

**Антонио Спадавеккиа:**  
**«Я не волшебник, я еще только учусь...»**  
**Воспоминания о Сергее Прокофьеве**

Публикация Елены Кривцовой

Крылатая фраза Евгения Шварца из любимой с детства «Золушки» в заглавии стала своеобразным эпитафием к содержанию публикуемых ниже мемуарных заметок<sup>1</sup> композитора Антонио Эммануиловича Спадавеккиа (1907–1988). Свои воспоминания под названием «Памятные встречи» он написал в декабре 1954 года по просьбе вдовы Прокофьева М.А. Мендельсон-Прокофьевой. Она тогда обращалась ко многим, знавшим Сергея Сергеевича, в связи с замыслом сборника памяти Прокофьева<sup>2</sup>. Воспоминания А.Э. Спадавеккиа, очевидно, предполагались к публикации. От многочисленных официальных статей о Прокофьеве воспоминания, написанные в непринужденной форме заметок очевидца, отличаются непосредственностью, живостью и неказенным языком. Не удивительно, что «Памятные встречи» были отвергнуты составителями сборника, посчитавшими (в целом небезосновательно) воспоминания Спадавеккиа менее интересными и развернутыми по сравнению с мемуарными свидетельствами о С.С. Прокофьеве таких опубликованных в сборнике авторов, как С.М. Эйзенштейн, Д.Ф. Ойстрах, П.П. Кончаловский, Д.Б. Кабалевский, и других. Впервые с многочисленными купюрами и безжалостной редакторской правкой воспоминания Антонио Спадавеккиа под названием «Встречи с Прокофьевым» увидели свет в 1958 году на страницах журнала «Советская музыка»<sup>3</sup>, в номере, посвященном пятилетию со времени смерти С.С. Прокофьева. При публикации из текста были исключены «лишние», на взгляд редактора, подробности и наблюдения автора, сглажены литературные неловкости авторской речи. Изложение лишилось непосредственности и яркости, а в центральном, наиболее ценном, эпизоде воспоминаний, посвященном занятиям мемуариста с Прокофьевым, сокращен важный инципит — пример объекта прокофьевских замечаний (фрагмент фортепианного концерта Спадавеккиа)<sup>4</sup>. Несомненно, воспоминания заслуживают знакомства с их полной версией, отложившейся в виде авторизованной машинописной копии в фондах ВМОМК имени

<sup>1</sup> Спадавеккиа А.Э. *Памятные встречи*. Авториз. машинопись. ВМОМК имени М.И. Глинки. Ф. 552, ед. хр. 102, 17 л.

<sup>2</sup> Прокофьев. МДВ, 1956, 1961.

<sup>3</sup> Спадавеккиа А. *Встречи с Прокофьевым* // СМ. 1958. № 3. — С. 65–71.

<sup>4</sup> Спадавеккиа А.Э. *Концерт для фортепиано с оркестром (1944)*. Сочинение не издано. Местонахождение автографа или рукописной копии неизвестно.



М.И. Глинки. И хотя А.Э. Спадавеккиа, младший современник Прокофьева, не принадлежал к его близкому окружению, а упоминаемые занятия по композиции продолжались недолго (предположительно с осени 1944 до конца того же года), воспоминания заполняют определенные лакуны в творческой биографии, добавляя новые краски к характеристике личности С.С. Прокофьева. Прежде всего, мемуары затрагивают важную тему «Прокофьев — педагог».

Чтобы объективнее оценить репрезентативность и достоверность воспоминаний как источника, необходимо хотя бы кратко охарактеризовать их автора<sup>5</sup>. Антонио Эммануилович Спадавеккиа родился в Одессе в семье выходцев из Италии (с итальянского фамилия переводится как «старинный клинок»: «спада» — меч, «веккьо» — старый). Сведений об истории его рода не сохранилось. Отец будущего композитора — Иммануил (Эммануил) Спадавеккиа служил в русской армии в звании офицера. Документально эти сведения не подтверждены. Про детство Антонио Спадавеккиа также известно немного. С детской фотографии на нас смотрит кудрявый ангелоподобный ребенок, одетый по моде того времени в нечто напоминающее платьице с кружевным воротником<sup>6</sup>. Остается только гадать, какие «бури» и драмы пришлось пережить мальчику, чье детство и взросление совпало с трагическими годами революции и Гражданской войны. Каким образом юноша, учившийся в гимназии, попал на службу матросом (!) в торговый флот? Как ему удалось продолжить занятия музыкой, очевидно, начатые в семье? Думается, что не только одаренность, трудолюбие и вера в свою мечту позволили ему закончить факультет композиции Московской консерватории (класс В.Я. Шебалина). Немалую роль в этом сыграла деятельность рабфака (рабочего факультета) в стенах Московской консерватории, которая вскоре будет переименована в Высшую Музыкальную Школу имени Феликса Кона (вульгаризация марксизма под лозунгами Пролеткульта как раз достигла апогея)<sup>7</sup>. На рабфаки принимали абитуриентов без образования или с весьма слабой подготовкой.

Антонио принадлежал к школе Н.Я. Мяковского, называя себя его «внучатым учеником», а в девятнадцать лет он навсегда влюбился в музыку Сергея Прокофьева. Спадавеккиа не пропускает ни одного выступления, ни одной премьеры сочинений маститого композитора. В 1936 году автор воспоминаний, успешно заканчивает аспирантуру при Московской

<sup>5</sup> Жизни и творчеству А.Э. Спадавеккиа посвящена подробная монография: *Ромашук И.М.* Антонио Спадавеккиа. — М., 1988. — 174 с.

<sup>6</sup> Упомянутый снимок, сделанный в г. Керчь в [1910] году, размещен на страницах ряда Интернет-сайтов. Местонахождение оригинала неизвестно.

<sup>7</sup> В Московской консерватории рабфак функционировал с 1929 по 1935 год. О консерватории в период переименования в Высшую Музыкальную Школу имени Ф. Кона (1931–1932) см.: *Власова Е.С.* «Конская» школа // РМ. 2009. № 8, ноябрь. *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке. Указ. изд.



консерватории. Промахи в инструментовке экзаменационного сочинения Спадавеккиа, подмеченные Прокофьевым (предложение «дать скрипкам попеть»), послужили началом личного знакомства Антонио с его давним кумиром.

Во время Великой Отечественной войны Спадавеккиа был эвакуирован в Уфу. В Башкирии он занимался разработкой национального фольклора (как многие композиторы в военную пору). В эвакуации Спадавеккиа сочинил инструментальные концерты, начал работу над оперой «Хождение по мукам» по одной из частей трилогии А. Н. Толстого<sup>8</sup>. Кстати, в середине 1940-х годов этот сюжет привлек и Прокофьева, но был отклонен им как трудный и «неоперный». Одно из произведений Спадавеккиа военной поры особенно дорого ему — поправки и замечания в рукопись Концерта для фортепиано с оркестром внес сам Прокофьев! Вернувшись из эвакуации в Москву, Антонио приступил к занятиям с ним в рамках программы повышения квалификации, организованной Союзом советских композиторов. Общение с Сергеем Сергеевичем во время этих занятий и на отдыхе в Иваново (лето 1944 и 1945 года) осталось для Антонио одним из наиболее ярких событий жизни.

После войны А.Э. Спадавеккиа часто и подолгу живет в Ленинграде. В 1946 году он приглашен на «Ленфильм» для работы над фильмом-сказкой «Золушка». Композитора рекомендовал сам Д.Д. Шостакович, отклонивший предложение режиссера Н. Кошеверовой писать музыку к фильму. Ошеломляющий успех киноверсии «Золушки» совпал по времени выхода на экраны с триумфом одноименного балета Прокофьева и во многом определил дальнейшую творческую судьбу Антонио Спадавеккиа. Его работа в кино была успешно продолжена, что позволило композитору без особых материальных потерь пережить времена «ждановщины» в искусстве<sup>9</sup>. На глазах композитора в Ленинграде происходило обсуждение (на деле — бесстыдное поругание) оперы Прокофьева «Повесть о настоящем человеке» в Кировском театре. Став свидетелем дискуссии такого же качества по поводу постановки второй части оперы «Война и мир» в МАЛЕГОТе, Спадавеккиа даже в 1954 году в своих воспоминаниях демонстрирует осторожность, не допуская однозначно хвалебных оценок музыки оперы. Ведь написанная в 1948 году под явным влиянием прокофьевской «Дуэньи» опера Спадавеккиа «Хозяйка гостиницы» на сюжет К. Гольдони в 1950 году получила резко отрицательный отзыв на страницах журнала «Совет-

<sup>8</sup> Либретто оперы А.Э. Спадавеккиа основано на романе «1918 год» (1928) — Книга вторая трилогии А.Н. Толстого «Хождение по мукам» (1922–1941).

<sup>9</sup> Имеется в виду идеологическая кампания под руководством А.А. Жданова, начавшаяся с «Постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года “О журналах ‘Звезда’ и ‘Ленинград’”» и продолженная «Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) “Об опере ‘Великая дружба’ В. Мурадели” от 14 февраля 1948 года».



ская музыка»<sup>10</sup>. Двери концертных залов, издательства и театров оказались перед Спадавеккиа... нет, не закрыты, временно притворены — «так, на всякий случай». Во времена борьбы с «безродными космополитами», агентами «Джойнт»<sup>11</sup> и западных разведок непонятная фамилия композитора, его творческая близость к «формалистам» — Прокофьеву, Мясковскому и Шебалину, не внушали особого доверия партийным функционерам от искусства. Но в целом композитор всегда оставался «на хорошем счету» — толерантен к решениям руководства, дипломатичен, сдержан в словах и в поступках...

Сегодня большинство сочинений композитора забыто, музыка не исполняется и не издается, а местонахождение многих нотных автографов и рукописей композитора неизвестно<sup>12</sup>. Тем не менее в народной памяти автор «Песенки про Доброго Жука» в исполнении Золушки — неподражаемой Янины Жеймо — остался! Так Время определило место композитора в истории отечественной музыкальной культуры. Творчество композитора совпало с подлинным расцветом советской музыки: уровень профессионализма и мастерства был очень высок. Уступая по масштабу дарования своим учителям и многим коллегам, Антонио Спадавеккиа всё же удалось творчески состояться, найти свой, пусть негромкий, голос в музыкальном искусстве, не затеряться на фоне выда-



Антонио Спадавеккиа.  
Фото 1940-х годов

<sup>10</sup> Кухарский В.Ф. О творчестве А. Спадавеккиа (Комическая опера «Хозяйка гостиницы») // СМ. 1950. № 6. — С. 51–53.

<sup>11</sup> Открытая в 1949 году на страницах советских газет и журналов кампания под лозунгами «...очистить атмосферу искусства от антипатриотических обывателей», «...выступить против космополитов, эстетствующих формалистов» стала сигналом к началу официального антисемитизма в СССР на всех уровнях власти. См.: Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК. — М.: МФД, 2005. — С. 235–250. «Джойнт», или Американский еврейский распределительный комитет (JDC) — еврейская благотворительная организация, созданная в 1914 году в Нью-Йорке. С 1948 года деятельность организации в СССР была затруднена в связи с обвинениями сотрудников «Джойнт» в шпионаже в пользу западных государств.

<sup>12</sup> Часть творческого наследия композитора (в том числе автографы и рукописные копии ряда сочинений) хранится в личном фонде А.Э. Спадавеккиа (Фонд № 553) и фонде «Советские композиторы» (фонд № 267) во Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры имени М.И. Глинки.

ющихся представителей советской композиторской школы 1940–1960-х годов.

В ряду учителей А.Э. Спадавеккиа имя Сергея Прокофьева занимает особое место. Воспоминания убедительно свидетельствуют, что для их автора (и, думается, читатели будут с ним единомышленны) Прокофьев — связующее звено поколений русских композиторов, воплощение преемственности и одновременно новаторства в мировой музыкальной культуре, пример беззаветной преданности музыке.

*Антонио Спадавеккиа*

## ПАМЯТНЫЕ ВСТРЕЧИ<sup>13</sup>

### Глава 1. Первая любовь

Впервые услышал я имя и музыку Сергея Сергеевича в Баку в 1926 году. В Бакинской Филармонии в те годы были интереснейшие симфонические концерты. И вот в один из концертов под управлением К.С. Сараджева<sup>14</sup> я услышал впервые Скерцо и Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам». Я еще тогда никак не мог решить свою судьбу, не мог уйти от моря и заняться только музыкой. Я увлекался Скрябиным и Дебюсси. Часто импровизировал на рояле, не находил еще себя, да и не очень понимал, что это значит. Но в тот незабываемый концерт я вдруг почувствовал необыкновенную силу и тягу к композиции. На следующий день после концерта, сдавши вахту (я в то время служил матросом в Каспийском пароходстве), я бросился в город, в нотный магазин в поисках произведений Прокофьева. Достал в фортепианном переложении Марш и Скерцо и тетрадь «Сказки старой бабушки», но, увы, сыграть не сумел, а в ушах продолжал звучать этот великолепный оркестр, эта четкость и необычайная гармоническая свежесть. Я начал серьезно заниматься музыкой.

### Глава 2. Рубикон

Прошло десять лет. Я заканчивал Московскую консерваторию по классу В.Я. Шебалина. Я уже не раз слышал самого Сергея Сергеевича и как пианиста и как дирижера. Знал многие его произведения. Продолжал увлекаться и любить его музыку, но не был с ним знаком. И вот я вижу среди экзаменационной комиссии

<sup>13</sup> Приводится в авторской пунктуации.

<sup>14</sup> *Сараджев Константин Соломонович (1877–1954)* — скрипач, педагог, дирижер; ученик А. Никиша; один из основателей «Вечеров современной музыки». В 1912 году в Москве провел как дирижер премьеру Первого фортепианного концерта С.С. Прокофьева (солист — автор). В 1920-е годы много гастролировал по СССР и за рубежом, пропагандируя новую советскую музыку; явился первым исполнителем многих сочинений Мясковского, Прокофьева, Полонинкина и других современных композиторов. Выступление К.С. Сараджева в Баку состоялось в рамках его гастрольного тура по Закавказью.



Сергея Сергеевича<sup>15</sup>. Я пришел в страшное волнение. На выпускном экзамене я показывал струнный квартет, романсы на стихи Пушкина и Ш. Петефи и оркестровую пьесу «Интермеццо» (в переложении для рояля в 4 руки)<sup>16</sup>. Всем понятно взволнованное состояние оканчивающего студента. А тут ещё присутствие самого Сергея Сергеевича. Я не спускал с него глаз. Когда все мои произведения были сыграны, он подозвал меня к себе и сказал, показывая на партитуру «Интермеццо»: «Вы, молодой человек, уж больно увлеклись ударными инструментами. Откуда это Вы выкопали тимплипито?»<sup>17</sup> Да к тому же все струнные у Вас играют почти как ударные, Вы мало дали им попеть, хотя пьеска должна эффектно прозвучать в оркестре». И когда я впервые услышал «Интермеццо» в Колонном зале в исполнении оркестра под управлением А.В. Гаука, у меня не выходило из памяти замечание Прокофьева. О, с какой радостью я все заново сделал бы, но было уже поздно! И я на всю жизнь запомнил этот совет и уж впредь был более осторожен с ударными, и постепенно постигал все огромные выразительные возможности струнной группы. Правда, я потом прочел у Римского-Корсакова, что это для каждого начинающего композитора этап, нечто вроде детской кори<sup>18</sup>.

### Глава 3. «Дуэнья»

Много раз я встречался мельком с Сергеем Сергеевичем. Но мне никогда не приходилось видеть его дома или хотя бы просто побеседовать с ним в домашней обстановке. Но вот, говоря словами Стендаля, представился «Господин Великий Случай»...

Это было в 1940 году. Зная мою любовь к Прокофьеву, меня пригласил к себе В.В. Держановский. В его квартире на Кудринской<sup>19</sup> собирались по седьмым, семнадцатым и двадцать седьмым числам каждого месяца. Исполнялись новые произведения. Держановские всегда были в курсе всех музыкальных новостей. Приглашая меня, он сказал: «“Ваша любовь” будет показывать оперу»<sup>20</sup>. Я не-

---

<sup>15</sup> А.Э. Спадавеккиа окончил консерваторию в 1934 году, аспирантуру при МГК весной 1936-го. К этому времени (май 1936 года) С.С. Прокофьев окончательно вернулся в Москву и присутствовал на экзаменах в консерватории.

<sup>16</sup> Сочинения не изданы. Местонахождение нотного материала неизвестно.

<sup>17</sup> Тимплипито (Timplipito) — восточный ударный инструмент, котлообразный барабан из семейства мембранофонов. Возможно, инструмент был известен Спадавеккиа со времени жизни в Баку и путешествий по Каспию и Закавказью. Также описание тимплипито приводится в трудах педагога А.Э. Спадавеккиа по оркестровке Д.Р. Рогаль-Левицкого. См.: *Рогаль-Левицкий Д.Р.* Инструменты современного оркестра. — М., 1930.

<sup>18</sup> А.Э. Спадавеккиа ссылается на теоретический труд: *Римский-Корсаков Н.А.* Основы оркестровки. В 2 ч. / под ред. М.О. Штейнберга. — Берлин — М.: РМИ, 1913. — Ч. 1. — 196 с. (Часть первая переиздана в Музгизе в 1946 году.)

<sup>19</sup> Имеется в виду Садово-Кудринская улица в Москве.

<sup>20</sup> *Прокофьев С.С.* Обручение в монастыре, лирико-комическая опера в 4 действиях, 9 картинах, по пьесе Р.-Б. Шеридана «Дуэнья», ор. 86 (1940). Либретто С. Прокофьева, стихотворные тексты М. Мендельсон. Название оперы дал сам Прокофьев, так как считал, что слово «дуэнья» не прижилось в русском языке.



сказанно обрадовался и ждал этого дня. Волновался так, как будто сам буду играть свою оперу, о которой тогда только мечтал. Наконец желанный вечер настал. Я пришел чуть ли не раньше всех. И вот приходит Сергей Сергеевич вместе с Н.Я. Мясковским. Начались всякие разговоры, и я не мог дожидаться никак, когда же сядет Сергей Сергеевич за рояль. Отогревшись (это происходило зимой), Сергей Сергеевич достал из роскошного огромного портфеля<sup>21</sup> клавир оперы<sup>22</sup>. Он был написан на узкой нотной бумаге в 8 строчек синими чернилами авторучки. Сергей Сергеевич попросил меня листать ноты, и я сел с правой стороны рояля. Прокофьев как пианист выступал сравнительно редко, однако, он выигрывал технически трудные места с необычайной легкостью. Пел он, не форсируя, чуть хрипловатым низким голосом, но очень верно интонируя. Я впервые так близко увидел эти большие руки, покрытые чуть рыжеватыми волосами и в веснушках. Трудно передать мое волнение и восторг. Мне хотелось, и глядеть на него, и не пропускать во время перевернуть страницу. То меня вдруг ошарашивала смелая дерзкая модуляция, то необычайно свежие гармонические построения, то новаторский, ломающий обычные представления, подход к вокалу. Впечатлений было так много, что в их захлесте я почувствовал себя совершенно растерянным.

После окончания оперы все сели пить чай. Шутя В.В. Держановский мне сказал: «Ну, Антонио, теперь Вы обрызганы гениальной слюной, и я Вам рекомендую не мыться неделю, авось, станете писать как Прокофьев». Я ждал, что тут за чаем и начнется беседа, но все молчали, а Сергей Сергеевич с аппетитом ел пирожные. (Впоследствии я узнал, что Прокофьев был большим сластолюбом). Оказывается, такой уж там был порядок — мнениями не обменивались и дискуссии не устраивались. Несколько лет спустя, в 1947 году, мне удалось поехать в Ленинград на премьеру «Дуэньи» в театре им. С.М. Кирова. Опера очень талантливо была поставлена и оформлена режиссером — художником Шлепяновым<sup>23</sup>. Дирижировал оперой Б.Э. Хайкин. Солисты и оркестр сливались в

---

<sup>21</sup> Портфели, кофры, саквояжи, фибровые чемоданы (всё отличного качества), а также записные книжки, тетради в дорогах, из натуральной кожи переплетях были своеобразной страстью С.С. Прокофьева. В Стране Советов в пору товарного голода и лишений самой распространенной формой перевоза вещей были самодельные чемоданы из обклеенной фанеры. Даже дешевые дерматиновые портфели считались признаком определенного положения в обществе (вспомним хотя бы персонаж кинофильма «Волга-Волга» — товарища Бывалого с портфелем подмышкой). Портфели и чемоданы заграничного производства, принадлежавшие Прокофьеву, всегда обращали на себя внимание окружающих. В фондах ВМОМК имени М.И. Глинки среди мемориальных вещей Сергея Прокофьева хранятся несколько таких чемоданов и портфелей. Возможно, и тот самый.

<sup>22</sup> Партитура оперы находится в фонде С.С. Прокофьева в РГАЛИ. Местонахождение автографа клавиря, упоминаемого в данных воспоминаниях, неизвестно.

<sup>23</sup> Шлепянов Илья Юрьевич (1900–1951) — театральный художник, режиссер. Официальная премьера оперы «Дуэнья» («Обручение в монастыре») состоялась в Кировском (бывш. Мариинском) театре 9 ноября 1946 года. Дирижер Б.Э. Хайкин.



единое выразительное целое. Но Сергея Сергеевича, как большого ребенка, радовали и занимали, главным образом, звучащие металлические стаканчики (специально сделанные на одном ленинградском заводе)<sup>24</sup>, на которых в последнем акте играет Дон Хером. Прокофьев даже пометил в партитуре оперы, чтобы ни в коем случае не заменять звучание со сцены игрою в оркестре. От акта к акту публике видимо опера нравилась всё больше и больше, а присутствующие на спектакле ленинградские композиторы и я довольно шумно выражали свой восторг после каждого акта.

#### Глава 4. Ленинградские встречи

После «Дуэньи» в Ленинграде мне много раз удавалось послушать «Войну и мир», шедшую тогда в Малом оперном театре<sup>25</sup>. Конечно, впечатление было огромное, хотя я считаю, что сцена была непригодна для масштаба такой оперы. Я не собираюсь делать анализ этого произведения. Ему, как и многим другим произведениям Прокофьева, можно посвятить целые диссертации. Мне хотелось лишь обратить внимание на следующее: Сергей Сергеевич почти никогда не брал за основу народную песню в её фольклорном звучании, однако, во многих его произведениях глубоко, проникновенно звучит мелос русской песни. Даже в ранних его произведениях, как, например, в цикле фортепианных пьес из «Сказок старой бабушки», в балете «Семеро шутов...»<sup>26</sup>. Он как то в разговоре заметил: «Русская песня — это драгоценность». А в опере «Война и мир» я обратил внимание на то, как эта русская интонация насквозь пронизывает партию Ахросимовой (в отличие от партии «русского мужичка» Платона

---

В литературе, посвященной Прокофьеву, часто указывается 3 ноября как дата премьеры оперы. Это неверно — 3 ноября 1946 года состоялся общественный просмотр «Дуэньи» перед комиссией (с публикой, но без афиш) с целью решить судьбу спектакля, буквально «висевшего на волоске». Возможно, поэтому Хайкин и Шлепянов отвергли авторское название оперы, испугавшись аналогий с «библейским Обручением», да и слово «монастырь» в названии могло вызвать цензурные возражения.

<sup>24</sup> В заключительной 9-й картине оперы Дон Хером (чаще в другой транскрипции — Дон Жером) поет куплеты «Я понимаю молодых», аккомпанируя себе на бокалах из специального сплава. Бокалы сохранились — находятся в Музее Мариинского театра (Санкт-Петербург). На премьере, по словам дирижера спектакля Б.Э. Хайкина, «ансамбль с бокалами вышел совершенно замечательно. Он был действительно хорошо спет и сыгран, главное, очень легко, и бокалы звенели нежно, почти как серебряные». Цит. по: *Мендельсон-Прокофьева*, 2012. С. 338, 339.

<sup>25</sup> Первое исполнение оперы (часть 1-я, картины 1–8) в 1-й редакции состоялось 4 июня 1946 года (официальная дата премьеры — 12 июня). Вскоре театр приступил к репетициям 2-й части оперы (картины 9–13). Планировалось, что опера будет идти два вечера. Но уже в 1947 году, с согласия композитора, шла работа по сокращению оперы для одновечернего варианта. Однако долгожданная Прокофьевым премьера «Войны и мира» целиком при его жизни так и не состоялась.

<sup>26</sup> Полное название балета С.С. Прокофьева — «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», ор. 21 (1915–1921). Либретто С. Прокофьева по сюжету русской народной сказки в редакции А. Афанасьева.



Каратаева). В опере «Семен Котко» то же происходит с украинской песенной интонацией. Здесь скорее наличествует принцип «Мазепы» Чайковского, нежели Римского-Корсакова. Вообще, интонационный язык Прокофьева – одна из неизученных областей творчества этого великого мастера. Хотя опера «Семен Котко» была не так удачно поставлена в Москве в Театре имени К.С. Станиславского, как скажем «Дуэнья» [в МАЛЕГОТе], но она [опера «Семен Котко»] своим мастерством и новаторством толкала нашу творческую мысль на искания, на поиски в советской опере социалистического реализма. Я считаю эту оперу весьма знаменательным этапом на подступах к классической советской опере.

У Сергея Сергеевича было необыкновенное чувство театра и вообще музыкальной драматургии. Достаточно вспомнить все его оперы и балеты, музыку к таким кинофильмам как «Поручик Киж», «Котовский», «Александр Невский», «Иван Грозный», а в драматических театрах музыку к «Египетским ночам» и к «Гамлету». Он [Прокофьев] необыкновенно чувствовал искусство театра и кино и был настоящим музыкальным драматургом.

Также в Ленинграде я впервые услышал и полюбил на всю жизнь его Пятую симфонию. Впоследствии, когда я услышал Шестую симфонию и тут же в разговоре с Сергеем Сергеевичем сказал, что все же остаюсь поклонником Пятой, то Сергей Сергеевич не хотел разделить моего мнения, хотя и был доволен, но ворчливо убеждал меня, что Шестая симфония лучше Пятой.

### Глава 5. Лето в Иваново

О том лете<sup>27</sup>, что я провел в Иваново (недалеко от города находился наш дом творчества)<sup>28</sup> можно было бы написать целый роман. Но это не под силу автору этих строк. Хорошо бы вспомнить незабываемые встречи и разговоры этого лета. Тогда там жили и работали С.С. Прокофьев, Н.Я. Мясковский, Р.М. Глиэр, Д.Д. Шостакович, Д.Б. Кабалевский, А.И. Хачатурян и еще не успевшие состариться, но не очень юные Ваню Мурадели, Н.И. Пейко, Н.В. Нариманидзе и я<sup>29</sup>. В предвечерний час (так как утром все работали) играли в волейбол. Иногда принимал участие и Сергей Сергеевич — бил мяч хоть и не очень ловко, но довольно сильно. Шостакович очень нервничал и огорчился промазанным ударом. Мурадели страшно переживал, горячился, спорил. Зато Кабалевский со своим ростом и точностью был блестящим завершителем атак.

В то лето Н.Я. Мясковский болел и часто лежал, а мы каждое утро его навещали. Р.М. Глиэр тоже навещал Николая Яковлевича, часто вспоминал различ-

<sup>27</sup> Имеется в виду лето 1944 года.

<sup>28</sup> Дом творчества ССК «Иваново» организован и открыт в 1943 году.

<sup>29</sup> Неясен смысл шутки: в 1944 году А. Спадавекиа было 37 лет, Нариманидзе — 39, Мурадели — 36, а Шостаковичу, отнесенному мемуаристом к другой возрастной категории — всего 39 лет. Самым молодым из перечисленных композиторов был в то время ассистент Московской консерватории в классе Д.Д. Шостаковича Николай Пейко — в 1944 году ему исполнилось 28 лет.



ные эпизоды из музыкальной жизни и так стремительно переносил слушателей из одного столетия в другое, что я диву давался его памяти. Тогда мне казалось, что все в той или иной степени были его учениками. Сергей Сергеевич тоже часто навещал и очень трогательно относился к Мясковскому. В их большой дружбе была какая-то сдержанная скромность, уважение друг к другу без всякой внешней аффектации.

Природа в Иваново не из богатых. Но я обратил внимание, что Прокофьев регулярно и помногу гулял, причем ходил он довольно быстро и далеко. Я тогда почувствовал, что он любит природу. Обычно после завтрака и обеда Сергей Сергеевич вместе с Мирой Александровной ходили на прогулку в близлежащий лесок. Их обычно сопровождала собачонка под кличкой Змейка. Эта дворняга подпорченной породы жесткошерстного фокса пользовалась большой и, по-видимому, взаимной любовью Сергея Сергеевича. Хотя мы все подкармливали её, она любила только Сергея Сергеевича и ходила за ним буквально по пятам, но я ни разу не видел, чтобы он её ласкал. В этом снова сказывалась доброта и сдержанность Сергея Сергеевича. Во всяком случае, я очень ревновал эту псину к Прокофьеву.

В глубине леса находились две или три огромные муравьиные кучи. Одна из них — излюбленная Прокофьевым. Почти с метр в высоту, вся усыпанная сосновыми иглами она представляла собой целое муравьиное государство. Сергей Сергеевич аккуратно приносил туда либо кусочек хлеба, яйца или еще что-нибудь из еды и очень внимательно и подолгу наблюдал за жизнью муравьев<sup>30</sup>. Помню, как Сергей Сергеевич мне довольно подробно рассказывал об их жизни и устройстве их государства. Оказалось, что Прокофьев читал и знал очень многое о муравьях. Вообще, он много читал и много знал. По вечерам, чтобы не утомлять глаза он лежал в шезлонге и слушал, как Мира Александровна читала ему. Он всегда был в курсе современной литературы, в особенности советской. Когда он все успевал, я не знаю. Работал он очень много и очень быстро. Работал сразу над несколькими вещами. Меня всегда очень интересовал его творческий метод, но уловить, постичь его было очень трудно. Весь процесс «созревания» произведения проходил у него в голове. Сравнительно мало было эскизов и набросков. Всё это напоминало огромный завод, где все цеха работали и подавали главному конвейеру свою продукцию тогда, когда было уже всё подготовлено. В то лето Сергей Сергеевич сочинял «Оду на окончание войны», писал сонату<sup>31</sup> и еще что-то. Однажды я увидел у него на столе клавир «Ромео и Джульетты». Он был весь исчерчен мелкими надпися-

---

<sup>30</sup> Сам Прокофьев процесс наблюдения за жизнью муравейника называл «читать муравьев».

<sup>31</sup> Очевидно, в памяти А. Спадавеккиа лето 1944-го и лето 1945-го смешались. Так, здесь и далее явная ошибка: над «Одой на окончание войны» Прокофьев работал в Иваново летом 1945 года, а сочинение Восьмой сонаты для фортепиано оп. 84 завершил там же, но годом ранее — летом 1944 го.



ми, указывающими расшифровку для оркестра, которую он поручал другим<sup>32</sup>. Всё было написано так точно и подробно, что оставалось только переносить на партитурную бумагу. Я попросил для себя расшифровать из «Ромео и Джульетты» № 12 — «Маски». И хотя всё было подробно написано, я просидел почти весь день над тремя страничками клавира. «Ромео» уже был закончен, и Прокофьеву это было не нужно, но для меня — очень важно и полезно. Я извлек из работы полезнейший урок. Оркестр Прокофьева очень своеобразный и неповторимый. У него, как и во всем, всё было очень индивидуально, ярко: необычайная выдумка в поисках звучания и тембров, но не как самоцель ради игры звукописью, а очень органично, исходя из данной нужной ему музыкальной драматургии.

Когда в консерватории я учился по классу оркестровки у Д.Р. Рогаль-Левицкого, то последний приучил меня прежде, чем приступить к оркестровке, всё тщательно продумать до деталей и затем уже оркестровать. Но эта моя тщательность часто терпела крах, так как, не видя перед собой партитурного листа, моя оркестровая фантазия часто хромала. Расшифровывая «Маски», я понял насколько велико у Сергея Сергеевича внутреннее звучание оркестровой палитры, как велико его своеобразие и новаторство. В оркестровых сочетаниях Прокофьев находил всегда такие необыкновенно свежие и необычайные тембровые краски, что слушая не всегда можно было догадаться, как это сделано. Раз найденное уже не повторялось, а Сергей Сергеевич находил всё новые и новые неповторимые красочные сочетания. Я не забуду, как все мы были поражены, впервые услышав в приказе Герцога из «Ромео», когда *tutti* оркестра доходит *fortissimo* до *Es-dur* секундными задержаниями, и вдруг на внезапном *pianissimo* выплывает у струнных неожиданный *ges-moll*. Или в «Золушке» сцена с часами, или в «Александре Невском» в сцене с крестоносцами. Примеров можно найти много, но все они будут неповторимыми и только прокофьевскими.

В то лето [здесь явно речь о лете 1945 года] произошел один любопытный случай. В одно утро после завтрака я шел к своему коттеджу работать. Повстречался мне Сергей Сергеевич и попросил меня на час уступить ему коттедж. Я очень охотно уступил ему время в надежде, что усевшись где-нибудь на травке поблизости, услышу, как он сочиняет. Но каково было мое огорчение, когда Сергей Сергеевич в течение целого часа брал на рояле широкий

---

<sup>32</sup> Обычно Прокофьев составлял в клавире подробный дирекцион инструментовки для последующей расшифровки. Чаще всего эту работу и переписывание сочинения в виде партитуры выполнял П.А. Ламм. Этот метод работы Прокофьева породил у современников ошибочное представление, что Прокофьев не оркеструет свои сочинения. Далее в воспоминаниях характеризуется своеобразие и неповторимая оригинальность оркестра Прокофьева, тем самым Спадавеккиа опровергает бытовавшее мнение, что авторство инструментовки многих произведений Прокофьева принадлежит другим.



C-dur[-ный] аккорд — почти во всю клавиатуру Arpedgiato и долго держал его на педали. Только потом я догадался, что он это делал, мысленно оркеструя тогда «Оду» для столь необычного состава оркестра — 8 арф, 4 фортепиано, большой группы духовых, ударных, контрабасов.

Кстати, мне вспомнилось, как был удивлен один немецкий литератор, дождавшийся на вилле Везендонков окончания работы сочинявшего там Рихарда Вагнера — в течение двух часов беспрестанно повторялись секвенции основной темы «Тристана».

## Глава 6. Занятия у Прокофьева

Когда я в Московской консерватории учился у В.Я. Шебалина, то он иногда «подкидывал» меня в класс к Мясковскому. Так что я считался у Николая Яковлевича «внучатым учеником», так как Виссарион Яковлевич тоже был учеником Мясковского. Помню, как-то раз, Шебалин в начале учебного года захворал, и я довольно долго занимался у Мясковского. В то время я впервые услышал его Шестую симфонию<sup>33</sup>. Она на меня произвела такое сильное впечатление, что я принес на очередной урок к Мясковскому (я писал тогда симфонию) фрагмент, основанный почти целиком на побочной теме первой части Шестой симфонии [Мясковского]. Когда я с темпераментом сыграл, то вдруг заметил, что Николай Яковлевич, улыбаясь, тербит себя за бороду и молчит. Находившиеся тут же в классе ученики Николая Яковлевича Евгений Голубев, Игорь Белорусец<sup>34</sup> строят мне «рожицы». Николай Яковлевич как всегда очень деликатный и сдержанный, сказал: «Мне кажется, что я где-то уже слышал эту музыку». Был страшный конфуз, все смеялись, и это событие облетело весь наш факультет. Так моя симфония и не была дописана. По окончании консерватории я продолжал творческие и дружеские связи как с Николаем Яковлевичем, так и с Виссарионом Яковлевичем. А в 1944 году при Союзе Советских композиторов организовали нечто вроде курсов повышения квалификации, где все члены Союза могли совершенствоваться у наших ведущих мастеров. Среди педагогов был и Сергей Сергеевич Прокофьев. Я по совету Шебалина

---

<sup>33</sup> Мясковский Н.Я. Симфония № 6, es-moll, op. 28 (1921–1923), премьера — 4 мая 1924 года, Москва, Большой театр, оркестр п/у Н.С. Голованова. Сочинение — один из шедевров мирового симфонизма. В 1920-е годы симфония неоднократно с большим успехом исполнялась в СССР и за рубежом. Побочная партия 1-й части построена на двух темах: первая — широкая, напевная с элементами вздоха и стона, отсылает к творчеству Мусоргского и старообрядческим песнопениям; вторая — порывистая, романтически взволнованная. Скорее всего, именно трепетный характер второй темы побочной партии первой части вдохновил на неосознанное подражание начинающего композитора А. Спадавеккиа.

<sup>34</sup> Голубев Евгений Кириллович (1910–1988) — композитор, однокурсник А. Спадавеккиа, закончил Московскую консерваторию в 1936 году с золотой медалью, позже преподавал в МГК — среди его учеников А.Г. Шнитке и А.Я. Эшпай. Белорусец Игорь Михайлович (1910–1996) — композитор, закончил Московскую консерваторию в 1938 году, в 1945-м аспирантуру там же.



записался к Прокофьеву. Кроме меня к нему записался композитор-пианист Клумов<sup>35</sup>, но он занимался недолго<sup>36</sup>.

Я пришел к Сергею Сергеевичу, который жил тогда в гостинице<sup>37</sup> и принес экспозицию первой части фортепианного концерта. Я понимал, что эти занятия не будут носить консерваторский характер. Главная и побочная партия первой части концерта понравились моему новому учителю. Затем он сам сел за рояль и поиграв первую тему сказал: «Знаете, эту тему можно изложить поинтереснее». И наиграл мне два-три варианта. Тема, которую я принес вначале, звучала так:



А к следующему уроку приняла такой, уже окончательный вид:

<sup>35</sup> Клумов Алексей Константинович (1907–1944) — пианист, педагог, композитор, окончил Московскую консерваторию и там же аспирантуру (класс Г.Г. Нейгауза), брал уроки по композиции у М.Ф. Гнесина. Перед войной переехал в Минск, где преподавал в Белорусской государственной консерватории. Непродолжительность занятий с Прокофьевым связана с болезнью и преждевременной смертью А.К. Клумова 5 сентября 1944 года.

<sup>36</sup> Так называемые курсы повышения квалификации стали одним из практических результатов Пленума Союза советских композиторов, посвященного проблеме композиторского мастерства, инициатором проведения которого стали ведущие советские мастера, справедливо считающие, что профессиональный уровень большинства композиторов оставлял желать лучшего. О Пленуме см.: Власова Е.С. К проблеме композиторского мастерства в советской музыке 1940-х годов // Научные чтения памяти А.И. Кандинского. Сб. ст. / ред.-сост. Е.Г. Сорокина, И.А. Скворцова. — М., 2007. — С. 298–317, а также: Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Указ. изд.

<sup>37</sup> С августа 1944 года С.С. Прокофьев жил в гостинице «Москва». В номере был рояль.





Поправки, изменения должны были возбудить у меня интерес к вечным поискам нового, к неутомимому изобретательству. В особенности это касалось фортепианной фактуры. Здесь его фантазия была неисчерпаемой. Сам великолепный пианист мирового масштаба, Прокофьев знал и чувствовал природу рояля, для него она была как-бы врожденной. Если взять, к примеру, все его фортепианные пьесы, сонаты, концерты, мы сможем убедиться в том, что в них присутствует своя прокофьевская фортепианная фактура, её никогда не спутаешь ни с рахманиновской, ни со скрябинской, ни с метнеровской.

Мне казалось, Сергей Сергеевич настолько самобытен, что не интересуется другими произведениями, хотя бы и написанными его талантливыми сверстниками. Однако, занимаясь с Прокофьевым, я убедился в том, что он был человеком огромной музыкальной эрудиции, блестяще знал классику и весьма занимательно следил за творчеством современных композиторов, даже своих «антиподов». От его эрудиции мне приходилось порой тужовато. То оказывалось, что я почти не знал Четвертый концерт Рубинштейна или плохо знал фортепианный концерт Стравинского и один из концертов Рахманинова. А то выходило так: то, что я приносил, изобретая поинтереснее фактурный кусок, уже было до меня написано.

Увлекаясь разработкой фортепианной фактуры, я иногда забывал о роли оркестра, и Сергей Сергеевич говорил: «Ну, что это, они (оркестр) скучать будут. Вот смотрите, у Вас наметился интересный ритмический рисунок...». И снова моя фантазия получала импульс. Сергей Сергеевич очень одобрил мою мысль, написать вторую часть фортепианного концерта в форме темы с вариациями в характере старинных итальянских танцев: тема-интрада, 1-я вариация — сицилиана, 2-я — пассакалия, 3-я — пассамеццо, 4-я — падуана, 5-я — форлана и в заключении снова тема-ретирада. Причем третью вариацию мне предложил



написать Сергей Сергеевич. Он и наиграл мне примерно её ритм и характер. Сергей Сергеевич упрекнул меня в непрактичности. Дело в том, что пассакалия сама есть форма темы с вариациями: «А Вы в своих вариациях вставляете еще варьированную тему с вариациями». «Ну, впрочем, любопытно, что у Вас получится», — сказал мне Сергей Сергеевич. В дальнейшем судьба пассакалии была решена — она была признана и встала рядом со своими «подругами» — вариациями. Любопытный спор возник в «Падуане». После проведения темы в оркестре, а затем у рояля, появлялось нечто вроде средней части: печальная мелодия звучит у английского рожка, ритмически пульсируют *pizzicato* виолончель и контрабас, а фортепиано выполняет функцию гармонического аккомпанемента. При повторении этого куска фортепиано играло тему в октаву, а гармоническую функцию выполнял квинтет. Спор разгорелся из-за того, что Сергей Сергеевич считал, что солисту скучно будет аккомпанировать оркестру. И хоть я приводил ряд примеров аналогичной фактуры из Рахманинова и даже, кажется Равеля, Сергей Сергеевич был неумолим. «Вы не нашли», — категорически заявлял он. Но найти было не так легко, ибо траурный характер музыки и дальнейший ход развития фактуры держал меня в тисках. Так я ничего и не сумел придумать, хотя разговор шел лишь о 16 тактах.

*Dolcissimo*

Piano *p*

Orchestra *p*

*etc.*

*etc.*



Этот эпизод я привел для того, чтобы показать пример огромной принципиальности большого художника. Я очень сожалею, что тогда, когда я имел возможность столь часто беседовать с Прокофьевым, не постарался зафиксировать многие интереснейшие беседы, но я никогда не писал дневников. Много было интересных разговоров и о музыке, и о музыкантах. Мне запомнилось, как однажды Сергей Сергеевич рассказал печальную историю болезни Равеля, о том, что Равель в концертах уже не узнавал никого и даже не воспринимал, что игралась его музыка. В живописи Сергей Сергеевич разделял мое увлечение Ренуаром, Клодом Моне, Гогеном, Ван-Гогом и другими французскими художниками. Кстати, он показал мне шарж<sup>38</sup>, написанный в Париже не то Матиссом, не то Пикассо. Там довольно метко был изображен Сергей Сергеевич с характерно оттопыренной верхней губой и угловатый. Есть еще замечательный<sup>39</sup> в виде фаянсовой статуэтки шарж художников Кукрыниксов и руки Прокофьева. Замечательный портрет Прокофьева, написанный маслом, художника П.П. Кончаловского. Среди больших белых берез<sup>40</sup> плетеное кресло, в котором сидит Сергей Сергеевич. В руках у него карандаш и лист нотной бумаги. Это замечательный портрет, очень характерный для всего облика Сергея Сергеевича, к тому же написанный замечательным нашим художником очень талантливо и с чувством большой любви к Прокофьеву.

От нас безвременно ушел большой художник, но он оставил нам самого себя в огромном количестве своих сочинений. Слушая его произведения, играя их, всегда общаешься с ним. Всегда чувствуешь его рядом с собой. Его произведения — гордость нашей Родины и источник нашего вдохновения.

Декабрь 1954 года

---

<sup>38</sup> Имеется в виду рисунок Анри Матисса (1921), помещенный на программе Дягилевской антрепризы в день премьеры балета С.С. Прокофьева «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» 17 мая 1921 года в Париже.

<sup>39</sup> При публикации исправлены опечатки и орфографические ошибки, но стилистические погрешности остались без изменений, так как характеризуют автора. Поэтому в данном абзаце не единожды повторяется слово «замечательный».

<sup>40</sup> П.П. Кончаловский. Портрет С.С. Прокофьева. Бугры Калужской области. 1934. Холст, масло. Третьяковская государственная галерея. А.Э. Спадавеккиа ошибается: на картине берёзы расположены на заднем фоне — композитор изображен среди сосен.