический стиль: «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 но-

⁴⁰ Прокофьев С. Семен Котко.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 235.

вые и притом в возможно большом количестве»⁴¹. В этом, в сущности, не было чего-то неожиданного; стремление к новизне интонаций всегда было в центре внимания Прокофьева. Однако здесь речь шла не только об индивидуальном профиле мелодии, но и о требованиях психологической характерности.

Прокофьев прекрасно ощущал атмосферу театра. Как известно, он был автором (либо активным соавтором) либретто своих опер и балетов, глубоко ощущал внутреннее единство музыки и сценического действия. С точки зрения некоторых критиков, он излишне театрализовал свою симфоническую, а иногда и камерную музыку. Однако чувство театральности не приводило его к внешней иллюстративности, оно лишь вносило в музыку конкретность образов и стремительность развития. Что же касается его опер, то сценичность и непрерывность развития всегда были предметом особой заботы композитора.

После долгих поисков Прокофьев обратил внимание на повесть В. П. Катаева «Я — сын трудового народа»⁴². Прокофьев нашел наконец благодарный и близкий для него материал: ведь повесть Катаева переносила в мир южного украинского села, в котором прошли его детские годы. Возможно, что в памяти сразу ожили типы и мелодия украинского говора. Прокофьев упорно работал над интонациями, из которых складывались характеристики его героев. Он искал эти интонации, вслушиваясь в живую речь, настойчиво совершенствуя средства музыкальной декламации. Другими словами, композитор продолжил линию, намечившуюся еще в «Игроке» и восходящую в исторической ретроспективе к Мусоргскому.

Важную роль в опере «Семен Котко» играют и песенные интонации, вносящие в музыку черты национальной характерности. Прокофьев стремился к точности характеристик, к непрерывности сценического движения. Он выступает представителем речитативно-декламационного оперного жанра. Это отличает «Семена Котко» от большинства советских опер, писавшихся в 30-е годы, где на первом месте было развитие песенных форм.

⁴¹ Прокофьев С. Семен Котко.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 236.

⁴² На сюжет повести Катаева к этому времени уже была написана опера «Невеста солдата» молодым композитором К. Д. Макаровым-Ракитиным.

В опере «Семен Котко» пять действий, причем каждое из них распадается на несколько сцен (в первом и втором — по десяти, в третьем — даже четырнадцать). Это связано со стремлением композитора к живости сценического действия, складывающегося у него из столкновения остродраматических ситуаций.

Повесть Катаева, рассказывающая о бурных событиях гражданской войны на Украине, давала для этого много возможностей. Действие разворачивается в столкновении противоборствующих сил, и в оперу, начинающуюся с безмятежной сценки возвращения солдата в родное село, часто внедряется драматическая напряженность. В музыке есть эпизоды чудесной лирики, красочного прокофьевского юмора, в ней появляются страшные образы жестокости и насилия. И все это обладает покоряющей силой художественного воплощения.

Специфика оперного жанра вызвала к жизни много нового, присущего именно этой опере. Это, прежде всего, формы вокального речитатива, повлиявшие и на склад оркестровой партии. Все писавшие о музыке «Семена Котко» отмечали удивительную образность кратких мелодических фраз, связанных с условностями бытовых разговорных формул, и в то же время характеризующих образ действующего лица (такова реплика Семена — «Взаимно», Софьи — «И с тем досвиданьчика» и другие). Вместе с тем Прокофьев интонационно нов и в своих лейтмотивах, и в использовании принципов развития (замечательный пример *ostinato*, из которого вырастает драматический финал третьего акта). Как и всегда, композитор заботится о характерности фактуры, ищет новые приемы оркестрового письма.

Первое действие — экспозиция характеров действующих лиц и завязка сюжетных ситуаций. В общем светлом настроении музыки проскальзывают лишь отдельные тени, предвещающие драматический поворот событий недалекого будущего.

Опере предшествует небольшое оркестровое вступление-эпиграф, построенное на энергической теме⁴³. Затем на сцене появляется и сам Семен Котко, обрисованный ясной по очертаниям, светлой по настроению мелодической фразой:

⁴³ В дальнейшем она звучит в начале второй картины четвертого действия (в партизанском лагере).

Шел солдат с фронта и вот пришел к себе домой

Как и раньше, Прокофьев писал оперу на прозаический текст, достигая при этом свободы песенного распева и ритмической структуры. Это особенно ярко раскрывается в заключительных репликах сцены встречи с матерью, где на первый план выступает широкая лирическая мелодия, приобретающая самостоятельное значение; она воплощает ту полноту чувства, при которой слова излишни. Это — одна из лучших страниц оперы как по красоте музыкального звучания, так и по верности характеристики.

Во второй картине (соседи ожидают выхода Семена) богатство прокофьевского юмора выступает в кратких репликах стариков, в разговоре Семена с односельчанами. Эти жанровые детали особенно оттеняют появление сестры Семена, Фроси, очерченной легким и грациозным лейтмотивом. С этого момента Фрося входит в круг главных действующих лиц, выступая во многих сценах оперы.

Центральное место в первом акте занимает встреча Семена и Софьи. Сначала звучит уже знакомая нам мелодия Семена («Шел солдат с фронта» — см. предыдущий пример), сопровождаемая репликами спрятавшихся от него Софьи и Фроси. Затем — легкий по очертаниям разговор сестры с братом. Особую живость придает ему постоянное чередование си-бемоль и си мажора. И, наконец, дуэт Семена и Софьи, в котором звучит и широкий лирический распев, и характерные реплики. Все это цельно по форме, проникнуто единством настроения, нарушаемого лишь изломом темы, возвещающей о приходе отца Софьи, Никанора Ткаченко, как бы отбрасывающего зловещую тень в будущее.

Ткаченко и помещик Клембовский, скрывающийся под видом работника, — это силы старого мира. Новый выступает в лице деревенских вожаков — Ременюка и матроса

Царева, которых Семен и просит быть его сватами. Их выход сопровождается наигрышем гармоники, находящейся в руках у матроса.

Одной из самых запоминающихся страниц оперы является небольшое ариозо Фроси, написанное на народные слова. В нем слышится светлая лирическая грусть, на первый взгляд мало свойственная веселой и бойкой девушке, но входящая важной чертой в ее характеристику. Изящна и сама мелодия, и ее сопровождение:

54 [Andante]

И шу. жет, и гу. дет,

дроб вый дож дик и. дет.

Что же касается задорного и бойкого нрава Фроси, то эти качества раскрываются в диалоге с ее поклонником Миколой, таким же юным, как и она сама. Музыка этой грациозной и изящной сцены возвращает к традициям прокофьевской скерцозности.

Второе действие переносит в хату Ткаченко. Его разговор с женой и дочерью, а затем приход сватов — мастерски написанная жанровая сцена. На фоне наигрышей гармоники Царева звучат реплики Ткаченко и его жены Хиври, а над всем — полный радости голос Софьи, повторяющей: «Сваты, сваты, сваты, сваты от Семена». По самому содержанию это действие требовало особого разнообразия музыкальной декламации, и Прокофьев находит нужные интонационные повороты и для разговора Ткаченко со сватами, и для обрисовки внезапно появляющихся немецких солдат, и для Ременюка, покидающего село, с тем чтобы организовать партизанский отряд. Сцена сватовства нарушается неожиданным поворотом событий: приближается враг, и Ткаченко чувствует под собой новую прочную опору.

Во втором действии особенно ярко выражен стиль речитативно-декламационного письма, которым композитор владеет с виртуозной легкостью. В этом отношении музыка представляет большой интерес для исследователей и в то же время требует от исполнителя гибкости и выразительности музыкальной декламации, в которой и заключена сущность этого действия. В своем развитии оно явно подчинено тексту, хотя в самом музыкальном претворении выступает обычная прокофьевская самостоятельность.

Совсем иной характер носит третье действие, где рельефный музыкальный тематизм приобретает ведущее драматургическое значение. Причем драматургия основана на столкновении не характеров, а ситуаций. Контрасты здесь необыкновенно остры: картина южной ночи и свидание влюбленных, зловещая сцена появления гайдамаков, казнь и пожар. Пленительность любовного лирического напева, жесткие интонации врагов, безумие и отчаяние, выраженные в страшном причитании Любки, подхватываемом в финале голосами хора — все это сочетается в общей драматической картине. Это, несомненно, одно из значительнейших достижений Прокофьева в оперном жанре, музыка огромного эмоционального размаха, захватывающая силой трагической экспрессии.

Начало — тема любовного ноктюрна, широкая, светлая, по-настоящему песенная, своеобразная по интонационному профилю, расцвеченная игрой мажорной и минорной терции. Она льется нескончаемой волной, как выражение счастья, которым полны сердца Семена и Софьи в эту дивную ночь:

55

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is marked with the number '55' in the upper left corner. It features a melody in the right hand, starting with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The melody is characterized by wide intervals and a flowing, wave-like quality. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the melody and accompaniment, with a dynamic marking of *dim.* (diminuendo) appearing in the right hand. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature.

С этим напевом сочетается тревожная скороговорка Софьи, рассказывающей о своем недобром сне, в то время как Семен успокаивает ее, вторя чудесной мелодии оркестра. Дуэт примечателен и красотой музыкального образа, и верностью психологического рисунка. В его спокойствии чувствуется какая-то затаенная угроза, пока выступающая лишь в образе сновидения. А затем эта угроза принимает и вполне реальный облик: появляется Ткаченко, грубо прерывающий беседу влюбленных.

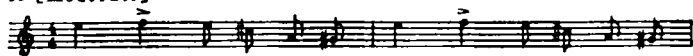
Зловещая тень отступает перед новым наплывом мелодии поктюрна, на этот раз сопровождающей появление еще одной влюбленной пары — матроса Царева и деревенской девушки Любы. Вслед за ними на сцену выходят Фрося (звучит ее лейтмотив из первого действия) и Микола. Никто не спит в эту ночь. Но по разным причинам: кто — от полноты душевных чувств, кто — замышляя черное дело.

Ткаченко и Клембовский ждут прихода гайдамаков, которые крадучись пробираются в село. Резко меняется характер музыки. На фоне длительного *ostinato* (размеренное движение диссонантных аккордов на басовом звуке *ля*) звучат сухие реплики Ткаченко и гайдамаков, замышляющих убийство Царева и старика Ивасенко. Весь этот эпизод воспринимается как необычайно резкий контраст с привольной и задушевной музыкой предыдущих сцен. Раздаются резкие аккорды оркестра и глиссандирующие звучания хора — возгласы крестьян, с ужасом наблюдающих казнь Ивасенко и Царева. Отчаянный вопль Любы: «Василечек! Василечек!» — и музыка военного оркестра (духовой оркестр за кулисами) — все сливается в картину бедствия, постигшего мирное украинское село.

На первый план выступает теперь Люба, она становится воплощением общего горя, проходит через всю вереницу событий от разговора Ткаченко и Клембовского с командиром немецкого отряда до бегства Семена и Микола, увозящих на подводе тела казненных. Каждое ее новое появление ведет к нарастанию драматической напряженности: все более непستовые приступы отчаяния, затем — безумие, выраженное в своеобразном драматическом *ostinato*. Это — удивительная творческая находка композитора: в монотопности мелодии, неотвязности ее интонаций передана вся безысходность, отчаяние, охватившие душу девушки, находящейся во власти неотвязного безумия, лишь из-

редка соннающей ужас происшедшего. Тридцать раз повторяется одноктоный мотив (иногда с небольшими изменениями, не меняющими основного рисунка), создавая единственный в своем роде жестокий и правдивый образ:

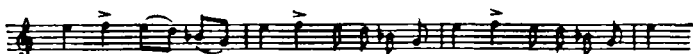
56 [Moderato]



Нет, нет, то не Ва.си лек, нет, то не Ва си
росо и разо стого.



.лек, нет, то не Ва.си . ле.чек, то дру гой. чу жой мат



.рос, чу . жой мат . рос. Нет, то не Ва.си . лек. Нет, то не Ва.си лек.

С еще большим драматизмом звучит этот мотив в заключительной сцене третьего действия — широко развернутом ансамбле. Горит хата Семена, подожженная гайдамаками, раздаются звуки набата, крики сбежавшихся людей, причитание безумной Любы, не отдающей себе отчета в происходящем. Ее упорное *ostinato* подхватывается хором (альты) и оркестром, создавая эмоциональную основу драматической кульминации оперы. Напряжение растет до самого конца, где над всем звуковым массивом возносится взглас Софьи: «Пропала наша Украина!»

Музыка третьего действия замечательна по своей драматической силе. Ее эмоциональный диапазон огромен — от лирического ноктюрна до трагических сцен всеобщего несчастья, линия нарастания проведена с удивительной последовательностью вплоть до заключительной кульминации. Все это оставляет неизгладимое впечатление.

Прокофьев не раз создавал образы злых наваждений и кошмаров. Но, пожалуй, впервые они воплотились в столь реальном жизненном образе. Память о прошлом сочетается здесь с художественным предвидением будущего — надвигавшейся войны, которая принесла народу новые неисчислимые страдания. Все это делает третий акт одним из самых выдающихся достижений композитора, раскрывающих всю силу его музыкально-драматургического дарования.

Трудно было продолжать повествование после такого огромного драматического взлета, тем более — привести к

благополучному завершению. В двух последних действиях оперы композитору уже не удается достичь такой впечатляющей силы и, хотя они и приносят развязку событий, но по существу мало что добавляют к уже сказанному.

В четвертом действии (партизанский отряд) центральное место занимают похороны Царева и Ивасенко. Эта хоровая сцена, написанная на слова шевченковского «Заповита», вызвала в свое время много критических замечаний. Композитора упрекали в том, что он отказался от использования народной мелодии «Заповита» и не передал в своей музыке характера украинского распева. Не входя в дискуссию о праве на вторичное музыкальное повторение поэтического текста, можно сказать, что прокофьевская мелодия кажется несколько изысканной, хотя ее развитие впечатляет строгостью и драматической экспрессией. Интонации этой темы всплывают еще раз в напеве бандуриста (начало пятого акта). «Заповит» завершает в драматических тонах первую картину четвертого действия.

Вторая начинается почти комедийной сценой у пушки: Семен объясняет партизанам ее устройство. Далее следует появление Фроси, рассказывающей о бесчинствах гайдамаков и о том, что Ткаченко готовится выдать Софью за Клембовского. Семен стремится к ней на помощь, но Ременюк напоминает ему, что отряд принадлежит всему трудовому народу и не может быть отдан в его распоряжение. Однако все складывается неожиданным образом: получен приказ произвести разведку в селе, и Семен вместе с Миколой и несколькими партизанами отправляется в поход.

В пятом действии, после нескольких драматических перипетий, наступает желанная, но, в сущности, мало подготовленная счастливая развязка — все завершается светлыми звучаниями ансамбля, в котором участвуют Софья, Фрося, Семен, Микола, Ременюк и полный смешанный хор. Здесь немало впечатляющих эпизодов, но, все же заключение носит несколько формальный характер, и музыка апофеоза не вытесняет из памяти зрителя трагических страниц третьего акта — этой истинной драматической кульминации произведения.

В целом «Семен Котко», при всех драматургических просчетах последнего акта, явился произведением крупного плана, раскрывающим широкие творческие горизонты. Партитура таила массу интересных находок — интонаци-



С. С. Прокофьев среди исполнителей
оперы «Семен Котко»

онных, гармонических, тембровых. Прокофьев переносил в новые условия традиции Мусоргского и Даргомыжского, продолжая линию своих исканий (можно найти черты общности музыки «Семена Котко» и с «Игроком» и даже с «Огненным ангелом»). Словом, новая опера свидетельствовала о неиссякаемой творческой пытливости композитора, смело обращавшегося к совершенно новой для него тематике.

Давнишняя любовь к театру давала себя знать со все возрастающей силой. В том же 1940 году, когда появились на сцене «Ромео и Джульетта» и «Семен Котко», была закончена комическая опера «Обручение в монастыре» и начата работа над балетом «Золушка». Если прибавить, что 40-е годы принесли оперу «Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке», что вслед за «Золушкой», поставленной впервые в 1946 году, был написан балет «Сказ о каменном цветке», то можно увидеть явное перемещение интересов композитора в сферу музыкального театра. В сущности, он всегда тяготел к театральности, но лишь после

возвращения на Родину получил возможность полностью раскрыть эту сторону своего дарования. И это принесло результаты. Оперы и балеты, созданные в конце 30-х и в 40-е годы, обогатили творчество композитора выдающимися достижениями.

Предполагалось, что постановка «Семена Котко» будет осуществлена В. Э. Мейерхольдом, который в 1939 году был назначен главным режиссером театра имени К. С. Станиславского. Однако эти планы не осуществились, и спектакль поставила С. Г. Бирман. Она вспоминает: «Вряд ли Прокофьев был доволен нами — режиссурой, певцами (не знаю, как дирижером — М. Жуковым), художником. Помню, как раздраженно требовал он от меня, чтобы с артистами хора и „миманса“ я добилась совершенного исполнения одной из его „каденций“... Но мы — вышеперечисленные — понимали, что близко стоим к чему-то необычайно значительному и творчески дерзновенному»⁴⁴. Спектакль, действительно, не был безупречным и, может быть, это явилось главной причиной того, что он не удержался в репертуаре театра. Но он пробудил огромный резонанс в музыкальных и артистических кругах, вызвал острые дискуссии, разгоревшиеся вокруг «Семена Котко» в 1940 году.

Оглядываясь на прошлое, можно видеть, что многое в этих спорах было связано не только и не столько с достоинствами самого произведения, сколько с доводами за и против самой трактовки жанра. Напомним, что в 30-е годы у нас сложилась традиция песенной оперы, то есть такой, где основным (или одним из основных) средств характеристики становилась песня, причем в новой формации, бытовавшей в то время. Традиция эта шла от «Тихого Дона» И. И. Держинского и была развита в ряде опер молодых композиторов.

Дискуссии о «Семене Котко» приобретали подчас драматический характер, осложняясь привходящими обстоятельствами. Сейчас все это отошло в прошлое; жизнь показала возможность многих путей, помогла оценить достоинства и недостатки оперных произведений, в том числе и «Семена Котко». Первая опера Прокофьева на советский сюжет явилась для своего времени важным событием, и

⁴⁴ Бирман Серафима.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 501.

до сих пор ее партитура привлекает внимание музыкантов. К сожалению, сценическая судьба «Семена Котко» складывалась не очень удачно: ни одна из постановок советских и зарубежных театров не удержалась в репертуаре. Лишь в 1969 году на сцене Большого театра СССР появился спектакль, который вызвал живой отклик советских и зарубежных зрителей.

Споры вокруг «Семена Котко», несомненно, волновали Прокофьева. Но, как и всегда, он не отвлекался от творческой работы. Подружившись с коллективом театра имени К. С. Станиславского, композитор писал для него новую оперу на текст комедии Р. Шеридана «Дуэнья». Опера получила название «Обручение в монастыре».

Композитор вспоминает: «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»⁴⁵. Прокофьев сам написал либретто, стремясь приблизить комедию Шеридана к требованиям оперного жанра. Он с удовлетворением отмечал, что пьеса давала «возможность сделать в ней, не останавливая хода действия, целый ряд законченных закругленных номеров — серенады, ариетты, дуэты, квартеты и большие ансамбли»⁴⁶.

Не лишено вероятия, что на выбор сюжета повлияли впечатления от спектакля шеридановской «Школы злословия», шедшей с огромным успехом на сцене МХАТ в конце 30-х годов. Во всяком случае, Прокофьев упоминает об этом спектакле в начале только что цитированной статьи о «Дуэнье».

Интересно, что Прокофьев акцентировал лирическое начало в комической опере, действие которой приобретает иногда почти шаржированный характер. Он считал, что лирика оттеняет комизм ситуаций. «Между прочим, — писал Прокофьев, — Московский Камерный театр, поставивший „Дуэнью“ уже после того, как моя опера была го-

⁴⁵ Прокофьев С. «Обручение в монастыре» («Дуэнья»). — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 242.

⁴⁶ Там же, с. 243.

това, особенно выпятил комическую липию, доведя ее в некоторых местах до буффонады. Заслужой театра было то, что он раздобыл оригинальную музыку „Дуэньи“, но такая утрировка комического, на мой взгляд, себя не оправдала»⁴⁷.

Эти соображения помогают понять характер оперы Прокофьева. Так, чудесная карнавальная музыка, завершающая первое действие, является ключом к спектаклю в большей степени, чем гротескные образы дона Херома и Мендозы. Напомним еще одно авторское высказывание: «Меня привлекали тонкий юмор (разрядка моя.— *И. М.*), очаровательная лирика, острые характеристики персонажей, динамика действия, увлекательное построение сюжета, каждый поворот которого заставляет ждать себя с интересом и нетерпением»⁴⁸. Все это характеризует и музыку, в которой, уделяя главное внимание декламационности, Прокофьев стремился и к певучести. Спустя два года после окончания оперы, он решил: «...некоторые речитативы можно сделать более мелодичными»⁴⁹.

Прокофьев уже имел опыт работы в жанре комической оперы. Однако в «Обручении в монастыре» перед ним встали совершенно иные задачи, чем в «Любви к трем апельсинам», да и сама манера композитора значительно изменилась. Поэтому комедия Шеридана раскрывала перед ним много новых перспектив как в создании лирических характеров, так и в музыкальном воплощении острокомедийных ситуаций. Поиски композитора были очень интенсивными; он по-своему решил сложную проблему комической оперы.

Это относится прежде всего, к музыкальному языку, характеру речитатива и оркестровки. Что касается формы, то она более традиционна, чем в «Любви к трем апельсинам». В «Дуэнье» много законченных номеров, в особенности, ансамблей, занимающих важное место в общей сценической концепции; именно они двигают действие. В опере немало чисто речитативных эпизодов, однако, по большей части они также образуют законченные построения.

⁴⁷ Прокофьев С. «Обручение в монастыре» («Дуэнья»).— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 242.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же, с. 243.

Опера отличается живостью сценического действия, полного неожиданностей, развивающегося непрерывно, без сколько-нибудь значительных остановок. Музыка жизне-радостна и остроумна, легка и изящна, образна и характерна, без всякого намека на экзотичность, к которой мог предрасположить испанский сюжет.

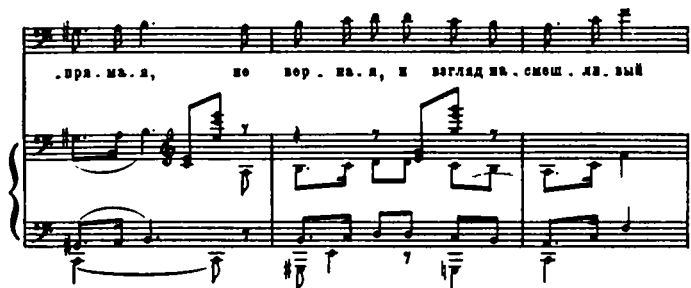
В общем же стиль оперного письма «Дуэньи» очень своеобразен сочетанием лирического и комедийного начала и, главное, индивидуальностью профиля. На каждом шагу в музыке встречаются типичные прокофьевские приемы, применяемые изысканно, с большим разнообразием. Партитура отмечена законченностью зрелого мастерства, равна по качеству выразительной и яркотеатральной музыки. В ней все связано с развитием сценического движения, о живости которого композитор заботится неустанно.

Стремительность сценического действия дает себя чувствовать уже в оркестровом вступлении, построенном на веселой и размашистой теме, заимствованной из последнего действия, где она звучит на празднике в доме дона Херома. Далее следует большая сцена дона Херома и торговца рыбой Мендозы, написанная в комедийных, даже шаржированных тонах. Причудливый мелодический излом их реплик продиктован требованиями психологической характеристики. Однако здесь ярко выражено и музыкально-конструктивное начало: все построения законченны и закругленны по форме.

Острота комедийных сцен оттенена лирическими эпизодами. Первый из них — небольшая сцена Фердинандо и его слуги Лопеса. Фердинандо поет о своей любви к Кларе, его мелодия звучит в излюбленном композитором величавом до мажоре, напоминая любовные темы «Ромео и Джульетты»:

57 Adagio

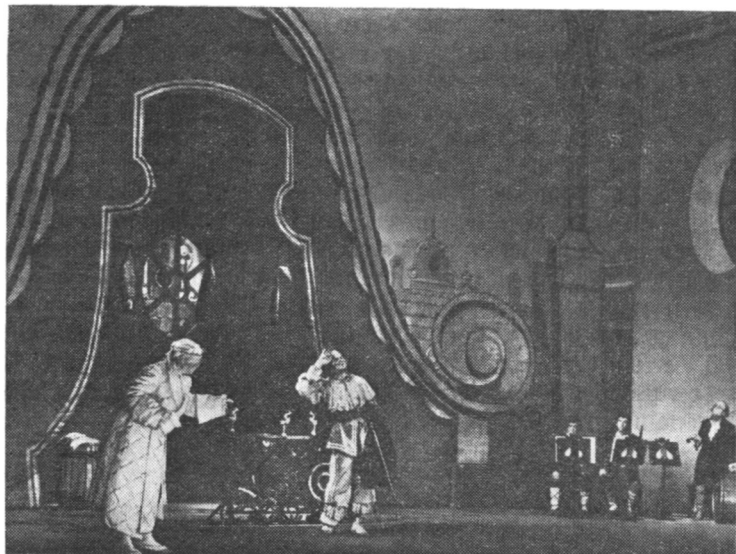
Ах, Кла-ра, как ри-ва-ла, у.



Светлая лирическая мелодия сразу привлекает внимание слушателя характерностью интонации и колоритностью гармонии. Эту любовную песню оттеняет серенада Антонио. Ее спокойный и изящный напев сочетается со стремительным танцем масок (средний эпизод). Идиллия прерывается появлением разгневанного дона Херома и его перебранкой со спутниками Антонио и веселыми масками (в Севилье происходит карнавал). Все действие завершается танцами масок, то стремительными, то томными (маски в восточных костюмах) и постепенно замирающей музыкой карнавала. Это один из самых впечатляющих эпизодов оперы, проникнутый мелодическим изяществом, поэтичный, изысканный по оркестровым краскам.

Таким образом, в первом действии дается экспозиция комических и лирических элементов оперы, завязывается основной конфликтный узел. Его дальнейшее развитие осложняется множеством неожиданных поворотов, которые столь характерны для живой и остроумной комедии Шеридана. Прокофьев ни на минуту не прерывает нить сценического развития, и почти каждая сцена вносит в него что-нибудь новое. Поэтому, при значительности роли лирического начала в опере на первом месте находится развитие комедийной ситуации, складывающейся в столкновении рельефно, по эскизно намеченных характеров.

Во втором действии три картины. Первая и третья — в доме дона Херома, вторая — на рыночной площади. В начале Луиза и ее Дуэнья, сговариваются о том, как добиться своего: дочке дона Херома выйти замуж за Антонио, а ее наперснице залучить в мужья Мендозу со всеми его богатствами. Далее следуют беседа дона Херома со своим сыном Фердинандом, который упрашивает отца отказаться от намерения выдать Луизу за Мендозу, и бурное объ-



Сцена из оперы «Дуэнья»

яснение отца с дочерью и Дуэньей. Музыка этой картины переносит в сферу легкой комедийности, приобретающей различные формы. Так, в дуэте Луизы и Дуэньи преобладает задорная живость речитативных фраз, которые звучат на фоне четко ритмованного сопровождения, где иногда отчетливо выступают черты классицизма XVIII столетия (например, в заключительном до-мажорном эпизоде). В музыкальном облике донна Херома выступают черты гротеска, приобретающего в перепалке с Дуэньей черты буффопады. Краткие, подчеркнуто неуклюжие реплики *glissando* концов фраз служат созданию острокомедийного образа. Вся сцена написана с необычайной легкостью и живостью и полна тех неожиданных контрастов, которые оттеняют живость стремительно развивающегося сценического действия.

Вторая картина начинается хором торговков, расхваливающих рыбу «с баржей Мендозы». А он сам вместе с приятелем, доном Карлосом, прогуливается по площади, любясь бойкой торговлей. В этой, более чем прозаической обстановке, происходит дальнейшее развитие лирической

линии действия. Появляются две беглянки — Луиза и Клара. И снова в музыке звучат интонации изысканного юмора, которые подчеркнуты тонкостью мелодического рисунка в оркестровом аккомпанементе — прием, постоянно используемый композитором в этой опере. Впрочем, во второй части сцены Клары и Луизы преобладает распеваемость грациозной по характеру вокальной мелодии, создавая снова ассоциации с классическим стилем комической оперы.

Здесь происходит один из самых неожиданных поворотов действия: Клара отправляется искать убежища в женском монастыре, а Луиза, назвавшись Кларой, просит помощи у... Мендозы. Тот, поразмыслив, решает привести к ней Антонио и тем самым обезвредить своего соперника. Хвастливая упоенность собственным умом и хитростью выражена в гротескной музыкальной фразе:

[Росо шено шоззо]
58 Мендоза

Ха . ха, Мен.до. за хит. рый маль.чик, Мен.до. за прос.то Со.ло.мон.

В центре последней картины второго действия находится сцена объяснения Мендозы с мнимой Луизой. Здесь также много тонких деталей: вначале плавные фразы Мендозы, ожидающего увидеть красавицу, затем реплики говорком при виде Дуэньи, столь не соответствующие его ожиданиям. И дальше — дуэт, в котором хитрая Дуэнья не только заставляет Мендозу не верить своим глазам, но и уговаривает его похитить ее из дома. Здесь звучат куплеты Дуэньи, пародирующие нежную серенаду и производящие на Мендозу неотразимое впечатление. Во всем этом много черт буффонады, особенно в репликах Мендозы. Действие заканчивается заздравной песней донна Херома и Мендозы с размашистыми, несколько карикатурными интонациями.

Третье действие также состоит из трех картин. Первая — в доме Мендозы, где Луиза ожидает Антонио. Много лирики в сцене свидания влюбленных, идущей под му-

зыку серенады Антонио (из первого действия), и в заключительном квартете: Луиза и Антонио поют о своей любви, Карлос вспоминает о минувшей молодости, а Мендоза мечтает о том, как этой ночью пронесется в карете по улицам Севильи, увозя «дочку» дона Херома. Этот квартет выделяется среди многочисленных ансамблей оперы широтой вокального распева и мастерством разработки фактуры. Основное лирическое настроение подчиняет себе даже Мендозу, чьи гротескные интонации выступают здесь значительно смягченными. Это — одна из немногих кратких остановок действия, вслед за которой события приобретают еще большую стремительность.

Следующую картину (в доме дона Херома) Прокофьев начинает и заканчивает цепой музицирования: хозяин разыгрывает на кларнете свой любимый менуэт в сопровождении корнет-а-пистопа и барабана. Это — один из примеров прокофьевского претворения старинного танца, приобретающего гротескный характер в связи со сценической ситуацией. В этом обрамлении разыгрывается очень важная для дальнейшего сцена: дон Хером получает письма с просьбой о разрешении на брак — одно от Мендозы, другое от Луизы — и, не понимая в чем дело, отвечает согласием. Он распоряжается готовить праздничный ужин, и в доме звучит веселая музыка, уже знакомая слушателю по вступлению к опере. Вся сцена идет в живом темпе, изобилует яркими комедийными штрихами.

Последняя картина — сад женского монастыря. Сначала появляется Клара, затем Луиза и Антонио, получившие от дона Херома разрешение на брак («здесь что-то не ладно», — замечает Антонио) и, наконец, Фердинанд, без всякого повода ревнующий Клару к своему другу. Преобладающий характер музыки лирический, мелодии рельефны и распевны, причем и здесь часто выступает приверженность композитора к классической традиции. Характерный пример — мелодия флейты, сопровождающая мечты Клары:

59 [Largo]



Ярчайший контраст вносит первая картина четвертого действия — попойка монахов, приобретающая черты ярко выраженной буффонады, написанная сочными, чисто раб-

лезианскими красками. Разгульный хор — «Бутылка — солнце нашей жизни», реплики подпивших монахов выдержаны в гротескном характере. Хор идет в быстром трехдольном движении, его звучание становится шаржированным, когда вступают три солиста с потешными фиоритурами. В монастыре появляются все три пары и просят, чтобы их немедленно обвенчали. Добрый кошелек с дукарами решает дело.

Финал разворачивается в доме дон Херома, готовящего отпраздновать свадьбу дочери с Мендозой. Однако неожиданно ему открывается правда и, ненадолго огорчившись, он прощает сына и дочь. А Мендоза остается с властной и ветерпящей прекословия Дуэньей.

В финале появляется немало мотивов из предыдущих действий: любимый менует дон Херома, фрагмент из сцены объяснения Мендозы с Дуэньей, фраза «Мендоза очень хитрый мальчик», начало ариозо Фердинанда (из первого действия), наконец, тема вступления к опере. Все это связано с появлением отдельных персонажей, воспоминаниями о сходных ситуациях и имеет таким образом драматургическое оправдание. Финал заканчивается большим ансамблем, в котором участвуют обе влюбленные пары и дон Хером, поющие вместе с хором гостей. Основу этого ансамбля составляет веселая, неудержимо стремящаяся вверх мелодия, которая в начале оперы появляется в оркестровом звучании:

60 [Moderato con brio]



Финальный ансамбль оттенен звучаниями стаканов, на которых играет дон Хером, вполне примирившийся с происшедшим и веселящийся на славу. Все заканчивается танцем и всеобщей радостью.

В «Дуэнье» комедийный дар проявился во всем блеске. Партитура отличается филигранностью отделки как в вокальной, так и в оркестровой партиях. Композитор предъявляет к исполнителям (особенно, к певцам) высокие требования, но они художественно оправданы, так как связаны со спецификой музыкальных образов. Его музыкальный язык несколько изыскан, что впрочем соответствует и характеру шеридановской комедии. Оркестровая фактура

богата и разнообразна, причем повсюду ощущается, что композитор заботится о прозрачности звучания. Что же касается вокальных партий, то, как уже говорилось, они сочетают гибкость декламации с мелодическим распевом, выступающим в разнообразных формах — от законченных ариозо до отдельных певучих фраз.

Вместе с «Любовью к трем апельсинам», это произведение обогатило репертуар современной комической оперы. Прокофьев создавал партитуру «Дуэньи» в пору полной творческой зрелости, что чувствуется и в мастерстве письма, и в законченности стиля, и в отказе от преувеличенного во имя четкости строго необходимого. Музыка «Дуэньи» привлекает остроумием и жизнерадостностью, легкостью стремительного сценического развития, напоминающего об искрометности итальянской оперы буффа.

Можно сказать, что в какой-то степени «Дуэнья» напоминает «Классическую симфонию»; в обоих произведениях несомненна общность с музыкальными традициями XVIII столетия, творчески развитыми композитором XX века, каким выступает Прокофьев здесь, как и повсюду. «Дуэнья» явилась, пожалуй, самым ярким проявлением его комедийного дарования.

Прокофьеву пришлось долго ожидать премьеры «Дуэньи». Спектакль, который с таким увлечением разучивали артисты театра имени К. С. Станиславского, так и не увидел света — помешала внезапно вспыхнувшая война. Премьера оперы состоялась лишь 3 ноября 1946 года на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова (дирижер Б. Э. Хайкин, постановщик И. Ю. Шлепянов, художники Т. Г. Бруни и И. Ю. Шлепянов). Затем (в 1959 году) опера появилась на сцене Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, а далее шла и в других советских и зарубежных театрах.

Вернемся к событиям жизни композитора. В это время Прокофьев принимал участие в творческих дискуссиях в Союзе композиторов. Так, он выступал на обсуждении фортепианного квинтета Шостаковича, высказав интересные мысли о современном полифоническом стиле. В этой связи Прокофьев высоко оценил фугу квинтета, подчеркнув успех в решении трудной задачи.

Прокофьев выступал и на страницах прессы. Он написал прочувствованную статью на смерть Равеля, в чьем лице видел одного из крупнейших композиторов современности, делился впечатлениями от американской поездки, рассказывал о работе над своими произведениями — о музыке к «Гамлету», к «Александрю Невскому», об опере «Семен Котко»⁵⁰.

В 1939 году на страницах журнала «Пионер» появилась его статья «Могут ли иссякнуть мелодии?»⁵¹, в которой им подняты важные вопросы развития современной музыки. Прокофьев возвращается к своей излюбленной мысли о необходимости поисков новых звучаний. Он пишет: «...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 мелодичные»⁵². Далее он говорит и о возможности перестройки ныне принятой темперации, об использовании семнадцатиступенных и иных гамм для обновления музыкального языка.

Поиски новых средств были предметом долгого обдумывания и бесчисленных экспериментов. Все это занимало композитора настолько, что он постоянно возвращался к обсуждению волнующих его проблем. Он никогда не принимал рецептов, не любил наставлений, стремился решать все вопросы самостоятельно.

Пятилетие, проведенное в Москве ознаменовало важный этап в творческой биографии Прокофьева. Он осуществил давнюю мечту — всецело посвятил себя композиторской работе и был неутомим в осуществлении своих творческих замыслов. И ему удалось создать немало замечательных произведений различных жанров. Переезд на

⁵⁰ См. статьи Прокофьева: Морис Равель.— «Советское искусство», 1938, 4 января; Музыкальная Америка.— «Интернациональная литература», 1939, № 7/8, с. 289—290; О музыке к «Гамлету» В. Шекспира; Музыка к «Александрю Невскому»; Семен Котко. Последние две статьи предназначались для сборников, не вышедших в свет из-за обстоятельств военного времени. Все перечисленные статьи перепечатаны или впервые опубликованы в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 224—227; 232—235; 227—228; 228—229; 235—238.

⁵¹ См.: «Пионер», 1939, № 7, с. 80—83. Перепеч.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 230—232.

⁵² См. там же, с. 83.

родную землю был вызван жизненной и творческой необходимостью. Композитор обрел, наконец, почву для нового расцвета своего творчества. Ибо он был типично русским художником, для которого было необходимо как воздух общение с его народом.

Конец 30-х годов был отмечен для Прокофьева дальнейшей кристаллизацией стиля. Основным здесь было стремление к простоте и ясности. В его музыке заметно усилилось русское национальное начало. В сущности, оно всегда присутствовало в искусстве Прокофьева, но теперь обрело особо важное, направляющее значение.

При всем этом, Прокофьев ни на йоту не потерял свойственной ему поваторской устремленности и оригинальности индивидуального стиля. Наоборот, его искания стали еще глубже и значительнее, его почерк так же резко отличался от почерка любого из его коллег и советских, и зарубежных.

В последние предвоенные месяцы активность композитора была исключительно высока, и его произведения неизменно находились в центре внимания широкой общественности. Таким предстает Прокофьев в пору полного расцвета своего дарования, на пороге событий всемирно-исторического значения, обозначивших рубеж в развитии целых поколений.

Глава восьмая

ГОДЫ ВОЙНЫ

Война поставила перед всеми советскими людьми, в какой бы области они ни работали, совершенно новые и неотложные задачи. Композиторы сосредоточили силы на создании произведений, воодушевлявших народ на борьбу с врагом. В первые же дни войны по радио прозвучала песня «Священная война» А. В. Александрова, ее подхватили миллионы людей. И это явилось лучшим доказательством того, что музыка шла в общем строю и помогала сплочению людей перед лицом тяжелых испытаний.

Летом 1941 года Центральный дом композиторов был похож на боевой штаб: здесь прослушивались новые песни и марши, немедленно поступавшие к исполнителям и исполнявшиеся по радио. Лучшие из них входили в жизнь, разлетались по всей стране. Но уже в первые месяцы войны кроме песен и маршей начали создаваться оратории, симфонии, оперы на остросовременную тематику. Это свидетельствовало о полноте творческих сил и высокой идейности советского искусства, давшего в трудные военные годы много замечательных произведений. Они имели важное общественно-политическое значение, многие из них получили живой отклик не только в нашей стране, но и за рубежом.

Прокофьев сразу же включился в работу. Летом 1941 года он написал две песни и марш. Композитор стремился откликнуться на запросы жизни созданием крупных музыкальных произведений, и работа над песнями имела для него преходящее значение. Но в свое время они также сыграли свою роль и прозвучали рядом с другими как вы-

ражение патриотических чувств. «В эти дни, — вспоминает Прокофьев, — приняли ясные формы бродившие у меня мысли написать оперу на сюжет романа Толстого „Война и мир“. Как-то по-особому близки стали страницы, повествующие о борьбе русского народа с полчищами Наполеона»¹.

В августе 1941 года Прокофьев, вместе с группой мастеров искусств, в которую входили Мясковский, Шапорин, Ан. Н. Александров, Игумнов, Гольденвейзер, Москвин, Массалитинова и другие, был эвакуирован из Москвы в Нальчик. С тяжелым сердцем покидали они столицу. Кавказ принял их гостеприимно, хотя условия жизни были непривычными и во многом нелегкими. Прокофьев был полон творческими планами и, приехав в Нальчик, не терял ни одного дня, понимая особую ответственность композитора в эти дни.

Прежде всего он написал несколько песен и симфоническую сюиту «1941 год», явившуюся для него своеобразной «пробой сил» в работе над военной темой. Две песни прозвучали впервые в ноябре 1941 года (исполняли А. Л. Доливо и автор), сюита же — лишь в 1943 году в Свердловске. Закончив эти произведения, композитор увлекся новой работой.

В Нальчике он начал работу над либретто оперы «Война и мир», которое писал совместно с М. А. Мендельсон-Прокофьевой. Сочинение музыки продвигалось быстро.

Прокофьев работал над первыми шестью картинами оперы, проигрывал их друзьям, высоко оценившим его музыку². Работа над оперой заняла много лет, потребовала неоднократного возвращения к уже написанному.

В Нальчике Прокофьев и его коллеги-композиторы были тепло приняты в республиканском управлении по делам искусств, где им предложили поработать над кабардинским и балкарским фольклором. «Поймите, — говорили им, — у нас прекрасный музыкальный материал, почти никем не использованный. Если вы во время пребывания в

¹ Прокофьев С. Художник и война. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 244.

² «...музыка везле первоклассная, местами очень сильная», — писал Н. Я. Мясковский В. В. Держановскому 21 февраля 1942 года. — Цит. по кн.: Н. Я. Мясковский. Собр. материалов в двух томах, т. 2, с. 412.



С. С. Прокофьев за работой

Нальчике поработаете над этим материалом, вы тем положите начало кабардинской музыке»¹. Этот призыв был услышан: Мясковский написал двадцать третью симфонию, а Прокофьев — второй струнный квартет, где получил претворение кабардинский и балкарский фольклор.

Как и всегда, Прокофьев решал задачу в полную меру своего понимания и мастерства, ничего не упрощая, говоря полным голосом. Он опасался, что квартет окажется слишком сложным для понимания мало подготовленной аудитории, но его успокоили решительным уверением: «Пишите, как вы чувствуете: если мы не пойдем ваш квартет сейчас, мы его оценим позднее»².

¹ См.: Прокофьев С. Художник и война. — В кн.: С. С. Прокофьев. Документы. Материалы. Воспоминания, с. 245.

² См. там же, с. 245.

Музыка второго квартета навеяна Кавказом, вдохновлявшим русских композиторов от Глинки до Ляпунова, от Алябьева до Балакирева и Рахманинова. Они создали своеобразную кавказскую традицию в русской музыке. Тем примечательнее, что Прокофьев сумел проложить свой путь, в чем ему помогло знакомство с кабардинским фольклором, еще не разработанным композиторами. Правда, Танеев побывал в Приэльбрусье и познакомился с музыкой, звучавшей там в аулах, но ограничился он чисто теоретическими аспектами изучения. Прокофьев почерпнул в кабардинской музыке многое, что пробудило его фантазию, и создал одну из своеобразнейших партитур советской камерной музыки.

В музыке второго квартета оживает суровая прелесть кабардинских мелодий, нарисованы образы «воинственной красы» Кавказа. Самый склад музыкальной речи несколько терпкой, насыщенной острыми звучаниями, так же как и активность ритмической поступи, гармонировали с характером кабардинских мелодий. Они никогда не появляются в своем подлинном звучании, и все же именно их интонации внесли в прокофьевское музыкальное звучание нечто новое, очень необычное, сразу осязаемое при слушании произведения.

Все разнохарактерные мелодии — лирические и плясовые — спаяны в одно целое. В принципах конструктивных построений, в манере камерного письма, наконец, в гармонических приемах — во всем выступают черты уже знакомого нам почерка Прокофьева.

Первая часть — *Allegro sostenuto* — исполнена могучей силы и какой-то дикой отваги. Главная тема размашистая:

61 *Allegro sostenuto*

The image shows a musical score for the first part of the second quartet, marked "Allegro sostenuto". It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 2/4 time and features a strong, rhythmic theme with dynamic markings like "f" and "ff".



Вторая тема — угловатая, тяжеловесная. Развивая обе темы, композитор находит интересные гармонические приемы, определяемые их интонационным складом, но неожиданно привносящие в них новые качества — своеобразные, например, квинтовые наслоения первых тактов.

Тематизм первой, как и остальных частей квартета имеет фольклорное происхождение: это мелодии кабардинских песен и танцев, с которыми Прокофьев познакомился в Нальчике. Как известно, он крайне редко обращался к фольклору, предпочитая работать на оригинальном материале. И если уж и нарушал это правило, то не связывал себя с требованиями пунктуального следования за источником. Сравнение тематизма первой части квартета с его песенными прототипами обнаруживает, что композитор отбирал самые динамичные элементы, дававшие возможность для контрастных сопоставлений.

Кое-где звучность может показаться несколько резкой. Но вслушавшись, понимаешь, что происхождение всех созвучий связано с ладово-гармоническим строением тем, и потому логически оправдано. Лаконично изложенная первая часть увлекает темпераментностью и свежестью музыки, в которой характерность кабардинских мелодий сочетается с чертами прокофьевского стиля.

Вторая часть спокойна и напевна. Главная тема обильно украшена мелодическими арабесками, несомненно, связанными с восточной традицией русской музыкальной классики (цветистые фиоритуры «Шехеразады»), а в значительной степени и с кавказским народным инструментализмом. В среднем эпизоде преобладает изящество танцевальной темы, сплетающейся с пастушьими наигрышами. Реприза сжата, как это часто встречается в произведениях Прокофьева.



С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский
Москва, 1941 год

В целом *Andante* является лирическим интермеццо в бурной и мятежной музыке квартета, несомненно, навеянной не только впечатлениями Кавказа, но и связанными с переживаниями и чувствами военных лет.

Музыка финала очень контрастна в сопоставлении танцевальных и лирических элементов, приобретающих иногда патетический оттенок. В первое же проведение главной темы вклиниваются начальные интонации квартета, проходящие красной нитью через весь финал. Повсюду господствует размеренность ритмической пульсации — либо в форме пассажей шестнадцатыми, либо четкого подчеркивания каждой четверти. Среди эпизодов финала осо-

бенно развернутым и эмоционально насыщенным является *Andante molto*, вводящее в совершенно новую сферу для всей музыки квартета.

Начало — энергичная каденция виолончели, в которой привлекают внимание низвергающиеся гаммообразные пассажи. Затем первая скрипка запекает широкую, страстную мелодию, высоко парящую над клокочущими фигурациями второй скрипки, альты и виолончели. Это очень выразительный и своеобразный по звучности эпизод финала:

[Andante molto]

62

ff molto espress.

ff

ff

Далее следует краткая реприза основного мелодического материала и заключение, построенное на разработке элементов главной темы первой части, возвращающее к исходному жизнеутверждающему тезису развития музыкальных мыслей.

Второй квартет Прокофьева — выдающееся произведение советской музыки. Пытливая мысль композитора чувствуется на каждом шагу в этой партитуре, по-настояще-

му поваторской для развития сложившихся форм камерной музыки. Композитор выступил пионером разработки кабардинских мелодий в квартетном жанре и сделал это с присущими ему смелостью и своеобразием.

Рядом с квартетом появилась еще более смелая и вдохновенная музыка седьмой сонаты для фортепиано.

Замысел седьмой сонаты, как уже говорилось, возник еще в предвоенные годы. Но, законченная в 1942 году, озаренная зарницами бушевавшей грозы, она приобрела новый облик, и это ставит ее на особое место среди фортепианных произведений Прокофьева.

В сонате три основные образные сферы: драматическая напряженность и тревожность музыки первой части, светлая философская лирика второй, могучая и несокрушимая сила, обрушивающаяся лавиной звучаний третьей. Концепция, встречающаяся в других крупных произведениях Прокофьева советских лет, но как всегда у него, воплощенная по-новому. Добавим, что в седьмой сонате, Прокофьев почти не повторяет своих предшествующих пианистических находок, достигая поистине ослепительного блеска и мощи.

В музыке первой части возникают зловещие, бездушные образы, чувствуется вторжение враждебного человеку начала. Все это непосредственно ассоциируется с переживаниями военного времени. Отсюда — колючесть, суховатость звучания первой части, для которой найдены формы также графичного пианистического изложения. Постоянное использование двухголосной фактуры, жесткость резко диссонирующих аккордов — усиливают настроение нарастающей тревоги. Дух беспокойства преобладает в первой части, лишь ненадолго уступая место лирике второй темы, речитативной по складу. Она незаметно вливается в разработку, где господствуют динамизированные элементы первой части. Здесь много острых гармонических звучаний и политональных эпизодов; смелая игра регистров сочетается со сложными фактурными приемами, создающими неожиданные колористические эффекты. Все вносит в разработку массу контрастов, крайне обостряет драматические конфликты, нервную напряженность, все время сдерживаемую организующим волевым усилием. Общая не-

уравновешенность настроения, установившегося в начале сонаты, достигает здесь кульминации. После громадной разработки следует краткое проведение второй темы и кода, построенная на элементах главной темы. Заключенные лаконично, усиливает устремленность общего развития.

Указание на контраст первой и второй части сонатного цикла стало общим местом в исследованиях. Но в седьмой сонате Прокофьева контраст действительно необычен. Если в первой части преобладает сухость звучания и рациональность конструктивистских построений, то во второй — эмоционально насыщенная, типично прокофьевская лирика. Сколько тепла в певучей фразе, которой начинается это *Andante caloroso*, как свободно она развивается и как колоритно оттенена вводными эпизодами! Каждый из них интересен приемами фортепианной инструментовки, основанной и на оригинальных эффектах голосоведения. Лирический напев начала и экстатически-вдохновенный подъем кульминации — все проникнуто теплотой чувства, поэтически-возвышенной эмоцией, воплотившейся в образе прекрасной мелодии.

Нетрудно понять внутренний смысл *Andante*. Оно переносит в мир высоких человеческих дум и чувств, приобретающих в суровые военные годы особое значение. Не случайно с новой силой зазвучали в это время и многие лирические страницы русской музыкальной классики. Вечная красота родной природы и искусства воспринимались как антитеза чудовищной жестокости обрушившегося нашествия.

Финал полон эпического размаха и мощи, напоминающих о «Богатырской» симфонии Бородина. Пожалуй, никогда еще в фортепианной музыке эта связь не выступала с такой ясностью. Прокофьев подходил и раньше к решению сходных художественных задач, но ему не удавалось нарисовать такой грандиозной картины. Финал точно вырублен из одного куска гранита — он целен по тематизму и непрерывности ритмической пульсации. Это — могучая токката, идущая в метре $7/8$ (он складывается по-разному: $3+2+2$, $2+2+3$, и $2+3+2$). Все основные элементы музыки есть уже в тематическом зерне — ясность звучания мажорного аккорда, нарушенного вторжением диссонирующего звука *до-диез*, и разнообразный по внутренней структуре семидольный размер:



В финале немало технических трудностей, но все они связаны с воплощением композиторского замысла, далеко выходящего за пределы концертно-виртуозного жанра, с которым обычно ассоциируется токката. Музыка Прокофьева замечательна истинно железной логикой динамического развития и мощью звучания. Особенно впечатляет реприза с ее лавинообразными нарастаниями, сдерживаемыми, как и во всем финале, неукротимой четкостью и размашистостью движения, оживляемого упорными акцентами. Подход к репризе осуществлен очень эффектно, напряжение растет вплоть до последних тактов. Стремительный взлет, резко обрывающийся тремя звенящими октавами, заканчивает этот редко столь своеобразный финал.

В этой музыке по-особому преломилась героическая традиция русской музыкальной классики. Прокофьев почувствовал живую связь поколений, которая ощутима также в пятой симфонии и в опере «Война и мир». Создание всех этих произведений связано с особенным вниманием к героическому прошлому русского народа, характерным для военных лет. Прокофьев написал музыку несокрушимого оптимизма; он увидел со всей ясностью не только драматическую напряженность борьбы, но и приближающуюся победу. В седьмой сонате и в пятой симфонии он воздвиг величественный памятник военных лет.

Седьмая соната была закончена в Тбилиси, куда Прокофьев переехал в конце 1941 года. Город был уже ему знаком, он встретил там многих друзей, общение с которыми помогло пережить трудные месяцы первой военной зимы. Прокофьев живо интересовался грузинским искусством. Он побывал в театре имени Шота Руставели на спектакле «Отелло» с участием А. Хоравы и А. Васадзе, в

русском драматическом театре имени А. С. Грибоедова смотрел «Мачеху» Бальзака и «Школу злословия» Шеридана. Много раз его можно было видеть в опере и на симфонических концертах. Музыкальная жизнь Тбилиси всегда была богатой, теперь она еще больше оживилась благодаря приезду москвичей. Разумеется, Прокофьев дал два сольных концерта, выступил по радио, дирижировал двумя сюитами из «Ромео и Джульетты»...

В это время в далекой Америке появился спектакль «Русский солдат», поставленный знаменитым русским балетмейстером Михаилом Фокиным на музыку сюиты «Поручик Киже». Этот балет, прошедший на сценах Бостона и Нью-Йорка (в Metropolitan Opera) явился его лебединой песнью. Фокин остро переживал события войны, горячо сочувствовал страданиям народа и желал ему победы. Свои чувства он вложил в новый балет, приобретший иной характер по сравнению с фильмом, к которому была написана музыка Прокофьева.

Фокин подчеркивал, что сюжет его балета очень далек от «сатирического анекдота» Тынянова. Он говорил, что услышал в музыке «отражение в народной песне самых разнообразных переживаний простой русской крестьянской души», что и привело его к мысли о новом сюжетном раскрытии ее образов. Посвятив свой балет «всем страждущим воинам», Фокин излагает его содержание следующими словами:

«Молодой русский солдат приносит себя, свои страдания, свою жизнь в жертву своей прекрасной родине, которую он так любил и воспоминания о которой теснятся в душе его, когда израненный он остается один среди бесконечного поля битвы»⁵.

Балет «Русский солдат», шедший в декорациях М. В. Добужинского, нес, по словам очевидцев, обаяние искусства Фокина. Прокофьев ничего не знал об этом спектакле, и трудно сказать, как отнесся бы он к новой сюжетной трактовке его музыки, хотя это довольно обычное явление в хореографической практике. Хочется лишь подчеркнуть, что музыка Прокофьева вдохновила большого русского артиста на создание балета, проникнутого патри-

⁵ Фокин М. Против течения. М.—Л., 1962, с. 54.

отическим чувством, привлекла внимание зарубежного зрителя к судьбе русского солдата. При всей условности трактовки темы это имело большое значение в дни, когда весь мир напряженно следил за битвой, развертывавшейся на нашей земле.

Закончив седьмую сонату, Прокофьев погрузился в работу над оперой «Война и мир». В Тбилиси он изучал поговорки, пословицы и песни эпохи войны 1812 года, все более и более входя в работу. Этот замысел вызвал живейший интерес Эйзенштейна: он «попросил дать ему полное и подробное описание картин оперы и затем сделал ряд зарисовок художественно-декоративного оформления спектакля, а также написал свои пожелания и предложения для Сергея Сергеевича»⁶. Неизвестно, как принял Прокофьев эти пожелания, но зная, как он уважал и ценил Эйзенштейна, можно предположить, что обмен мнениями оказал известное воздействие на его работу.

К этому времени Прокофьев и Эйзенштейн снова сотрудничали. В мае 1942 года композитор приехал в Алма-Ату, где приступил к работе над музыкой к фильму «Иван Грозный». Как и раньше, он писал киномузыку с полным напряжением творческих сил и снова одержал победу: музыка к «Ивану Грозному» получилась не менее яркой, чем партитура «Александра Невского», а в некоторых отношениях — даже более богатой и многоплановой. В ней также поражает самобытность воплощения русского национального характера.

Среди напряженной работы над музыкой к «Ивану Грозному» Прокофьев находил время и для осмотра города, который правился ему зелеными улицами и живописными пейзажами ближних горных вершин. Он знакомился с казахским искусством и культурой, побывал в драматическом театре, слушал игру оркестра народных инструментов, изучал фольклорные материалы. Все это привело к мысли о создании крупного произведения.

Прокофьев намеревался написать на казахском материале лирико-комическую оперу. Национальные мелодии не являлись для композитора чем-то совершенно новым;

⁶ Вольский Б. Воспоминания о С. С. Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 533.

еще в 1927 году он познакомился со знаменитым сборником А. В. Затаевича, но теперь ему удалось ощутить красоту народных напевов в их естественном звучании. Прокофьев вновь внимательно просмотрел фольклорные сборники, отобрал нужный материал. Он говорил, что собирается писать оперу «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»⁷.

Либретто, составленное композитором совместно с М. А. Мендельсон-Прокофьевой, было построено по мотивам казахских народных сказок. Прокофьев был увлечен этим замыслом, однако, он не пошел дальше собирания материала и оставил свой план, осуществление которого могло бы принести много интересного и существенно нового. Вероятно, главной причиной прекращения работы над этим произведением была опера «Война и мир», поглотившая массу времени и творческих сил.

Когда Прокофьев отправился в далекое и сложное в условиях военного времени путешествие из Тбилиси в Алма-Ату, то большая часть первой редакции оперы уже существовала в клавире. С отрывками из оперы знакомилсь друзья-музыканты, и молва о новом произведении разносилась все шире. С. А. Самосуд, бывший в то время главным дирижером Большого театра, попросил Прокофьева прислать для ознакомления клавир оперы.

В мае 1942 года в Москве состоялось первое прослушивание музыки «Войны и мира». Играли в четыре руки С. Т. Рихтер и А. И. Ведерников. Среди слушателей был и Шостакович, на которого музыка произвела громадное впечатление. Он написал взволнованное письмо Прокофьеву, очень обрадовавшее композитора. Спустя полгода, в декабре опера прослушивалась вторично — музыка вызывала всеобщий интерес, но наряду с восторженными мнениями прозвучали и критические замечания, говорилось о недостаточной сценичности и вокальности музыки. Эти голоса не умолкали вплоть до появления оперы на сцене, утвердившего правоту композитора.

⁷ Цит. по статье: Сабинина М. Об опере, которая не была написана. — «Советская музыка», 1962, № 8, с. 43. Там же помещена статья М. А. Мендельсон-Прокофьевой «В Алма-Ате...», сообщающая некоторые подробности работы над оперой.

Опера находилась в центре внимания московской музыкальной общественности, особенно в связи с намечавшейся перспективой постановки в Большом театре. И в январе 1943 года снова состоялось прослушивание музыки «Войны и мира», а вместе с ней и «Дуэньи», которую также предполагалось поставить на сцене.

Все это воодушевляло композитора, прислушивавшегося к высказываниям «за» и «против», но уверенного в правильности найденной линии решения задачи. Он стремился скорее закончить партитуру, над которой работал в Алма-Ате, куда был снова вызван Эйзенштейном в связи с музыкой к «Ивану Грозному». Композитор уже видел в своих мечтах оперу на сцене. Но он, конечно, не мог предполагать, скольких усилий потребует от него окончание «Войны и мира» и как долго придется ему ожидать ее сценической премьеры.

В начале января 1943 года в Москве блистательно сыграл седьмую сонату Рихтер, раскрывший в своем несравненном исполнении всю глубину прокофьевской музыки и нашедший яркие слова для ее характеристики: «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 и 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»⁸.

Седьмая соната сразу завоевала любовь слушателей, воспринявших «дух сочинения, отражавшего то, чем все жили, дышали»⁹. Немного времени спустя соната была удостоена Государственной премии.

Лето Прокофьев провел в Перми, где находился в то время театр имени С. М. Кирова, эвакуированный из Ленинграда. Композитор познакомился с только что поставленным балетом «Гаяне» А. И. Хачатуряна и другими спектаклями ленинградцев. Как и всегда, он много рабо-

⁸ Рихтер С. О Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 465.

⁹ Там же.



С. Т. Рихтер

тал — над балетом «Золушка», сонатой для флейты и фортепиано, «Балладой о мальчике, оставшемся неизвестным».

В октябре 1943 года Прокофьев окончательно возвратился в Москву. «За время войны я побывал во многих городах Кавказа, Средней Азии, Сибири, Урала, — писал композитор, — и всюду я видел людей, устремленных к одному — сделать все для победы над врагом»¹⁰. В Москве Прокофьев сразу вошел в курс событий музыкальной жизни, очень активной в то время. Его новые произведения

¹⁰ Прокофьев С. Художник и война.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 249.

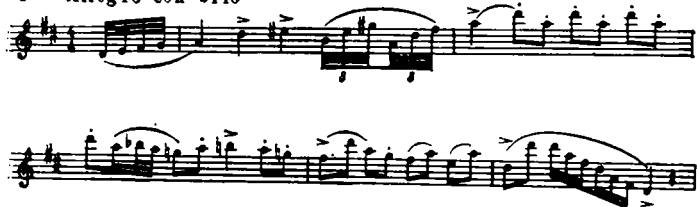
привлекали всеобщий интерес. К этому времени уже были сыграны по нескольку раз второй квартет и седьмая соната (она прозвучала в 1943 году и за рубежом, в США, где ее первым исполнителем стал В. Горовиц).

В программах концертов часто встречались и старые произведения Прокофьева, круг их исполнителей все расширялся. Это часто радовало композитора. Так было с исполнением первого фортепианного концерта Рихтером, раскрывшим новые грани в давно известном произведении.

Конец 1943 года принес Прокофьеву еще одну премьеру: 7 декабря Н. И. Харьковский и Рихтер сыграли в Москве сонату для флейты с фортепиано. Соната написана виртуозно. Отсюда не следует, что внутреннее отступает перед внешним: ее музыка эмоционально насыщена, мелодически изобильна. Однако в партии флейты отчетливо выражено виртуозное начало, причем большинство сложных пассажей является вариационным развитием основных тем. Эта цветистость мелодических линий напоминает о вокальной колоратуре, которая, кстати сказать, так органично сочетается с виртуозными пассажами флейты. Соната требует от исполнителя технического мастерства и артистической проникновенности, без чего невозможно раскрыть характер ее обаятельной, светлой и жизнерадостной музыки.

Это настроение раскрывается в прекрасной первой части — *Moderato*. Тонка и изысканно-изящна главная тема — и по интонациям, и по гармонизации, затушевывающей основную тональность излюбленными композитором сдвигами:

64 *Allegro con brio*



Так же изящна и вторая тема, полная непринужденной веселости. Светлая эмоция господствует во всей музыке первой части, сочетающей виртуозное и поэтическое начало. Богата и разнообразна фактура, особенно в репри-

Рихтеру
(Из отчества)

Горючий привет пианисту
мушкету в Советском Союзе и
на всем крутом земном шаре.
Прокофьев

Поздравление С. С. Прокофьева С. Т. Рихтеру
Автограф

зе, где так щедро проявилась вариационная фантазия композитора.

Вторая часть — быстро проносящееся скерцо — более традиционна. Но и в ней обращает на себя внимание четкость мелодического рисунка и мастерство технической разработки. Стихия чистой виртуозности здесь на первом плане. Но, как и в первой части, музыка мелодически насыщена.

Третья часть (Andante) — царство спокойной, певучей мелодии, украшенной в репризе причудливой колоратурой флейтовых пассажей. По характеру музыки третья часть проще первой, но и в ней много чисто прокофьевской изобретательности. Таково неожиданное отклонение из фа мажора в фа-диез минор в такте 8 темы, осуществленное посредством энгармонического изменения одной единственной ноты. Примеры остроумной гармонизации встречаются на каждом шагу.

Наконец, финал, светлый и жизнерадостный, нарядный и цветистый, в котором подчеркнутая щеголеватость партии флейты оттенена равномерностью движения фортепиано. Здесь, как и в других частях сонаты, композитор создает отлично звучащий ансамбль двух инструментов.

Флейтовая соната — одно из лучших произведений Прокофьева в концертном жанре. Она написана композитором, отлично изучившим технику инструментов и использовавшим богатство их возможностей для воплощения поэтического замысла. Правда, он здесь не так глубок, как в фортепианных сонатах, но и в стихии чистого музицирования находят выражение полнота жизнеощущения и оптимизма, присущие его творческой натуре. Вот почему при всей кажущейся несложности содержания флейтовая соната занимает видное место в ряду других созданий военных лет: в ней снова ожили видения мирного счастья. Соната занимает исключительное место в современной литературе для флейты. Спустя некоторое время она была переложена композитором для скрипки с фортепиано, что еще больше способствовало ее распространению.

Прокофьев рассказывает, что он работал над скрипичным вариантом сонаты, пользуясь советами Ойстраха. Переработка не потребовала от него особых усилий, ибо многие флейтовые пассажи оказались удобными и для скрипки. «Количество изменений в партии флейты было минимальное, и они коснулись главным образом штрихов (*bawing*). Фортепианная же партия осталась неизменной»¹¹. Следует прибавить, что кроме штрихов, скрипичная партия была обогащена двойными нотами.

Интересные воспоминания о работе над редакцией скрипичной партии сохранил Ойстрах. Он рассказывает, что по предложению композитора готовил по несколько вариантов пассажей и привосил их ему на просмотр и окончательное решение. Прокофьев «с карандашом в руках отмечал что находил подходящим, что-то поправлял, и таким образом, без лишних слов, была сделана скрипичная редакция сонаты»¹².

С легкой руки Д. Ф. Ойстраха, сыгравшего это произведение (оно получило название второй сонаты для скрипки с фортепиано) вместе с Л. Н. Оборным 17 июня 1944 года, она утвердилась в концертном репертуаре. Надо признать, что скрипичная редакция звучит прекрасно, что не мешает некоторым музыкантам отдавать предпочтение первому варианту. Нам кажется, что обе редакции равно-

¹¹ Прокофьев С. Художник и война.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 249.

¹² Ойстрах Д. О дорогом и незабвенном.— Там же, с. 452.

ценны и имеют одинаковое право на существование. Музыка отмечена изяществом и мелодическим изобилием, необычным даже для Прокофьева.

Прошло совсем немного времени после первого исполнения сонаты для флейты и фортепиано, и Прокофьев вновь выступил с новым произведением: 21 февраля 1944 года в Москве прозвучала «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» для сопрано, тенора, хора и оркестра. Баллада написана на стихотворение П. Г. Антокольского, рассказывающее о подвиге мальчика-партизана. Сочиняя музыку, композитор «видел перед собою образы сломанного детства, жестокого врага, непреклонного мужества и близкой светлой победы»¹³. Он работал с подъемом и, как всегда, ставил перед собой новые художественные задачи. Однако не все они оказались решенными, что и повлияло на судьбу кантаты. Правда, вокруг нее развернулась довольно оживленная дискуссия, но вскоре это произведение отступило перед другими (в том числе, вышедшими из-под пера самого Прокофьева) и с той поры не появлялось в концертных программах.

Причины этого были в значительной степени раскрыты уже в первых критических отзывах. Указывалось на иллюстративность музыки, следовавшей за изгибами текста, изобиловавшего прозаизмами, мало пригодными для музыкального воплощения. Прокофьев стремился к точности декламации, но утратил при этом мелодическую рельефность и пластичность вокальных партий. Это усугублялось отказом от проведения в них основных тем кантаты: все они поручены оркестру. Такое искусственное разделение функций не могло пойти на пользу произведению, написанному в жанре кантаты. Кроме того надо учесть, что и сам музыкальный материал уступал по качеству тому, который слушатель встречал в предшествующих произведениях Прокофьева. В общем, кантата не встретила сочувствия слушателей и не была принята ими как удача композитора.

Трудно сказать, как отнесся Прокофьев к неудаче «Баллады». По всей вероятности, он был слишком увлечен

¹³ Прокофьев С. Художник и война.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 247.

работой над новыми произведениями и мыслями о концертном исполнении первой редакции «Войны и мира», готовившейся Ансамблем советской оперы при Всероссийском театральном обществе.

Прокофьев переживал в это время творческий подъем, испытывая чувство глубокого удовлетворения, вызываемого успехом многих своих произведений. Балет «Ромео и Джульетта» одержал победу над консерваторами, стал общепризнанной культурной ценностью. Из-за рубежа приходили все новые и новые известия о все учащающихся исполнениях его музыки. Она приносила композитору почетные награды: в сентябре Лондонское филармоническое общество присудило ему золотую медаль, которая была вручена английским послом на торжественном заседании во Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей. Музыка Прокофьева несколько раз отмечалась Государственными премиями. Все это говорило о возрастающем признании и популярности прокофьевского творчества.

Разумеется, все это не могло не оказать влияния и на самого композитора, чей характер заметно изменился в новых условиях жизни. Об этом говорят многие, встречавшиеся с ним; «...на протяжении нескольких лет, — вспоминает А. И. Хачатурян, — можно было наблюдать, как под воздействием иной общественной среды, иного окружения постепенно менялось его отношение к людям, как он все больше и больше втягивался в сферу общественных интересов, в жизнь советского народа, в работу Союза композиторов»¹⁴.

Напомним и о словах Д. Б. Кабалевского: «Он и сам стал как-то мягче, отзывчивее, проще и общительнее. Эту перемену в характере Прокофьева замечали все, кто был с ним знаком более или менее близко»¹⁵.

Лето 1944 года Прокофьев провел в Доме творчества в Иванове, где жили и работали многие выдающиеся советские композиторы. Постоянные встречи, прогулки по лесу, игра в волейбол — все это еще больше сблизило Прокофьева с его коллегами. Он проигрывал им только что сочиненные страницы и сам живо интересовался их новинками. Работалось в Иванове легко — русская природа всегда

¹⁴ Х а ч а т у р я н А. Несколько мыслей о Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 404.

¹⁵ К а б а л е в с к и й Д. О Сергее Прокофьеве. — Там же, с. 419.



С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович и А. И. Хачатурян
Москва, 1945 год

вдохновляла и радовала композитора. И результаты первого лета, проведенного в Иванове, были очень значительными: там сочинялись такие произведения, как восьмая соната для фортепиано и пятая симфония. Это была пора расцвета творческих сил композитора, уже переступившего рубеж своего пятидесятилетия.

Полнота мыслей и чувств отражена в восьмой сонате для фортепиано. «Из всех прокофьевских сонат она самая богатая,— пишет Рихтер.— В ней сложная внутренняя жизнь с глубокими противопоставлениями. Временами она как бы цепенеет, прислушиваясь к неумолимому ходу времени. Соната несколько тяжела для восприятия, но тяжела от богатства — как дерево, отягченное плодами»¹⁶.

Восьмая соната едва ли не самая большая по своим размерам из всех, написанных Прокофьевым. Она трехчастна, причем между двумя широко развернутыми крайними частями помещено сжато изложенное и довольно

¹⁶ Рихтер С. О Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 466.

традиционное *Andante* в характере менуэта. В сопате преобладают лирические размышления, но и в них врываются отзвуки грозных событий.

Спокойно и раздумчиво-проникновенно начало первой части, источник чистой, чуть холодноватой, но прекрасной лирики:

65 *Andante dolce*



Эта тема получает широкое развитие. Строгая логичность голосоведения, свобода использования регистров, необычность фактуры — все создает специфичность звучания насыщенного, полного и вместе с тем прозрачного. Лирическая мелодия разворачивается на фоне текучих, обволакивающих ее фигураций. Все это очень пианистично, интересно оригинальностью фактуры.

Своеобразна и вторая тема, идущая в параллельном миноре. Ее характер также лирический, но построение совершенно иное, основанное на контрасте угловатого хода нисходящей ноты и распевно-русского тематического зерна. Привлекает внимание подголосочное двухголосие, создающее впечатление широкого простора, проникнутое эlegичностью светлой грусти. Музыка полна поэтической прелести, в чем-то напоминающей лирические страницы Чайковского. И здесь фортепианная фактура во многом необычна. Как интересны, например, тембровые краски, возникающие из сочетания подголосков. Это новый прием пианистического письма.

Спокойствие экспозиции сменяется тревожностью разработки. Из затухающих звучаний второй темы возникает в нижнем регистре движение шестнадцатыми, развертывающееся в большой эпизод, проникнутый нарастающим беспокойством. Кульминацией является второй раздел разработки, изобилующий диссонирующими гармониями, подчеркнуто декламационный по интонациям и ритму. И здесь мастерски использованы контрасты фортепианных регистров в плаче темброво-драматургического значения. По внутреннему содержанию все это напоминает страшные видения «Александра Невского» и «Семена Котко», обретшие теперь новый, реальный смысл. Тем большее впечатление производит заключительный раздел разработки, с его постепенным эмоциональным спадом, приводящим к появлению главной темы. Смысл разработки вполне ясен. Это — видение жестокой действительности, нарушающее ясность лирического созерцания, — концепция, часто встречающаяся в произведениях военных лет, но воплощенная по-прокофьевски своеобразно. Элемент злого наваждения не занимает здесь такого места, как в предшествующей сонате, на первый план заметно выступает лирическое начало.

Бравурная кода первой части виртуозна по мастерству панистической отделки и необычна по металлическому блеску звучания. Блистательны нисходящие пассажи разложенных трезвучий, да и вся фактура пассажей, вырывающихся на свободу в этих страницах сонаты. Как это всегда бывает у Прокофьева, их поток скован четкостью ритмических формул. Неожиданно появление спокойных последних тактов, завершающих первую часть в лирических тонах.

Вторая часть — спокойный, несколько стилизованный менуэт. Светлая и ясная музыка интересна фортепианной инструментровкой. Неожиданные каденции в конце фраз (тема, начинающаяся в ре-бемоль мажоре, в последнем такте модулирует на полтона вверх, а при проведении в ре мажоре — на малую терцию), полнозвучное заполнение регистров, ритмическое изящество — все создает впечатление оазиса отдыха после напряженного развития первой части. На первый взгляд здесь несколько нарушен масштаб. Однако на самом деле композитор точно уравнивает пропорции, и вторая часть воспринимается как органически необходимый эпизод грандиозного звукового по-

лотна восьмой сонаты. Вот пачальные такты *Andante*, дающие представление об общем характере музыки:



В финале вступает в свои права прокофьевская виртуозность в ее типических формах. Составные элементы простые, но как нов облик здания, сложенного из всем давно знакомых кирпичиков: арпеджированных пассажей, гамм (по большей части, кратких), смелых скачков и других излюбленных элементов прокофьевского пианизма. Все это стихийно-виртуозно, но бравура подчинена строгому интеллекту, через все проходит единая линия логического развития, объединяющего пестрый тематический материал финала: увлекательную тарантеллу начальных страниц, пленительно веселую вторую тему и причудливый мелодизм среднего эпизода. Финал полон движения, захватывает яркостью контрастов, блеском тембровых красок и гармонической свежестью. Как красиво звучат, например, политональные блики последней страницы, прошикнутой неудержимым стремлением вперед:



Масштабом и жизнеутверждающим топусом восьмая соната близка сочинявшейся в то же время пятой симфонии. Героический дух выражен в симфонии, быть может, с

наибольшей силой, чем в каком-либо другом произведении Прокофьева. Но проникнутая духом борьбы, она сочинялась в тиши русской природы.

«Из окон 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 отправлялся туда вместе с Мясковским или играл в волейбол, энтузиастами которого были Шостакович, Хачатурян, Мурадели и Кабалевский»¹⁷. В августе симфония была закончена в clavire, и Прокофьев познакомил с нею товарищей, на которых она произвела глубокое впечатление. Оркестровка делалась уже в Москве, и в ноябре композитор поставил последний знак в партитуре.

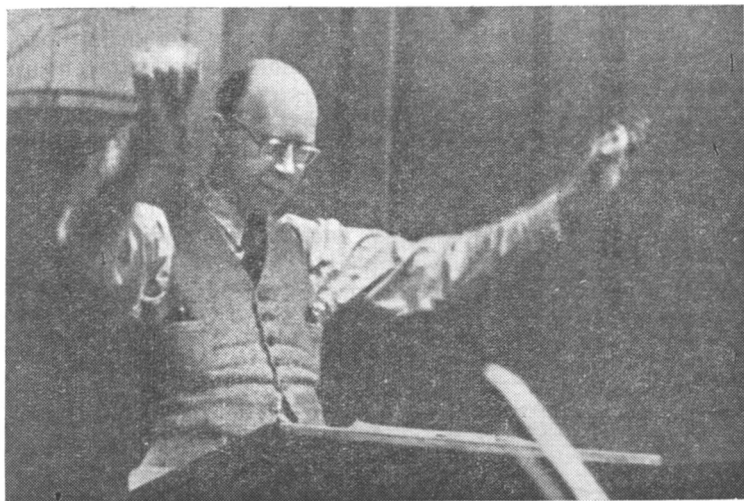
Пятая симфония создавалась в дни блестящих побед Советской армии, в период подъема, охватившего весь наш народ, увидевший лицо близкой победы над врагом. И это несомненно вдохновляло композитора в работе над симфонией. Со времени Бородина в русской оркестровой музыке не появлялось произведений такого рода и размаха. Богатырская сила и мощь делают эту партитуру Прокофьева одним из самых замечательных произведений.

Прокофьев заканчивал это произведение, когда у нас уже было создано немало симфоний, отображающих драматические события военных лет. Среди них особенно выделились седьмая и восьмая симфонии Шостаковича. Прокофьев пошел по своему пути и внес в сокровищницу симфонизма нечто неповторимо своеобразное. Он считал работу над симфонией очень важной и по содержанию и по тому, что возвратился к этому жанру после многолетнего перерыва. Прокофьев писал в одной из статей: «Пятая симфония как бы завершает целый большой период моих работ. Я задумал ее как симфонию величия человеческого духа»¹⁸.

Великолепно сказал об этом произведении Рихтер: «В Пятой симфонии он встает во всю величину своего ге-

¹⁷ Прокофьев С. О пятой симфонии.— «Советская музыка», 1963. № 3, с. 47.

¹⁸ Прокофьев С. О моих работах в годы войны.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 252.



С. С. Прокофьев за дирижерским пультом

ния. 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»¹⁹.

Пятая симфония явилась не только самой монументальной в творчестве Прокофьева, но и единственной в своем роде среди написанных за последние несколько десятилетий. Удивительная ясность и цельность мироощущения, эпический размах и величие музыкальных образов сочетаются в этой партитуре в нерасторжимом единстве. Отбор тематического материала, формы его развития, оркестровая палитра — все полно редчайшего своеобразия. Каждая мысль выражена с законченностью и ясностью, с тем уровнем мастерства, при котором оно становится незаметным. Это — один из шедевров прокофьевского творчества.

Все необычно в этом произведении: характер тематизма, формы развития и сама конструкция. Русская эпическая традиция оживает в ней во всей своей могучей силе,

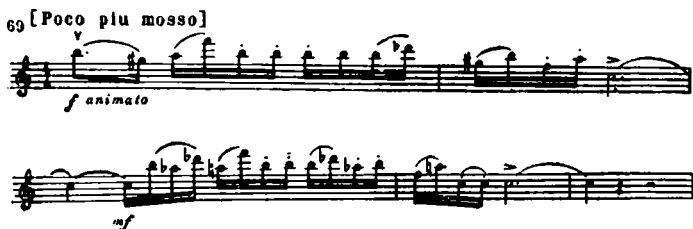
¹⁹ Рихтер С. О Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 470.

преображенная в горнице прокофьевского стиля. Партитура поражает мелодическим изобилием; композитор был прав, говоря о богатстве тематического материала своего произведения. Большинство тем отличается широтой распева, определяющего и характер их разработки, основанной в значительной части на сопоставлении больших мелодических пластов.

Это относится, прежде всего, к первой части симфонии — великолепному *Andante*, льющемуся точно героическая песня. Оно начинается сразу с главной темы, интонируемой флейтами и фаготом, ясной по интонациям и настроению:

Композитор излагает главную тему неторопливо, варьируя и распевая ее интонации. Из начального запева вырастает величавая, светоносная музыка, ослепительная и холодноватая, точно сияние высокогорных снегов. Так возводится портал симфонического повествования. Этот образ господствует в *Andante*. Вторая тема с ее ясной объективной лирикой не вносит резкого контраста, да и ее место в дальнейшем развитии невелико. Богатырская поступь экспозиции сохраняется и в разработке, где важную роль играет энергия пунктирных ритмов. Звучание, оживленное краткими, но очень характерными фразами, носит решительный и волевой характер (первые скрипки, гобой

и кларнеты, удвоенные двумя октавами ниже виолончелями и фаготами):



Неоднократное повторение фразы оттеняет широту свободно льющихся мелодий разработки, не выводящей из круга настроений экспозиции, а лишь развивающей их в свободной эпической манере. Репризу начинают медные — трубы, валторны, тромбоны и туба, излагающие главную тему. Ее проведение более сжато, чем в экспозиции, но это компенсируется в коде, где полностью раскрывается вся грандиозность композиторского замысла. Мелодия поднимается из низкого регистра (скрипки, альты, валторны, удвоенные тубой, виолончелями и контрабасами), развертываясь точно упругая пружина, обрастая голосами полного оркестрового tutti, поддержанная тремоло сменяющих друг друга ударных. Это точно апофеоз могучей силы, способной противостоять любому натиску. Музыка воспевает победу над силами зла и варварства, приобретавшую ясные очертания в дни, когда создавалась симфония.

Первая часть монолитна по настроению и развитию. Она непохожа на традиционные симфонические зачины, что связано с общим характером музыкального драматургического произведения. Здесь дано утверждение основного тезиса, не требующее контрастного оттенения. Все подчинено первоначальному волевому импульсу, разрастающемуся в гимн человеческому мужеству и величию, который слышится в замечательной музыке первой части симфонии. В ней есть нечто, заставляющее вспомнить о Бородине, а отчасти и о Глазунове; но еще больше здесь самого Прокофьева. У кого другого, например, можно найти рисунок повелительных фраз, врывающихся в эпический распев (см. предыдущий пример). Все это глубоко своеобразно и связано со многими чертами стиля, складывавшимися в течение долгих лет исканий. Однако нигде еще ему не удавалось воплотить в своей музыке такого величия и эпи-

ческой мощи, обобщить множество эпических элементов в одном мелодическом сгустке, в песенном развитии симфонической ткани.

Вторая часть — скерцо, одно из многих, написанных Прокофьевым, чем-то похожее на них и, в то же время, совсем иное. И в ней отчетливо проявились черты нового: при всей остроте гротескных черт и контрастов они строго уравновешены, подчинены закону соразмерности. По сравнению с первой частью, здесь больше контрастов, но, объединенные в четкой конструкции, они не нарушают цельности впечатления. Если в первой части господствует широта мелодического развития, то во второй царит размерность движения, ритмической пульсации. Это трехчастное скерцо равно примечательно яркостью мелодических образов, мастерством развития и силой точно рассчитанных кульминаций. Ясность тембровых характеристик, неистощимое разнообразие оркестровых комбинаций — все усиливает впечатление от музыки второй части, столь непохожей на величавое течение *Andante*. Здесь вступает в свои права принцип контрастности частей, явно преобладающий над принципом тематического контраста в пределах одной части.

Главная тема скерцо отмечена четкостью ритма, мелодическим изломом, причудливостью тембрового облика. На фоне непрерывного движения скрипок появляется мелодия кларнета *in Es*, подхватываемая в конце фразы гобоем, удвоенным октавой ниже альтами. Тщательная детализация штрихов, акцентов и динамики подчеркивает характерность этой мелодии:

70 [Allegro marcato]

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the Clarinet solo (Cl. solo) and the bottom staff is for the Oboe (Ob.). Both staves are in 2/4 time and marked with a dynamic of *mp*. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various accents and slurs. The Clarinet part has a melodic line with some grace notes and a final flourish. The Oboe part provides a rhythmic accompaniment, often playing in unison with the Clarinet.

Критики симфонии Прокофьева не раз указывали на связь темы скерцо с образами злых вражеских сил, так часто появлявшимися в симфонических произведениях военных лет. Следует, однако, признать, что при первом появлении тема не вызывает зловещих ассоциаций, и дальнейшее ее развитие в экспозиции подчеркивает скорее черты причудливой фантастики. В игре оркестровых тембров, в неожиданно появляющемся наигрыше скрипок, в мастерски сделанном затухании звучности при подходе к среднему эпизоду мелькает хоровод странных, иногда марионеточных образов, загадочных масок старинной сказки или легенды, принявших современный облик. В среднем эпизоде сохраняется равномерное движение восьмушек, но на его фоне вытканы совсем другие звуковые узоры. В задумчивости мелодии *Meno mosso* (гобой и кларнеты), в жизнерадостном напеве, появляющемся вначале в низком регистре двух кларнетов, а в заключении — в полном *tutti*, в задорных звонких наигрышах фортепиано и арфы, в напеве солирующей трубы — перед слушателем проходят песенные и танцевальные мотивы, живые и полнокровные, непохожие на те, что появлялись в музыке начальных страниц симфонии. Средний эпизод обращает на себя внимание и своим оркестровым звучанием — прозрачным, изобилующим тонкими штрихами и контрастами.

В репризе темы предстают в новом облике. Здесь раскрываются черты драматизма главной темы, обостряются причудливые черты мелодии, приобретающей характер злого наваждения. Тема звучит в низком регистре медных инструментов, ритмический рисунок скрипок передан трубам, причем он усложнен в трехголосной фактуре. Тема появляется то у засурдиненной трубы, то в тяжеловесном удвоении несколькими инструментами. Все это вызывает в памяти образ железной кощницы тевтонских рыцарей, движущихся по льду Чудского озера. Трудно сказать, возникла ли эта ассоциация у самого композитора, но ее появление представляется логичным. Этот характер сохраняется и дальше — в эпизоде, где тема поручена флейтам и гобоям (затем к ним присоединяются кларнеты и труба) на фоне низвергающихся кратких гамм. В коде звучит весь громадный оркестр, тяжеловесно движенье восьмушек в басовом регистре, исступленны, словно заклинания, повторения интонаций темы: неудержим натиск лапидарных аккордов последней страницы партитуры. Звуковая

лавина обрушивается, погребая под собой все живое. Но здесь снова поднимается и заявляет о себе могучий и несломленный человеческий дух, торжествуя в музыке следующей части надо всем враждебным жизни и счастью.

Adagio, в котором чередуются страницы светлой лирики и скорбного раздумья, быть может, концепционно наиболее близко к аналогичным эпизодам военных симфоний советских композиторов. Но лишь в самом общем плане, ибо музыка *Adagio* отмечена всей оригинальностью прокофьевского почерка. Широко разлившаяся мелодическая волна заставляет вспомнить о таких страницах русской музыкальной классики, как вторая часть пятой симфонии Чайковского либо вторая часть второго концерта Рахманинова (о последнем напоминает и равномерное движение триолей сопровождения). Эта музыка тесно связана с образами русской природы. Кристальная чистота интонаций главной темы *Adagio* прекрасно сочетается с тембрами деревянных духовых, играющих в двухоктавном удвоении (сначала кларнет и бас-кларнет, затем — флейта и фагот). Мелодия охватывает большой диапазон, что придает ей особую легкость и создает «воздушную» перспективу:

71 *p espress.*
Cl.
V. ni I
p espress.
Cl. basso
C. b.
Fl.
Fag.
Cl.
Cl. basso

Композитор разнообразно показывает тему и в прозрачной, и в насыщенной оркестровке, сохраняя ее распевный характер и непрерывность дыхания. Распевность со-

храняется и в среднем эпизоде, но эмоциональное содержание его совсем иное: в музыке звучит голос скорбного размышления. Чисто классическая строгость очертаний мелодии подчеркнута пунктирностью ритмического рисунка. Развитие приводит к мощной кульминации.

Реприза дана в несколько сокращенном виде с измененной оркестровкой. Но так же свободно и торжественно развивается песенная мелодия, исчезающая в конце в исчезающих зыбких звучаниях.

Когда-то Прокофьев написал «Симфоническую песню», не пробудившую в слушателях живого отклика. Теперь он создал музыку, проникнутую настоящим песенным дыханием и полнотой чувства. Такая музыка могла родиться на Родине, в общении с ее людьми, среди обилия ярких, дорогих для сердца впечатлений. В музыке *Adagio* оживают пейзажи заокских далей и ивановских лесов, она глубоко русская и по языку, и по характеру.

Во вступительном эпизоде финала слышатся отголоски эпической темы первой части. Дальше устанавливается равномерно-оживленное движение (валторны и струнные), и кларнет заводит упругую, радостно-возбужденную мелодию, одну из лучших находок композитора. Она полна неожиданных интонационных поворотов, придающих ей особую живость:

72 [Allegro giocoso]



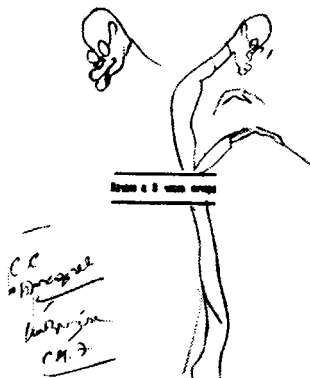
После краткого рефрена (скрипичная фраза, напоминающая аналогичный эпизод первой части, — см. пример 69) тема повторяется еще раз в более плотной инструментровке (скрипки, удвоенные кларнетом *risolo* и — октавой ниже — альтами с гобоем). Эта тема господствует в мелодически изобильном финале, в котором есть и скоморошья наигрыши, и беззаботный напев флейты и кларнета, и песенный распев. Стремительное чередование контрастных эпизодов создает праздничное настроение, подчеркнутое живостью танцевальных ритмов и блеском оркестра, очень

нарядного в обилии тембровых сочетаний. Композитор очень изобретателен при повторах, находя каждый раз новые приемы. Он мастерски пользуется перехватами интонаций, разбрасывает их по различным регистрам, по-повому сопоставляет оркестровые группы. Здесь, как впрочем и в других частях симфонии, оркестровое мастерство стоит на самом высоком уровне.

В этом отношении примечательны последние страницы финала. В полном *tutti* композитор сочетает несколько различных пассажных элементов, детализируя каждую партию. При всей мощи звучащая, она не перегружена, по-настоящему ясно и звонко, полетно. Это зависит от искусного распределения пассажей по инструментальным группам, продуманности всех удвоений и, главное, от четкости ритмического рисунка каждой партии. После кульминации, в которой равномерное движение в партии медных оттенено ритмическими фигурами ударных и пронзительностью хроматических взлетов фортепиано, остаются лишь струнные, фортепиано, арфа и три ударных инструмента. Этот неожиданный тембровый и динамический нюанс придает особый блеск стремительному взлету последнего такта.

Финал явился достойным завершением симфонии. При всем обилии эпизодов он воспринимается как нечто цельное. Это картина, залитая лучами щедрого солнца, расцветающая радостными улыбками. В стремительном хороводе музыки финала, в ее жизнеутверждающей силе нельзя не услышать отклика на переживания парода в эту знаменательную пору, когда уже виднелся в близком будущем конец тяжелых испытаний. Это относится, разумеется, ко всей музыке симфонии, но именно в финале композитор вводит слушателя в атмосферу победного ликования.)

Уже говорилось о том, что произведение Прокофьева не похоже на другие «военные симфонии». Если и можно найти отдаленные аналогии ее второй и третьей частям, то эпический запев первой части и праздничное ликование финала внесли нечто совершенно новое. Более того, трудно найти во всей современной музыке что-либо похожее на первую часть прокофьевской симфонии с ее эпической ширью и размахом. Сравнивая музыкально-драматургическое построение пятой и более ранних симфоний Прокофьева, можно видеть, как сходные приемы приобретают иное значение, соприкасаясь с новым материалом.



Музыка симфонии обобщает громадное богатство жизненных впечатлений. Она близка, разумеется, другим произведениям Прокофьева, таким, как «Александр Невский», седьмая соната и опера «Война и мир». Дело не в сходстве тематизма, а в общности идейно-эмоциональной сферы: музыка этих произведений рождена раздумьями об исторических судьбах Родины.

Отсюда и философская обобщенность музыки прокофьевской симфонии. Рядом с монументальными седьмой и восьмой симфониями Шостаковича она явилась самым значительным музыкальным памятником военных лет. Симфония родилась в дни великих исторических событий, наложивших мощный отпечаток на ее музыку. В то же время она обращена не только к будущему, но и к прошлому, ее музыка восходит к народным истокам. В этом — истинный историзм произведения Прокофьева, выраженный не дидактически, а в живых формах художественного мышления.

Это было не только личным достижением композитора, здесь действовали и более общие причины. В суровые годы войны все советское искусство возмужало, обрело новую значительность, что и нашло отражение во многих крупных произведениях. Чутким слухом большого художника Прокофьев уловил биение пульса жизни и пришел к новому классицизму.

Мы имеем в виду черты стиля симфонии: ее ясность и завершенность, уравновешенность всех пропорций, полное подчинение эмоций строго продуманному конструктивному замыслу, в котором ничуть не уменьшается их непосредственность и впечатляющая сила.

Симфония явилась одним из высочайших достижений прокофьевского гения, кульминацией в его развитии. Вслед за ней Прокофьевым было создано немало выдающихся произведений, но ни в одном из них он не поднялся снова на эту высоту.

Эта высота — прозрачность ясного неба, ослепительное сияние снежных вершин, прекрасных в благородстве своих красок и очертаний. Мало кому дано проникнуть духом в эту область: здесь часто подстерегает опасность эстетского равнодушия к тому, что осталось далеко внизу. Прокофьев избежал этой опасности. В его музыке чувствуется чистота холодного горного воздуха, в котором раскрываются необозримые дали. А в них он всегда видит человека с его судьбами.

Что касается жанра пятой симфонии, она отмечена чертами эпического повествования. Едва ли есть необходимость доказывать правомерность существования такого симфонического жанра — она подтверждена жизнью.

И. И. Соллертинский писал в свое время об особой трудности проблемы эпического симфонизма, указывал величину вклада, внесенного в эту область русскими композиторами. Он говорил также, что их традиция «приобретает исключительное значение для советского симфонизма»²⁰. Прокофьев насытил жанр эпического симфонизма современным содержанием, раскрыл образы героизма и величия духа советского народа в эпоху его титанической борьбы и победы. В этом — смысл и значение его пятой симфонии, явившейся одним из ярчайших произведений века.

Тем же летом 1944 года, когда создавались восьмая соната и пятая симфония, Прокофьев сделал двенадцать обработок русских народных песен для голоса с фортепиано. Это было для него принципиально новым: ведь он

²⁰ Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии. — В кн.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956, с. 310.

предпочитал работать на своем материале и не занимался обработкой фольклора. Теперь же его, вероятно, захватил всеобщий интерес к русскому народному творчеству, с такой силой проявившийся в годы войны. Он читал в газетах об огромном успехе, с которым проходил смотр исполнителей русской песни, он мог слушать лучшие коллективы, такие как хор имени М. Е. Пятницкого и другие. «Меня привлекли своей свежестью новые записи русского фольклора, — писал композитор. — Записи Евгения Гиппиуса, сделанные на Дальнем Севере, дают много нового и интересного материала»²¹.

Обратившись к работе над песнями, Прокофьев искал свой путь. Правда, принцип его обработок восходит еще к Балакиреву: так же как и он, Прокофьев сопровождает песенные мелодии богатым, разнообразным по фактуре аккомпанементом. Но почерк, которым написаны его обработки, индивидуален.

В своих гармонизациях Прокофьев стремится к ясности и прозрачности звучания, что связано и с особенностями самих мелодий. Прокофьев исходит из ладо-гармонического склада русской песни, находя в нем много свежих возможностей.

Так, в гармонизации первой песни — «В лете калина» — подчеркнуто диатонического начало (хроматизмы, встречающиеся в нескольких тактах, не нарушают общего характера). Индивидуальный оттепок вносится секундами, вклинивающимися в тоническое и доминантовое созвучие. Во второй песне — «Зеленая рощица» — неожиданно звучит модуляция из ре минора в фа минор. В «Снежках белых» соткана тонкая ткань подголосков в народной манере, в «Сашеньке» сопровождение оживлено сопоставлениями параллельных трезвучий и т. д. В каждой обработке есть нечто новое, характерное именно для данной песни. Композитор заботится о чистоте песенного стиля, никогда не отягчая мелодию нарочито усложненными гармониями, напоминая в этом отношении обработки Римского-Корсакова и Лядова. Во всем чувствуется желание сохранить облик народной мелодии.

Год спустя Прокофьев добавил к своей русской тетради два дуэта для мужских голосов. Из них особенно интересен первый — обработка солдатской песни «Московская

²¹ Прокофьев С. О моих работах в годы войны. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 252.



славна путь-дороженька», чья энергичная и решительная в своей поступи мелодия напоминает об интонационном строе некоторых эпизодов оперы «Война и мир».

Лето в Иванове прошло плодотворно. Осень принесла Прокофьеву немало встреч со слушателями. Уже говорилось о концертном исполнении оперы «Война и мир». В Союзе композиторов состоялось прослушивание восьмой сонаты в авторском исполнении. А почти в канун нового года — 30 декабря — она была блистательно сыграна в Большом зале консерватории Э. Г. Гилельсом. Соната имела большой успех, заинтересовала пианистов и среди них Рихтера, включившего ее в программу своего выступления на Всесоюзном конкурсе пианистов, где он завоевал первое место.

13 января 1945 года в Большом зале консерватории впервые прозвучала пятая симфония. Этот вечер остался незабываемым в памяти всех присутствовавших на концерте. Дирижировал автор, музыканты играли с подъемом и увлечением. Музыка симфонии была восторженно принята слушателями, расценившими ее появление как крупное событие в жизни современного искусства.

Концерт начался необычно: когда Прокофьев вышел на эстраду и приготовился дирижировать, раздались залпы артиллерийского салюта, отмечавшего победу доблестной Советской Армии. Трудно передать словами настроение слушателей, музыкантов и самого композитора. Святослав Рихтер, также находившийся в зале, вспоминает: «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»²².

Прокофьева вызывали много раз. Он выходил, кланялся в ответ на аплодисменты слушателей и оркестрантов, счастливый успехом симфонии. Никто из присутствовавших и менее всего он сам не мог предположить, что это было его последним выступлением на эстраде. Однако это было так. Через несколько дней он был поражен внезапным приступом тяжелой болезни, от которой страдал все последние годы своей жизни.

В феврале его навестил Кабалевский, вспоминая впоследствии об этой встрече: «Прокофьев лежал совершенно не двигаясь. Временами переставал узнавать собеседников и терял сознание»²³. Положение больного было очень тяжелым, но постепенно наступило улучшение, и он вышел из больницы хоть и сильно ослабевшим, но с прежней жаждой деятельности. Это, впрочем, оставалось лишь мечтой, ибо врачи категорически запрещали ему работать, опасаясь нового приступа болезни.

25 марта 1945 года в Москве состоялся авторский концерт Прокофьева. Его программа включала сонату для флейты с фортепиано (Харьковский и Рихтер), шестую фортепианную сонату (Рихтер) и обработки русских народных песен (Л. В. Мельникова). В программу вошли и ранние прокофьевские произведения: цикл романсов на слова Ахматовой (Н. Л. Дорлиак и С. Т. Рихтер) и «Баллада» для виолончели (Г. Д. Цомык). Этот камерный концерт также вызвал живой интерес москвичей.

Конец весны Прокофьев провел в одном из подмосковных санаториев. Здоровье его улучшалось медленно и запрет на работу оставался в полной силе. Но несмотря на

²² Рихтер С. О Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 471.

²³ Кабалевский Д. О Сергее Прокофьеве.— Там же, с. 420.

это, его мысль стремилась вперед, в голове теснились замыслы новых произведений, чередовавшиеся с заботами об исполнении уже написанных, в первую очередь, оперы «Война и мир», готовившейся Московской филармонией.

От этого времени сохранилось несколько фотографий, сделанных В. А. Власовым. Композитор запечатлен на них среди весенней природы, любующимся первыми зелеными ростками, его улыбающееся лицо кажется неожиданно мягким и озаренным отблесками какого-то почти детского счастья. Объектив фотоаппарата схватил и запечатлел внутреннюю жизнь Прокофьева, преодолевавшего, как ему, вероятно, тогда казалось, неожиданный приступ болезни, вновь возвращавшегося к жизни, радующегося приближающемуся концу войны.

Власов, встречавшийся с композитором в санатории «Подлипки», вспоминает: «...Сергей Сергеевич был в эти дни удивительно весел, радостен, оживлен. Все его интересовало. Горячо, темпераментно реагировал на радостные новости. Был полон новыми творческими замыслами»²⁴. Он частично сумел и воплотить их тайком от врачей: Самосуд, готовивший в это время концертное исполнение «Войны и мира», рассказывает, что композитор прислал из санатория несколько дополнений к партитуре.

С каждым днем мысли об исполнении оперы «Война и мир» занимали все большее место в сознании ее автора. Он отлично понимал значение оперы, явившейся вместе с пятой симфонией его крупнейшим творческим достижением. Он расспрашивал Власова (он был тогда директором Московской филармонии) о ходе репетиций, об исполнителях главных ролей: «Хороши ли Наташа и Андрей Болконский? Очень важно, чтобы публика в них узнала любимые черты толстовских образов»²⁵. Во всем проявлялась самая живая заинтересованность и озабоченность судьбой оперы.

Легко понять состояние композитора. Ведь «Война и мир» была его любимым детищем, он работал над нею упорно, создавал новые варианты и лишь в 1952 году поставил последний знак в партитуре. Однако уже весной 1945 года все главное было им высказано и опера предста-

²⁴ Власов В. А. Встречи с С. С. Прокофьевым.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 430.

²⁵ См. там же.



С. С. Прокофьев на отдыхе в Подлипках

ла перед слушателями во всем богатстве своего содержания. Дальнейшие доработки были связаны, в сущности, с требованиями театров. Произведение, написанное вначале в двух больших частях, занимавших два вечера, было сжато, с тем чтобы войти в рамки одного спектакля. Это потребовало пересмотра всей партитуры.

История работы композитора над оперой и ее отдельными вариантами достаточно подробно освещена в многочисленных статьях и исследованиях. Не углубляясь в детали, скажем лишь о длительной кристаллизации замысла, воплотившегося в конце концов в партитуре, получившей известность после постановок на сценах многих советских и зарубежных театров.



С. С. Прокофьев в саду

Создавая оперу на сюжет романа Л. Н. Толстого, композитор столкнулся с исключительными трудностями. Перед ним и его либреттисткой, М. А. Мендельсон-Прокофьевой, встала задача отбора сравнительно немногих образов и сцен из огромного богатства толстовской эпопеи. Затем надо было объединить эти фрагменты в одно стройное целое. В опере перед зрителями проходят знакомые эпизоды романа Толстого — действие переносится из имения «Отрадное» на Бородинское поле, из московских особняков в избушку в Филях, на старую Смоленскую дорогу и т. д. Обилие и разнообразие сцен, количество действующих лиц — все это необычно, хотя и соответствует масштабу эпического повествования.

Опера Прокофьева написана на прозаический текст, заимствованный непосредственно из романа Толстого. Композитор создает на этой основе не только речитативы, но и широко развитые арии и вокальные ансамбли. Прокофьев решает задачу новаторски, как того и требовало музыкальное воплощение толстовской прозы.

В мелодике прокофьевской оперы ясно ощутима русская основа. В этом отношении «Война и мир» близка

«Александрю Невскому», пятой симфонии и другим произведениям позднего творчества Прокофьева. Он претворяет русские интонации каждый раз по-иному, в связи с сюжетом и характером произведения. В музыке «Войны и мира» тесно сливаются песенная и речевая интонации, и это делает речитатив более распевным. Что же касается арий и вокальных ансамблей, то они замечательны по красоте и пластичности мелодий.

Главные действующие лица, прежде всего Наташа Ростова и Андрей Болконский, очерчены многогранно, с подлинным проникновением в их сложную и богатую душевную жизнь. Композитор выводит в своей опере целую галерею толстовских типов, занимающих различное место в действии, но охарактеризованных с неизменной меткостью, независимо от того, посвящена им целая сцена или всего несколько реплик. В мастерстве музыкально-психологических зарисовок Прокофьев следует заветам Мусоргского, развивая их в духе современного искусства.

Во второй половине оперы во весь рост выступает фигура Кутузова — в разговоре с войнами (сцена на Бородинском поле) и в размышлениях о судьбах родины (заключительный монолог в сцене военного совета в Филях). Здесь также чувствуется связь с традицией русской классической оперы — прежде всего вспоминается «Иван Сушанин». Конечно, Сушанин — явление иного масштаба, иной степени исторической достоверности. Но сила историко-философского обобщения Глинки такова, что мимо его опыта не мог пройти ни один русский композитор, обращавшийся к народно-героической теме. И как бы ни самостоятельна была прокофьевская трактовка Кутузова, она связана с усвоением опыта русской оперной классики.

«Война и мир» — это опера о Наташе Ростовой и Андрее Болконском, о Пьере Безухове и других героях романа Толстого. В то же время это опера о русском народе, его мужестве и стойкости, сломивших силу наполеоновской армии.

Музыка Прокофьева лирична, она достигает высокой драматической напряженности, приобретает и могучий эпический размах. Словом, она многопланова, как и самый роман Толстого.

Опера изобилует персонажами и сценическими ситуациями, с трудом вмещающимися в рамки одного спектакля.



С. С. Прокофьев и С. А. Самосуд
на репетиции оперы «Война и мир»
Москва, 1945 год

ля. Отсюда — неизбежная фрагментарность сюжетного развития. Но единство музыкальной драматургии, связанной с обилием «интонационных арок», помогает созданию цельности впечатления, которое производит эта опера Прокофьева. Она вводит в совсем иной музыкальный мир, чем тот, который раскрывается в предыдущих оперных произведениях Прокофьева.

Как обычно, Прокофьев мало заботился о воспроизведении местного и исторического колорита в своих сценических произведениях. Однако в «Войне и мире» он чувствуется больше, чем в его других операх. Колорит этот выступает в интонациях русской эпической песни, в торжественных кантах, танцевальных эпизодах и т. д. Все это вводит в атмосферу эпохи, придает особую конкретность характеристикам действующих лиц и ситуаций.

Этот сплав мелодических элементов вполне органичен, каждый из них преобразован в творческом горниле композитора, стал его достоянием. Сравнивая музыкальный язык

«Войны и мира» и ранних произведений Прокофьева, легко найти много общего. Вместе с тем здесь выступает качество удивительной точности художественного приема, выработанного за многие годы. В позднем творчестве Прокофьева это иногда связано с известной академичностью письма. Но в таких произведениях, как «Война и мир», можно отметить высшую законченность стиля.

Не так просто найти точное определение жанра оперы «Война и мир»: в ней слиты черты лирической оперы и народной музыкальной драмы. Это связано с характером ее первоисточника, двуплановостью его содержания, на которое указывает и само название. Однако, работая над оперой, композитор должен был найти иные — музыкально-драматургические принципы построения. Конечно, много поучительного ему могли дать русские классические оперы, и все же, вспоминая о масштабах толстовской эпопеи, нельзя не отметить особой сложности задач, стоявших перед композитором.

Опере предпослан хоровой эпитаф, написанный на знаменитые слова о силах двенадцати языков, вторгшихся в Россию, и о дубине народной войны, обрушившейся на головы захватчиков. Эпитаф звучит величественно и грозно, однако композитор считал возможным опускать его (как и увертюру), начиная действие сразу с первой сцены. Это было связано с необходимостью купюр, о чем будет сказано подробнее в дальнейшем.

Сцена в Отрадном — поэтическая экспозиция оперы, где в самом начале появляются темы, сопутствующие Наташе Ростовоной и Андрею Болконскому:

73a [Andante assai]

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is labeled '73a [Andante assai]' and includes the instruction 'pp dolcissimo'. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The first system has two staves: the upper staff is the right hand and the lower staff is the left hand. The second system continues the music for two staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Они родственны своей лирической чистотой и ясностью. Печальные размышления Андрея о бренности счастья преобразуются в конце в надежды на будущее, пусть неясные и неопределенные, но уже выводящие из, казалось бы, замкнувшегося круга. Надежду подает Наташа, сама не зная еще, какую роль сыграет в ее жизни появление в окне и восторженное упоение красотой весенней ночи.

Эта сжато написанная и внешне спокойная картина несет сложный психологический подтекст. В грациозности мелодических очертаний темы Наташи есть нечто, напоминающее о Джульетте, а широкая тема весеннего обновления души Андрея вызывает в памяти величавое раздумье Adagio шекспировского балета. Дело не в общности отдельных интонаций, а в глубоком внутреннем родстве поэтического содержания: все это — черты идеального портрета, не один раз появлявшегося перед внутренним взором композитора.

Музыка сцены в Отрадном проникнута поэзией молодости и красоты, она льется широким мелодическим потоком, в котором почти отсутствуют контрасты, но ни на мгновение не ослабевает пульс развития. Композитор насытил глубоким жизненным содержанием и монологи Андрея и сцену появления Наташи. Проникновенная лирика оттенена более объективным по характеру, но по своему выразительным дуэтом Наташи и Сони, немного изысканным в своих мелодических оборотах, чуть холодноватым.

Картина мирного спокойствия сменяется сценой шумного бала у екатерининского вельможи, где происходит вторая встреча Андрея и Наташи. Большая часть музыки сцены бала имеет внешне-иллюстративный характер и служит фоном, на котором выступают четко очерченные фигуры отдельных действующих лиц — графа Ростова, Ахросимовой, полковника Денисова и других. Истинным украшением сцены является прекрасный вальс:

74 [Tempo di Valse]



Прокофьев создал чудесную мелодию, простую, но с большой силой выражающую и чувство, зарождающееся в сердцах Наташи и Андрея, и общий характер действия — без всякой стилизации и жанровых реминисценций. Здесь чувствуется близость к любимому композитором глинкавскому «Вальсу-фантазии». Она — в общей тональности (си минор), в особой роли повышенной кварты лада и в неуловимой элегичности, которой проникнуты оба произведения. Но интонационный строй вальса созвучен и многим лирическим страницам Прокофьева. Пожалуй, лишь в немногих из них он достигает такой законченности и выразительности при предельном лаконизме средств. Вальс — это сердцевина всей картины бала, его жемчужина. Его мелодия снова всплывает в сцене смерти Андрея Болконского как одно из лучших воспоминаний жизни. Он подводит к свободной цитате из монолога Андрея из первой картины, приобретающей еще более утвердительный характер — да, счастье возможно, оно близко!

После сцены бала композитор сразу переносит действие в особняк князя Болконского, куда приезжает граф Ростов вместе с Наташей, ставшей уже невестой князя Андрея. Трудно представить себе больший контраст, чем

высокой простоты выражения — точного и психологически оправданного в каждом повороте мелодии или сочетании аккордов.

Резкий контраст в музыку сцены вносит появление старого князя. Он произносит всего несколько фраз, но этого достаточно для того, чтобы воссоздать черты его облика. Роль Князя — одна из эпизодических и все же она может служить примером мастерства лаконичной музыкально-психологической характеристики. Невозможно забыть иронические интонации старого Князя, то приносящего притворные извинения Наташе, то столь же насмешливо бросающего реплики дочери («Родство хорошее, а? Умные люди, а?»). Прокофьев находит удивительно четкие и точные мелодические обороты, как, например, на словах: «С богом, по морозцу, по морозцу, по морозцу!». Всего лишь три звука ре-мажорного аккорда, самый простой ритмический рисунок, но внутренняя правда интонирования такова, что в этом раскрываются типические черты.

Картина четвертая переносит в дом Пьера Безухова, где его жена Элен устраивает светский раут. Почти все действие разворачивается на фоне вальса, как и во второй картине, приобретающего важное драматургическое значение. Вначале это элегантный и блестящий салонный танец, на фоне которого происходит разговор Элен с Наташей, заронившей сомнение в душу девушки, затем в него вклинивается экспрессивно-лирическое начало, сопровождающее объяснение Анатоля с Наташей. В этой прекрасной, взволнованной мелодии выражено смятение чувств, охватившее Наташу, испуганную и изумленную происходящим. Это новое столкновение чувства Наташи с враждебной ему реальностью, выступающей здесь в образе бездушного повесы Анатоля, снова вызывает в ее сознании образ Андрея Болконского, причем повторяется музыкальная ситуация конца предыдущей картины. Снова в устах Наташи звучит тема любви Андрея, а затем в сокращенном виде — и ее ариозо.

Однако все это отступает перед наплывом страстной мелодии вальса, переключающего действие в новую эмоциональную сферу. Наташа уже не может вырваться из нее, и в ее реплике: «Князь Андрей мне дорог, но что же делать, если сегодня я так счастлива» — нет уверенности в собственных словах. Становятся понятными упреки, с

которыми обрушивается на Наташу ее кузина Соня. Разговор принимает все более возбужденный характер, но все растворяется в бесконечной мелодии вальса, завершающего сцену.

Прокофьев показал в ней умение развивать действие, полное контрастов и неожиданных смен настроений, объединенных общей линией. Очень важную роль здесь играет принцип жанрового обобщения, в чем он явно следует традиции русской классической оперы. Достаточно напомнить сцену ларинского бала из «Евгения Онегина», где так выразительно драматургическое звучание вальса и особенно мазурки.

Из элегантно-гостинной Элен Безуховой зритель переносится в комнату Долохова, где Анатолий Курагин проводит последние часы перед задуманным похищением Наташи. Это, пожалуй, наиболее жанрово-бытовая картина всей оперы, в которой не остается ничего от лирической поэзии предыдущих картин: и персонажи, и самый образ их поведения совсем иные.

Это выражено уже в размашистом, энергичном по ритму оркестровом вступлении. На таком фоне идет разговор Долохова и Курагина, в котором каждая фраза может послужить примером точности интонирования. Перед глазами Анатолия неотступно стоит образ Наташи, столь несоответствующий происходящему вокруг. Появляется новый персонаж — ямщик Балага, грубый, тупой, видящий радость жизни в лихой езде и кутежах. Всего несколько фраз, — неуклюже-угловатых, подчеркнуто-примитивных, — потребовалось композитору, чтобы охарактеризовать ямщика. Впрочем, это относится и к другим действующим лицам, как бы ни кратки были порученные им партии. Так, Матреша, приносящая Анатолию собольий салоп, повторяет несколько раз краткую трехзвучную фразу («Мне не жаль»), но в ней рельефно воплощается важная черта. Мастерство лаконичной характеристики особенно важно в опере с таким обилием эпизодических ролей, как в «Войне и мире».

Картина завершается прощанием Анатолия с Долоховым и с Матрешей и чудесно написанным отъездом тройки: размашистая реплика Балаги («Эй, милой»), звон буенцов и дважды повторяющийся гаммообразный взлет. Все исчезает в снежной дали, чтобы перенести Анатолия в дом Ахросимовой, где его ожидает Наташа.

Сцена у Ахросимовой интересна и драматической напряженностью развития и тем, что в ней впервые появляется Пьер Безухов. Попытка похищения Наташи передана музыкой очень лаконично, но последующее действие детализировано и отличается глубиной психологической разработки.

В этой картине появляются некоторые уже знакомые нам темы. Первая фраза отчаяния Наташи связана с воспоминанием о мелодии вальса, сопровождавшего ее первое свидание с Анатолом в доме Элен Безуховой. Она звучит здесь еще возбужденнее, приобретая драматический характер. Обращение Наташи к Пьеру («Но меня только мучит то дурное, то зло, которое я сделала») — вариант ее ариозо из четвертой картины. Появляются и фрагменты тем Наташи и Андрея. Так перекидываются интонационные арии, имеющие очень важное значение в общем музыкально-драматургическом развитии.

В шестой картине явно выделяются два развернутых эпизода: диалоги Наташи с Ахросимовой и затем с Пьером. В первом особенно выразительно *Adagio*, в котором начальная сдержанность реплик Наташи сменяется нарастающей возбужденностью, приводящей к отчаянному возгласу: «Вы все меня ненавидите, презираете. Оставьте! Оставьте!». Этот разговор идет на фоне размеренного, тревожно пульсирующего сопровождения.

В конце картины на первый план выступает фигура Пьера. В его обращении к Наташе («Я об одном прошу Вас — считайте меня своим другом»), в раздумье о своем тщательно скрываемом чувстве к ней. Оно прорывается наружу в ариозо («Если бы самым красивым, самым умным и прекраснейшим в мире был бы я») раскрывается благородный и глубокочеловечный облик Пьера. В спокойном течении его интонаций, лишь иногда приобретающих более взволнованный характер, чувствуется полнота и щедрость душевного мира Пьера. Здесь, как и в следующей картине, Пьер явно находится в центре внимания композитора.

В седьмой картине — в объяснении с Анатолом — Пьер предстает вначале охваченный вспышкой неудержимого гнева, который лишь с трудом сдерживается им в дальнейшем течении разговора. Главное место здесь занимает заключительный монолог Пьера, вновь вспоминающего о своих мучительных исканиях смысла жизни. В его



размышлениях вновь всплывает образ Наташи. Монолог — еще одно важное звено музыкальной характеристики Пьера. Его течение прерывается приходом Денисова, сообщающего о нависшей угрозе войны.

Замечательная простота и сдержанность выражений, затаенный драматизм кратких реплик, на который уже бросают тень грядущие события. Тема войны появлялась несколько раз в предыдущих картинах, в отдельных фразах о Бонапарте, о возможности его нападения на Россию. Но все это были лишь намеки, которые стали реальностью в лаконичной и насыщенной драматической концовке седьмой картины.

Это эпилог первой части оперы, повествующей о мирной жизни. Отсюда действие сразу переносится на Бородинское поле, в сферу народной музыкальной драмы, черты которой выступают в больших народных сценах. Именно в них с особенной ясностью обнаруживается приемственность традиций Мусоргского. Во второй части на первом плане образ народа, стойко и мужественно отражающего нашествие врагов. В ней получают дальнейшее развитие образы Андрея и Пьера, выступает величавая фигура Кутузова. По драматической насыщенности и остроте психологического развития она ни в чем не уступает первой, «мирной» части оперы, а иногда и превосходит ее.

По сравнению с первой частью здесь вырастает значение хора, который отчасти становится основой драматиче-

ского действия. Хору поручены и широко развернутые песенные эпизоды и краткие реплики групп либо отдельных голосов, в чем также ощутима связь с народно-музыкальными драмами Мусоргского (можно назвать в этой связи пролог «Бориса Годунова»).

Прокофьев уже накопил опыт работы над историко-героической тематикой — в «Александре Невском», в «Иване Грозном», — и это несомненно оказало влияние на батальные сцены его оперы (в них, кстати сказать, использован тематический материал «Ивана Грозного»). Однако жанр и содержание требовали иных форм подачи и развития материала. Надо отдать должное творческой смелости композитора, написавшего сцены на Бородинском поле и особенно — военного совета в Филях. Сила Прокофьева в том, что он мыслит в крупном масштабе музыкально-философских обобщений. Поэтому так целны его широкие сцены, полные событий.

Так, в восьмой картине («Перед Бородинским сражением») появляются ополченцы, а рядом с ними — Андрей и Пьер, Кутузов с его замечательным монологом «Бесподобный народ». Здесь звучат хоры беженцев и солдат, военные марши и сигналы, вносящие в музыкальную картину черты исторической конкретности.

Глубокое впечатление оставляет появление смоленских беженцев. Василиса и Матвеев рассказывают о бедствиях, принесенных на их землю захватчиками. Главная тема рассказа проникнута настроением суровой скорби, за которой скрываются нарастающий гнев, решимость к борьбе. Эти чувства выражены в хоре ополченцев («Как пришел к народу наш Кутузов») с его решительной, устремленной вперед мелодией. Еще грандиознее заключительный хор, вырастающий из интонаций монолога Кутузова, — могучий, эпически широкий, русский по характеру. От скорбного напева беженцев развитие подводит к героическому эпиллогу, где находит выражение идея роста народных сил, встающих несокрушимой преградой на пути врага.

Рядом с этим в сцене на Бородинском поле звучит большой монолог Андрея и за тем — его разговор с Пьером. В душе князя снова возникают воспоминания о невозвратном прошлом, проходит светлая, весенняя тема из первой картины (см. пример 74) и мотив вальса, под который он танцевал с Наташей. Все это сменяется горькими мыслями, прерванными неожиданным приходом Пьера. Мысли Анд-

рея переключаются на пастоящее. Здесь композитор снова пользуется приемом интонационных переключек; слова: «В пространстве у меня остался отец, который умер с горя» — распеты на мелодию смоленских беженцев. Это — одно из выражений идеи единства личного и общенародного, проходящей красной нитью через всю сцену. Конечный вывод Андрея — уверенность в победе и готовность отдать борьбе за нее все свои силы. Благородная, мужественная мелодия раскрывает еще одну черту облика Андрея, освободившегося перед боем от всех личных помыслов и посвятившего себя общему делу. Он обретает черты величия, имеющего почти символическое значение.

В еще большей степени это относится к монологу Кутузова, в котором композитор достиг огромной обобщающей силы. Его главная тема напоминает героические хоры из «Александра Невского» («А и было дело на Неве-реке»). Это один из примеров прокофьевского мажора, в котором хроматические проходящие подчеркивают и усиливают диатоничность звучания:

75 [Andante molto]

Бес-по доб-ный на

-род. Чу-дес-ный, бес-по-доб-ный на-род.

Непосредственно за широкоразвитым монологом Кутузова следует сцена прохождения войск, сопровождаемая



Совет в Филях

почти сплошь духовым оркестром, непрерывным постуком военного барабана, а дальше — уже упоминавшийся народный хор, в котором вновь звучит эпическая тема полководца. Неожиданно вдали раздается выстрел, затем другой. «Вот оно», — говорит Андрей Болконский. Еще раз проходит тема войны, и занавес опускается, скрывая яростно вскипающий бой.

Батальные сцены всегда являлись камнем преткновения для оперных композиторов. По большей части они предпочитали заменять их симфоническими картинами либо антрактами. Прокофьев рисует русских людей в последние часы и минуты перед сражением, раскрывая мир их чувств, рост героической решимости сразиться с врагом.

В следующей картине он переносит зрителей на Шевардинский редут, в ставку Наполеона. Французский император выступает как антипод Кутузова. Вначале он ухивается собственным могуществом и мечтает о капитуляции Москвы. Затем им овладевает нарастающее беспокойство, подкрепляемое тревожными рапортами о ходе сражения. Партия Наполеона оживлена репликами его приближенных и адъютантов, прибывающих с поля боя. Вся сцена динамична, но музыке недостает глубины обобщения, свойственной предшествующей картине. Впрочем, заключительный монолог охваченного сомнениями Наполеона вырази-

телен и психологически оправдан. Он заканчивается драматически напряженной фразой: «Но почему же страшный взмах моей руки не дает победы?». И композитор отвечает на этот вопрос, напоминая еще раз могучую мелодию заключительного хора восьмой картины, приобретающую здесь (она транспонирована в ре-бемоль мажор) черты спокойного величия. Прокофьев не боится завершить две соседние картины одним и тем же хором. Это не ведет к однообразию, наоборот, подчеркивает единство драматургического замысла, осуществленного с большой последовательностью от картины к картине. Драматическое заключение сцены — к погам Наполеона падает ядро, как наглядное подтверждение его сомнений в победе.

Десятая картина — «Военный совет в Филях» — представляла для композитора большие трудности и, на первых порах, внушала ему сомнение в самой возможности осуществления. Однако он справился с поставленной задачей и написал страницы, занимающие видное место в его опере. Вначале в оркестре звучит видоизмененная тема войны (*Moderato andantino*), вводящая в сцену совета. В кратких репликах генералов есть черты рельефной характеристики. Решительность и героическая устремленность Ермолова, осторожность Барклая де Толли, логичность Раевского, скрепя сердце соглашающегося с необходимостью отступления, — все это находит яркое воплощение в музыке сцены. Величием и силой веет от слов Кутузова, принимающего решение оставить Москву ради спасения армии.

Кутузов остается один со своими мыслями о родине, о Москве, нашедшими воплощение в его монологе. По величественному характеру он родственен первому монологу полководца («Бесподобный народ»). Но здесь еще больше широкой распевности чистейших диатонических интонаций, на которых построена главная тема, пропикнутая раздольем русской эпической песни:

76 [Allegro moderato] 6

Величия, в солнечных лучах, матерь русских героев.

. дов, ты рас ки - ну - лась пе - ред на ми, Мо сква.

Монолог написан в традиционной трехчастной форме, интересной по тональному плану. Соль мажор первого раздела неожиданно модулирует в фа-диез минор второго, реприза дается в параллельном мажоре. Таким образом главная тема проводится в двух тональностях, их сопоставление создает динамический эффект. Картина заканчивается кратким народным хором, выражающим решимость к борьбе с врагом.

Кульминацией темы народного бедствия явилась одиннадцатая картина («Улица Москвы, занятой французами»). Народ показан непокоренным, готовым на любые жертвы ради освобождения родной земли. По остроте драматических конфликтов это одна из примечательнейших картин оперы. Она продолжает линию, начатую в сцене на Бородинском поле и завершающуюся в финале.

На сцене происходит множество событий. Французские солдаты, напевая веселые песенки, расклеивают указы, а московский народ, хмуро и недоброжелательно, читает и обсуждает их. Дальше раздается горделивый напев хоровой песни «Пред врагом Москва своей главы не склонит», изобилующей удвоениями голосов, придающими звучанию компактность и силу:

77 *Allegro agitato*

Пред вра - гом Мо - сца сво - ей гла вы не скло - нит,
Не да - дем ды - шать о - му в Мо - скве род ной

Призывает и остродраматический хор «Сжигайте запасы», в который снова вплетается тема «Пред врагом Москва своей главы не склонит». Этот краткий эпизод озна-

чает важный перелом в развитии действия. Все дальнейшее разворачивается на фоне багровых отсветов московского пожара. Они бросают отсвет и на судьбу Пьера Безухова, арестованного французами.

Размышления Пьера, ожидающего казни, и его разговор с Платоном Каратаевым, вносят важные дополнительные черты в его характеристику. Он предстает все более проникающимся сознанием общности судеб, общности стремлений, и это сближает его с Платоном и со всеми москвичами, оставшимися в эти страшные дни в родном городе.

Драматично заключение одиннадцатой картины — выход сумасшедших, бегство актеров и актрис французского театра, появление Наполеона, пробирающегося сквозь горящий город. Все это чередуется с народными хорами, в которых все отчетливее звучит тема непокоренности. Неоднократно повторяется мелодия смоленских беженцев. Картина завершается мощным народным хором, повторяющим второй раздел эпитафии к опере. Могучая мелодия звучит на фоне остигатной ритмической фигуры оркестрового сопровождения (♯.. ♯ ♯.. ♯). Финальный хор как

бы указывает на предрешенность исхода борьбы.

Последние две картины — развязка личной (судьба Андрея Болконского) и общественной линий действия. Они представляют собой итог грандиозного оперного повествования, и не только не ослабляют его драматической напряженности, но более того, подводят к новой кульминации.

Это относится, прежде всего, к двенадцатой картине — «Изда в Мытищах» — последнее свидание Андрея с Наташей, его бред и смерть. Эта сцена — одно из высших достижений Прокофьева; она замечательна силой трагического переживания, выраженного простыми и в то же время свежими и своеобразными средствами. Общее настроение несколько таинственное (бредовые видения князя Андрея), почти все время чувствуется сдержанность, казалось, мало уместная в этой обстановке. Однако именно сдержанность выражения необходима для музыкального воплощения текста великого русского писателя.

Из затаненно-таинственных звучаний оркестрового вступления возникают первые фразы Андрея, спокойно-безучастные к происходящему:

Тя нет.ся, все ты нет.ся рас.та.рв.ва.ет. ся

В его мысли вклиниваются равномерные точно дождевые капли, доносящиеся издалека звуки (закулисный хор: «Пити, пити, пити...»). Выразительная сила этого простейшего приема огромна — хор усиливает то недосказанное, полное значение, что вырисовывается в репликах Андрея. В этот бред, в состоянии почти полной безучастности, внезапно врываются голоса жизни, воспоминания о любви. Отступает вдаль неотвязное «Пити, пити...», музыка обретает все большую лирическую теплоту. Появляется Наташа.

В дуэте Андрея и Наташи снова расцветает чистое, поэтическое чувство, всплывают знакомые лейтмотивы — тема любви Андрея (на словах: «Если б я остался жив») и вальса си мипор из второй картины. В последний раз возникает видение счастья, обретающее черты апофеоза. Это — лирическое интермеццо, предшествующее трагической развязке, и потому особенно прекрасное.

В мир светлых чувств снова врывается едва слышное, но страшное в своей неотвратимости «Пити, пити...». Оно не затихает в слабющем сознании Андрея, вплоть до самого конца и затем исчезает в наступившем мраке. В этой сцене композитор достигает истинно классической ясности и полноты раскрытия образа.

Непостовствует метель на старой Смоленской дороге, сбивая с ног непрощенных иноземных гостей, засыпая снегом их тела. Здесь разворачивается финал грандиозной исторической эпопеи. В голоса вьюги, бушующей в оркестре, вступают безрадостные голоса отступающих французов. Проходит колонна пленных, на глазах у Пьера убивают Платона Каратаева. Из чащи леса вырываются партизаны во главе с Денисовым и освобождают соотечественников.

Денисов рассказывает Пьеру о смерти Андрея Болконского. «Смягчился ль он?» — спрашивает себя Пьер (в ор-

кестре проходит последний раз тема Андрея). Затем перед его взором возникает образ Наташи («Отворяется заржавленная дверь»). Но все эти размышления отступают перед наплывом большого народного хора и появлением Кутузова.

Отсюда и начинается финал и вместе с тем апофеоз несокрушимой народной силы, отстоявшей родную землю. Снова звучит эпическая тема монолога Кутузова (см. пример 76) в могучем хоре, поддержанном оркестровым tutti. Она проводится дважды: первый раз — в си мажоре, второй — в си-бемоль мажоре. Напомним, что в монологе тема звучала соответственно в соль мажоре и в ля мажоре. Изменяя с каждым разом тональность, Прокофьев приходит в конце концов к сверкающей звучности си-бемоль мажора, в котором, кстати сказать, написана и пятая симфония.

Финал оперы является примером философского обобщения основных образов, воплощает главную идею бессмертия народа в образе прекрасной, глубоко национальной по характеру мелодии, которая заставляет вспомнить Глинку и Бородина: в ней обнаруживается органическое родство Прокофьева с эпической традицией русской музыкальной классики.

«Война и мир» явилась своеобразной кульминацией историко-героической темы в творчестве Прокофьева. Своеобразной потому, что она с трудом подчиняется каким-либо каноническим предписаниям. В музыке нашего столетия трудно найти другой пример такой широкоохватной и многогранной оперной эпопеи. Она стоит особняком и в наследии самого Прокофьева, выделяясь полнотой жизненного содержания, высоким реалистическим мастерством ее воплощения.

Уже говорилось о том, что первоначально опера предназначалась для исполнения в течение двух вечеров. Практика показала, что в современных условиях это малоцелесообразно, и сам композитор думал о различных сокращенных вариантах. Он намечал и ряд мелких купюр, и сокращение целых сцен, даже таких, как одиннадцатая картина²⁶. Несомненно, однако, что все это были вынуж-

²⁶ Подробное изложение планов композитора можно найти в предисловии к клавиру «Войны и мира». См.: Прокофьев С. Собр. соч., т. 7а. М., 1958.

денные паллиативы: произведение Прокофьева значительно в каждой картине, и сокращение любой из них приносит ущерб художественному целому. Все это ставит нелегкую задачу перед каждым театральным коллективом, приступающим к постановке «Войны и мира».

Прокофьев с нетерпением ожидал исполнения «Войны и мира» в концертах Московской филармонии. И вот, наконец, желанный день настал. 7 июня музыка оперы впервые прозвучала в подлинном облике: в ее исполнении принимали участие Государственный симфонический оркестр СССР, хоровая капелла под управлением А. С. Степанова, в главных ролях выступили А. С. Пирогов (Кутузов), А. А. Иванов (Андрей Болконский), молодая певица М. А. Надюн (Наташа). Дирижировал С. А. Самосуд.

Большой зал консерватории был переполнен. Чувствовалась значительность происходившего события: премьера замечательного произведения состоялась в дни, когда вся страна переживала радость победы. Опера имела громадный успех, и сияющий от счастья композитор много раз выходил на овации публики. 9 и 11 июня «Война и мир» была повторена и принята слушателями с той же горячностью.

Эти концерты подвели итог большому периоду жизни композитора, прошедшего вместе со своими соотечественниками через испытания военных лет. Он многое пережил, многое понял по-новому и создал произведения, в которых отчетливо слышались отголоски бурь современности. В его музыке, созданной в годы войны, выражено героическое начало — в величавом эпосе пятой симфонии и в грандиозном историческом повествовании «Войны и мира». Его творческий гений достиг зенита, но жизнь уже клонилась к закату.

Прокофьев вступил в последнее восьмилетие с надломленным здоровьем, его ждали новые, постоянно повторяющиеся приступы болезни. Но его творческий дух оставался могучим и подарил людям еще немало страниц прекрасной музыки.

Глава девятая

ВЕЧЕР ЖИЗНИ

Прокофьев шел к своему шестидесятилетию. Он уже был не тот, что пять лет тому назад — болезнь оставила неизгладимый след. Но, что бы ни говорили строгие врачи, в голове теснилось множество новых планов и все больше укоренялась неведомая раньше мысль — успеть! использовать каждый час! Композитор так и говорил: «Сбережем завтрашний день для работы».

Два первых послевоенных года были полны забот о постановке на сцене опер «Война и мир», «Дуэнья» и незадолго перед тем законченного балета «Золушка». Рядом с этим он писал новые произведения, наиболее значительными из которых явились «Ода на окончание войны», шестая симфония, первая соната для скрипки с фортепиано (она была начата еще в 1938 году), девятая соната для фортепиано, опера «Повесть о настоящем человеке».

Это были годы частых исполнений прокофьевской музыки, роста его авторитета и общественного признания. Об этом говорило и присуждение Государственной премии: в 1945 году — за балет «Золушка», в 1946-м — за пятую симфонию и за музыку к фильму «Иван Грозный». Ему было присвоено звание народного артиста РСФСР.

Музыка Прокофьева привлекала все более широкий круг исполнителей, в том числе молодежи. Композитор чувствовал, что теперь его окружают исполнители, глубоко понимающие сущность нового искусства, и это вызывало прилив новых сил, желание работать вместе с ними. Творческие связи с исполнителями крепились с каждым

годом, что приносило композитору много радости. Он видел: судьба его произведений находится в надежных руках.

Лето 1945 года Прокофьев снова провел в Ивановском доме творчества, где инструментовал «Оду на окончание войны» и новую, шестую симфонию.

Прокофьев начал работать над «Одой» в последние дни войны, когда лечился в подмосковном санатории. Создавая торжественную музыку, он искал для нее новые краски. Вот его слова: «Оркестрована Ода необычно: из состава оркестра исключены скрипки, альты, виолончели, вместо них входят 8 арф и 4 фортепиано. Кроме того, солирующими инструментами являются литавры и колокола. Начинается Ода сурово и торжественно; затем следует эпизод энергичного характера — это темы восстановления, создания; дальше, из наступившей тишины постепенно возникает тема пробуждения радости, все нарастающей к финалу, который я назвал бы: „Бейте в колокола и тимпаны“»¹.

Так сильно было стремление откликнуться на великое событие в жизни народа, что даже будучи тяжело больным композитор сочинял радостную музыку «Оды». К сожалению, об этом забывали некоторые слишком суровые критики, отнесшиеся к произведению без должного понимания. От Прокофьева ждали ликующей кантаты обычного типа, а из-под пера появилось произведение, быть может, и не безупречное, но такое, какое мог написать только один он.

«Ода на окончание войны» была исполнена в первый раз в Москве 12 ноября 1945 года под управлением Самосуда. Она не встретила понимания ни среди слушателей, ни среди критики и больше не исполнялась. Ее оценки становились все более суровыми.

Возможно, что в свое время для этого имелись некоторые основания. Однако сейчас необходимо вновь вернуться к оценке произведения, вдохновленного высокими и благородными чувствами. Думается, что главной причиной неприятия музыки «Оды» была необычность самого жанра, определившая и характер музыки. Возможно, что она показалась слушателям несколько холодноватой, хотя, ко-

¹ Прокофьев С. О моих работах в годы войны.— Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 252—253.

печно, сам композитор стремился лишь к торжественности звучания и искал для этого новые краски. Он думал о современном претворении образа Бояна, о величественном звучании переборов гуслей, под которые раздается песнь победы. Прокофьев вложил в партитуру много труда, но, возможно, сочинение вышло несколько надуманным. Во всяком случае на такие мысли наводит холодный прием широкой публики.

Трудно сказать, что было главной причиной этого: качество самой музыки или совокупность более общих и внешних причин. «Ода» больше не исполнялась и это не дает возможности еще раз проверить ее художественное воздействие на слушателей. Для самого композитора она явилась продолжением эпической линии, так великолепно развитой в пятой симфонии. И, как бы ни расценивать художественные достоинства «Оды», она завершила большой этап творчества Прокофьева, связанный с драматическими событиями и переживаниями военных лет. Эта партитура отмечена смелостью творческого поиска, свойственной замечательному советскому композитору. Неуспех «Оды» несколько омрачил настроение композитора, но, как и всегда, он нашел утешение в новых работах.

Наступивший 1946 год сулил ему много интересного и прежде всего — близкую перспективу постановки оперы «Война и мир» на сцене Ленинградского Малого оперного театра. Это потребовало новой большой работы над партитурой.

Она была связана, главным образом, с тем, что опера получилась очень большой по размерам и не укладывалась в рамки одного спектакля. В первой сценической редакции произведение было рассчитано на исполнение в течение двух вечеров. При всей непрактичности такого решения, оно казалось тогда единственно возможным: театр не хотел делать купюры в превосходной музыке Прокофьева. Более того. В процессе работы над спектаклем появилась еще одна картина — «Бал у Екатеринбургского вельможи», — занявшая важное место в общей музыкально-драматургической концепции.

В Ленинграде повторилось то же, что было год тому назад в Москве: исполнители увлеклись музыкой Прокофьева и работали над нею с необычайным подъемом.

«Война и мир» увидела свет рампы год спустя после концертной премьеры — 12 июля 1946 года. Спектакль был осуществлен дирижером С. А. Самосудом, режиссером Б. А. Покровским и художником В. В. Дмитриевым. В него входило только восемь из одиннадцати картин, показанных в Москве, он заканчивался сценой «На Бородинском поле перед сражением». Композитор и коллектив театра предполагали продолжить работу над оперой и подготовить второй спектакль, приводящий к развязке событий.

Опера имела громадный успех у публики, прошла в течение сезона около пятидесяти раз. Композитор остался очень доволен спектаклем. Он писал в одной из статей о глубоком удовлетворении музыкальным звучанием, режиссерской работой Покровского, «точная режиссура которого, лишенная нарочитых сценических эффектов, скупое, но выразительно подчеркивает развитие сценического действия»², и прекрасными декорациями Дмитриева. Из исполнителей он выделил О. С. Чпшко, исполнявшего роль Пьера Безухова. Порадовали композитора Т. Н. Лаврова (Наташа Ростова) и Л. И. Петров (Андрей Болконский), как и весь артистический ансамбль: «Надо отдать должное дирижеру и режиссеру, — писал Прокофьев, — даже второстепенные и эпизодические роли нашли превосходных исполнителей»³.

Эти слова являются лучшей оценкой ленинградской премьеры. Ведь Прокофьев отличался строгостью и беспристрастностью в оценках исполнителей, его похвалы всегда были оправданны: при малейшей небрежности он становился резким и непримиримым.

Выпустив в свет первый спектакль, театр сразу приступил к работе над вторым. При этом стала ясной необходимость пополнения партитуры новыми сценами и эпизодами. Композитор откликнулся на эти пожелания, написав музыку сцены военного совета в Филях с замечательной арией Кутузова и сделав ряд дополнений в девятой и двенадцатой картинах.

Второй спектакль был доведен до генеральной репетиции, показанной летом 1947 года. Но, несмотря на успех у присутствовавших в зале, он так и не появился на сцене.

² С. С. Прокофьев на генеральной репетиции «Войны и мира» в Малом театре. — «Вечерний Ленинград», 1946, 8 июня.

³ Там же.

Здесь сказались некоторые общие условия театральной жизни конца 1947 года, которые вскоре распространились и на музыкальную сферу.

Прокофьев был очень озабочен судьбой своего любимого оперного детища, которое ему так и не суждено было полностью увидеть на сцене. Зато ему повезло с балетом «Золушка». Законченный в 1944 году, он уже год спустя появился на сцене Большого театра СССР, — в постановке Р. В. Захарова, с Улановой в заглавной роли, а в 1946-м — в Ленинграде, где балетмейстером явился Сергеев, а в роли Золушки выступила Н. М. Дудинская. На этот раз репетиционная работа проходила в пной, более спокойной обстановке, чем в эпоху «Ромео и Джульетты»: постановщик и артисты сразу оценили достоинства музыки Прокофьева. Что же касается зрителей, то они приняли балет восторженно, и он остался с той поры в основном репертуаре. Прокофьев сделал три симфонических сюиты из балета «Золушка», несколько фортепианных переложений, транскрипцию Adagio для виолончели с фортепиано. Это способствовало еще большему распространению музыки «Золушки», зазвучавшей в симфонических и камерных концертах.

Уланова, создавшая непревзойденный по своей поэтичности образ Золушки, высказала интересные мысли об этом балете. Сравнивая новое произведение с «Ромео и Джульеттой», она говорила: «...эти два балета находятся меж собой в том же „соотношении сил“, что и бессмертное произведение Шекспира по отношению к бессмертной же, но всего-навсего детской сказке. И хотя последняя полна философского смысла, хотя идея ее гуманна и светла, содержательность, глубина, страсть, порыв — все это не могло в „Золушке“ не уступать „Ромео и Джульетте“»⁴.

Конечно, речь идет не о самом качестве музыки, очень высоком и в «Золушке», восхищавшей не только широкие круги зрителей, но и музыкантов, таких, например, как Мясковский. Уланова имеет в виду диапазон чувствований и переживаний, глубину и значительность характеров, выдвигающих «Ромео и Джульетту» на первое место среди

⁴ Уланова Г. Автор любимых балетов.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 437.



прокофьевских балетов. Что же касается «Золушки», то она поэтична и оригинальна: обратившись к сказке, много раз привлекавшей внимание композиторов (напомним об операх Изуара и Россини), Прокофьев нашел для нее новое и глубокое по замыслу воплощение.

В музыке «Золушки» есть тонкие музыкальные характеристики Золушки и Принца и аллегории (феи Весны, Лета, Осени и Зимы), жанровые сценки и фантастические картинки — все, что требовалось сказочным сюжетом. Музыка вносит в него нечто новое — богатство фантазии замечательного композитора. Великолепна россыпь мелодий, щедрость оркестровых красок и, главное, умение сохранить условности хореографического жанра, не поступаясь содержательностью музыки и требованиями индивидуального стиля.

Музыка «Золушки» — очень «прокофьевская». Она создавалась в период не просто полного овладения средствами своего стиля, а можно сказать, некоторой академизации его в смысле следования уже сложившимся стилистическим нормам. Но они были своими собственными, что и определило своеобразие музыки. Прокофьев ввел в партитуру гавот из музыки к «Гамлету» и фрагменты знаме-

питого марша из «Любви к трем апельсинам», мастерски вкрапленные в музыку придворного контраданса (в сцене «Угощение гостей»).

Сочиняя «Золушку», Прокофьев имел большой опыт работы в театре, близко познакомился с ее спецификой. Теперь он многое видел в ином свете, чем раньше, и это чувствуется в самом характере музыки «Золушки», явившейся тишично классическим балетом, более, чем в «Ромео и Джульетта», традиционным по формам и жанрам.

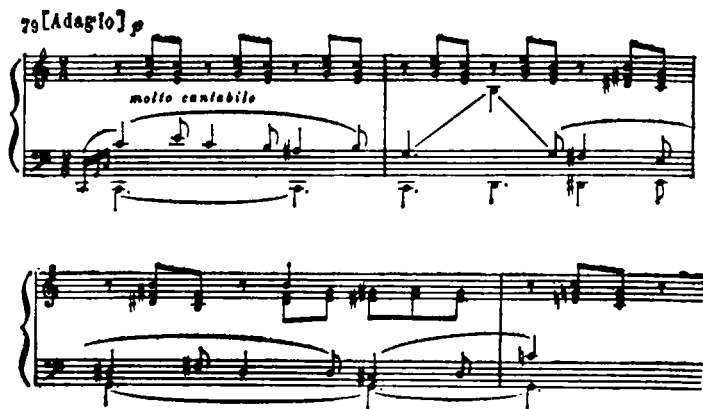
Это выразилось прежде всего в точности хореографической направленности каждого танца (в прошлом Прокофьев мало заботился об этом), в обилии вариаций, *pas de deux*, в дивертисментности второго акта, в апофеозах, построенных на основе традиционного для русского классического балета вальсе. Оркестровка балета блестяща, изящна по звучанию, но ей не свойственна симфоническая масштабность «Ромео и Джульетты». Зато здесь очень колоритны изобразительные эпизоды (бой часов). Все эти особенности связаны с характером сказочного сюжета, обычного для романтических балетов прошлого века.

Если «Ромео и Джульетта» — новаторский почин, ведущий к коренному переосмыслению форм хореографического спектакля, то «Золушка» в значительной степени — дань традиции академического балета. Обилие характерных сцен не мешает созданию широкой перспективы танцев, написанных в свойственной Прокофьеву изящной и благородной манере. Если вспомнить о всеобщей известности самого сюжета, то станут понятными причины большого успеха «Золушки», поставленной на сцене театров многих стран. Сам композитор любил это произведение, радовался его премьере в Большом театре, хотя состояние здоровья заставило его смотреть спектакль в три приема — по одному акту в вечер.

Музыка балета отмечена ясностью и простотой мелодии, гармонии и конструктивных схем. Прокофьев отбирает из своего музыкального словаря средства и приемы, наиболее привычные для широкого слушателя. Эта тенденция простоты, заметная и в «Ромео и Джульетте», выражена здесь с полной определенностью. В музыке «Золушки» есть и романтичность, так подходящая к старинной волшебной сказке.

В центре внимания композитора — Золушка, которой посвящены лучшие страницы балета. Чистотой и поэзией

веет уже от краткого оркестрового вступления, где звучит несколько наивная тема героини и пленительно расцветает ее мечта о счастье (тема заключительного апофеоза). Музыка вступления проста по гармонизации и оркестровке, вполне соответствующим характеру мелодии. Это царство ясной романтической лирики, определяющей основной характер балета. Так же романтично, с неизменным изяществом и грацией, обрисована Золушка и в других эпизодах балета. Кульминация ее партии — дуэт с Принцем (второе действие), пленяющий разливом лирической мелодии, которая приобретает здесь черты светлой восторженности. Красивый, спокойно льющийся напев поддержан полнозвучной гармонией. Прокофьеву достаточно двух-трех поворотов мелодии, неожиданных сопоставлений регистров — и обычные аккорды до мажора приобретают особую глубину звучания, какую-то светоносность, прекрасно сочетающуюся с обликом героев — Золушки и Принца, — носителей чистой и возвышенной мечты:



Мечта, ставшая реальностью, расцветает и в музыке заключительного *Adagio*, построенного на второй теме вступления. Она разрастается в дифирамб чувству любви, плавная мелодия звучит на фоне мягких аккордовых фигураций, все дано в сказочно-романтическом преломлении. Сила поэтического вдохновения, которая есть и в сказке Перро, вновь оживает в музыке; она воспеваает красоту большого человеческого чувства.

Музыкальный портрет Золушки включает также и чисто танцевальные элементы. Так, в первом действии Золушка танцует гавот, обрывки которого впервые появились в сцене урока танцев. Ее злые сестры оказались способными лишь на неуклюжее воспроизведение отдельных па. И лишь для Золушки полностью звучит музыка гавота, сопровождающая ее танец. Золушка танцует и вальс в сцене отъезда на бал, завершающей первое действие, на балу и в финальном апофеозе. Первый вальс Золушки полон непередаваемого словами поэтического очарования:



Прокофьев следует русской традиции, так отчетливо выраженной в любимом им «Вальсе-фантазии» Глинки. Родство ощущается не только в эlegичности мелодии, но и в выразительности подголоска, сливающегося с мелодией вальса в певучем дуэте. Можно найти здесь и некоторую общность с первым вальсом из «Войны и мира», также овеяном дымкой романтических мечтаний. Этот же вальс, в несколько варпированном виде появляется и в коде второго действия, предшествуя фантастической по колориту музыке боя часов.

В балете есть и другие вальсы. В сцене придворного бала звучит «Большой вальс», на который обычно ставится дивертисментный «парад участников». Однако в отличие от многих аналогичных вальсов-дивертисментов, в музыке Прокофьева сильна лирическая нота, связанная с темой балета и обликом его героини. Еще отчетливее слышится она в «Медленном вальсе» (Принц и Золушка в чудесном саду). Мягкий колорит ре-бемоль мажора, плавные ходы мелодии, прозрачность оркестровки — все использовано для того, чтобы нарисовать картину безоблачного счастья.

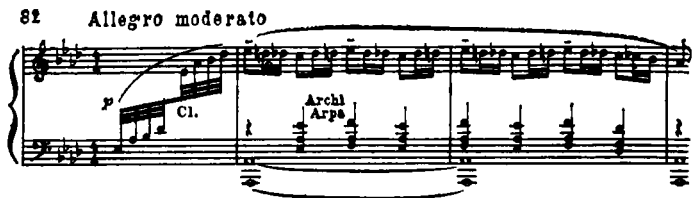
Широкое развитие ритмов вальса роднит «Золушку» с наследием русской хореографической классики, прежде всего — балетами Чайковского и Глазунова. В последние

годы жизни у Прокофьева появился живой интерес к вальсу, звучащему во многих его произведениях. Он создал даже концертную сюиту, в которой объединены вальсы из различных произведений.

В балете ясно различимы три плана: сестры и мачеха, с их эгоизмом и душевной пустотой; Золушка, в которой воплощена идеальная мечта о счастье; фея и другие сказочные персонажи, переносящие действие в сферу фантастики. Каждый из этих планов воплощен композитором ярко и оригинально.

Своеобразен например лейтмотив покровительницы Золушки, Феи-нищенки, главной движущей силы чудесных событий: всего лишь цепочка трелей сначала медленных, чуть раскачивающихся, затем — быстрых. К числу лучших страниц балета принадлежит и музыка, рисующая появление фей Весны, Лета, Осени и Зимы. Подчеркнутость ритма, столь важная для хореографа, сочетается здесь с тонкостью рисунка, привлекательной для музыканта. Прокофьев находит точную меру соотношения двух элементов.

Фея Весны предстает в стремительной тарантелле, а затем в еще более оживленном двухдольном эпизоде, который напоминает характеристику Джульетты-девочки. Фея Лета охарактеризована спокойной мелодией в размере $12/8$, приобретающей в среднем эпизоде широту дыхания; это — картина знойного дня, голубого неба и сочной зелени леса. Фея Осени несколько неожиданно воплотилась в капризных очертаниях *Allegro moderato*. И наконец, фея Зимы предстает в сумрачном, несколько меланхолическом облике:



Композитор пользуется простыми средствами: хроматические ходы в пределах малой терции, ниспадающие гаммы, привычная модуляционная последовательность —

As — C — As. Но, как и в других аналогичных случаях, свежести звучания он достигает благодаря остроумным сопоставлениям и интонационным изгибам, которые придают такое изящество мелодическому рисунку.

В «Золушке» Прокофьев продолжает линию романтико-сказочного балета, неожиданно возродившегося в искусстве нашего бурного времени. «Золушка» сыграла важную роль в развитии советской хореографии — в работе над ней по-новому раскрылись многие артистические дарования.

«Золушка» находится между балетами «Ромео и Джульетта» и «Каменный цветок». В каждом из этих балетов Прокофьев искал новые жанровые пути. Вслед за новаторской хореографической драмой он обратился к классическому балету, а затем — к широкому развитию элементов русского танца. Это делает особенно ценным балетное наследие Прокофьева последнего периода, где намечены различные пути развития современной хореографии.

Год постановки «Золушки» (1945) был отмечен работой над тремя симфоническими сюитами из этого балета, а также сюитой вальсов (в нее вошли фрагменты из «Войны и мира», «Золушки» и из музыки к фильму «Лермонтов»). Самым же значительным событием этого года стало завершение первой сонаты для скрипки с фортепиано, начатой шесть лет тому назад.

Соната сочинялась на Николиной горе, где Прокофьев проводил летние месяцы. Там же жили Мясковский, Ламм, Шебалин и другие его друзья. В этой обстановке работалось легко и даже забывалась болезнь, затаившаяся, но время от времени дававшая о себе знать.

Московский музыкальный мир и, в первую очередь, скрипачи с живым интересом узнали о появлении новой сонаты. Первыми с нею познакомились Ойстрах и Мясковский. Первый из них вспоминает о поездке на Николину гору, где ему и довелось услышать сонату в авторском исполнении. Хотя композитор играл свое произведение без обычного блеска, оно произвело на слушателей неизгладимое впечатление. Ойстрах писал: «...впечатление от самой музыки было огромное: ощущение такое, что присутствовал при чем-то очень большом и значительном, и действительно, равного произведения по красоте и глубине музы-



С. С. Прокофьев и М. А. Мендельсон-Прокофьева в лесу
Иваново, 1945 год

ки [...] не появлялось в мировой камерной литературе для скрипки многие десятилетия»⁵. Он добавляет: «Лаконично оценил сонату Н. Я. Мясковский: „гениальная штука“»⁶. Ойстрах уехал от Прокофьева глубоко взволнованным и сразу же начал работу над сонатой, которую блестяще сыграл вместе с Обориным 23 октября 1946 года.

«Ни над одним произведением я не работал с таким увлечением, — вспоминает Ойстрах. — До первого публичного исполнения сонаты ничего другого не мог играть, не мог думать ни о чем другом»⁷. Соната вошла ныне в основ-

⁵ Ойстрах Д. О дорогом и незабвенном. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 452.

⁶ Там же.

⁷ Там же, с. 453.

ной скрипичный репертуар, явилась одной из жемчужин наследия Прокофьева.

Слушая музыку сонаты чувствуешь, что в ней отображены впечатления и раздумья грозных лет — она точно постлюдия к произведениям военного времени. Отсюда эпический, а иногда даже легендарный тон повествования, богатство мыслей и чувств, которым тесно в рамках камерного жанра. Незримые нити соединяют сонату со многими симфоническими и оперными произведениями Прокофьева. И тем не менее, это — подлинно камерная музыка, со всеми ее жанровыми признаками, музыка, возможная лишь в ансамбле скрипки и фортепиано.

Интересно сравнить первую и вторую скрипичные сонаты. Во второй, являющейся транскрипцией флейтовой сонаты, на первый план выступает грациозность светлых мелодий, игра ритмами и тембрами, сливающимися в одном из тех гимнов жизни и солнцу, которыми так богато творчество Прокофьева. В первой — царство сосредоточенной, иногда даже мрачной мысли. Это мужественное повествование о пережитом, идущее от лица художника, верящего в победу света над тьмой.

Первая соната для скрипки с фортепиано — произведение многоплановое, по образному строю непохожее ни на одно другое. В ней сконцентрировано большое жизненное содержание. Начатая еще в 1938 году, в период работы над музыкой к кинофильму «Александр Невский», когда композитор был увлечен раскрывшейся перед ним стихией русской эпической песни, она закончена после создания седьмой сонаты, пятой симфонии и оперы «Война и мир». Ее музыку невозможно полностью понять, не напомнив об этих фактах. В сонате оживают еще совсем свежие в памяти образы недавнего прошлого. Ее одухотворяет чувство любви к родной стране и культуре, окрепшее в сердце Прокофьева в дни войны. Музыка сонаты по-настоящему русская, в каждой части выступают суровые и нежные, героические и мужественные черты народного характера. Все это необычно для произведения камерного жанра в его академическом понимании. Но Прокофьев всегда любил необычное и насытил сонату таким богатством жизненного содержания, которое захватывает слушателя полностью и заставляет забыть об условностях и традициях.

Первая часть сонаты проникнута былинно-эпическим духом. Это *Andante assai* начинается спокойной фразой

фортепиано, вводящей в настроение сумрачного раздумья. Архаичность натурального минорного лада расцвечена мелодическими сдвигами:

32

Andante assai



Здесь ощутимы связи и с эпическими мелодиями «Александра Невского» и, в более далекой ретроспективе — с интонациями Мусоргского, то жалобными (в эпизоде *a tempo*), то печально раздумчивыми. Эти настроения усиливаются в заключительном эпизоде, где изложенная полнозвучными аккордами начальная тема окружена шорохами спокойно льющихся гамм (авторская ремарка предписывает скрипачу играть *pianissimo fredo*). Музыка воспринимается как скорбная эпитафия или прощание, она полна какой-то отрешенности, приглушенности чувства. Так же звучат и последние такты — главная тема в нижнем регистре фортепиано и осторожные *pizzicato* скрипки.

Эта сдержанность эмоционального выражения пробуждает множество ассоциаций. Но достоинство первой части (как и всей сонаты) заключается не только в многоплановости содержания, но и в его редкой конкретности, в чистоте национального стиля. В этом отношении соната близка пятой симфонии и одновременно отлична от нее в деталях своего музыкального языка.

Вторая часть — *Allegro brusco* — внезапно прерывает нить размышлений, протянувшихся через все *Andante assai*. Она врывается, как шквал отзвуков сечи, тяжелым топотом перекликающихся кратких фраз фортепиано и скрипки. Но и здесь все подчинено организующей воле, ничто не выходит из-под ее контроля, все целеустремленно и потому особенно впечатляюще. Первые страницы написаны в жесткой линейной манере, предстают в облике зловещего гротеска. С какой горделивой доблестью выступает против этого наваждения героическая мелодия второй темы — светлая, энергичная, разбросанная в диапазоне более чем двух октав и несущая то самое важное, что должно было выступить на сцену в напряженный момент борьбы. Это вторая тема сонатного аллегро, появляющаяся в соответствии с традиционными канонами формы. Динамичная разработка обеих тем (в одном из ее эпизодов они звучат одновременно), приводит к репризе, где первая тема дается в более сжатом изложении, а вторая царит в ясности домажорной тональности, в разбеге могучих арпеджио скрипки. В конце, однако, вновь всплывают жесткие звучания первой темы.

Едва ли можно ошибиться в определении характера этой музыки, так напоминающей страницы многих произведений военных лет. Однако сходство проявляется в самом общем плане: вторая часть сонаты нова и по отбору выразительных средств, и по контрасту жесткости первой и героической распевности второй темы. *Allegro brusco* воспринимается как отрицание эпических размышлений *Andante assai*, раскрывает всю глубину замысла композитора, охваченного впечатлениями недавнего прошлого.

Третья часть, с ее чистой лирикой более обычна. Но и в ней найдено много свежих поворотов, не говоря уже о богатстве сочетаний скрипичной и фортепианной партий. Как и в других частях сонаты, композитор пользуется по большей части традиционными средствами скрипичной техники, применяя их с неистощимой выдумкой.

Четвертая часть (*Allegro*) снова возвращает в мир русского народного эпоса. Энергичность мелодии, постоянная смена метра ($\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{8}{8}$), стихийность размаха сближают ее с финалом седьмой фортепианной сонаты. Однако здесь нет цельности этой героической токкаты: стремительный бег нарушается лирическим эпизодом, а затем неожиданной репризой первого *Andante assai*.

В этом есть не только конструктивный, но и драматургический смысл. События отступают в дымку времени, оставляя слушателя в размышлении о них — концепция, вполне понятная для того времени, когда заканчивалась соната. В эпилоге звучит проникновенная дума о горестях и потерях. Поэтому так впечатляет краткая постлюдия скрипки и фортепиано.

Смелость и новизна концепции выделяют прокофьевскую сонату среди камерных произведений военных лет. С ней можно сравнить лишь фортепианное трио Шостаковича с его грозным финалом, с присущей ему остротой восприятия действительности. У Прокофьева еще ярче выражено русское начало, в его музыке есть подлинная эпичность мышления. Скрипичная соната Прокофьева бесспорно принадлежит к числу произведений новаторских. Сила композитора не в нагромождении необычных созвучий (они, правда, встречаются в музыке сонаты), а в своеобразии приемов разработки диатоники русской эпической песни.

Скрипичная и фортепианная фактура целиком подчинены требованиям образной выразительности. Партии обоих инструментов выигрышны для исполнителей, в них чувствуется рука композитора, отлично знающего концертную эстраду и умеющего использовать разнообразные технические приемы в соответствии с требованиями камерного жанра.

Первая соната для скрипки с фортепиано явилась вершиной камерного творчества Прокофьева, произведением, открывшим новые горизонты и для него самого. В нее вложено большое философское содержание, выражены раздумья большого художника-гуманиста, чуткого к голосу жизни.

Заканчивался 1946 год, принесший композитору много радостного, связанного с постановками «Войны и мира», успехом «Золушки», первым исполнением новой скрипичной сонаты. Единственным, что омрачало его жизнь, было все ухудшавшееся состояние здоровья. Приходилось жить под постоянным наблюдением врачей, принимать множество лекарств и, главное, ограничивать время работы. Эти ограничения, впрочем, были весьма относительны: необы-

чайно пунктуальный в приеме лекарств, записывавший каждую дозу в специальную тетрадь, Прокофьев стремился всеми возможными способами обойти врачебные запреты и работать в полную меру. Бездействие, чем бы оно ни вызывалось, было для него совершенно непереносимым состоянием.

Начиная с 1946 года Прокофьев проводил значительную часть времени на Николиной горе. Этого требовало состояние его здоровья, но, кроме того, его привлекала природа, он любил и свой сад, и прогулки по лесу, в которых его часто сопровождал Мясковский. Прокофьева постоянно посещали музыканты — Ойстрах, Рихтер и другие. Вдали от концертных дел Прокофьев продолжал следить за новинками, регулярно слушал радиопередачи и находился в курсе всех событий музыкальной жизни. Он торопился выполнить намеченные творческие планы, работал по собственной системе, целью которой была возможная экономия времени при записи сочиненного⁸.

В 1947 году Прокофьев был занят несколькими произведениями, наиболее значительное из них — девятая соната, посвященная Рихтеру. К этому времени замечательный пианист блистательно сыграл немало прокофьевских произведений, возродил к жизни пятый концерт и, естественно, что композитору захотелось отблагодарить его новой сонатой.

Рихтер вспоминает о своем посещении Николиной горы ранней весной 1947 года: «Прокофьев сказал мне: „А у меня что-то интересное есть для вас“. И показал наброски Девятой сонаты. „Это будет ваша соната... Только не думайте, это будет не на эффект... Не для того, чтобы поразить Большой зал“»⁹.

По первому впечатлению соната показалась пианисту «простенькой». Но прошло время, и после того как Рихтер впервые сыграл ее публично, он высказался о ней, как о произведении настоящего большого искусства: «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 при-

⁸ См.: Ростропович М. Встречи с Прокофьевым.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 472—474.

⁹ Рихтер С. О Прокофьеве.— Там же, с. 467.

тяжению. Тем совершеннее она кажется. Я очень люблю ее»¹⁰.

Девятая соната, действительно, штимнее, чем предшествующие сонаты Прокофьева. Но она привлекает силой художественного интеллекта и благородством стиля, чуждого внешней эффе́ктности и несколько «зашифрованного» в своих эмоциональных образах. Словом, требующего для интерпретации такого глубокого таланта, каким обладает Святослав Рихтер. Это действительно его соната, и едва ли кто сможет соревноваться с ним в ее интерпретации!

Музыка сонаты несколько умозрительна, требует слушательской активности восприятия. Можно по-разному судить о такой манере письма, но нельзя упрекнуть композитора в недостаточной глубине замысла. Кроме того, как показывает концертная практика, мера доступности изменяется с течением времени. Что касается девятой сонаты, то она уже получила достаточную известность и сейчас входит не только в концертный, но и в педагогический репертуар.

В изящно очерченной и сдержанной главной теме первой части есть нечто идиллическое, быть может навеянное жизнью на Николиной горе, вдали от городской суеты и шума. Светлая и ясная, она изложена без всяких ухищрений:



Почти вся музыка первой части проникнута ясной безмятежностью. Тонкие мелодические нити протянулись через эту часть, из них соткана фактурная ткань, утонченная, изобилующая красивыми сочетаниями голосов (часто они удалены друг от друга на большое расстояние), но очень экономная в использовании технических средств.

Скупа фактура и небольшой второй части — пестрой по своим элементам: в ней сливаются отзвуки марша и пес-

¹⁰ Рихтер С. О Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 468.

ни, причем в этих жанрах нет ничего бытового, подчеркнуто конкретного. Взлеты гамм сочетаются с размеренным движением аккордов, чеканными интонациями мелодии. Интересен средний эпизод — характерное прокофьевское двухголосие с его раскидистой, слегка гротескной мелодией.

Третья часть сложнее по образному содержанию. Вначале слышится лирический распев, в изложении которого найдено много интересных фактурных деталей. Контраст вносится эпизодом *Allegro sostenuto* с его энергичной мелодией, звучащей в двукратном удвоении на фоне равномерного движения шестнадцатых. Вторично композитор излагает этот эпизод по-иному — в глубоких басах, на фоне журчащих аккордовых фигураций, а в заключение он предстает еще ослепительнее в верхнем регистре.

Финал идет в быстром движении, полон юмора. В расчерке мажорной мелодии, расцвеченной интонационными сдвигами, есть нечто, напоминающее скерцозные прокофьевские темы, например, «Джульетта-девочка». Так же обычна для Прокофьева и светлая лирика среднего эпизода (*Andantino*), интересного широтой фактурного изложения, захватывающего чуть ли не весь диапазон фортепиано. В заключении, на фоне журчания квинтолей, появляется воспоминание о первой теме сонаты, проходящей в верхнем регистре и истаивающей в мягко звучащих сменах гармоний, приводящих к глубокому звучанию домажорного аккорда в басу (последний такт).

Лирика девятой сонаты воспринимается как нечто изысканное, на ней лежит неуловимый отпечаток усталости, быть может, прощального взгляда на красоту природы. Как бы то ни было, она стала прекрасным завершением цикла фортепианных сонат Прокофьева, правда, думавшего о написании еще двух — десятой и одиннадцатой сонат.

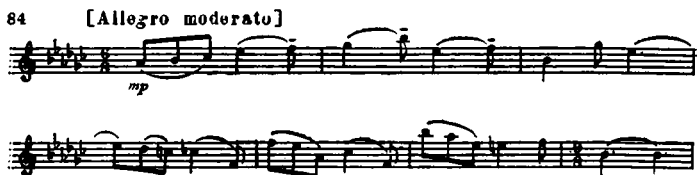
Главным событием 1947 года явилось завершение шестой симфонии, начатой весной 1945 года, когда Прокофьев медленно поправлялся после внезапного приступа болезни и работал тайком от врачей. Музыка шестой симфонии озарена отсветами недавно отгремевшей войны, полна тревоги и драматизма. По сравнению с пятой, шестая симфония гораздо субъективнее, но она не менее выразительна.

Шестая симфония впервые прозвучала в Ленинграде, под управлением Е. А. Мравинского, в лице которого Прокофьев нашел еще одного отличного исполнителя своей музыки. Симфония имела большой успех, но ее дальнейшая судьба сложилась трудно, как впрочем и других поздних произведений Прокофьева. Однако 11 октября 1947 года — в день первого исполнения симфонии — композитор не помышлял об этом и, счастливый, много раз выходил на вызовы вместе с дирижером.

«Большое удовлетворение получил я от блестящего исполнения оркестра Ленинградской филармонии под управлением дирижера Мравинского моей новой — Шестой — симфонии. Работая над ней, я стремился выразить в музыке свое восхищение силой человеческого духа, столь ярко проявляющей себя в наше время, в нашей стране»¹¹, — писал Прокофьев.

По своему образному содержанию и жанровому характеру шестая симфония является полной противоположностью пятой: эпос уступает место лирике. И все же оба произведения родственны друг другу: они отображают в различных сферах пережитое в годы войны. Музыка шестой симфонии привлекает глубокой искренностью и благородством.

Первая часть написана в крайне редкой в симфонической литературе тональности — ми-бемоль минор. Отрывистые аккорды медных (трубы, тромбоны, туба) создают в начале тревожное настроение; возникает главная тема, грустно-проникновенная и взволнованная, чисто русская по интонационному строю:




Главная тема изложена широко, в интонационном развитии подчеркиваются черты ее лирического облика. Не вносит контраста и вторая, светлая по колориту, но такая

¹¹ Прокофьев С. Повесть о человеческом мужестве. — «Вечерняя Москва», 1947, 30 октября. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 253.

же спокойная, тема, появляющаяся у гобоев. По сравнению с первой она изложена лаконично и воспринимается как дополнение к уже высказанному ранее. Одноплановость экспозиции уравнивается контрастностью и динамизмом разработки. Она начинается спокойным звучанием главной темы, но затем ее течение нарушается вторжением эпизода *Andante molto*. На фоне мерного движения восьмушек (фаготы и фортепиано), оттененного басовыми репликами (тромбон и туба в октаву, удвоенные виолончелями и контрабасами) появляется мрачная, даже несколько суровая мелодия, чуждая и враждебная глубокой человечности начального образа.

Такого рода остранение встречается во многих симфониях военных лет, но все дело в том, что Прокофьев нашел новый поворот в развитии темы, не встречавшийся ни у кого другого.

На протяжении всего эпизода сохраняется движение фаготов и фортепиано (усиленных в конце кларнетами и скрипками). Звучат отрывистые аккорды (фортепиано, арфы, виолончели и контрабасы), нарастает динамика мелодии, интонируемой в конце флейтами, гобоями и кларнетом пикколо. Из всего этого возникает центральный раздел разработки, в котором главная тема приобретает все более активный характер. В тревожности ритмического узора у двух труб, играющих в унисон в низком ре-

гистре (), переходящего затем к скрип-

кам и альтам, играющим *al talone*, в перекличке интонаций темы, в могучем *tutti*, повелительных фанфарах валторн, не затихающих вплоть до самого конца разработки — во всем этом разворачивается картина напряженной драматической борьбы.

В репризе слушателя вновь охватывает поэтическое очарование главной темы сначала у валторн *solò*, затем подхватываемой английским рожком, удвоенным на октаву ниже фаготами и альтами. Вместо второй темы неожиданно появляется эпизод разработки *Andante molto*, приобретающий характер мрачного напоминания. Как ответ на него звучит снова главная тема, быстро поднимающаяся к краткой кульминации и затухающая в низком регистре играющих в унисон фортепиано и контрабасов.

Конструкция первой части симфонии необычна и лишь в самых общих чертах напоминает о традиционной схеме. В шестой симфонии зерно конфликта в сопоставлении начальных аккордов и лирической взволнованности главной темы. Этот контраст раскрыт и подчеркнут в разработке и в репризе.

Писавшие о шестой симфонии не раз отмечали, что музыка второй части напоминает *Adagio* из «Ромео и Джульетты» либо из «Золушки». В какой-то мере это верно, но, как и всякое сравнение, имеет и обратную сторону: можно говорить не только о проникновении балетной музыки в симфонию, но, с еще большим основанием, о симфонизации балета, примеры чего можно найти в прокофьевском *Adagio*. И если отмечать их внутреннее родство со второй частью шестой симфонии, то оно выражается в ясности дифирамбического настроения, выраженного в спокойствии мелодического движения.

Во второй части после торжественного вступительного *Largo* появляется главная тема (труба и скрипка), в которой слышится ясность лирического созерцания:

85 [Largo]

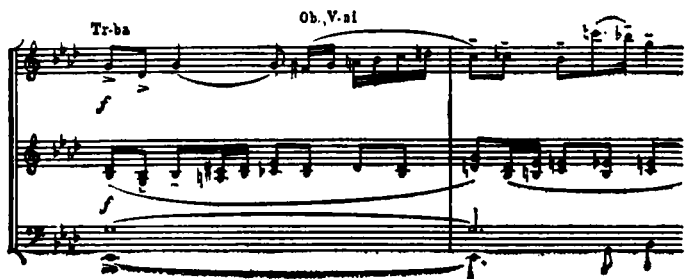
V. al I, Tr-ba

Cor.^{mf}
V. al
V. II

V. o.
Tuba
C-b.

dim.

espress.



Это типичная прокофьевская мелодия — широкая по диапазону и оживленная интонационными сдвигами. Во втором проведении (полное *tutti* оркестра) тема принимает облик величественного дифирамба или гимна, мелодия предстает во всей своей певучей силе, благородстве облика. Во второй теме (фагот в высоком регистре) распевность сочетается с более четкой, почти маршевой ритмикой. И здесь тема вторично появляется в *tutti*, где снова отчетливо выступают дифирамбические черты. В эту величавую музыку внезапно вторгаются четкие маршевые ритмы, оттененные энергичными пассажами (кларнет, фагот, контрафагот, литавры, фортепиано, виолончели и контрабасы). Контраст с предыдущим и последующим огромен и по тематизму, и по оркестровке: среди плавно текущих мелодий *Largo* возникает предвестник *Vivace* — стремительного финала симфонии.

Четыре валторны излагают дальше новую тему в ритме медленного марша, светлую, несколько торжественную. Затем следует реприза, в которой главная тема сразу дается в полнозвучном *tutti*, за которым повторяется музыка

вступления. В заключении, на затухающей звучности снова проходят интонации главной темы.

Вторая часть является лирическим центром симфонии, равно контрастируя и с взволнованностью первой части и со стремительным бегом финала. Широтой мелодического разлива *Largo* напоминает медленную часть пятой симфонии, при всем различии самого характера музыки. Масштабность развития и пропорций сочетаются с цельностью конструкции, мастерством объединения разнородного материала.

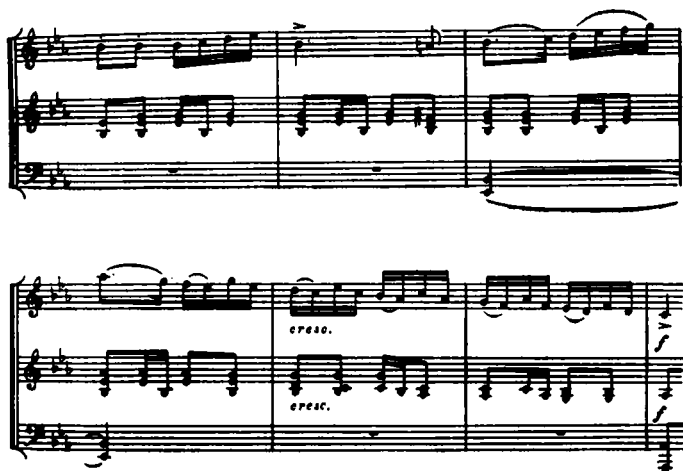
Музыка *Largo* привлекает почти скульптурной пластичностью, она эмоционально сдержана, быть может даже холодновата. Но в ней есть своеобразная красота, особенно сильно осязаемая при сопоставлении с яркой эмоциональностью музыки первой части. Контраст частей имеет здесь, как и в других симфониях Прокофьева, важное драматургическое значение.

За торжественным, дифирамбическим *Largo* следует заразительно веселая и жизнерадостная музыка финала. Она проносится в непрерывном движении стремительного марша или, точнее сказать, галопа, увлекает живой прелестью мелодий, нарядностью оркестровки и, главное, неистощимым оптимизмом, воплотившимся в пестрой череде образов *Vivace*.

Во всем этом есть многое, напоминающее гайдновские финалы. Прокофьев любил Гайдна (вспомним «Классическую симфонию»!). Но он никогда не занимался стилизациями. И в главной теме финала шестой симфонии, при всей ее близости беззаботно-веселым мелодиям Гайдна, ясно выступают чисто прокофьевские черты. Более того, она отмечена чертами позднего стиля композитора, обретшего качество «новой простоты». Проста и сама мелодия, и фактура сопровождения:

86 [Vivace]

V. I I
mp
V. II II
V. II



Полетность, стремительность темы подчеркнута и ее дальнейшим изложением, особенно в конце, где так эффектны мелодические перехваты и низвергающаяся гамма деревянных и фортепиано, вводящая во второй эпизод финала. Равномерность ритмической пульсации объединяет его с первым эпизодом, но характер мелодии совсем иной: в ней преобладают протяжные звуки, орнаментированные краткими росчерками восьмушек. В этом окружении выделяются аккорды тромбонов и фоготов в низком регистре. Так возникает картина фантастического карнавального шествия, развертывающегося где-то вдали и внезапно отступающего перед новым появлением главной темы.

Теперь в ней, как и во второй теме, появляется много нового: *glissando* скрипок и хроматизмы в партии фортепиано (унисон с английским рожком, кларнетом и фоготом) и т. д. В коде широко разливается лирическая мелодия второй темы первой части, отступающая в конце перед возвращением маршевых ритмов *Vivace*. Блестящий взлет гаммы ре мажор, модулирующей в последней октаве в основную тональность — ми-бемоль мажор завершает финал, а вместе с ним и всю симфонию.

Драматическая напряженность музыки первой части почти неощутима во второй и полностью отсутствует в третьей. От тревожных раздумий путь приводит к праздничному веселью финала. В памяти остаются и по-русски



С. С. Прокофьев и Е. А. Мравинский
после премьеры шестой симфонии
Ленинград, 1947 год

задушевная главная тема первой части, и широкий распев второй, и фантастический хоровод финала.

Три части симфонии очень различны по содержанию, по характеру музыки. Но они объединены в стройной и крепкой конструкции, скрепленной тематическими арками, перекинувшимися от финала ко второй (появление маршеобразных ритмов) и первой частям (ее вторая тема звучит в коде). Симфоническое повествование разворачивается без длиннот и затяжек, оно активно даже во второй части, где преобладает чередование широких мелодических пластов.

Отличительной чертой музыки шестой симфонии является широта песенного дыхания. В ней почти не найти нейтральных связующих эпизодов: большинство пассажей мелодически насыщено и в этом отношении партитура может служить подтверждением слов композитора о важности пластичной, выразительной мелодии. Привлекает изобилие, оригинальность, неистощимость мелодической фан-

тазии. Словом, в симфонии проявилось стремление к напевности и лирической насыщенности высказывания.

Шестая симфония была написана в то время, когда еще совсем свежи были воспоминания о недавнем прошлом и, рядом с ними, расцветали мечты о будущем. Отсюда дуализм ее содержания, выраженный в гармоничных и законченных формах.

Несомненно, в последние годы жизни у композитора возродился интерес к жанру симфонии, в котором он находил для себя много возможностей. Весьма возможно, что Прокофьев был захвачен общим потоком развития советской симфонической музыки, очень интенсивным в те годы. Но вместе с тем здесь были глубокоидивидуальные причины. Во всяком случае, обе прокофьевские симфонии по облику отличаются от всего, сочинявшегося в этом жанре в 40-е годы.

Вероятно не случайно, работая над шестой симфонией, Прокофьев вновь вернулся к партитуре четвертой, тщательно просмотрел ее и в результате создал новую редакцию, обозначенную в списке его сочинений как ор. 112. При переработке партитуры композитор руководствовался типичными для этого периода требованиями ясности и прозрачности звучания, отказа от всех излишних подробностей. Прокофьев не услышал новой редакции четвертой симфонии в живом оркестровом звучании: она была исполнена лишь в 1957 году под управлением Г. Н. Рождественского.

К тридцатилетию Октябрьской революции Прокофьев написал несколько произведений. Среди них была «Праздничная поэма» для оркестра, сыгранная впервые в Москве 3 октября 1947 года под управлением К. К. Иванова, и кантата «Расцветай, могучий край» (на слова Е. Долматовского), также прозвучавшая в праздничные дни (12 ноября 1947 года) под управлением Н. П. Аносова.

Эти два произведения не принадлежат к лучшим страницам творчества Прокофьева. Но они остались выражением его постоянной искренней готовности откликнуться на большие общественные события, которые не раз вдохновляли его на сочинение превосходной музыки. Поэтому о них необходимо упомянуть в биографии композитора; они связаны с очень важной тенденцией его развития.

К 1947 году относится еще одно произведение — более скромное по масштабу, но привлекающее свежестью музыкального языка. Это — соната для скрипки соло, которую композитор предназначал также и для ансамблевого исполнения. Вот что говорил он по поводу этого произведения: «Написанная недавно соната для скрипки благодаря ее мажорному характеру и разработанным в ней русским темам также перекликается с настроениями этих праздничных дней. Я ясно представляю ее в исполнении унисона молодых скрипачей, быть может, воспитанников одной из наших музыкальных школ»¹².

Прокофьев писал в предпраздничные дни о том, что все эти произведения — «скромные подарки матери Родине». Он мог с удовлетворением оглянуться назад — им было создано многое, получившее широкое признание слушателей. Ему хотелось сделать еще больше, но работать становилось все труднее. Да и времени существования его на земле оставалось мало.

Наступил 1948 год. 10 февраля было опубликовано постановление ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба“». В нем подчеркивались позитивные принципы советского искусства, значение классического наследия, великих традиций реализма и народности. В то же время постановление содержало критические замечания по адресу видных советских композиторов, причисленных к формалистическому направлению. Среди них был назван и Прокофьев.

Десять лет спустя Постановление ЦК КПСС исправило ошибочную оценку деятельности крупнейших советских композиторов, подтвердив в то же время неизбежность изложенных ранее идейно-эстетических принципов. Так была восстановлена справедливость и в отношении к творчеству Прокофьева. Но в 1948 году ему пришлось выслушать много критических замечаний, которые далеко не всегда были объективными и справедливыми. Однако и в этой сложной обстановке Прокофьев сохранил верное понимание целей советского искусства и личной ответственности перед страной и народом. Об этом свидетельствует его письмо первому Съезду композиторов, в ко-

¹² Прокофьев С. Повесть о человеческом мужестве. — «Вечерняя Москва», 1947, 30 октября. Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 253.

тором он говорил вновь о своей готовности служить общенародному делу, удвоить усилия в поисках музыкального языка, понятного и близкого нашему народу, «достойного нашего народа и нашей великой страны»¹³.

Часто встречавшийся с Прокофьевым в эти дни Самосуд вспоминает, что композитор «стремился со всей глубиной осознать то справедливое, что было и о чем сигнализировало в принципиальной своей части постановление от 10 февраля 1948 года»¹⁴. Он говорит, что хотя композитору было трудно «внутренне примириться с неоправданной оценкой своей деятельности в целом, и он до последних своих дней верил, что (как это и оказалось) подобная оценка будет пересмотрена»¹⁵.

Все эти мысли поддерживали композитора в трудное для него время. Но самую главную поддержку, как и всегда, ему приносила творческая работа, в которой он снова и снова обращался к темам большого общественного значения. В 1948 году он закончил оперу «Повесть о настоящем человеке», написанную на сюжет одноименной повести Б. Ю. Полевого.

Композитор был увлечен этой книгой, которую рассматривал как «наиболее сильное литературное впечатление за последнее время»¹⁶. Он посвятил свою оперу «советскому человеку, его беспредельному мужеству»¹⁷. Трудно было найти более благодарную тему, композитора привлекла в повести «глубокая психологическая разработка многих других действующих лиц»¹⁸. Однако самый сюжет был исключительно трудным для сценического воплощения. Тем не менее композитор приступил к работе, рассчитывая завершить оперу в 1948 году, и закончил партитуру в намеченный срок.

Опера была принята к постановке Ленинградским театром оперы и балета имени С. М. Кирова и доведена до генеральной репетиции, на которой присутствовал и автор. Репетиция эта, состоявшаяся в декабре 1948 года,

¹³ Цит. по журн.: «Советская музыка», 1948, № 1, с. 67.

¹⁴ Самосуд С. Встречи с Прокофьевым.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 167.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Прокофьев С. Повесть о человеческом мужестве.— «Вечерняя Москва», 1947, 30 октября. Перепеч. там же, с. 253.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

прошла крайне неудачно и вызвала поток острых критических замечаний. Конечно, в них были известные предвзятости, связанные со сложившейся обстановкой, но известную роль сыграло и качество исполнения: «„Я слушал и не узнавал своей музыки!.. Они играли не мою музыку!“ — с горечью вспоминал он в Москве об этом тягостном утре»¹⁹. К этим воспоминаниям Самосуда необходимо добавить и свидетельство Кабалевского, также присутствовавшего на репетиции «Повести о настоящем человеке». Он навел композитора в номере гостиницы. «Об опере в тот вечер Прокофьев не заговаривал,— вспоминает Д. Кабалевский.— Он понимал, что опера „не принята“ общественным мнением, он был этим очень огорчен, но выход своим переживаниям он искал не в сетованиях на критику, не в защите своей правоты, а только в мире новых создаваемых им образов»²⁰.

Это характерно для Прокофьева, чья мысль всегда была устремлена вперед, к новым произведениям. Что же касается оценки «Повести о настоящем человеке», то она была несправедливой и, к сожалению, повторялась в течение долгого времени всеми, писавшими о Прокофьеве.

Тогда же, в Ленинграде, Прокофьев присутствовал на репетиции второй части оперы «Война и мир» в Малом оперном театре. Опера хорошо принималась зрителями, но в то время путь на сцену был для нее закрыт, на обсуждении снова преобладали односторонние критические замечания. Впрочем, высказывались и позитивные предложения, а также пожелания сделать редакцию для исполнения в один вечер. Прокофьев прислушался к этому и уже на следующий день набросал план такого спектакля.

Сейчас, после того как «Повесть о настоящем человеке» прошла по сценам нескольких театров, можно судить о новаторской смелости замысла и его воплощения. Композитор должен был много думать не только о реалистичности музыкальной характеристики Алексея, но и о внесении в спектакль драматического действия, которого явно недостает литературному первоисточнику. Это

¹⁹ См.: Самосуд С. Встречи с Прокофьевым.— В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 165.

²⁰ Кабалевский Д. О Сергее Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 422.

оказалось очень сложным и не всегда разрешимым. В конечном счете следует признать, что в смысле сценической динамики это произведение уступает предшествующим операм Прокофьева.

Музыка оперы проникнута русским характером. Прокофьев включил в партитуру некоторые из своих обработок народных песен. Они несут все обаяние русской напевности, ее отголоски звучат и в партиях действующих лиц.

В центре внимания композитора — Алексей. Его раздумья и переживания выражены в гибком речитативе, вырастающем из речевых интонаций. В этом композитор следует давней собственной творческой традиции, но характер речитатива сильно изменился на протяжении тех более чем тридцати лет, которые отделяют «Повесть о настоящем человеке» от «Игрока». Прокофьевский речитатив стал закругленным, более тесно связанным с песенными интонациями. Добавим, что партия Алексея значительна по размерам, сложна по содержанию, а это требовало большого разнообразия интонаций. Алексей выступает живым олицетворением мужества и героизма, о чем поет и музыка народных хоров. Их многочисленность придает опере оттенок ораторности, в значительной степени связанной с уже известными нам особенностями либретто, небогатого сценическими конфликтами.

Сочиняя «Повесть о настоящем человеке», Прокофьев особенно упорно искал общепонятные выразительные средства. Отсюда — сильно возросшая роль песенных интонаций и обращение к подлинным народным мелодиям, которых здесь больше, чем в любой из предшествующих опер Прокофьева. Русское песенное начало выступает повсюду — и в партии Алексея, и в ансамблях.

Слушая теперь музыку «Повести о настоящем человеке», невозможно понять мотивы порицания, так категорически высказанного ее первыми критиками. Стремление к ясности и национальной характерности письма, о которой говорил композитор, нашло полное выражение в музыке. Более того, преобладание песенного распева выделяет «Повесть о настоящем человеке» среди всех опер Прокофьева.

Действующие лица очерчены живо, даже там, где их партии сводятся к нескольким репликам. Все подчинено главной задаче — раскрытию образа Алексея и благодаря

этому можно найти у Прокофьева близость к жанру монооперы. Это первое в истории музыкального театра произведение, посвященное реальным современникам композитора. Отсюда — особая трудность и ответственность решения художественной задачи воплощения образа человека, который мог бы сам присутствовать на спектакле. Тем более примечательна смелость и искренность композитора, раскрывшего в музыке чувство высокой гражданственности и патриотизма.

Действие оперы начинается в глухом лесу, где у обломков сбитого самолета лежит Алексей. Его рассказ о происшедшем носит вначале речитативный характер, а затем из разговорных интонаций всплывают широкие мелодические фразы, приобретающие характер ариозо:

87 *Lugubre*

А во . круг за . по . вед ный лес, чер . ный лес,

tr. organo.

За монологом Алексея следует оркестровый антракт, построенный на суровой и величавой мелодии, появляющейся дальше во втором действии в балладе Комиссара. Мелодия воспринимается как обобщенный образ мужества и стойкости, который естественно сочетается с развитием монолога. Прокофьев неоднократно пользуется и в дальнейшем таким приемом обобщения сказанного.

Аналогично построена вторая часть картины, также завершающаяся оркестровым антрактом. Три дня блуждает по лесу измученный летчик и, потеряв путь, снова попадает на поле недавней битвы. В его монологе снова преобладает распевное начало, поддержанное выразительным звучанием оркестра. Это размышление проникнуто чувством мужественной и суровой скорби. В воспоминаниях Алексея возникает видение родного Камышина и образ любимой девушки, ему кажется, что из дальней дали доно-

сится до него ее голос. Песня Ольги привлекает русским характером, ее фактура оживлена интересными деталями: фигурацией, полутоновым сдвигом среднего эпизода и выразительной фразой, появляющейся в оркестре при повторении первой вокальной фразы. Картина завершается небольшим речитативом Алексея, услышавшего отдаленную канонаду, и оркестровым антрактом, снова воспринимаемым как обобщение действия.

Третья картина — сцена с ребятами и партизанами — почти сплошь написана речитативом. Более того, в рассказе мальчика о немецких зверствах появляется говорок, подчиненный ритму мелодии оркестра. Это уравновешивается прекрасной хоровой песней «Вырос в Плавнях дубок молодой» с ее широкой русской распеваемостью. Тема хора получает развитие и в третьем оркестровом антракте²¹.

Прокофьев вводит в партитуру оперы несколько песенных эпизодов (иногда они являются обработками народных песен, причем даже с сохранением подлинных слов). В свое время критика указывала на то, что обилие хоров придает произведению ораториальный характер. Возможно, что это в известной степени справедливо. Однако едва ли это уменьшает достоинства произведения Прокофьева, которое, как показал опыт нескольких постановок, отлично воспринимается в сценическом исполнении.

Четвертая картина (партизанская землянка) начинается с трио, также являющегося обработкой русской народной песни. Эта песенная заставка приобретает особое значение: она обобщает лирические чувства действующих лиц, которые не смогли бы иначе проявиться в преобладающих здесь речитативных эпизодах. Картина, а вместе с ней и первое действие, заканчивается появлением самолета, прибывшего за Алексеем.

Во втором действии (госпиталь) сценического действия очень мало, но зато его недостаток восполняется психологической напряженностью развития, драматизмом положений. Это ощутимо с самого начала — в сцене бреда Алексея, только что перенесшего тяжелую операцию. Перед ним возникают смутные, быстро сменяющие друг друга образы — хирургов, матери, невесты; они отступают, остав-

²¹ В этом хоре и антракте звучит с новыми словами музыка «Песни о Родине» из семи песен ор. 70.

ля Алексея наедине с его мучительными раздумьями. Все это выражено в остроэкспрессивном речитативе, приобретающем иногда распевный характер. В чередке разнообразных интонаций появляются обороты, напоминающие бред Андрея Болконского («все тянется, тянется»).

Прокофьев находит глубоко впечатляющую концовку сцены: душевное смятение Алексея отступает перед красотой чудесной русской песни «Зеленая рощица», которую поет медсестра Клавдия. Это — еще один пример сценически оправданного включения обработки песни в действие оперы.

Во втором действии на сцене появляются новые персонажи: медсестра Клавдия, хирург Василий Васильевич, раненый Кукушкин и Комиссар. Из них особенно выразительно очерчен Комиссар. В его балладе, рассказывающей о подвиге отряда красноармейцев, вновь возникает и широко разрастается мелодия первого оркестрового антракта. Там она пела о мужестве Алексея, упорно пробивающегося через чащи занесенного снегом леса. В балладе эта мелодия связана с рассказом о красноармейцах, идущих по безводным пескам пустыни. Так перекидывается интонационная и драматургическая арка, подчеркивается связь поколений, их единство в осуществлении великой цели.

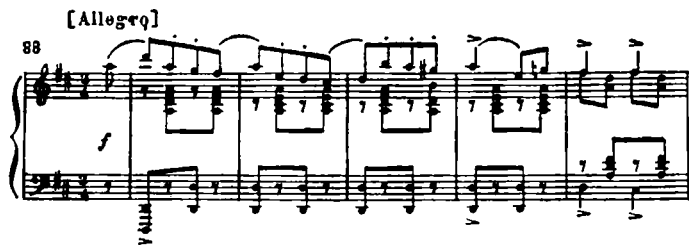
Моральная высота и убежденная сила Комиссара наиболее полно проявляются в сцене с Алексеем. Дважды повторяется его реплика «Однако ты все же — советский человек!», распетая на мелодию песни колхозников («Вырос на Плавнях дубок»), подхватываемая затем Алексеем. Так заканчивается пятая картина, развитие которой идет от несвязности бреда к выражению твердой решимости и воли к борьбе. Прокофьев вновь пользуется приемом драматургического обобщения через песню, играющего такую важную роль в музыке оперы.

Так же построена и шестая картина, начинающаяся монологом Алексея. В ней много лирических эпизодов, связанных с воспоминанием о прошлом и надеждами на будущее. Это просветление общей эмоциональной атмосферы внезапно омрачается смертью Комиссара. И в конце, как новое музыкальное обобщение, возникает прекрасная мелодия русской народной песни, которую поет Клавдия. Мелодия выбрана очень удачно, она звучит точно проникновенная эпитафия. Это — катарсис действия, насыщенного драматическими событиями.

Третье действие снова открывается большим монологом Алексея («Письмо»), в котором высказаны его тревоги и надежды. В музыке монолога преобладают широко распетые вокальные фразы, преобразующие и самый склад речитатива.

В следующей картине центральное место занимают танцы — вальс и румба, в которых участвует и Алексей, побеждающий, наконец, недоверие врачей: глядя на него, восхищаясь его мужеством, они дают ему разрешение вернуться в строй. Картина заканчивается отъездом летчиков, которых провожает в путь бодрая, энергичная мелодия, прозвучавшая уже в начале танцев, а еще раньше — в инструментальном вступлении к опере.

В последних картинах, изобилующих ансамблями и хоровыми эпизодами, среди которых выделяется хор бойцов («Нас зовет страна родная»), центральное место занимает сцена на фронтовом аэродроме: товарищи в тревоге ждут Алексея, отправившегося в первый боевой вылет. Суровый рассказ товарища Алексея о воздушном бое, скорбная фраза начальника, уверенного в гибели летчика. И — неожиданное возвращение героя, всеобщая радость, выраженная все той же мелодией из вступления к опере. Она звучит особенно светло в ре мажоре:



В конце оперы вновь подчеркнуты лирические (дуэт Ольги и Алексея) и героические (сцена с корреспондентом) черты образа, сливающиеся в неразрывном единстве. В завершающей фразе — «Повесть о настоящем человеке» — снова звучит мелодия песни «Вырос в Плавнях дубок молодой», приобретающая значение музыкального символа; она возвращает мысль к тому, что поддерживало Алексея в его трудной борьбе — к образам народа и Комиссара, к выражению веры в будущее Родины. Музыкальное повествование о судьбе Алексея поднимается до

большого историко-художественного обобщения, в чем сказалась глубина композиторского замысла.

Огромный путь прошел композитор от своих первых оперных опытов до «Повести о настоящем человеке». Он наконец встретился с темой современной не только в общем, но и во вполне конкретном плане: действие его произведения разворачивается в партизанской землянке, госпитале, прифронтовом аэродроме, впервые воссоздаваемых на оперной сцене. Прокофьев прокладывает путь в новой области и искал контактов с самой широкой аудиторией. Отсюда — постоянная забота о мелодической насыщенности вокальных партий, отсюда и обилие песенных эпизодов, большее, чем в каком-либо другом его оперном произведении.

Думается, что все это было связано не только с требованиями сюжета, но и с некоторыми процессами общего творческого развития. Возможно, что в музыке «Повести о настоящем человеке» Прокофьев подходил к утверждению своего идеала оперного реализма, который еще полнее проявился бы в последующих произведениях, будь они написаны. С этой точки зрения последняя опера Прокофьева представляет большой интерес. Конечно, по совершенству воплощения замысла и по богатству образов она уступает «Войне и миру». Но в ней есть много впервые найденного, свидетельствующего о непрекращающейся работе творчески пытливого мыслителя замечательного композитора.

«Повесть о настоящем человеке» занимает видное место не только в его биографии, но и в общей панораме советского оперного искусства. Если окинуть взором оперы о войне, появившиеся в 40-е годы, то едва ли можно найти среди них произведение равной художественной силы. При всех отдельных недочетах «Повесть» выделяется и оригинальностью решения темы, и богатством музыкального содержания. Она привлекала внимание и мастерством использования пародных мелодий в рамках общего драматургического замысла.

Прокофьев вложил в новую оперу много творческого труда и страстной убежденности в своей художественной правоте: он продолжал работу вопреки всем трудностям и вынес ее на суд общественности в декабре 1948 года. Эта встреча закончилась, как мы уже знаем, тягостной для композитора размолвкой, но будущее рассудило по-иному: в 1960 году опера появилась на сцене Большого театра, а

затем и на других сценах, и ее музыка одержала победу над несправедливыми и неверными оценками, сложившимися после первого, плохо подготовленного исполнения.

До этого было еще очень далеко. А в декабре композитор остро переживал судьбу своей оперы, просмотром которой завершался для него бурный 1948 год. Как и всегда, он смотрел вперед, думал о новых произведениях, уже работал над ними, черпая в труде новые силы и радость. Как всегда, он верил в будущее и был полон замыслов и планов.

В 1949 году Прокофьев вступил в последнюю полосу своей жизни. Состояние его здоровья потребовало решительного подчинения строгому режиму, назначенному врачами. Большую часть года он проводил теперь на Николиной горе, лишь изредка приезжал в Москву. Прокофьев проявил большую выдержку, сумел полностью отказаться от многолетних привычек. Но он очень тяжело переживал запрет на творческую работу, время от времени налагавшийся лечащими врачами.

«Неужели они не понимают, что я все равно пишу (в уме), сочиняю, — говорил Прокофьев, — и мне гораздо легче было бы записать пришедшую в голову мысль, записать и тем самым на время „покончить“ с нею, чем удерживать ее в памяти и тревожиться из-за того, что она так и истает, забудется, а тогда уже ее не вернуть...»²². Его мучила и беспокоила одна единственная мысль — «Сколько я мог бы, сколько должен был еще написать»²³.

Н. А. Попова — врач, лечивший Прокофьева, — рассказывает о том, как едва придя в себя после тяжелейшего приступа болезни, композитор «сразу же стал требовать нотную бумагу и карандаш: „Это вы распорядились отнять у меня нотную бумагу?“ — „Да, я“. — „И вы думаете, что поступили хорошо?..“ На мое замечание о невозможности заниматься работой в таком состоянии он ответил, что записать мелодию легче, чем продолжать сохранять ее в себе. „Мелодия звучит назойливо, — говорил он, — она не покидает меня ни на минуту, пока я не перенесу ее на бумагу...“»²⁴.

²² См.: Самосуд С. Встречи с Прокофьевым. — В кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, с. 166.

²³ Мендельсон-Прокофьева М. Как создавалась оратория «На страже мира». — «Советская музыка», 1962, № 3, с. 102.

²⁴ Попова Н. Памяти Сергея Сергеевича Прокофьева. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 539.

Прокофьев знал, что его болезнь неизлечима, и ее приступы часто бывали очень мучительными. Но он никогда не погружался в тот бесплодный самоанализ, который является уделом стольких больных людей. Его интересовало лишь одно: когда он сможет вновь приступить к работе. Властная потребность творчества с особенной силой проявлялась в последние годы, когда он дорожил каждым днем, понимая, что их остается уже немного. Он составил для себя огромный творческий план, включающий немало крупных произведений. Кроме того, он постоянно возвращался к уже написанному, делая новые редакции. Жизнь была для Прокофьева заполнена непрерывным трудом, вплоть до последнего дня его влекли новые замыслы.

«Сергей Сергеевич и раньше называл день без занятий,— вспоминает М. Мендельсон-Прокофьева,— „пустым, не дающим удовлетворения“; в последнее же время малейший перерыв в занятиях переживался им все более мучительно»²⁵.

Едва закончив крупное произведение, а иногда даже и во время работы над ним, Прокофьев принимался за следующую партитуру, не допуская и мысли о творческом «простое». Так, рядом с «Повестью о настоящем человеке» сочинялся балет «Сказ о каменном цветке» и некоторые другие произведения.

Идея о балете на сюжет уральских сказов П. П. Бажова возникла у Л. М. Лавровского, и он сказал об этом композитору. Прокофьев сразу увлекся этой идеей, уже приходившей и ему в голову; он говорил о своем давнем интересе к Уралу и его природе, о желании писать музыку балета. «Вы знаете,— сказал он Лавровскому,— меня уже скоро начнет мучить тема Хозяйки Медной горы; какая она будет, еще не знаю, но она скоро будет меня мучить»²⁶.

Так началась работа над балетом, продолжавшаяся буквально до последнего дня жизни композитора. Впрочем, это касается лишь окончательной доработки, а в целом

²⁵ Мендельсон-Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 371.

²⁶ См.: Лавровский Л. «Сейф» творческого дара.— Там же, с. 520.

партитура «Каменного цветка» была закончена довольно быстро и могла бы появиться на сцене, если бы не различные обстоятельства, связанные с общей ситуацией, а отчасти и с обычным процессом «привыкания» исполнителей к прокофьевской музыке: «На прослушиваниях начали раздаваться голоса, резко критикующие музыку,— вспоминает Лавровский.— Говорилось, что музыка мало отвечает художественной образности сказов Бажова, что она мрачна, тяжела, нетанцевальна. Говорилось много непродуманного, случайного (а иногда и бестактного)»²⁷.

Сам Лавровский понимал замысел композитора и стремился к расширению сотрудничества с ним. Он не только отстаивал «Каменный цветок» от нападков, но и предлагал Прокофьеву новые сюжеты, указывая, в частности, на «Отелло». Прокофьев ответил: «Я боюсь этого спектакля, я боюсь Яго. Этот образ настолько страшен и отвратителен, он столько возьмет моих сил, что я боюсь его. Хотя меня и может заинтересовать эта работа, безусловно может. Впрочем, какой смысл писать балеты и складывать их на полку. Скорее ставьте „Каменный“, и я даю вам слово немедленно приступить к работе над „Отелло“»²⁸.

В балете «Каменный цветок» Прокофьев, много лет спустя после создания первого хореографического произведения, вернулся к русской теме. Разумеется, что он решал задачу совсем по-иному. Если раньше его привлекали больше всего гротескность преломления интонации и ритмов, то теперь он стремится к раскрытию лирико-эмоциональной сферы русской песни. Это подсказывалось сюжетом и характерами главных действующих лиц, в которых воплощается красота и благородство народной души. Естественно, что это и определило облик музыки балета, русской по стилю и языку. В ней много светлых лирически-раздольных мелодий, а рядом с ними — задорных плясовых мотивов. Все они являются плодами оригинального творчества композитора, не прибегающего к фольклорным заимствованиям. На первом плане в партитуре неизменно находится мелодическое начало, в ней повсюду отчетливо выступает тенденция к простоте и ясности языка, характерная и для других поздних произведений Прокофьева.

²⁷ См.: Лавровский Л. «Сейф» творческого дара.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 524.

²⁸ Там же.

В балете три главные образные сферы: фантастический, то мнящий, то грозный мир Хозяйки Медной горы, мир идеальной мечты и высоких душевных помыслов Данилы и Катерины, а рядом с ними сочно написанные народные танцы в сцене ярмарки, Особняком стоит Северьян — воплощение злобной и жестокой силы, встающей на пути к человеческому счастью.

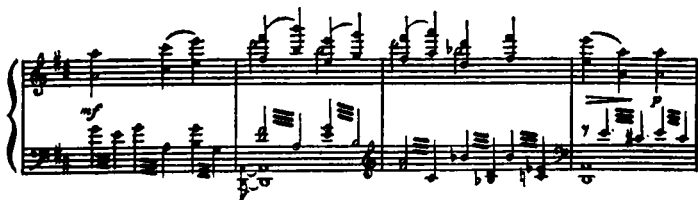
Одной из самых прекрасных мелодических находок позднего Прокофьева явилась тема Хозяйки Медной горы. Причудливая в сочетании зыбкости и повелительности интонаций, полная своеобразной красоты, она открывает действие балета, появляясь впервые в трубном звучании, подчеркивающим ее волевой характер:



Эта тема звучит с могучей силой при первом появлении Хозяйки перед пораженным ее красотой Данилой, преображается в плавный вальс, становится грациозной, лирической, угрожающей, словом, выступает основным лейтмотивом сказочных сцен, занимающих столь важное место в балете Прокофьева. В нем есть, конечно, танцы самоцветов, алмазов и прочих чудес подземного царства. Но над всем этим царит загадочный и прекрасный образ Хозяйки.

Данила предстает и в своей мечте о цветке — воплощении высокого искусства, и в лирическом воспевании красоты жизни, и во всей глубине своего чувства к Катерине, выдержавшего испытание, встретившее его в недрах Медной горы. Его музыкальная характеристика многопланова, но главное место в ней принадлежит теме, появляющейся вначале в спокойном песенном распеве, а в конце приобретающей черты величавого апофеоза:





Тем же светлым характером проникнут первый дуэт Данилы с Катериной и многие другие эпизоды балета. Черты лирической созерцательности выступают и в монологах, и в дуэтах главных героев, воплощенные в обычной прокофьевской манере, эмоционально сдержанной, но полной одухотворенной красоты. В этом отношении можно сказать, что Катерина родственна и Золушке и Джульетте: при всем различии их сближают поэтическое обаяние, и не случайно создательницей всех этих партий на сцене явилась Галина Уланова.

Хозяйка и Катерина во многом противоположны одна другой, что подчеркнуто и в самой музыке. Но между ними нет антагонизма; враждебной им обоим силой является жадный и жестокий Северьян. В его музыкальном портрете композитор использует подчеркнуто грубые ритмы и изломанные интонации, резко отличающиеся и от фантастического облика Хозяйки, и от человечности Данилы и Катерины. Вот один из эпизодов партии Северьяна:



Музыка балета дает возможность для создания многих широко развернутых хореографических сцен и разнообразных танцев — лирических, фантастических и бытовых. Танцы есть и в первом действии, и во втором (во владениях Хозяйки Медной горы). Но особенно богато ими третье действие — живописная сцена ярмарки.

Здесь и блестящая, богатая контрастами «Уральская рапсодия», и русский танец, сочетающий плавные и стремительные элементы движения, и даже цыганская пляска.

По воспоминаниям Лавровского, композитор приступил к работе над этим номером без особого увлечения, ссылаясь на то, что «никогда не думал писать цыган», не знал и не слышал их. Но начав писать, он проявил обычную для него взыскательность, ознакомился со многими записями, и в результате появился «очень яркий, темпераментный своеобразный танец, органически вплетающийся в музыкальную драматургию произведения и несущий важную драматургическую функцию»²⁹.

Лавровский указывает здесь на важную особенность балетной музыки Прокофьева, свойственную и его «Сказу о каменном цветке». Так, даже через сцену ярмарки, которую легко было бы превратить в дивертисмент, проходит важная линия драматического развития. Сцена заканчивается буйством Северьяна, появлением Хозяйки (какое властное и твердое звучание приобретает здесь ее лейтмотив!), сценой стремительной погони и гибели злого приказчика. Этот неожиданный поворот действия обрисован очень выразительно в стремительности ритмического движения сцены погони и в динамичном развитии темы Хозяйки.

С гибелью Северьяна устраняется одна из причин, мешающих счастью Данилы и Катерины. Но девушке предстоит еще одно испытание: она должна найти возлюбленного, скрытого в недрах Медной горы, и пробудить его к жизни. Огневушка-поскакушка увлекает Катерину в Медную гору, где она встречается с ее таинственной повелительницей. Их диалог построен на противопоставлении двух лейтмотивов. Катерина видит окаменевшего Данилу, но любовь побеждает чары — он оживает, и балет заканчивается дифирамбом чистому и светлому чувству, построенным на развитии лейтмотива молодого мастера.

«Каменный цветок» во многом напоминает традиционные романтические балеты. Но по существу образы Прокофьева конкретны в своей национальной и даже географической характеристике; они тесно связаны с весьма своеобразным содержанием «Уральских сказов» Бажова. Даже в таком образе, как Хозяйка Медной горы, казалось бы, близком к бесчисленным сказочным персонажам романтических балетов, найдено нечто совсем иное. Прокофьев на-

²⁹ Лавровский Л. «Сейф» творческого дара.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 523.

писал музыку хореографической поэмы о людях Урала, пересказал созданные ими легенды на свой собственный лад, внес еще один вклад в современный балетный репертуар, не повторяя уже сказанного им ранее.

Музыка «Каменного цветка» при всей ее простоте требовала от исполнителей немалых усилий для проникновения в ее сущность: «В нее еще нужно долго-долго вслушаться, „втанцеваться“, как артисты оперы „впеваются“ в свои партии, прежде чем делать какие-то обобщения и по-настоящему понять, какое именно место займет эта работа в твоей артистической биографии»³⁰, — говорила Уланова.

К сожалению, этому совету не следовали некоторые критики, выносившие безапелляционные суждения о музыке Прокофьева, которые принесли ему столько тяжелых переживаний. Что касается «Каменного цветка», то сейчас нельзя не отметить его мелодического богатства и настоящей хореографичности музыки, раскрывшейся в постановках балета крупнейшими театрами мира.

Самому композитору не удалось увидеть «Каменный цветок» на сцене, но он уже знал о готовившемся спектакле Большого театра и вписал последние штрихи в партитуру за несколько часов до кончины. Музыка «Каменного цветка» сопровождала его таким образом в течение нескольких последних лет жизни.

В 1949 году, когда сочинение «Каменного цветка» было в полном разгаре, Прокофьев вынашивал и другие творческие замыслы, подчас опережавшие балет в своем выполнении. Среди работ, начатых либо законченных в 1949 году, мы находим сюиту «Зимний костер», ораторию «На страже мира», сонату для виолончели с фортепиано, «Пушкинские вальсы» для оркестра. Как и всегда, композитор работал в самых различных жанрах.

Прокофьев написал сюиту «Зимний костер» (на слова С. Я. Маршака) для чтеца, хора мальчиков и оркестра по заказу Всесоюзного радио. Он снова возвратился в мир образов детства, увлекших его в период работы над симфонической сказкой «Петя и волк». На этот раз Прокофьев

³⁰ Уланова Г. Автор любимых балетов.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 434—435.

Любимая дорожка Прокофьева
в саду на даче



взял сюжет из жизни советской детворы, рассказав в музыке о поездке пионеров в зимний лес.

Слушая светлую и веселую музыку «Зимнего костра», звонкий разлив ее мелодий, трудно представить себе, что она написана тяжело больным композитором. Прокофьев обладал удивительной способностью отвлекаться от личных обстоятельств, и они никак не повлияли на характер создававшейся в ту пору музыки.

В «Зимнем костре» вновь проявилась щедрость мелодического дара Прокофьева. Ясные по настроению, свежие по интонациям мелодии звучат в каждой из восьми частей сюиты. Как и в других своих произведениях, композитор стремился избежать мелодических штампов, и в его музыке не найти ставших привычными оборотов детских песен. Он ищет и находит оригинальные интонации, достигая нужного результата введением нескольких штрихов — неожиданными, но всегда естественными поворотами мелодии, захватом широких регистров и т. д. Истоки этого стиля в более ранних находках самого Прокофьева можно увидеть, в частности, в сказке «Петя и волк». Конечно, новизна тематики определила многие черты мелодики «Зимнего костра», в которой есть отзвуки интонаций массовой

песни. Но как смело и интересно они использованы, какой большой путь прошел композитор от первых опытов в этом жанре, относящихся к середине 30-х годов!

Своеобразен, при всей простоте, и гармонический язык сюиты. Что касается оркестровки, то она отличается прозрачностью и изяществом мелодически насыщенных подголосков. Словом, музыкальный язык «Зимнего костра» доступен для детской аудитории, к которой это произведение обращено, пожалуй, больше, чем «Петя и волк».

В «Зимнем костре» восемь частей, чередующихся с интермедиями чтеца. Все части, за исключением пятой, в которой участвует детский хор, написаны для оркестра. Хотя самый текст и предрасполагал композитора к иллюстративности, но он предпочел обобщенность музыкальных картин, в которых есть самостоятельный интерес, независимо от ассоциаций, возникающих при слушании чтеца.

Два самых больших номера сюиты — первый («Отъезд») и третий («Вальс на льду»), могут послужить примером прокофьевского понимания жанра «легкой» музыки. Сколько изящества и тонкого юмора в его произведении, захватывающем свежестью уже с начальной фразы валторн!

В «Отъезде» мелодия звучит на фоне непрерывного движения сначала восьмушками, а затем — шестнадцатыми. Фактура интересно варьируется, оживляется введением новых элементов. В «Вальсе на льду» Прокофьевым использованы традиционные ритмоформулы, но они насыщены новыми интонациями. Светлая, лирическая музыка «Вальса на льду» — едва ли не самая впечатляющая часть «Зимнего костра».

В «Пионерском сборе» на первый план выступает хоровая песня, написанная во свойственной Прокофьеву самостоятельной трактовке жанра. Ее мелодия типична и для советской детской песни, и для самого Прокофьева. Она увлекает ритмической упругостью, особенно в размашистой фразе на словах «Наш костер гудит, бушует, сыплет искры головня». Это живая и веселая пионерская песня, которая может стать в один ряд с лучшими образцами этого жанра.

Другие номера сюиты также отличаются лирической свежестью. Запоминаются мелодия гобоя, начинающая вторую часть («Снег за окном»), ясный запев шестой части («Зимний вечер») и другие эпизоды, отмеченные тонкостью вкуса и мастерства.

Сочиняя «Зимний костер», стремясь к простоте и доступности, композитор сохранял оригинальность почерка и высокую художественную требовательность. «Зимний костер» занимает видное место в советской музыке для детей.

В 1950 году Прокофьев закончил ораторию «На страже мира». Прокофьев писал это произведение в период резкого ухудшения здоровья, когда врачи нередко лишали его карандаша и потной бумаги. В этих трудных условиях сочинялась музыка, проникнутая духом оптимизма и свидетельствующая о неистощимости жизненных и творческих сил, сохранявшихся в сердце композитора, не сдававшегося в борьбе с недугом.

План оратории был впервые набросан вместе с А. Я. Гаямовым в январе 1950 года, затем Прокофьев беседовал об этом замысле с И. Г. Эренбургом, писавшим ему в марте подробные соображения о содержании оратории. Мысли Эренбурга носили публицистический, почти газетный характер, главное место в них занимала тема военной угрозы, и лишь в самых последних эпизодах появлялась тема борьбы за мир. Мы не знаем, какую оценку дал этому плану композитор, но едва ли положительную: предложения Эренбурга были для него слишком прямолинейны и с трудом поддавались музыкальному воплощению. Во всяком случае, Прокофьев начал искать нового соавтора.

По совету А. А. Фадеева, он обратился к С. Я. Маршаку, который и написал стихотворный текст оратории. Стихи создавались в тесном общении с композитором; поэт показывал ему написанное, многое переделывал, добиваясь точности поэтического выражения.

Работая над ораторией, композитор и поэт прислушивались к советам Фадеева и Самосуда. Большую помощь и поддержку оказали им работники музыкальной редакции Всесоюзного радио, что было весьма существенно для Прокофьева в трудный и сложный период его жизни³¹.

Оратория создавалась в те годы, когда во всех странах развернулось движение сторонников мира, когда в Праге и Будапеште проходили первые Всемирные фестивалы демократической молодежи и студентов. В этом движении активно участвовали и советские композиторы, создавшие много песен, вдохновленных борьбой за мир. Наибольшую

³¹ Эти сведения почерпнуты из статьи: Мендельсон-Прокофьева М. Как создавалась оратория «На страже мира». — «Советская музыка», 1962, № 3, с. 101—102.

популярность среди них завоевал «Гимн демократической молодежи мира» А. Г. Новикова, разлетевшийся по всему земному шару.

Прокофьеву принадлежит честь создания самого монументального произведения, вдохновленного борьбой за мир. Он трактует тему широко и смело, понимая сложность и ответственность задачи. Он говорил о стремлении советских людей к миру и дружбе с народами всех стран, о возвышенной миссии советского искусства, как глашатая передовых идей, борца за счастливое будущее человечества. «Внести свой вклад в благородное дело борьбы за мир — это чувство владело поэтом Самуилом Маршаком и мною, когда мы работали над ораторией „На страже мира“»³², — говорил композитор. Это и определило содержание и характер музыки его нового произведения.

В оратории Прокофьева, состоящей из десяти номеров, можно выделить три больших раздела: первый — воспоминания о войне, второй — образы детства, третий — борьба за мир. Эта концепция связана со стихами Маршака, отличающимися свойственной ему конкретностью поэтического мышления. Тематический материал оратории разнообразен, но объединен звучанием величаво-торжественной темы мира, появляющейся в ряде эпизодов.

В первом номере, после краткой хоровой реплики: «Едва опомнилась Земля от грохота войны» — следует большой эпизод ритмического чтения на фоне маршеобразной поступи оркестра. В заключении английский рожок и альты поют широкую мелодию, в которой явственно ощущается близость интонациям русских песен. Вслед за этим без перерыва следует второй номер — «Кому сегодня десять лет» (детский хор и оркестр).

Этот хор вызвал много критических замечаний: говорилось о некоторой надуманности и недостаточной рельефности мелодии. Во многом замечания справедливы: хор не принадлежит к лучшим страницам оратории, являясь своеобразным связующим эпизодом. Не очень впечатляют и следующие номера — «Город славы» и «Пусть будет героям наградой незыблемый мир на Земле». Они ярче по тематическому материалу, по их развитию носят внешний характер, напоминая обычную торжественную кантату. Лучшее

³² См.: Мендельсон-Прокофьева М. Как создавалась оратория «На страже мира». — «Советская музыка», 1962, № 3, с. 110.



С. С. Прокофьев за пасьянсом

связано здесь с появлением темы мира, особенно красиво звучащей в начале четвертой части (труба и струнные). Она заканчивается спокойными и мягкими хоровыми звучаниями.

Три последующих помера находятся в неразрывном единстве; в них раскрываются образы детства, будущего человечества, которое люди должны оградить от ужасов войны. Эти страницы, написанные с большой теплотой, являются лирическим центром оратории; они поэтичны, мелодически богаты, отличаются красотой звучания.

На первый план здесь выступают детский хор и мальчик-солист (альт). Выбор исполнительских средств связан не только с тематикой стихов Маршака, но и с интересом к детскому хоровому пению, особенно усилившемуся в первые послевоенные годы. Это было время частых выступлений хора мальчиков Московского хорового училища и его

юного солиста Женя Таланова, воспитанных замечательным музыкантом и педагогом А. В. Свешниковым. Композитор поручил этому хору и его солисту ответственную и сложную партию своей оратории.

Все три «детских» эпизода оратории написаны в легкой и непринужденной манере, они светлы по настроению, своеобразны по интонационному профилю. Их можно сравнить с лучшими страницами детской музыки Прокофьева, а кое в чем (например, в «Колыбельной») и отдать им предпочтение.

Композитор переносит слушателя в школу, на урок родного языка, где дети пишут в тетрадах и на доске слова: «Нам не нужна война». В оживленной, ясной по очертаниям мелодии чувствуется близость к оборотам пионерских песен, и в то же время они наделены чисто прокофьевскими чертами: хроматическим обогащением мажора и свободным использованием регистров. Мелодия поручена солисту, роль хора ограничивается репликами, утверждающими главную мысль. Ясность ничем не омраченного мажора сочетается с легкой подвижностью движения.

Характер бодрой и живой детской песни еще отчетливее выражен в «Голубях мира». Изящество мелодии, прозрачность звучания детского хора и оркестра — все это создает красочную картинку, приобретающую символическое значение: голуби, взлетающие в небо над городами разных стран, несут на крыльях весть мира. Эта идея выражена просто и непосредственно.

Едва ли не лучшей страницей оратории явилась «Колыбельная». Она замечательна прежде всего редкой красотой мелодии, изобилующей скачками и хроматизмами (особенно во второй половине), не нарушающими плавности движения и ясности диатонического лада. В ней есть лирическая полнота чувства, которым дышит каждая мелодическая интонация:

92 [Медленно]

Мы ра-ет мо-сяц

в об ла ках. По ра ло жить ся

свать. Ди та ка ча я на ру.

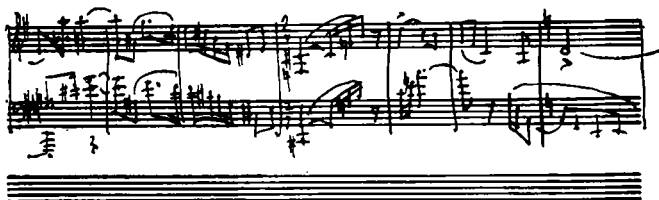
а . ках, по ст ти хонь ко мать:

«Колыбельную» исполняют меццо-сопрано и мальчик-альт в сопровождении кратких реплик женского хора и оркестра. Красота вокальных партий, богатство мелодически насыщенной инструментальной фактуры, стройность формы — все проникнуто истинной поэзией. «Колыбельная» покоряет чистотой и благородством чувства и одухотворенностью музыки. Все эти качества были раскрыты первой исполнительницей «Колыбельной» — замечательной певицей Зарой Долухановой (партию альты исполнил Е. Таланов).

После детских эпизодов оратории, особенно после «Колыбельной», последующее уже не производит столь сильного впечатления и воспринимается как торжественная концовка произведения. Конечно, и здесь есть и рельеф-

10^a соната.

Allegro moderato



Десятая соната
Автограф С. С. Прокофьева

пость темы, и интересная фактурная разработка, и эффектно звучащее хоровое заключение, построенное на широкой, свободно льющейся теме мира. Но, как это отмечалось уже после первых исполнений оратории, финалу недостает силы подлинного обобщения, он носит скорее внешний характер.

Оратория «На страже мира» оставляет неровное впечатление; не все в ней одинаково удалось автору. Но ее лучшие страницы сохранили и сейчас свою впечатляющую силу. При всех возможных критических аспектах современного отношения к прокофьевской оратории, нельзя не видеть ее исторического значения: она явилась важным событием, заняла свое место в ряду произведений советских композиторов, посвященных борьбе за мир. При таком подходе становится ясней значительность композиторского замысла и оригинальность его воплощения в лучших страницах оратории.

Созданием оратории «На страже мира» Прокофьев еще раз показал свою готовность откликаться на жизненные темы современности. Они все чаще входили в его творчество, вдохновляли его крупнейшие достижения. Оратория находится среди них и входит существенной частью в общую картину творческих исканий композитора в последние годы жизни. Работа над нею увлекла Прокофьева, который понимал всю важность темы и, как говорил он сам, стремился внести свой вклад во всенародное движение борьбы за мир.

Прокофьев очень волновался перед первым исполнением оратории. Оно состоялось в Колонном зале Дома Союзов 19 декабря 1950 года. В этот же вечер впервые прозвучала также и сюита «Зимний костер». В концерте участвовали Большой симфонический оркестр и хор Всесоюзного радио, хор мальчишек Московского хорового училища. Дирижировал Самосуд. Прокофьев присутствовал на этом концерте и радовался успеху своих новых произведений у широкой аудитории. Это придавало ему новые силы, в которых он так нуждался в ту пору.

Композитор был очень чуток к отклику широкой аудитории. М. А. Мендельсон-Прокофьева вспоминает, как радовался он после исполнения оратории «для рабочих и служащих одного из заводов, оживленно рассказывая о том, как тепло была встречена его оратория и он сам аудиторией. Сергею Сергеевичу хотелось, чтобы его музыка

была нужна нашим слушателям, чтобы она была понятна им»³³.

Прокофьев говорил об этом неоднократно на страницах советской прессы. О внимании к широким кругам слушателей свидетельствует и список его произведений последних лет, в котором видное место занимает советская тематика. Прокофьев работал над нею «не по должности, а по душе», искал музыкальные образы, сочетавшие оригинальность и доступность. Острота критического чутья подсказывала ему необходимость все более углубленных поисков, и он продолжал их до последних дней жизни. Можно лишь поражаться тому, как тяжело больной композитор сохранил пылкость и жажду творческих исканий. Ему хотелось воплотить в музыке самые разнообразные темы нашей действительности.

Именно поэтому он особенно дорожил всеми признаками внимания широкой общественности к своим произведениям на советскую тему, беспокоился о том, как они будут приняты аудиторией. Его обрадовало и взволновало известие о присуждении ему Государственной премии за сюиту «Зимний костер» и за ораторию «На страже мира».

Это было уже в 1951 году, когда он работал еще над одним произведением, вдохновленным образами советской действительности, — над праздничной поэмой «Встреча Волги с Доном». Нелишне напомнить, что она явилась единственным крупным произведением, написанным к торжествам открытия Волго-Донского канала. И здесь композитор оказался впереди, откликнувшись на это большое событие. Праздничная поэма впервые была исполнена 22 февраля 1952 года под управлением Самосуда. Композитор слушал ее по радио и остался доволен исполнением. К сожалению, праздничная поэма осталась малоизвестной широкой слушательской аудитории, хотя и написана в полном соответствии с требованиями жанра и отмечена мастерством разработки русских песенных интонаций. В биографии Прокофьева она осталась последним произведением на советскую тематику.

³³ Мендельсон-Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 385.

В ноябре Прокофьев писал на страницах «Советской культуры»: «Когда я работаю, мне вспоминается бескрайняя ширь наших великих рек, вспоминаются песни, которые сложил о них народ, строки русских классических и современных поэтов, посвященных им. Я стремлюсь, чтобы музыка поэмы была напевна и чтобы в ней нашла отражение та радость созидания, которой сейчас охвачен весь наш народ»³⁴. Эти слова достаточно ясно характеризуют музыку симфонической поэмы.

Начиная с первых тактов, где звучит энергичная мелодия трубы solo, слушателя охватывает то праздничное настроение, о котором пишет в своей статье композитор, бьется живой ритмический пульс, господствует ясность мажорного лада. В течение музыки врываются бойкие и задорные интонации; такова, например, тема флейты (цифра 9), широкие, по-русски раздольные мелодии, действительно переносящие воображение на просторы великих рек (цифра 13). Все это своеобразно по своему интонационному складу, в котором простота сочетается с поисками новизны.

Как и всегда, Прокофьев стремится к своеобразию языка и приемов оркестрового письма, к ясности формы. В этом отношении симфоническая поэма содержит много интересного: ее партитура сделана с обычным для Прокофьева мастерством, она отлично звучит, соответствуя предназначению — включению в праздничный репертуар.

Главное же, она свидетельствует о том, что композитор сохранил до конца своих дней высокую художественную требовательность и не искал упрощенных решений. Это делает его праздничную поэму интересным произведением очень важного жанра. Она остается в летописи истории советского искусства одним из немногих крупных симфонических произведений, посвященных теме строительства и трудовых подвигов советского народа.

1951 год ознаменован работой над произведениями для виолончели, которые быстро нашли путь на эстраду и вошли в современный концертный репертуар.

После неудачной премьеры концерта для виолончели с оркестром (1938) Прокофьев долго не писал для этого инструмента. Однако в последние годы жизни он снова про-

³⁴ «Советская культура», 1951, 17 ноября.

являет к нему живой интерес — создает сонату, концерт-симфонию, начинает концертно (законченное после смерти композитора Ростроповичем и инструментированное Кабалевским).

Подобно Рихтеру, М. Л. Ростропович явился одним из постоянных интерпретаторов музыки Прокофьева; его композитор мог оценить еще в 1947 году, когда впервые услышал в исполнении молодого музыканта свой виолончельный концерт. Прокофьев остался доволен исполнителем, но сказал ему, что собирается пересочинить многие эпизоды концерта, не удовлетворяющие его теперь.

Первой в ряду произведений Прокофьева для виолончели, созданных в 1949—1952 годах, была соната для виолончели с фортепиано. Она проникнута светлым чувством, душевным здоровьем, помогавшим композитору воплощать объективные по содержанию концепции, не подчиняясь влиянию сложных жизненных обстоятельств. Эта высокая объективность образов, сочетающаяся с оптимизмом, свойственна для многих последних произведений Прокофьева; он поет о солнце даже в дни тяжелых личных невзгод. Здесь проявились сила духа и ясность мысли замечательного композитора.

В музыке сонаты господствует высокий интеллектуализм, не лишающий ее непосредственности и поэтичности, ощутимых буквально с первой фразы виолончели, запевающей чудесную тему:

93 *Andante grave*





С. С. Прокофьев и его сыновья

Первая часть сонаты мелодически изобильна, светла в своем лирическом раздумье и проста по гармоническому языку. С какой силой звучит в ней тоническое трезвучие мажора!

Арнольд Шёнберг сказал однажды в последние годы своей жизни: «Много еще можно сделать хорошего и с мажорным трезвучием». Прокофьев на каждом шагу показывает неисчерпаемость возможностей чистого мажорного лада. Секрет его успеха в полном соответствии приемов с эпическим строем мышления, столь редким в искусстве нашего времени.

Ясная по мелодике первая часть звучит точно вдохновенная ария для виолончели, сопровождаемая такой же богатой по содержанию партией фортепиано.

Сложнее по эмоциональному строю вторая часть сонаты, написанная в трехчастной форме. Вначале это очень тонкое скерцино, скорее намек, чем реальность. Ироничность первой фразы фортепиано, грациозная и задорная мелодия, появляющаяся сначала у фортепиано, затем — у виолончели, арпеджированные форшлагги и хроматические пассажи виолончели — все это весьма изысканно, гротескно, без малейшей преувеличенности. Четкий рисунок нанесен тончайшими штрихами. В средней части звучит привольная кантилена, соперничающая красотой с мелодиями *Andante grave*. Реприза дана сжато, лишь в общих чертах повторяя сказанное в начале.

Финал несколько уступает первым двум частям по впечатляющей силе. Однако он логично завершает произведение, подчеркивая цельность его облика.

Музыка сонаты для виолончели отличается той внутренней динамикой, которая искупает недостаток контрастности в общепринятом смысле слова. Эта музыкальная поэма таит в себе большие резервы интонационного развития, использованные композитором с обычной для него оригинальностью.

Соната отличается полнозвучием фактуры, в которой особенно возрастает роль чистых диатонических аккордовых комплексов.

Здесь можно говорить о близости Рахманинову (на это уже указывалось в связи с разбором третьего фортепианного концерта; см. с. 200). Прокофьевское полнозвучие связано не только с количеством голосов, но и с их мелодической насыщенностью.

При всем техническом богатстве виолончельной партии, она, прежде всего, привлекает богатством содержания и благородством стиля. Соната — одно из самых интересных произведений Прокофьева последних лет, наряду с девятой сонатой для фортепиано и «Симфонией-концертом» для виолончели с оркестром. Она сохранила и по сей день свежесть и поэтичность.

Первое исполнение виолончельной сонаты состоялось 6 декабря 1949 года. Играли Ростропович и Рихтер, передавшие ее содержание с таким мастерством и артистизмом, которые обеспечили новому произведению признание музыкантов и широкой слушательской аудитории.

«Симфония-концерт» для виолончели с оркестром заняла место в ряду капитальных произведений Прокофьева, получивших ныне мировое признание. Она явилась переработкой первого виолончельного концерта, но столь значительной и серьезной, что о ней можно говорить, как о совсем новом сочинении.

Мысль о переработке концерта, как уже говорилось, возникла у композитора еще в 1947 году. Однако он приступил к ее осуществлению лишь три года спустя и закончил партитуру в 1952 году. Работая над концертом, композитор стремился не только к обогащению музыкального содержания, но и к тому, чтобы широко использовать виртуозные возможности инструмента.

Это вполне согласуется с требованиями, предъявлявшимися композитором к произведению концертного жанра; он считал необходимым обогащать его новыми техническими приемами, расширяющими возможности инструмента. В разговоре с А. И. Хачатуряном он сказал однажды, что, работая над концертом, следует записывать отдельные пассажи и фактурные находки, с тем чтобы затем использовать такие «кирпичи» для построения сольной партии концерта. Прокофьеву легко было делать это при сочинении фортепианного концерта, но для виолончельного ему пришлось основательно изучить литературу.

Трудно сказать, в какой степени это повлияло на его намерения. Во всяком случае, виртуозный стиль и фактура виолончельной партии оригинальны и новы. Дело в том, что, как и обычно у Прокофьева, виртуозная фактура тесно связана с общим музыкальным содержанием, которое определяет все детали. В «Симфонии-концерте» все

монументально — и содержание, и масштабы развития, и виртуозный размах.

Вместе с тем, как показывает само название, Прокофьев стремился включить виртуозную партию в общий строй симфонического мышления, и ему удалось выполнить поставленную перед собой задачу: его партитура полна глубокого содержания, в равной мере раскрываемого и солистом, и богатым, полнозвучным оркестром. Полнозвучным в смысле мелодической насыщенности и яркости тембров. Что же касается *tutti*, то здесь Прокофьев стремился сохранить необходимое динамическое равновесие звучания сольного инструмента и оркестра, придавая большое значение тембровой характеристике, широко пользуясь красочными эффектами игры регистров.

Композитор понимал значение произведения, открывавшего новые горизонты для виолончельной литературы, а возможно в глубине души и создавал, что это его лебединая песня в жанре, которому он отдал в прошлом столько творческих сил. Во всяком случае, в партитуру «Симфонии-концерта» вложено столько труда и вдохновения, что она остается одним из основополагающих произведений современного виолончельного репертуара.

Необычность содержания и фактуры сочетается здесь и с довольно редкой в концертной практике конструкцией, две спокойные части окружают находящуюся в середине быструю. Отказываясь от традиционного стремительного финала, композитор переносит центр тяжести в широко развернутое мелодически изобильное построение. Можно сказать, что композитор писал для идеального исполнителя, какому ему посчастливилось пасть в лице Ростроповича, создавшего никем до сих пор не превзойденную традицию исполнения этого сочинения.

«Симфония-концерт» — произведение поразительное по богатству тематизма, размаху фантазии, необычным даже для Прокофьева. Причем все изобилие материала объединено строгостью общей конструкции, обусловленной единством замысла. Несмотря на ярко инструментальный характер, в музыке отчетливо проявляется и песенное начало, в особенности в широких мелодических линиях первой и третьей части. Мелодия льется здесь точно волна и не отступает перед бурным натиском виртуозных пассажей. Композитор находит равновесие двух элементов в симфоническом развитии. Каждая из трех частей значительна по му-

зыкальному содержанию, воплощенному огромным темпераментом и размахом в единстве симфонического и виртуозного начал, которое характерно для этого произведения.

Первая часть — *Andante* — начинается тяжеловесным оркестровым *ostinato*, построенным на очень простой, даже элементарной интонации (*e-fis-g-h*). В это движение вступает голос виолончели с также четко артикулированной, решительной темой, получающей свободное интонационное и выразительное развитие. В первом же проведении появляются пассажи сольного инструмента, имеющие тематическое значение. Композитор разрабатывает сольную партию с подлинно симфонической масштабностью. Отсюда — особо высокие требования к солисту. Развитие ведет к мощной кульминации, где несколько измененная главная тема появляется в высоком, напряженнейшем регистре виолончели, постепенно спускается вниз, захватывая таким образом широкий диапазон. Кульминация сменяется эпизодом, где господствует спокойная нисходящая тема, проходящая в заключительном *Adagio* на фоне шелестящих гаммообразных пассажей виолончели. Вся первая часть воспринимается как лирико-эпическое повествование, идущее на едином дыхании.

Резкий контраст вносит вторая часть — *Allegro giusto* — написанная в сонатной форме. Композитор проявляет неистощимую фантазию в вариациях тематического материала, формах разработки, построении репризы и т. д. Он избегает повторов, ищет каждый раз новую фактуру, и это придает его музыке особую динамичность и увлекательность для слушателя, все время находящего черты новизны в уже знакомом материале. Вторая часть начинается стремительным разбегом виолончельных пассажей (виолончель *solo* и краткие реплики оркестра), из которых возникает упругая и энергичная главная тема. Вторая тема — пашевная, русская по характеру, вначале также излагается виолончелью. В разработке, построенной на обеих темах, партия виолончели отмечена титаническим виртуозным размахом, который равно проявляется и в каденции, с ее неудержимым нарастанием темпа и динамики, и в смелых контрастах, которыми изобилует это произведение. Все это, как впрочем и музыка других частей «Симфонии-концерта», требует от исполнителя исключительной выдержки. В энергичной коде снова звучат фрагменты начальных пассажей виолончели, которые вливаются в по-

вторые элементы главной темы, заканчивающих часть в подчеркнуто энергичном тоне.

Третья часть — *Andante con moto* построена на двух темах. Первая, звучащая вначале у виолончели *solo*, носит светлый, лирический характер. Она получает интересное вариационное развитие. Вторая тема отмечена чертами изящного прокофьевского гротеска. Она изложена более сжато и вводит в новые вариации главной темы. Динамичная кода построена на материале из второй части.

Слушая музыку «Симфонии-концерта», неизменно испытываешь удивление от щедрости творческой фантазии композитора и глубины его замысла. Она явилась одной из убедительнейших побед, одержанных гением композитора в последние годы жизни, когда его силы были, казалось бы, окончательно надломлены.

Как и сонату для виолончели с фортепиано, так и «Симфонию-концерт» для виолончели с оркестром первыми сыграли Ростропович и Рихтер.

Это был дебют и, в то же время, единственное до сих пор выступление прославленного пианиста в качестве дирижера. Естественно, что такое событие вызвало исключительный интерес музыкальной общественности.

Рихтер вспоминает, что ему было дано всего три репетиции, проходившие в сложной обстановке: «...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 повторская, вызвала бурное веселье у виолончелистов»³⁵.

Первое исполнение «Симфонии-концерта» Прокофьева состоялось 18 февраля 1952 года, когда еще не совсем замолкла несправедливая критика, от которой так страдал композитор. Ныне «Симфония-концерт» звучит во всем мире и признается одним из выдающихся произведений современного виолончельного репертуара.

В 1952 году прозвучало еще одно крупное произведение Прокофьева, последнее, которое ему довелось услышать в концертном зале. Речь идет о седьмой симфонии.

³⁵ Рихтер С. О Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 469.



С. С. ПРОКОФЬЕВ

Последняя фотография. Осень 1952 года

Седьмая симфония была особенно дорога сердцу композитора, вложившего в нее столько искреннего чувства и вдохновения. Первое прослушивание симфонии (в исполнении пианиста А. И. Ведерникова) состоялось в Союзе композиторов и прошло с большим успехом. Прокофьев не мог присутствовать в зале и на следующий день Д. Б. Кабалевский и Г. Н. Хубов отправились на Николину гору, чтобы рассказать композитору о состоявшемся исполнении.

«Сергей Сергеевич чувствовал себя плохо и лежал в постели,— вспоминает Кабалевский.— 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»³⁶. Прокофьев был рад узнать о теплом приеме симфонии в кругу коллег, но еще больше ему хотелось верить в ее доступность для широкой аудитории.

Он мог убедиться в этом 11 октября 1952 года, когда симфония была сыграна оркестром Всесоюзного радио под управлением Самосуда. Последний раз композитор слушал свою музыку в концертном зале, последний раз отвечал на приветствия слушателей и, несомненно, переживал чувство глубочайшего удовлетворения: симфония была принята единодушно и вновь принесла ему радость полного признания. Прокофьеву не суждено было дожить до того дня, когда седьмая симфония была удостоена Ленинской премии. Это произошло уже в 1957 году; он был первым композитором, отмеченным этой высокой наградой.

Велика впечатляющая сила музыки седьмой симфонии. Знакомые черты облика композитора предстают в ней с особой ясностью и гармоничностью. Простота явилась проявлением высшего мастерства, когда мысль приобретает афористическую краткость и выразительность, сохраняя при этом всю полноту выражения. Музыка симфонии пленяет чистотой и свежестью чувства, в ней веет дыхание молодости, и трудно представить себе, что она написана рукой композитора, уже вплотную подошедшего к концу жизненного пути. В нем было еще много неистраченных душевных сил, не иссякли родники чистой и нежной лирики, питающие музыку первой части (*Moderato*).

³⁶ Кабалевский Д. О Сергее Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 423.

Она начинается необычайно просто: на выдержанном тоническом звуке *до-диез* звучит распевная мелодия редкой красоты, напоминающая русскую протяжную песню. Сходство усиливается тонкими подголосками, сплетающимися в прозрачной оркестровой ткани. Здесь чувствуется школа строгого русского голосоведения, пройденная Прокофьевым в консерватории. И в то же время он далек от какого бы то ни было академизма — тема симфонии точно весенний цветок, раскрывший лепестки навстречу солнцу:



В изложении темы все кажется простым. Однако сколько оригинальности в интонационном развитии, захватывающем две октавы, в тональных сдвигах и сменах оркестровых тембров. Это простота мастера, уверенно и точно отбирающего единственно возможные выразительные средства. В мелодии улавливаются отзвуки сдержанной грусти, о которой лучше всего сказать словами Пушкина: «Печаль моя светла». Вторая тема, тоже широкая и распевная, носит светлый, даже несколько восторженный характер, в ней есть неомраченная ясность эмоции. Интересная своим интонационным строением, она сливается с первой темой в неразрывном единстве светлой печали и радостного созерцания. Это — два взгляда на жизнь, брошенные из сгущающегося сумрака вечера...

Его тени набегают. В начале разработки звучит остро очерченная, настороженная, краткая тема, под внешней сдержанностью таящая что-то недоброе. Какими тонкими интригами, без всякого заострения образа, говорит композитор о том, что у другого могло бы вызвать взрыв наступивших звучаний. Что это: покорность или стремление подавить усилием воли наплывающие мрачные образы? Такой вопрос сам по себе абстрактен. Но если вслушаться в музыку первой части, где не раз звучит эта недобрая фраза, то станет ясным, — в душе автора симфонии побеждает большое человеческое чувство, побеждает даже в сознании неизбежного наступления тьмы, которую несет наплыв на-

чала разработки. Мрачные тени сгущаются и в самом конце первой части, но их оттесняют живые интонации лирической темы.

Первая часть симфонии отличается стройностью и лаконизмом формы. Сжатая экспозиция двух тем, затем такая же сжатая, четкая по контурам разработка и реприза с небольшой кодой — во всем продумана каждая деталь. Это живая, органичная в своем развитии музыка, пленяющая лирической взволнованностью. Первая часть резко отличается от трех последующих: в них мы не находим такого лирико-философского обобщения, все жанрово по характеру и значительно проще по содержанию. Это дает основание говорить о первой части как истинном центре произведения.

В чем истинный смысл этой редкой по откровенности высказывания музыки Прокофьева? Можно ли считать ее лишь проявлением творческого инстинкта или она связана с переживаниями композитора в последний год его жизни? Конечно, на такой вопрос можно ответить лишь предположительно, но нам кажется, что трудно не почувствовать в музыке симфонии глубоко личной ноты прощания с жизнью, высказанного в спокойно-просветленных мелодиях, освещенного философским сознанием вечной красоты природы и постоянно обновляющейся молодости человечества. В этом есть нечто близкое эпилогу малеровской «Песни о земле», но выраженное русским музыкальным языком и с той афористичностью, которая свойственна позднему творчеству Прокофьева. Первая часть — средоточие субъективного начала симфонии, отступающего к более объективной музыке следующих частей. Однако они не могут заслонить лирической прелести проникновенной музыки первой части.

Вторая часть симфонии Allegretto написана в форме вальса, часто привлекавшей внимание Прокофьева в последние годы. Он продолжил линию русской классики, восходящую еще к Глинке, а затем — к Чайковскому и Глазунову. Конечно, Прокофьев не становится на путь подражания существующим образцам, а вносит нечто свое. Сколько свежих и неожиданных деталей в музыке его вальса, ритмически-упругой, изобилующей контрастами! В партитуре привлекают внимание и энергичные терцовые ходы, и перекличка гобоя, кларнета и первых скрипок, и мелодия, которую поют скрипки и гобой, а затем — кларнет, и дру-

гие эпизоды, свидетельствующие о мастерстве и вкусе композитора, и логика развития, спаивающая разнохарактерные эпизоды в одно целое. Этот вальс написан с точным ощущением жанра и щедростью мелодической фантазии.

Что касается третьей части (*Andante espressivo*), то она вводит в сферу прокофьевской лирики — светлой, спокойно-раздумчивой и всегда активной. Мелодический источник здесь тот же, что и в первой части: интонации русской народной песни, все чаще увлекавшей воображение Прокофьева. Он часто пользуется, казалось бы, обычными выразительными средствами, придавая им новый смысл и значение. Спокойный напев переходит в широкую по диапазону мелодию (флейта, фортепиано, арфа, альты, виолончели, контрабасы *divisi*), сопровождаемую ударами барабана. Затем появляется тема гобоя, оттененная триолями скрипок и альтов, а далее — нисходящими аккордами скрипок, альтов, виолончелей, контрабасов и фортепиано. И даже привычное тональное сопоставление А — С — Е звучит как-то по особому, по-прокофьевски. На каждом шагу встречаются колоритные подробности (например, арпеджио фортепиано и арфы, сопровождающее проведение главной темы в репризе). Музыка носит характер сосредоточенного размышления.

Финал симфонии (*Vivace*) полон изящества и остроумия. Музыка искрится и сверкает, летит в неудержимом порыве, заставляет улыбаться, захватывает стремительностью бега. В конце всплывает вторая тема первой части, торжественная и полнозвучная. В первом варианте финал заканчивается спокойными звучаниями, напоминающими об одном из эпизодов разработки первой части, во втором — краткой, вихревой кодой. Этот вариант был сделан по просьбе Самосуда; он включен в партитуру, но композитор отдавал предпочтение первому.

Не раз возникали дискуссии об органичности связи отдельных частей симфонии. Можно иметь по этому поводу различные точки зрения, но они не меняют отношения к музыке, обладающей несомненным поэтическим обаянием.

Нельзя не сказать об оркестровой палитре симфонии. Она богата тембровыми оттенками, интересными сочетаниями инструментов, отличается прозрачностью звучания. Здесь напрашиваются параллели с оркестровым стилем ранней «Классической симфонии».

Прокофьев высказал однажды мысль, что для достижения хорошего оркестрового звучания необходимо поручать каждому из инструментов «самые естественные» и «приятные» для него вещи. Партитура седьмой симфонии является одним из примеров воплощения этого принципа. Оп, кстати сказать, перекликается и с высказываниями Глинки, также высоко ценившим ясность оркестрового звучания.

Седьмая симфония явилась, в сущности, эпилогом творчества Прокофьева — те немногие произведения, которые были начаты либо заканчивались позднее, уступают ей в силе творческого вдохновения.

1952 год принес Прокофьеву радостную новость: Большой театр СССР приступил к подготовке спектакля «Каменный цветок». Балетмейстером был приглашен Лавровский. Он вспоминает о том, как оживился композитор при мысли о спектакле, с каким живейшим интересом обсуждал его детали, как серьезно относился к различным критическим замечаниям. «Кое-что композитор поправлял, — вспоминал Лавровский, — много сочинил заново: так, заново были написаны дуэт Катерины и Даниила из четвертого акта, народный танец из третьего акта и т. д. Оставляя второстепенное, Прокофьев работал над главным»³⁷.

Эта работа продолжалась буквально до последнего дня жизни композитора. Но, как и всегда, несмотря на все нараставшие болезненные явления, мысли Прокофьева были заняты многими замыслами. Так велика была его жажда творческой деятельности, что он ни на минуту не прекращал обдумывания больших планов. Мендельсон-Прокофьева вспоминает: «В последние месяцы все силы его души были направлены на то, чтобы как можно скорее написать задуманное; он работал параллельно над семью произведениями. За несколько дней до конца, ослабевший после тяжелого гриппа, Сергей Сергеевич попросил меня вписать названия этих произведений в составленный нами в 1952 году подробный перечень его сочинений»³⁸.

³⁷ Лавровский Л. «Сейф» творческого дара. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 525.

³⁸ Мендельсон-Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 373.

Прокофьев продиктовал названия семиopusов, кончая 138-м. Здесь были «Концертино» для виолончели с оркестром, концерт для двух фортепиано с оркестром, соната для виолончели соло, новые редакции пятой фортепианной сонаты и второй симфонии, десятая и одиннадцатая сонаты для фортепиано. Из всего этого он успел закончить лишь новую редакцию пятой сонаты; многое было сочинено для виолончельного «Концертино», остальное же осталось лишь в эскизах.

Возможно, что композитор сознавал сам невыполнимость намеченного плана. Но он стремился к точной регламентации времени, какова бы ни была его продолжительность. Ему, как воздух, была необходима полная нагрузка: «Почти всегда Сергей Сергеевич работал над несколькими произведениями. Уверяя, что для него „лучший отдых — это правильная смена занятий“, он в течение дня сочинял и инструментовал, корректировал и пересматривал ранее написанное»³⁹.

Разумеется, трудно было выдерживать такой рабочий режим в дни тяжелой болезни. Но, даже если нельзя было держать в руках карандаш и бумагу, Прокофьев не переставал думать о музыке. В канун Нового — 1953 — года он выступил на страницах журнала «Советская музыка» с рассказом о своих творческих планах. Он говорил, что в течение будущего года рассчитывает завершить «Концертино» для виолончели и оркестра, писать концерт для двух фортепиано с оркестром. Особенно его увлекала область музыкального театра.

«Мои творческие планы на 1953 год связаны с намерением филлала Большого театра и театра имени Станиславского осуществить постановки балета „Каменный цветок“ и оперы „Война и мир“ (последняя — в новой редакции. — *И. М.*)»⁴⁰.

Он не знал, конечно, что дней у него осталось мало, и эти планы осуществляются уже без него. Прошел январь, а за ним и февраль, принесший композитору радостную новость: по радио прозвучала музыка сцены в Филях из

³⁹ Мендельсон-Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 373.

⁴⁰ Прокофьев С. Мои творческие планы. — «Советская музыка». 1953, № 1, с. 19. — Перепеч. в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 258.

«Войны и мира». Затем Прокофьев перенес тяжелый, изнуривший его грипп. Но все мысли были в театре, где уже начиналась работа над «Каменным цветком». Его навещали Л. М. Лавровский и С. К. Стучевский, оба они посетили квартиру Прокофьева и 5 марта.

«Я забежал к Сергею Сергеевичу на несколько минут,— вспомнил Лавровский.— Он сидел над партитурой дуэта Катерины и Данилы, чувствовал себя хорошо, был поглощен работой и ждал С. К. Стучевского для некоторых поправок»⁴¹.

Лавровский отправился в театр, чтобы работать над постановкой дуэта Катерины и Данилы. Стучевский заходил к Прокофьеву за последним листом партитуры. Сергей Сергеевич ездил в поликлинику, а затем погулял на улице. Дома после обеда выслушал чтепше своей юношеской заметки о Танееве. А вечером произошло кровоизлияние в мозг, положившее конец его замечательной жизни.

7 марта 1953 года состоялось погребение Прокофьева на кладбище Новодевичьего монастыря в Москве.

Ушел из жизни один из крупнейших музыкантов нашего столетия. Ушел, оставив громадное наследие, ставшее сейчас классическим. Ушел, полный творческих планов, не сказав своего последнего слова. Весь музыкальный мир скорбел об этой невозвратимой утрате.

Но Прокофьев уже обрел бессмертие в своем искусстве. Истинное значение художника познается со временем, которое отсеивает все слабое, случайное. Окидывая взглядом панораму прокофьевского наследия, поражаешься тому, как много в нем сохранило силу в наш тревожный и беспокойный век, когда так легко и быстро рушатся художественные авторитеты. Прокофьев обладал большим, чем авторитет,— творческим гением, одушевившим его музыку. Она продолжает оставаться для нас одним из сокровищ мировой культуры.

⁴¹ Лавровский Л. «Сейф» творческого дара.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 525.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА¹

1891

23 апреля — в деревне Сонцовка родился Сергей Сергеевич Прокофьев.

1896

Начало занятий музыкой.
Первое сочинение: «Индийский галоп».

1900

Январь — поездка с родителями в Москву; посещение оперных спектаклей.
Опера «Великан».

1901

Лето — в имении родственников матери — Раевских. Спектакль оперы «Великан». *В конце года* — отъезд вместе с родителями в Петербург.
Опера «На пустынных островах».

1902

Зима — в Петербурге и в Москве. *Январь* — встреча с И. С. Танеевым; уроки гармонии с Ю. Н. Померанцевым. *Июнь* — приезд в Сонцовку Р. М. Глиэра. *Ноябрь* — новая встреча с Танеевым в Москве. Посещение оперы и симфонических концертов.
Симфония G-dur.

¹ Первый абзац в пределах года содержит факты биографии, второй дает сведения о творчестве.

1903

Летом — занятия с Глиэром в Сонцовке. Оркестровка симфонии. Опера «Пир во время чумы». Первые романсы.

1904

Январь — занятия в Москве с Глиэром. *Февраль* — поездка в Петербург; встреча с А. К. Глазуновым. *Лето* — в Сонцовке, подготовка к вступительным экзаменам в консерваторию. *Сентябрь* — поступление в Петербургскую консерваторию. Занятия с А. К. Лядовым (гармония) и А. А. Вииклером (фортепиано).

Начало работы над оперой «Ундина». Сочинение ряда небольших фортепианных пьес.

1905

Лето — в Сонцовке. Знакомство с В. М. Морозовым. Работа над оперой «Ундина» и фортепианными пьесами.

1906

Лето — в Сонцовке. *Сентябрь* — начало занятий в классе Н. А. Римского-Корсакова. Встреча с Н. Я. Мясковским. Прокофьев присутствует на авторских концертах М. Рegerа и А. Н. Скрябина (исполнение 3-й симфонии).

1907

Февраль — Прокофьев посещает генеральные репетиции и премьеру оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. *Лето* — в Сонцовке.

Окончание оперы «Ундина». Сочинение ряда пьес для фортепиано.

1908

Январь — первые посещения «Вечеров современной музыки». *Лето* — в Сонцовке. 18 декабря — первое публичное выступление в 45-м собрании «Вечеров современной музыки».

Симфония e-moll. Пьесы для фортепиано op. 3 и 4.

1909

Окончание консерватории по классу композиции. *Лето* — в Сонцовке. *Осень* — начало занятий в классах А. Н. Есиповой (фортепиано) и Н. Н. Черепнина (дирижирование).

Первая соната и этюды для фортепиано. Симфонетта.

538

1910

21 февраля — первое выступление в Москве. Встреча с И. Ф. Стравинским.
Оркестровые пьесы «Сны», «Осеннее».

1911

Занятия в классах Есиповой и Черепнина. Первое исполнение пьес «Сны» и «Осеннее» (Москва).

Работа над оперой «Мадалена» и первым концертом для фортепиано.

1912

Занятия в консерватории. *Лето* — в Кисловодске. *16 августа* — первое исполнение концерта для фортепиано (Москва).

Окончание первого концерта для фортепиано; сочинение второй сонаты и Токкаты для фортепиано.

1913

Лето — первая поездка за границу (Франция, Англия, Швейцария). *23 августа* — первое исполнение второго концерта для фортепиано. *Ноябрь* — встреча с К. Дебюсси.

Сочинение второго концерта для фортепиано; завершение второй сонаты и «Десяти пьес для фортепиано». Окончание оперы «Мадалена».

1914

Февраль — авторские концерты в Москве и в Петербурге. *22 апреля* — выступление на конкурсном экзамене; премия имени А. Г. Рубинштейна. *14 мая* — исполнение первого концерта для фортепиано на выпускном акте. *Июнь* — поездка в Лондон, знакомство с С. П. Дягилевым.

«Сарказмы», «Гадкий утенок».

1915

Поездка в Италию для встречи с Дягилевым. *7 марта* — первое заграничное выступление (Рим). Встреча в Швейцарии с И. Ф. Стравинским. Выступление в нескольких концертах в Петрограде.

«Скифская сюита», работа над балетом «Сказка про шута» и над оперой «Игрок».

1916

Выступления в концертах в Петрограде. *29 января* — премьера «Скифской сюиты».

Окончание оперы «Игрок»; работа над балетом «Сказка про шута».

1917

5 февраля — авторский концерт в Москве (присутствовали С. В. Рахманинов и Н. К. Метнер). Репетиции «Игрока» в Мариинском театре. 12 февраля — встреча с А. М. Горьким. Лето — в Кисловодске, затем путешествие по Каме и возвращение в Кисловодск. Работа над новыми сочинениями, выступления в концертах.

Первый концерт для скрипки, третья и четвертая сонаты, «Мимолетности» для фортепиано, «Классическая симфония», «Пять стихотворений А. Ахматовой» для голоса с фортепиано.

1918

Март — отъезд из Кисловодска в Москву. Выступление в «Кафе поэтов», встреча с В. В. Маяковским. 15 и 17 апреля — авторские концерты в Петрограде, премьера «Классической симфонии». 7 мая — отъезд за границу — через Сибирь. Лето — три концерта в Японии. Сентябрь — прибытие в США (Нью-Йорк). 19 октября — первое выступление в США. Декабрь — выступления в симфонических концертах в Чикаго и Нью-Йорке.

«Сказки старой бабушки» и «Четыре пьесы для фортепиано» ор. 32.

1919

Концертные выступления в США.

Опера «Любовь к трем апельсинам», «Увертюра на еврейские темы».

1920

Апрель — поездка в Англию и Францию. Новые встречи с Дягилевым, знакомство с М. Равелем. Лето — в Мант-ла-Жюли (вблизи Парижа). Осень — концертная поездка по Калифорнии и Мексике.

«Пять песен без слов» для голоса и фортепиано.

1921

Весна — во Франции. 17 мая — премьера «Сказки про шута» в Париже, 9 июня — в Лондоне. Осень — поездка в США; первое исполнение третьего концерта для фортепиано (Чикаго). 30 декабря — премьера оперы «Любовь к трем апельсинам» (Чикаго).

Третий концерт для фортепиано. «Пять стихотворений К. Бальмонта» для голоса с фортепиано.

1922

Март — Прокофьев поселяется в Эттале (Бавария). Концертные поездки по европейским странам.

Работа над новыми произведениями, в том числе над оперой «Огненный ангел».

1923

Концертные поездки (Испания, Франция, Бельгия, Англия). *Осенью* — переезд в Париж. *18 октября* — исполнение в Париже первого концерта для скрипки.

Пятая соната для фортепиано.

1924

В Париже автор играет пятую сонату и второй концерт для фортепиано. Первое исполнение кантаты «Семеро их».

Квintет ор. 39, вторая симфония.

1925

Первое исполнение второй симфонии (Париж). Концертные выступления в Польше, Швеции, Голландии, поездка по США, концерты в Италии. Встреча с М. Горьким в Неаполе. Постановка оперы «Любовь к трем апельсинам» в Кельне.

Балет «Стальной скак».

1926

Премьера оперы «Любовь к трем апельсинам» в Ленинграде и в Берлине. Концертные поездки.

Увертюра ор. 42.

1927

Январь — март — поездка в СССР; концерты в Москве, Ленинграде, Харькове, Киеве и Одессе. *19 мая* — премьера оперы «Любовь к трем апельсинам» в Большом театре. *7 июня* — премьера балета «Стальной скак» (Париж). *Лето* — на берегу Атлантического океана во Франции.

Оркестровка оперы «Огненный ангел».

1928

Лето — встреча во Франции с В. Э. Мейерхольдом. Третья симфония, балет «Блудный сын».

1929

29 апреля — премьера оперы «Игрок» (Брюссель), *21 мая* — премьера балета «Блудный сын» (Париж). Встреча с Маяковским. *Лето* — в провинции Франции. *Ноябрь* — двухнедельная поездка в Москву. Прокофьев присутствует на читке Маяковским пьесы «Баня». *Декабрь* — концерты в Париже.
Симфонietta (3-я ред.).

1930

Январь — март — концертная поездка по США, выступления в Европе. *Лето* — во Франции. Премьера четвертой симфонии в Бостоне и Париже.

Четвертая симфония. Балет «На Днестре».

1931

Многочисленные концертные поездки по Европе. *Лето* — на берегу Атлантического океана.

Четвертый концерт для фортепиано.

1932

Многочисленные концертные выступления в Европе. Первые исполнения пятого концерта для фортепиано: *31 октября* в Берлине, *25 ноября* в Москве. Встреча с М. Горьким.

Пятый концерт для фортепиано.

1933

Концертная поездка по США. *Осенью* — Прокофьев в СССР. Занятия со студентами Московской консерватории. *Конец года* — в Париже.

Музыка к фильму «Поручик Киже»; «Симфоническая песнь».

1934

Апрель — концерты на Украине и в Закавказье. Первое исполнение «Симфонической песни» (Москва). *Май* — на даче П. П. Кончаловского (Бугры). *Июнь* — поездка по Каме и Белой. *Конец года* — в Париже.

Музыка к фильму «Поручик Киже» и спектаклю «Египетские ночи».

1935

Лето — в Поленово. *Конец года* — концерты в Испании и Северной Африке. Первое исполнение второго скрипичного концерта (Мадрид).

Второй концерт для скрипки, «Детская музыка» для фортепиано, работа над балетом «Ромео и Джульетта».

1936

Май — окончательный переезд в Москву. *Лето* — в Поленово. *Конец года* — концертная поездка по Европе и США.

Балет «Ромео и Джульетта», симфоническая сказка «Петя и волк».

1937

Весна — работа над «Кантатой к двадцатилетию Октября». *Август* — поездка в Кисловодск. Исполнение четвертой симфонии, второго концерта для скрипки, второй сюиты из «Ромео и Джульетты» на первой Декаде советской музыки в Москве.

«Кантата к двадцатилетию Октября», «Песни наших дней».

1938

Последняя заграничная поездка (Франция, Чехословакия, Англия, США). Начало творческого сотрудничества с Мейерхольдом. *1 декабря* — премьера фильма «Александр Невский». *30 декабря* — премьера балета «Ромео и Джульетта» (Брно).

Музыка к фильму «Александр Невский».

1939

17 мая — премьера кантаты «Александр Невский». *Лето* — в Кисловодске.

Работа над пьесами сочинениями, в том числе над оперой «Семен Котко», кантата «Здравница».

1940

11 января — премьера балета «Ромео и Джульетта» в Ленинграде. *Весна* — показ балета в Москве. *23 июня* — премьера оперы «Семен Котко» (Москва). Автор исполняет на радио новую — шестую сонату для фортепиано.

Опера «Обручение в монастыре», шестая соната для фортепиано. Начало работы над балетом «Золушка».

1941

Август — отъезд в Нальчик, затем в Тбилиси. Выступления в концертах.

Июнь-июль — создание ряда произведений на военные темы. Работа над новыми произведениями в том числе — над оперой «Война и мир». Сочинение симфонической сюиты «1941 год».

1942

Июнь — переезд в Алма-Ату для совместной работы с С. М. Эйзенштейном. *Конец ноября* — отъезд в Москву. Второй квартет, седьмая соната.

1943

Начало года — в Москве. *Июнь* — в Перми, где предполагалась постановка балета «Золушка». *Начало октября* — возвращение в Москву. Работа над новыми произведениями.

Балет «Золушка». «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным». Соната для флейты и фортепиано.

1944

Февраль — премьера «Баллады о мальчике, оставшемся неизвестным». *Лето* — в доме творчества Иваново. *Осень* — работа над музыкой к фильму «Иван Грозный». *16 октября* — первое (концертное) исполнение первоначальной редакции оперы «Война и мир». Пятая симфония, восьмая соната для фортепиано.

1945

13 января — премьера пятой симфонии, последнее публичное выступление Прокофьева. *Конец января* — тяжелый приступ гипертонии. *Апрель* — в санатории Подлипки. *Июнь* — концертное исполнение «Войны и мира» в Москве. *Лето* — в доме творчества Иваново. *21 ноября* — премьера балета «Золушка» в Большом театре. «Ода на окончание войны».

1946

8 апреля — премьера «Золушки» в Ленинграде. *12 июля* — исполнение оперы «Война и мир» (2-я ред.) в Ленинграде. *3 ноября* — премьера оперы «Обручение в монастыре» (Ленинград). *22 ноября* — балет «Ромео и Джульетта» исполняется на сцене Большого театра.

1947

С начала года до осени — Прокофьев живет на даче под Москвой (Николиная гора), работая над новыми произведениями. *11 октября* — премьера шестой симфонии в Ленинграде. Шестая симфония, девятая соната для фортепиано.

1948

Большую часть времени композитор проводит на Николиной горе, работая над новыми произведениями. *Декабрь* — поездка в

Ленинград в связи с намечавшейся постановкой оперы «Повесть о настоящем человеке».

Опера «Повесть о настоящем человеке».

1949

Работа над новыми произведениями. Новый приступ болезни. «Война и мир» (3-я ред.), сюита «Зимний костер».

1950

Начало года — тяжелое обострение болезни. *Апрель* — в санатории «Барвиха». *Лето* — на Николиной горе. *19 декабря* — премьера оратории «На страже мира» (Москва).

Балет «Сказ о каменном цветке», оратория «На страже мира».

1951

Зимние месяцы — в Москве; *весна и лето* — на Николиной горе.

Увертюра «Встреча Волги с Доном»; сюиты из музыки балета «Каменный цветок».

1952

Прокофьев в Москве и на Николиной горе живет в условиях строгого медицинского режима, но продолжает работать. *11 октября* — премьера седьмой симфонии.

Седьмая симфония. «Симфония-концерт» для виолончели с оркестром. Окончание работы над оперой «Война и мир».

1953

5 марта — Сергей Сергеевич Прокофьев внезапно скончался от кровоизлияния в мозг.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. С. ПРОКОФЬЕВА¹

- «Ала и Лоллий», неосуществленный балет по либретто С. М. Городецкого — 96, 98
- «Александр Невский», музыка к кинофильму («Разоренная Русь». «Рассвет». «Псков» (первый). «Псков» (второй). «Псков» (третий). «Псков» (четвертый). «Вече». «Мобилизация». «Свинья». «Русские рожки». «Рог тонет». «Рога перед карре». «Соцели». «Карре». «Поединок». «После поединка». «Рога в преследовании». «Конная атака». «Преследование». «Въезд во Псков». Финал) — 271, 297, 350, 352, 353, 358, 367, 369, 371, 406, 419, 430, 449, 459, 460, 480, 481
- «Александр Невский», кантата ор. 78, для меццо-сопрано, хора и оркестра; слова В. А. Луговского и Прокофьева — 372—377, 379, 419, 430, 441, 449, 460
- «Русь под игом монгольским» — 372
- «Песня об Александре Невском» — 372, 375
- «Крестоносцы во Пскове» — 372, 374, 376
- «Вставайте, люди русские!» — 372—374, 376
- «Ледовое побоище» — 373
- «Мертвое поле» — 373, 376
- Баллада для виолончели и ф-п., с-moll, ор. 15—20, 89—91, 121, 445
- «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным», кантата для сопрано, тенора, хора и оркестра ор. 93; слова П. Г. Антокольского — 422, 426
- «Блудный сын», балет в 3-х действиях ор. 46; либретто Б. Кохно — 274—281, 283, 287, 288, 292, 294, 296, 302, 304, 340
- «Борис Годунов», музыка к спектаклю, ор. 70-bis («Мисаил и Варлаам при входе в корчму». «Мисаил и Варлаам». «Одинокий путник». Adagio. Largo. Largo. «Пьяные бояре». «Ксения». Rêverie. Полонез. Мазурка. Scherzando. Amoroso. «Самозванец у фонтана». «Самозванец в саду». «Битва». «Немцы входят». «Немцы уходят». «Ляхи». «Юродивый». «Нищие-слепцы». «Народ». «Народ». «Народ.») — 338
- Вальс C-dur (детское сочинение) — 8

¹ Указатель составила Н. И. Баранская.

- Вальсы, сюита для симфонического оркестра, ор. 110—478
 «Великан», опера (детское сочинение) — 11, 12, 27, 28
 «Ветка Палестины» («Скажи мне, ветка Палестины»), первый романс; слова М. Ю. Лермонтова — 26
 «Вещи в себе», 2 пьесы для ф-п., ор. 45—271—273, 283, 304
 «Вещь в себе. А» — 272, 273
 «Вещь в себе. Б.» — 273
 «Война и мир», опера в 13-ти картинах с хоровым эпиграфом-прологом, ор. 91; либретто Прокофьева и М. А. Мендельсон-Прокофьевой по роману Л. Н. Толстого — 338, 350, 352, 358, 395, 409, 417, 419—421, 427, 441, 444, 446—468, 470, 471, 478, 480, 483, 497, 504, 535, 536
 «Встреча Волги с Доном», праздничная поэма для симфонического оркестра, ор. 130—520, 521
 «Гадкий утенок», по сказке Г. Х. Андерсена, для голоса с ф-п.— 91, 119, 120, 123—126, 130, 203
 «Гамлет», музыка к спектаклю, ор. 77 («Призрак Гамлета-отца». «Марш Клавдия». «Первая песенка Офелии». «Вторая песенка Офелии». «Третья песенка Офелии». «Четвертая песенка Офелии». «Фанфары № 1 и 2». «Пантомима». «Песенка могильщика». «Заключительный марш Фортинбраса») — 406, 473
 Два дуэта, обработки русских народных песен для тенора и баритона с ф-п., ор. 106 («Московская славна путь-дороженька», «Всякой на свете женится») — 443
 Двенадцать обработок русских народных песен для голоса с ф-п., ор. 104 («В лете калина», «Зеленая рощица», «На горе-то калина», «Снежки белые», «Кари глазки», «Катерина», «Сон», «За лесочком», «Дунюшка», «Я нигде дружка не вижу», «Сашенька», «Чернец») — 442, 443, 445
 «В лете калина» — 443
 «Зеленая рощица» — 443
 «Снежки белые» — 443
 «Сашенька» — 443
 Десять пьес для ф-п., ор. 12—68, 69
 Марш — 68
 Гавот — 68
 Ригодон — 68
 Мазурка — 68
 Каприччио — 68
 Легенда — 69
 Прелюд — 69
 Юмористическое скерцо — 69
 Скерцо — 69
 «Детская музыка», 12 легких пьес для ф-п. ор. 65 («Утро», «Прогулка», «Сказочка», «Тарантелла», «Раскаяние», «Вальс», «Шествие кузнечиков», «Дождь и радуга», «Пятнашки», «Марш», «Вечер», «Ходит месяц над лугами») — 325, 334, 335
 «Дивертисмент» для симфонического оркестра ор. 43—283, 284, 304
 «Евгений Онегин», музыка к спектаклю, ор. 71—338
 «Египетские ночи», музыка к спектаклю — 315, 317, 321, 322, 324
 «Здравица», кантата для смешанного хора и симфонического оркестра, ор. 85; слова А. И. Машистова (по народным мотивам) («Вступление», «Никогда не было так поле зелено», «Ой, бела

- в садочках вишня», «Он все слышит, видит, как живет народ», «Ой, вчера мы песни пели да гуляли», «Заключение») — 379, 380
- «Зимний костер», сюита в 8-ми частях для чтецов, хора мальчиков и симфонического оркестра оп. 122; слова С. Я. Маршака — 363, 510—513, 519, 520
- «Золушка», балет в 3-х действиях оп. 87; либретто Н. Д. Волкова по сказке Ш. Перро — 278, 395, 421, 468, 472—478, 483, 489
Andante для виолончели и ф.-п. оп. 97-bis — 472
- «Иван Грозный», музыка к кинофильму оп. 116 (Увертюра. «Океан-море». «Шуйский и псари». «Выход Ивана». «Многая лета». «Марш молодого Ивана». «Лебедь». «Величание». «Бунт». «Юродивый». «Татары». «Выход татар». «Палатка Ивана». «Атака». «Пушкари». «Пушки движутся на Казань». «Казань взята». «Зависть Малюты». «Иван умоляет бояр». «Отравление». «Болезнь Анастасии». «Иван у гроба». «Клятва опричников». «Вернись...» «Пещное действо». «Песня про бобра». «Пляска опричников». «Куплеты опричников». «Опричники и Владимир») — 339, 371, 419, 421, 459, 468
- «Игрок», опера в 4-х действиях, 6-ти картинах оп. 24; либретто Прокофьева по одноименной повести Ф. М. Достоевского — 96, 109—120, 214, 215, 237, 259, 271, 282, 387, 395, 498
- «Индийский галоп» F-dur (детское сочинение) — 8
- «Кантата к 20-летию Октября» для 2-х смешанных хоров, симфонического оркестра, военного оркестра, оркестра аккордеонов и оркестра шумовых инструментов оп. 74 — 356—362
- Квартет струнный № 1 оп. 50 — 294—297, 299
- Квартет струнный № 2 оп. 92 — 410—414, 423
- Квинтет g-moll для гобоя, кларнета, скрипки, альты и контрабаса оп. 39 — 228—230, 233, 243, 255, 299
- Концерт для виолончели с оркестром e-moll, оп. 58—315, 521
- Концерт для скрипки с оркестром № 1, D-dur, оп. 19 — 135—140, 163, 165, 196, 223, 238, 326
- Концерт для скрипки с оркестром № 2, g-moll, оп. 63 — 326—328, 363
- Концерт для ф.-п. с оркестром № 1, Des-dur, оп. 10 — 42—44, 49, 66, 73—77, 199, 384, 423
- Концерт для ф.-п. с оркестром № 2, g-moll, оп. 16 — 42, 43, 49, 66, 77—82, 95, 99, 100, 103, 208, 226
- Концерт для ф.-п. с оркестром № 3, C-dur, оп. 26 — 138, 166, 194—201, 203, 208, 224, 235, 238, 241, 250, 307, 310, 311, 315, 524
- Концерт для ф.-п. с оркестром № 4 (для левой руки), B-dur, оп. 53—300—304
- Концерт для ф.-п. с оркестром № 5, G-dur, оп. 55 — 255, 306—311, 315, 384, 484
- Концерт для 2-х ф.-п. и струнного оркестра оп. 133 — 539
- Концертино для виолончели с оркестром g-moll, оп. 132—522, 535
- «Лермонтов», музыка к кинофильму — 478
- «Летний день», детская сюита для симфонического оркестра (транскрипция 7-и пьес оп. 65), оп. 65-bis («Утро», «Пятнашки», «Вальс», «Раскаianie», «Марш», «Вечер», «Ходит месяц над лугами») — 334
- «Любовь к трем апельсинам», опера в 3-х действиях, 6-ти картинах оп. 33; либретто Прокофьева по сказке К. Гоцци — 169, 172—179, 181, 184, 185, 204, 206, 215, 225, 235—237, 249, 251, 252, 258, 398, 405, 474

- † Сюита из оперы «Любовь к трем апельсинам» для симфонического оркестра ор. 33-bis («Чудаки». «Сцена в аду». «Марш». «Скерцо». «Принц и принцесса». «Побег») — 250
Марш и Скерцо, концертная транскрипция для ф-п. ор. 33-ter. — 176, 177, 283, 316
- «Мадалена», опера (юношеское сочинение) — 62
Марш в 4 руки C-dur (детское сочинение) — 8
- «Мимолетности», 20 пьес для ф-п. ор. 22 — 85, 127, 128, 131, 142, 143, 149—152, 155, 164, 195, 200, 209, 259
- «На Днепре», балет в 2-х картинах ор. 51; либретто С. Лифаря и Прокофьева — 297, 305
- «На пустынных островах», опера (детское сочинение) — 12, 14, 18, 27
- «На страже мира», оратория для солистов (меццо-сопрано, альт), чтецов, смешанного хора, хора мальчиков и симфонического оркестра ор. 124; слова С. Я. Маршака 363, 510, 513—520
- «Обручение в монастыре» («Дуэнья»), опера в 4-х действиях, 9-ти картинах ор. 86; либретто Прокофьева по пьесе Р. Шеридана «Дуэнья» — 368, 395, 397—405, 421, 468
- «Огненный ангел», опера в 5-ти действиях, 7-ми картинах ор. 37; либретто Прокофьева по повести В. Я. Брюсова — 164, 178, 181, 182, 194, 204, 206, 211—220, 242, 259, 260—262, 264, 266, 270, 280, 287, 395
- «Ода на окончание войны» для оркестра C-dur, ор. 105 — 468—470
- «Осеннее», симфонический эскиз c-moll, ор. 8 — 42, 83—85
- «Песни наших дней», сюита для солистов, хора и симфонического оркестра ор. 76; слова народные, А. И. Пришельца, В. И. Лебедева-Кумача, С. Я. Маршака («Марш», «Через мостик», «Будьте здоровы», «Золотая Украина», «Брат за брата», «Девушки», «Двадцатилетний», «Колыбельная», «От края и до края») — 356, 362, 363
- Песни ор. 35 — см. *Пять песен без слов для голоса с ф-п. ор. 35*
- Песни ор. 79 — см. *Семь песен для голоса с ф-п. ор. 79*
- «Петя и Волк», симфоническая сказка для детей (слова Прокофьева) для оркестра и чтеца ор. 67 — 334, 336, 352, 367, 510—512
- «Пиковая дама», музыка к кинофильму ор. 70 (Увертюра. «Блуждания». «Герман перед домом графини». «Лиза». «Герман дома». «Утро». «Герман видит Лизу». «Герман вручает Лизе письмо». «Лиза читает письмо». «Лиза мечтает и пишет ответ». «Лиза входит с письмом к Герману». «Герман читает письмо, и Герман перед домом графини». «Герман в комнате Лизы». «Бал». «Лиза у себя в комнате». «Герман у себя за картами». «Визит графини». «Герман приходит в игорный дом». «Первый выигрыш». «Герман идет второй раз в игорный дом». «Второй выигрыш». «Герман идет в третий раз в игорный дом». «Герман проиграл». «Последнее свидание») — 338
- «Пир во время чумы», опера (детское сочинение) — 20, 22, 26—28
- «Повесть о настоящем человеке», опера в 4-х действиях, 10-ти картинах ор. 117; либретто Прокофьева и М. А. Мендельсон-Прокофьевой по повести Б. Н. Полевого — 468, 496—505
- «Портреты», симфоническая сюита ор. 49 — см. *Четыре портрета и Развязка из оперы «Игрок».*
- «Поручик Киже», музыка к кинофильму («Начальный бой барабанов». «Гром барабанов в ответ на „Да здравствует“». «Неверный бой барабанов». «Издали слышна труба». «Рождение

- Кижe». «Перед сечением». «Кижe секут». «Маршрут в Сибирь». «Песня Павла». «Все неверно». «Возвращение Кижe». «Кижe женится». «Кижe умер». «Песня Гагариной». «Похороны Кижe». «Парад») — 314—317, 319, 332
- Симфоническая сюита ор. 60 — 316—321, 418
- «Праздничная поэма» (к 30-летию Октябрьской революции) для симфонического оркестра ор. 113 — 494
- «Пушкинские вальсы» для симфонического оркестра ор. 120 — 510
- «Пять песен без слов» для голоса с ф-п. ор. 35 — 185, 186, 238, 304
- «Пять стихотворений А. Ахматовой» для голоса с ф-п. ор. 27 — 85, 91, 119, 126—129, 186, 203, 259, 445
- «Солнце комнату наполнило» — 127
- «Настоящую нежность» — 128
- «Память о солнце» — 128
- «Здравствуй!» — 129
- «Сероглазый король» — 129
- «Пять стихотворений К. Бальмонта» для голоса с ф-п. ор. 36 — 201—203, 238
- «Закливание воды и огня» — 202
- «Голос птиц» — 202
- «Бабочка» — 202
- «Помни меня» — 203
- «Столбы» — 203
- «Расцветай, могучий край», кантата к 30-летию Октября для смешанного хора и симфонического оркестра ор. 114; слова Е. А. Долматовского — 494
- Романсы ор. 23 — 125, 126
- «Под крышей» (слова В. И. Горянского) — 125, 126
- «Серое платьице» (слова З. Н. Гиппиус) — 126
- «Доверься мне» (слова Б. Верина) — 126
- «В моем саду» (слова К. Д. Бальмонта) — 121, 126
- «Кудесник» (слова Н. Я. Агнивцева) — 121, 126
- Романсы ор. 9 — 91
- «Есть другие планеты» (слова К. Д. Бальмонта) — 91, 92
- «Отчалила лодка» (слова А. Н. Апухтина) — 91, 92
- «Ромео и Джульетта», балет в 4-х действиях, 9-ти картинах с прологом ор. 64; либретто С. Э. Радлова, А. И. Пиотровского, Л. М. Лавровского и Прокофьева по У. Шекспиру — 273, 278, 280, 285, 302, 325, 339—349, 352, 368, 377, 378, 384, 385, 395, 399, 427, 472, 474, 478, 489
- Первая сюита для симфонического оркестра ор. 64-bis («Народный танец». «Сцена». «Мадригал». «Менуэт». «Маски». «Ромео и Джульетта». «Гибель Тибальда») — 349
- Вторая сюита для симфонического оркестра ор. 64-ter («Монтекки и Капулетти». «Джульетта-девочка». «Патер Лоренцо». «Танец». «Ромео у Джульетты перед разлукой». «Танец антильских девушек». «Ромео у могилы Джульетты») — 349, 363
- Третья сюита для симфонического оркестра ор. 101 («Ромео у фонтана». «Утренний танец». «Джульетта». «Кормилица». «Утренняя серенада». «Смерть Джульетты») — 385
- Рондо для ф-п. (детское сочинение) — 8
- Русская симфония — 349
- «Русская увертюра» С-dur для симфонического оркестра ор. 72 — 349—352

- «Сарказмы», 5 пьес для ф-п. ор. 17 — 102, 119—123, 130, 210, 231, 232
 «Семен Котко», опера в 5-ти действиях, 7-ми картинах ор. 81; либретто В. П. Катаева и Прокофьева по повести Катаева «Я сын трудового народа» — 271, 368, 379, 386—396, 406, 430
- «Семеро их», кантата для драматического труппы, смешанного хора и симфонического оркестра ор. 30; по К. Д. Бальмонту («Зовы древности») — 108, 141—143, 152, 163, 195, 214, 226, 233, 262, 271
- Семь песен для голоса с ф-п. ор. 79 («Песня о Родине», «Стахановка», «Над полярным морем», «Проводы», «Смело вперед», «Шел станицей казак») — 352
- Симфонетта A-dur ор. 5 — 83, 85—89, 93, 97, 283, 284
- «Симфоническая песнь» ор. 57 — 315, 330, 351, 439
- Симфония A-dur (детское сочинение) — 18, 24, 30
- Симфония e-moll (юношеское сочинение) — 82
- Симфония № 1 («Классическая») D-dur ор. 25 — 86, 88, 93, 105, 131—135, 140, 142, 152, 155, 163, 165, 169, 170, 231, 232, 255, 259, 260, 262, 271, 288, 299, 344, 405, 491
- Симфония № 2 d-moll, ор. 40 — 227, 228, 230—235, 239, 243
- Симфония № 3 c-moll, ор. 44 — 260—271, 282, 289
- Симфония № 4 C-dur, ор. 47 — 263, 280, 287—294, 494
- Новая редакция ор. 112—494
- Симфония № 5 B-dur ор. 100 — 352, 358, 417, 431—442, 444—446, 449, 468, 480, 486, 487
- Симфония № 6 es-moll, ор. 11 — 468, 469, 486—494
- Симфония № 7 cis-moll, ор. 131 — 289, 528—532
- Симфония-концерт для виолончели с оркестром e-moll, ор. 125 — 384, 522, 525—528
- «Сказ о каменном цветке», балет в 4-х действиях, 8-ми картинах с прологом и эпилогом ор. 118; либретто М. А. Мендельсон-Прокофьевой и Л. М. Лавровского по мотивам сказов П. П. Бажова — 395, 478, 505—510, 533, 534
- «Сказка про шута (семерых шутов перешутившего)», балет в 6-ти картинах ор. 21; либретто Прокофьева по русским народным сказкам Пермской губернии из сборника А. Н. Афанасьева — 56, 98, 100, 139, 166, 182, 183, 186—194, 206, 208, 244, 281
- «Сказки старой бабушки», 4 пьесы для ф-п. ор. 31 — 168, 238, 283
- Скифская сюита «Ала и Лоллий» для симфонического оркестра ор. 20 — 56, 84, 85, 97, 100, 102—109, 119, 120, 123, 142, 163, 172, 186, 208, 229, 231—233, 238, 251, 271, 299
- «Сны», симфоническая картина e-moll, ор. 6 — 42, 83, 85
- Соната для виолончели соло, cis-moll, ор. 134 — 539
- Соната для виолончели и ф-п., C-dur, ор. 119 — 512, 521, 522—528
- Соната для 2-х скрипок C-dur, ор. 56 — 306, 312, 314, 315
- Соната для скрипки c-moll (детское сочинение) — 20, 22
- Соната для скрипки соло D-dur, ор. 115 — 495
- Соната для скрипки с ф-п. № 1, f-moll, ор. 80 — 468, 478—483
- Соната для скрипки с ф-п. № 2, D-dur, ор. 94-bis — 425, 480
- Соната для ф-п. B-dur (юношеское сочинение) — 22
- Соната для ф-п. («шестая», юношеское сочинение) — 38
- Соната для ф-п. № 1, f-moll, ор. 1 — 38, 44, 47, 70, 121
- Соната для ф-п. № 2, d-moll, ор. 14 — 70, 89, 121, 167, 296
- Соната для ф-п. № 3, a-moll, ор. 28 — 38, 127, 143, 145, 146, 149, 155, 164, 209, 254

- Соната для ф-п. № 4, с-moll, op. 29 — 38, 41, 82, 141, 143, 147—149, 155, 164, 238
- Соната для ф-п. № 5, C-dur, op. 38 — 208—210, 283, 381
Новая редакция op. 135—535
- Соната для ф-п. № 6, A-dur, op. 82 — 380—384, 445
- Соната для ф-п. № 7, B-dur, op. 83 — 229, 384, 415—417, 419, 421, 423, 444, 480
- Соната для ф-п. № 8, B-dur, op. 84 — 428—431, 444
- Соната для ф-п. № 9, C-dur, op. 103 — 384, 484—486, 527
- Соната для флейты и ф-п. D-dur, op. 94—421—426
- Сонатини для ф-п. e-moll и G-dur, op. 54 — 306, 314, 315
- «Стальной скак», балет в 2-х картинах op. 41; либретто Г. Б. Якулова и Прокофьева — 239, 240, 243—247
- Симфоническая сюита op. 41-bis («Явление участников». «Комиссары, ораторы и граждане». «Матрос и работница». «Фабрика».) — 247, 312
- Токката для ф-п. C-dur, op. 11 — 50, 62, 67—69, 120, 121, 139, 215
- «Трапеция», балет (на сюжет из цирковой жизни) — 227, 228, 283, 284
- Три детские песенки для голоса с ф-п. op. 68 («Болтунья», слова А. Л. Барто; «Сладкая песенка», слова Н. П. Саконской; «Поросята», слова Л. М. Квитко в переводе С. В. Михалкова) — 335
- «Три романса на слова А. Пушкина» для голоса с ф-п. op. 73 («Сосны». «Румяной зарею». «В твою светлицу») — 338, 363
- «1941-й год», сюита для симфонического оркестра — 409
- Увертюра для камерного оркестра B-dur, op. 42 — 242, 243
- «Увертюра на еврейские темы», C-dur, op. 34 — 179—181, 238
- «Ундина», опера (детское сочинение); либретто М. Г. Кильштетт — 23, 27, 28, 30, 33
- Четыре марша для духового оркестра op. 69 («Марш для спартакиады». «Лирический марш». «Походный марш». «Кавалерийский марш») — 363
- «Четыре портрета и Развязка из оперы „Игрок“, симфоническая сюита op. 49 («Алексей». «Бабуленька». «Генерал». «Полина». «Развязка») — 298, 312
- Четыре пьесы для ф-п. op. 3 («Сказка», «Шутка», «Марш», «Призрак») — 63, 64
- Четыре пьесы для ф-п. op. 4 («Воспоминание», «Порыв», «Отчаяние», «Наваждение») — 64—66
- Четыре пьесы для ф-п. op. 32 («Танец», «Менуэт», «Гавот», «Вальс») — 168, 169, 283
- Четыре этюда для ф-п. op. 2 — 20, 62
- Шесть песен для голоса с ф-п. op. 66 («Партизан Железняк», слова М. Голодного; «Анютка», слова народные; «Растет страна», слова А. Н. Афиногенова; «Сквозь снега и туманы», слова А. Н. Афиногенова; «За горюю», слова народные; «Песня о Ворошилове», слова Т. С. Сикорской) — 351
- Шесть пьес для ф-п. op. 52 («Интермеццо», «Рондо», «Этюд» — из балета «Блудный сын»; «Скерцино» — из «Песен без слов» op. 35; Andante — из квартета op. 50; «Скерцо» — из симфонических op. 48) — 186, 280, 296, 304, 305
- «Шут», симфоническая сюита из балета «Сказка про шута (семь шутов перешутившего)» op. 21-bis — 188, 206, 250

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН¹

- Агнивцев Н. Я.— 126
 Александров А. В.— 351, 408
 Александров Ан. Н.— 409
 Алехин А. А.— 184
 Алперс В. В.— 30, 37, 48, 52
 Алчевский И. А.— 119
 Алябьев А. А.— 411
 Андерсен Г. Х.— 124, 125
 Аносов Н. П.— 494
 Ансерме Э.— (225)
 Антокольский П. Г.— 426
 Апухтин А. Н.— 91
 Аренский А. С.— 15, 18, 19
 Асафьев Б. В.— 44, 81, 102, 108,
 158, 162, 196, 201, 207, 225,
 249—252, (253), 274, (275),
 299, 339
 Асланов С. П.— 43
 Астров М. Ф.— 273
 Ауэр Л. С.— 31, 47
 Афанасьев А. Н.— 98, 239
 Афиногенов А. Н.— 274, 315,
 351
 Ахматова А. А.— 85, 91, 119,
 126—129, 164, 203, 259, 445

 Бажов П. П.— 505, 506, 509
 Бакст (Розенберг) Л. С.— 94
 Балакирев М. А.— 10, 411, 443
 Бальмонт К. Д.— 91, 126, 141,
 149, 195, 201, 203, 238
 Банток Г.— 95

 Барток Б.— 193, 201, 268, 294
 Бах И.-С.— 300
 Белоусов Е. Я.— 91
 Белый А. (Бугаев Б. Н.) — 206
 Бенуа А. Н.— 94, 132, (159)
 Бенуа Н. А.— 223
 Берг А.— 226
 Бетховен Л.— 6, 13, 57, 70, 92,
 136, 227, 294, 295
 Бирман С. Г.— 396
 Блех Л.— 236
 Блок А. А.— 74, 157, 158, 164
 Блуменфельд Ф. М.— 120
 Борисовский В. В.— 230
 Боровский А. К.— 224
 Бородин А. П.— 59, 72, 108, 272,
 377, 416, 432, 435, 466
 Брамс И.— 136
 Бруни Т. Г.— 405
 Брюсов В. Я.— 206, 211, 214,
 269
 Букстехуде Д.— 183

 Вагнер Р.— 19, 35, 57, 111
 Васадзе А.— 417
 Васнецов В. М.— 142
 Вахтангов Е. Б.— 324, 353
 Веберн А.— 226
 Ведерникова А. И.— 420, 530
 Верин (Башкиров) Б.— 126, 204
 Виля-Лобос Э.— 259
 Вильямс П. В.— 385

¹ Указатель составила Н. И. Баранская. Цифры, заключенные в скобки, означают страницы, на которых имя встречается в подписях под иллюстрациями.

- Винклер А. А.— 34, 35, 274
 Витгенштейн П.— 300
 Витоль Я.— 37, 38
 Власов В. А.— 249, 252, 325, 446
 Вольский Б. А.— 369—371
- Гайди Й.— 70, 131, 134, 491
 Ганон Ш.-Л.— 75
 Гарден М.— 185
 Гаррис Р.— 259, 287, 330
 Гаук А. В.— 362
 Гаямов А. Я.— 513
 Гербек Р. И.— (342), 385
 Гертович И. Ф.— 230
 Гершвин Дж.— 259
 Гизенкинг В.— 227
 Гилельс Э. Г.— (444)
 Гишпиус Е. В.— 443
 Гишпиус З. Н.— 126
 Глазунов А. К.— 22, 23, 31—33,
 (34), 44, 52, 58, 59, 70, 94,
 136, 160, 273, 274, 290, 435,
 476, 532
 Глинка М. И.— 31, 177, 411, 449,
 466, 476, 532
 Глиэр Р. М.— 10, 15—18, (19),
 20—24, 26, 27, 32, 37, 45, 50,
 54, 60, 160
 Гойя Ф. Х.— 162
 Голейзовский К. Я.— 257
 Гольденвейзер А. Б.— 15, 409
 Голованов Н. С.— 252, 256, 258,
 312
 Гончарова Н. С.— 183, (205),
 281, 297
 Горовиц В. С.— 224, 423
 Городецкий С. М.— 96, 103, 142,
 164, 232
 Горький М.— 123, 130, 155, 157,
 158, 241
 Горянский (Иванов) В. И.—
 125
 Гоцци К.— 172—174
 Грабарь И. Э.— 365
 Грибоедов А. С.— 418
 Григ Э.— 63
 Громов М. М.— 354
 Губерман Б.— 223
 Гутхейль А. Б.— 44
- Дамрош Ф. Э.— 170
 Даргомыжский А. С.— 112, 118,
 395
- Дарье М.— 223
 Дебюсси К.— 36, 40, 41, 95, 161,
 185
 Делеклюз Ж.— (111), (113),
 (114)
 Держановский В. В.— 41, 44,
 207, 249, 299, 365
 Дзержинский И. И.— 396
 Дианов А. М.— 299, 300
 Дитрих М.— 367
 Дмитриев В. В.— 236, 471
 Добужинский М. В.— 418
 Добычина Н. Е.— 130
 Доливо-Соботницкий А. Л.—
 409
 Долматовский Е. А.— 363, 494
 Долуханова Э. А.— 517
 Дорлиак К. Н.— 238
 Дорлиак Н. Л.— 445
 Достоевская А. Г.— 109
 Достоевский Ф. М.— 96, 109—
 111, 116, 119, 120, 162
 Дранишников В. А.— 236, 251,
 299
 Дудинская Н. М.— 472
 Дунаевский И. О.— 317
 Дягилев С. П.— 51, 94—96, 98,
 100, 182, 184, 186, 187, 207,
 222, 238, 239, 243, 244, 273,
 274, 281, (283), 286
- Ершов И. В.— (261)
 Есипова А. Н.— 31, 45—47, (48),
 62, 77
- Жданов Ю. Т.— (348)
 Житкова М. Г.— см. *Прокофьева М. Г.*
 Жуков М. Н.— 396
 Жуковская Г. В.— 258
 Жуковский В. А.— 23
- Затаевич А. В.— 420
 Захаров Р. В.— 472
 Зилоти А. И.— 100—102, 120
- Иванов А. А.— 467
 Иванов К. К.— 494
 Игумнов К. Н.— 238, 409
 Изуар Н.— 473

- Кабалевский Д. Б.— 253, 254,
 427, 432, 497, 522, 528
 Казадезюс Р.— (320)
 Казелла А.— 224
 Каменский А. Д.— 238
 Каменский В. В.— 153
 Кампанини К.— 172, 173
 Канкарович А. И.— 42
 Каратыгин В. Г.— 39, 43, 44, 77,
 79, 84, 89, 92, 103, 105, 157,
 158, 162, 163, 165, 181, 251
 Качалов В. И.— 315, 354
 Кильштетт М. Г.— 23
 Кнйппер-Чехова О. Л.— 315
 Кондрашин К. П.— 356
 Кончаловский П. П.— 316, 365
 Коноус Г. Э.— 19
 Коонен А. Г.— 354
 Коренева Л. М.— 315
 Коутс А.— 119, 204
 Коханьский П.— 140, 223
 Кошиц Н. П.— 260
 Кривченя А. Ф.— (458)
 Кукрыниксы (Куприянов М. В.,
 Крылов П. Н., Соколов
 Н. А.) — 365, (368)
 Кусевецкий С. А.— 123, 161,
 187, 222, 223, 226, 231, 241,
 259, 287

 Лаврова Т. Н.— 471
 Лавровский Л. М.— 377, 378,
 385, 505, 506, 509, 533, 534
 Ламм П. А.— 274, 365, 478
 Ларионов М. Ф.— 183, (187),
 (189), (193), 281, 297
 Лебедев-Кумач В. И.— 362, 363
 Ленин В. И.— 152, 357, 359, 361
 Лермонтов М. Ю.— 26
 Лешетицкий Т. О.— 9
 Лист Ф.— 6, 75
 Лифарь С. М.— 281
 Лопухов А. В.— (343), 385
 Луговской В. А.— 376
 Луначарский А. В.— 155, 158,
 170, 238, 251, 252
 Льюбера Л.— см. *Прокофьева Л. И.*
 Лядов А. К.— 10, 31—33, 35—
 38, (39), 44, 58, 59, 62, 68,
 93, 160, 162, 189, 194, 443
 Ляпунов С. М.— 411
 Майоров И. Н.— 230
 Мак-Кормик — 172
 Мамулян Р.— 367
 Маринетти Ф. Т.— 99
 Маркс К.— 357, 358
 Маршак С. Я.— 363, 510, 513—
 515
 Массалитинова В. О.— 354, 409
 Матисс А.— 186—188, (202)
 Маяковский В. В.— 64, 74, 108,
 123, 152, 153, (154), 155, 158,
 207, 220, 221, 246, 282, 357,
 362
 Мейерхольд В. Э.— 155, 173,
 236, 237, 239, 241, 252, 274,
 285, (286), 325, 338, 354, 367,
 396
 Мельникова Л. В.— 445
 Мендельсон-Прокофьева
 М. А.— 386, 409, 420, 448,
 479, 505, 519, 522, 533
 Метгер А. К.— 42
 Метгер Н. К.— 52, 55, 70, 130,
 160, 161, 183
 Митропулос Д.— 311
 Молинари Б.— 100
 Монте П.— 95, 282
 Морозов В. М.— 35, 54, (56),
 (58), 252
 Москвин И. М.— 315, 409
 Мосолов А. В.— 239
 Морё С.— 306, 329, 330
 Моцарт В. А.— 13, 16, 47, 48, 57
 Мопковский М.— 9
 Мравинский Е. А.— 487, (493)
 Мурадели В. И.— 432
 Мусоргский М. П.— 72, 88, 104,
 105, 112, 118, 121, 123, 162,
 204, 338, 387, 395, 449, 458,
 481
 Мясин Л. Ф.— 257
 Мясковский Н. Я.— 36, (37), 38,
 40—42, 44, 54, 55, 61, 63—
 65, 67, 74, 77, 82, 84, 92, 96,
 101, 102, 120, 129, 151, 155,
 158, 183, 207, 215, 225, 231,
 249, 252, (253), 299, 314, 353,
 364, 365, 409, 413, 432, 472,
 478, 479, 484
 Надион М. А.— 467
 Назаров Н. В.— 230
 Нежданова А. В.— 161, 256, 258,
 (260)

- Нейгауз Г. Г.— 120, (320), 367, 379
 Нижинский В. Ф.— 94
 Новиков А. Г.— 514
 Нурок А. П.— 39
- Оборин Л. Н.— 238, 425, 479
 Обухова Н. А.— 258
 Ойстрах Д. Ф.— 139, 238, 254, (364), (366), 425, 478, 479, 484
 Онеггер А.— 184
 Остроумова-Лебедева А. П.— (237)
- Павлова А. П.— 94, 223
 Перро Ш.— 475
 Петри Э.— (320)
 Петров В. Р.— 258
 Петров Л. И.— 471
 Пикассо П.— 223, 274
 Пикфорд М.— 367
 Пиотровский А. И.— 339
 Пирогов А. С.— 258, 467
 По Э.— 162
 Покровский Б. А.— 471
 Полевой Б. Ю.— 496
 Померанцев Ю. Н.— 14, 15, 18
 Попов Г. Н.— 252
 Попова Н. А.— 504
 Пришелец А. И.— 363
 Прокофьев А. А.— 352
 Прокофьев О. С.— (291)
 Прокофьев С. А.— 5, 6, 29, (291)
 Прокофьев С. С.— 221, (291)
 Прокофьева Л. И.— 170, 172, 181—183, 188, 201, 206, 222, 224, 230, 236, 240, 242, 273, 274, 282, 287, 337, 363, 367
 Прокофьева М. Г.— 5, 6, 8, 9, 11, 14, 16, 29, 40, 183, 206, 230, 237, 252
 Пуленк Ф.— 184, 223, 224, 226, 274, 281
 Пухальский В. А.— 50
 Пушкин А. С.— 325, 338, 339, 535
 Пятницкий М. Е.— 443
- Рабинович И. М.— 258
 Равель М.— 40, 51, 68, 95, 161, 184, 295, 300, 406
 Радлов С. Э.— 236, 252
- Рахманинов С. В.— 45, 52, 54, 55, 64, 70, 73, 78, 83, 94, 130, 145, 160—162, 164, 170, 196, 199, 222, 276, 281, 287, 379, 411, 438, 527
 Рахманинова Н. А.— 287
 Ребиков В. И.— 130
 Реблинг Э.— 311
 Регер М.— 36, 40, 161
 Рембрандт — 276
 Рерих Н. К.— 94, 103, 142, 164, 232
 Римский-Корсаков Н. А.— 10, 31, 32, (33), 35, 36, 52, 58—60, 84, 94, 111, 160, 162, 202, 210, 234, 443
 Рихтер С. Т.— 255, 312, 365, 380, 381, 384, 420, 421, (422), 423, (424), 428, 432, 445, 484, 485, 522, 525, 528
 Роблен Л.— 11, 13
 Родченко А. М.— (151)
 Рождественский Г. Н.— 494
 Розанов С. В.— 238
 Ронсар П. де — 274
 Россини Дж.— 473
 Ростропович М. Л.— 522, 525, 528
 Рубинштейн А.— 223
 Рубинштейн А. Г.— 6, 46, 48
 Рузский Н. П.— 91
 Руо Ж.— 281
 Рынди́н В. Ф.— 321
- Сабанеев Л. Л.— 123
 Самосуд С. А.— 349, 420, (450), 467, 469, 471, 496, 497, 513, 519, 520, 529, 533
 Сараджев К. С.— 41, 42, (73), 249, 285
 Сафонов В. И.— 161
 Сац Н. И.— 336, 337
 Свешников А. В.— 516
 Свенсен Г.— 367
 Семенов Г. М.— 167
 Сенкар Э.— 235, 349
 Сергеев К. М.— 378, 385, 472
 Сетанс Р.— 326
 Скарлатти А.— 70, 74
 Скрябин А. Н.— 35, 38, 39, 50, 52, 54, 67, 70, 83, 107, 144, 145, 147, 160—162, 164, 183
 Славинский Ф.— 186

Собинов Л. В.— 162
Соллертинский И. И.— 442
Сомов К. А.— 132
Софроницкий В. В.— 316
Станиславский К. С.— 315, 396,
397, 539
Стендаль (Бейль А.) — 371
Степанов А. С.— 467
Сток Ф. А.— 172, 204
Стравинский И. Ф.— 51, 55—57,
60, 93, 95, 98—100, 103—105,
149, 160, 162, 164, 182, 189,
192, 201, (225), 226, 227, 281
Стучевский С. К.— 536

Табакон М. И.— 249
Таиров А. Я.— 321, 354, 367
Таланов Е. Ф.— 516, 517
Танеев С. И.— 14, (15), 19—23,
26, 60, 160, 183, 295, 411, 536
Тибо Ж.— 184, 300
Толстой Л. Н.— 15, 448, 449
Тынянов Ю. Н.— 316, 319, 321,
418
Тюлин Ю. Н.— 49, 50, 102
Уланова Г. С.— (339), (348),
378, 385, 472, (473), 508, 510

Фадеев А. А.— 513
Фалья М. де — 259
Фан Арк К. К.— 9
Февральский А. В.— 338
Фейнберг С. Е.— 238
Фербенкс Д.— 367
Фоксн М. М.— 94, 418
Фуке Ф. де Ламонт — 23
Фуртвенглер В.— 311

Хайкин В. Э.— 405
Харьковский Н. И.— 423, 445
Хачатурян А. И.— 252, 324, 364,
421, 427, (428), 525
Хиндемит П.— 295
Хлебников В. В.— 74, 103, 142
Хорава А.— 417
Хренников Т. Н.— 324, 353
Хубов Г. Н.— 530
Цейтлин Л. М.— 249
Цомык Г. Д.— 445
Цыганов Д. М.— 230

Чайковский П. И.— 6, 35, 75,
119, 136, 164, 172, 196, 267,
269, 326, 334, 335, 338, 340,
429, 438, 476, 532
Чаплин Ч.— 300
Черепнин Н. Н.— 42, (45), 46,
49, 59, 131
Черни К.— 9
Чернов М. М.— 22
Чишко О. С.— 471

Шалапин Ф. И.— 19, 94, 184,
300
Шапорин Ю. А.— 377, 409
Шарвенка К.— 9
Шебалин В. Я.— 365, 478
Шекспир У.— 317, 385, 472
Шеридан Р. Б.— 397, 398, 400,
418
Шёнберг А.— 40, 161, 226, 367,
524
Шимановский К.— 223
Шлепянов И. Ю.— 405
Шмитгоф-Лаврова Е. А.— 52
Шопен Ф.— 6, 13, 47
Шостакович Д. Д.— 252, 354,
375, 405, (428), 432, 441
Шоу Б.— 317
Штембер С.— (101)
Штраус Р.— 36, 94, 161, 300
Штробах Г.— 235, (258)
Штробль Г.— 9
Шуберт Ф.— 36, 47, 59, 183, 227
Шуман Р.— 35, 183, 334, 335

Эйзенштейн С. М.— 367, 368,
(370), 371, (372), 373, 419,
421, (441), (454)
Эльман М. С.— 300
Энди В. д' — 40
Эренбург И. Г.— 240, 513

Юргенсон Б. П.— 44

Яворский Б. Л.— 252
Яковлев В. В.— 54
Якулов Г. Б.— 238—240, 245,
257

ЛИТЕРАТУРА

- Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. Л., 1969
- Асафьев Б., Дранишников В., Радлов С. «Любовь к трем апельсинам» Опера С. С. Прокофьева. Статьи. Л., 1934
- Бергер Л. Седьмая симфония С. Прокофьева. М., 1961
- Блок В. Концерт для виолончели с оркестром С. Прокофьева. М., 1959
- Блок В. Музыка Прокофьева для детей. М., 1969
- Боганова Т. Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева. М., 1961
- Василенко С. Балеты Прокофьева. Л., 1965
- Волков А. Скрипичные концерты Прокофьева. М., 1961
- Геккель Л. Фортепианное творчество С. С. Прокофьева. Л., 1960
- Глебов И. С. Прокофьев. Л., 1927
- Григорьева А., Дорофеева М., Марголина Г. Форма периода на примерах музыки С. Прокофьева. Хрестоматия. Под ред. В. Беркова. М., 1968
- Данько Л. Сергей Сергеевич Прокофьев. М.—Л., 1966
- Дельсон В. Фортепианные концерты С. Прокофьева. М., 1961
- Катонова С. Балеты С. Прокофьева. М., 1962
- Кир Ю. «Любовь к трем апельсинам». М., 1969
- Климовский А. Опера Прокофьева «Семен Котко». М., 1961
- Кремлев Ю. Эстетические взгляды С. С. Прокофьева. М.—Л., 1966
- Мартынов И. Сергей Прокофьев. М., 1958
- Мнацаканова Е. Опера С. С. Прокофьева «Война и мир». М., 1959
- Мнацаканова Е. Опера С. С. Прокофьева «Обручение в монастыре». М., 1962
- Морозов С. Прокофьев. М., 1967
- Нестьев И. Прокофьев. М., 1957
- Нестьев И. «Александр Невский» С. Прокофьева. М., 1968
- Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973
- Оливкова В. «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева. М., 1952
- Орджоникидзе Г. Фортепианные сонаты С. Прокофьева. М., 1962
- Прокофьев С. Альбом. Вступительная статья и составление С. Шлифштейна. М., 1965

- Прокофьев С. Автобиография. М., 1973
- Прокофьев С. Детство. М., 1971
- Прокофьев С. Материалы. Документы. Воспоминания. Сост. ред., вступительная статья С. Шлифштейна. М., 1961
- Прокофьев С. Статьи и материалы. Сост. и ред. И. Нестьева и Г. Эдельмана. М., 1965
- Прокофьев С. Статьи и исследования. Сост. В. Блок. М., 1972
- Прохорова И. «На страже мира» и «Зимний костер». М., 1952
- Рогожина Н. Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева. М., 1964
- Рогожина Н. Кантата С. Прокофьева «Александр Невский». М., 1958
- Рогожина Н. Романсы и песни С. С. Прокофьева. М., 1971
- Сабина М. С. Прокофьев. Седьмая симфония. М., 1954
- Сабина М. Сергей Прокофьев. М., 1958
- Сабина М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М., 1963
- Семеновская И. Балет Прокофьева «Сказ о каменном цветке». М., 1961
- Скорик М. Ладовая система С. Прокофьева. Киев. 1969
- Слонимский С. Симфонии Прокофьева. Опыт исследования. М.—Л., 1964
- Сорокер Я. Скрипичное творчество Прокофьева. М., 1968
- Степанов О. Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». М., 1972
- Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968
- Тер-Мартirosян Т. Некоторые особенности гармонии Прокофьева. Методическое пособие по гармонии. М.—Л., 1961
- Утешев Л. Опера С. С. Прокофьева «Война и мир». М., 1960
- Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967
- Холопова В., Холопов Ю. Фортепианные сонаты Прокофьева. М., 1961
- Черты стиля С. Прокофьева. Сборник статей. Сост. Л. Бергер. М., 1962
- Шлифштейн С. С. С. Прокофьев. Нотографический справочник. М., 1962

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая. В родном краю .	5
Глава вторая. В Петербурге	30
Глава третья. Пути исканий	94
Глава четвертая. Пять лет скитаний	166
Глава пятая. В Париже	222
Глава шестая. Поездка на Родину. Последние годы за границей	249
Глава седьмая. Снова на Родине	332
Глава восьмая. Годы войны	408
Глава девятая. Вечер жизни	468

Приложения

Даты жизни и творчества	537
Указатель произведений С. С. Прокофьева	546
Указатель имен	553
Литература	558

МАРТЫНОВ ИВАН ИВАНОВИЧ

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ

Редактор *Е. Горбеева*. Художник *А. Крюков*

Худож. редактор *Ю. Зеленков*. Техн. редактор *В. Кичоровская*

Корректор *Л. Анасова*

Подписано к печати 8/VII—1974 г. А03898. Формат бумаги 84×108¹/₃₂.

Печ. л. 17,56 (включая вклейку). Усл. п. л. 29,5. Уч.-изд. л. 29,62.

Тираж 30000 экз. Изд. № 6673. Т. п. 1974 г. № 629. Зак 1163.

Цена 2 р. 41 коп. на бумаге № 1

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография
имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете
Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли. Москва, М-54, Валовая, 28.