

# Литературный текст в художественном мире Прокофьева: Слово и Музыка

Е.Б. ДОЛИНСКАЯ

(рассказы)

«Если бы я не был композитором, я, вероятно, был бы писателем или поэтом», — записывает в дневнике 31-летний всемирно-известный композитор, пианист, и продолжает: «Когда пишешь фразу, уже является и идея музыки... Стихами я мало буду заниматься, а за прозу возьмусь».

Прокофьев не только гениальный художник звука. Он еще и выдающийся художник слова. Для своих писем и Дневника, для Автобиографии и рассказов композитор находил оригинальные словесные краски, как обретал их в своей музыкальной палитре.

Среди выдающихся деятелей русской культуры есть представители, равно одаренные в смежных областях культуры, таких, допустим, как музыка, живопись и литература. Оригинальный художник и яркий деятель театра, каким был К. Коровин, известен еще и как автор около 360 очерков и рассказов. Он не уставал подчеркивать: «Слово — величайший дар и обращаться с ним нужно честно».

Написав за один год восемь рассказов, Прокофьев, не без юмора, подчеркивает, что при такой интенсивности работы через 40 лет он будет автором 320 рассказов. Словом, станет большим писателем.

Такому количеству рассказов не суждено было родиться. Вместе с тем, как литератор, Прокофьев трудился неумолимо. Имело место написанное либретто опер и балетов, режиссерские коммен-

тарии к сценическим партитурам (включая музыку к спектаклям драматического театра), статьи и интервью в прессе, Автобиография и Дневник (1907-1933гг.), письма многочисленным респондентам, поэтические переводы. К сожалению, ни за рубежом ни в России не предпринималось ни одного специального издания литературного наследия Прокофьева, как явления совокупного. А вместе с тем литературное

*Написав за один год восемь рассказов, Прокофьев, не без юмора, подчеркивает, что при такой интенсивности работы через 40 лет он будет автором 320 рассказов. Словом, станет большим писателем.*

творчество Прокофьева дает неожиданно новое освещение его личности, в том числе, как выдающегося представителя отечественного театра первой половины XX столетия.

В этой связи есть смысл заглянуть в свидетельства самого композитора, прежде всего, в его Дневник, который многое проясняет в подходе Прокофьева к написанию рассказов, к созданию которых композитор относился с той же ответственностью, что и к рождению музыкальных произведений. Известно, что мастер обладал большим опытом литературной работы, коей он занимался буквально с младых ногтей (сошлемся на детский роман в шести частях). Причем, в разных ипостасях своего творчества Прокофьев пользовался

достаточно близкими приемами. Универсальность последних и обеспечивала индивидуальность стиля композитора, к какой бы области деятельности он не обращался.

Склонность к литературе и увлечение театром в самые ранние детские годы проявились, взаимообогащая и дополняя друг друга. Сын С. Прокофьева Святослав свидетельствует что однажды Сергей Сергеевич

перебирая свои детские бумаги и рукописи, обнаружил среди них неоконченный детский роман. Перечитав его он пришел к выводу, что это «сплошное многословие», но что он мог бы писать «совсем недурные рассказы, была бы мысль». Опасения у него вызывал собственный стиль: «Характерный ли он или просто неприятный? Если первое, то писать можно, если второе, то он будет смешным. Но важно следующее: если есть мысль, то стиль повинует мысли. У меня есть мысль, значит, я пишу» (Июль 1917 год, Дневник).

Создавать рассказы Прокофьев начал и практически завершил между 1917-1919 года. В Дневнике зафиксировал: «Как я отношусь к своему писательству? В первых и в последних, — просто

это мне чрезвычайно нравится. Это уже достаточный ответ. А если это окажется, кроме того, и очень хорошим (горе в том, что мне нельзя писать просто довольно хорошо), то я прав вдвойне?!. Что касается до отнятия времени и сил от композиции, то я могу честно сказать, что за последнее время я много наработал, и если теперь сделать передышку, то она может быть благодетельным освежением, после которого работа пойдет только к лучшему» (I, С. 712).

Метод сочинения рассказов представляется единым: обдумывался план без подробностей и сразу в виде серии рассказов, каждый из которых писался в своем стиле.

Двухлетний период, во время которого рождались рассказы (восемь законченных, тщательно отработанных, два классифицированы автором как половинки, хотя они вполне завершены, еще два опубликованы в эскизах, четыре упоминаются как замыслы), обозначился в деятельности Прокофьева как этап высочайшего подъема, принесший Третью и Четвертую фортепианные сонаты, пьесы ор. 22, кантату «Семеро их», Первый скрипичный концерт. В Дневнике фиксируются усилия по постановкам оперы «Игрок» и балета «Шут», подробно освещается работа над «Любовью к трем апельсинам» (особенно по написанию либретто), отмечаются первые шаги по созданию «Огненного ангела».

Как бы разнородно не складывалась сценическая судьба опер и балетов Прокофьева, сами эти музыкальные тексты были в основном изданы еще при жизни композитора. Рассказы же Прокофьева стали известны в России только в 2003 году, словно вернувшись из небытия. Естественно их анализ не мог быть представленным в монографиях

о композиторе, опубликованных в XX столетии. В силу этого обозначилась задача — вписать рассказы в контекст музыкального и литературного наследия Прокофьева.

Все виды литературной работы всегда становились для Прокофьева серьезным творческим актом, обусловленным музыкальным мышлением композитора. Создавая либретто, Прокофьев резюмировал: «когда пишешь фразу, уже является идея музыки» (I, 8). Не случайно литературные работы возникали, как правило, параллельно писанию музыки или в моменты вынужденных остановок, вернее, географических перемещений. В датировке рассказов Прокофьев также точен, как в Дневнике, сообщая читателю место и время написания новеллы, а иногда и точное время окончания литературной работы. Местом написания нередко становились часы путешествия на поезде или теплоходе, отражая непростую географию жизни композитора. Каждый рассказ предваряют хронологические и географические сведения. Так, например, как бы на одном дыхании был написан рассказ «Блуждающая башня» (Сибирский экспресс — Токио, 12 мая — 8 августа 1918 года).

В аналогичном алгоритме создавалась «Мерзкая собака»: Петроград-Ессентуки, 20-30 июля 1917 года. «Ультрафиолетовая вольность», напротив, писалась долго — в Сибирском экспрессе в Нью-Йорке: с мая 1918 года по 12 февраля 1919 года. Напротив, «Сказка про гриб-поганку» (Саблино — Ессентуки, 17 сентября — 1 октября) создавалась на одном дыхании.

Дневниковые записи Прокофьева позволяют не только реально представить даты начала и завершения работы над рассказом, но и все этапы становле-

ния замысла. И не только. Будучи по каждому рассказу сконцентрированными во всей сумме комментариев (их мы приводим в Дополнениях I), автоанализы и самонаблюдения Прокофьева позволили сформулировать следующее. Композитор:

- практиковал одновременно создание нескольких рассказов (как, кстати, и в музыкальном творчестве — в одно время создавались, например, «Блуждающая башня» и «Преступная страсть», как и, допустим, партитуры Второго скрипичного концерта и «Ромео»);

- делал наброски будущих рассказов в виде отдельных фрагментов;

- использовал в процессе рождения принцип дискретности: набрасывал контрастные эпизоды. А потом их «смыкал» (близкое явление в композиторской работе — создание общего «скелета» из фрагментов и ранних заготовок);

- опирался в процессе сбора материала на конкретно увиденное (экспозиция рассказа «Жабы») или на соответствующую научную литературу («Блуждающая башня»);

- не выносил стилистических грубостей, избегал грубых «словечек»;

- предпочитал вести параллельно литературную и музыкальную работы, где эти различные формы творчества, органично сосуществуя, перетекали бы друг в друга;

- очень строго требовал, «чтобы текст был в точном соответствии с идеей музыкальной формы» (II, 30).

Именно с последнего положения, думается, имеет смысл проанализировать некоторые из рассказов Прокофьева.

Соединение эпических и драматических событий, энергичный

темпоритм развития, занимательность сюжета вкупе с остротой и порой непредсказуемостью связки — все это компоненты той виртуознейшей комбинаторики, которая, в первую очередь, была свойственна музыкальному творчеству композитора, дерзновенно соединяющему изображения событий и действующих лиц разных эпох со средствами выразительности искусства своего времени. Стилизация в музыке, в литературе и на театре открывала здесь свои особые возможности. Очевидно, что жанровая направленность рассказов словно следовала важнейшим разновидностям музыкального творчества. Рождались, например, сказки-притчи («Гриб-поганка» в отдельных поворотах сюжета близок «Алисе в стране чудес») и драмы чувств («Мерзкая собака», «Какие бывают недоразумения»), новеллы с элементами автобиографичности («Блуждающая башня») и психологические дуэты-повествования с большой ролью углубленно философского подтекста («Жабы», «Два маркиза»).

Остановимся в качестве примера на анализе образно-смысловой и одновременно технологической стороне структуры текста рассказов, например, в «Преступной страсти». Выбор предопределен следующими обстоятельствами. Это большой по протяженности рассказ, состоящий из четырех фрагментов-зарисовок (хотя последняя осталась слегка недописанной, логика повествования, однако, свидетельствует об исчерпанности темы). Кроме того, перед нами типичный образец прозы, принадлежащей перу музыканта. Здесь царит музыка как великая преобразующая сила. В частности, блистательно подан образ фагота, ворчуна и насмешника, типичного представителя инструментального

театра XX века. Сам лик фагота рисуется Прокофьевым в виде своеобразной темы-процесса, а инструмент представлен не без элементов детектива. Долго не произносится название инструмента, (т. е. таинственно для читателя), герои с восторгом восхищаются отдельными его деталями. В диалогах упоминаются: «шнурок с крючком, сделанные с особой любовью», «дивный упоительный клапан», расширяющий диапазон фагота, и его глубокий коричнево-черный цвет, который «один чего стоит».

*Сам лик фагота рисуется Прокофьевым в виде своеобразной темы-процесса, а инструмент представлен не без элементов детектива.*

Рождению же звука уделено особое внимание, оно выписано как эмоциональное crescendo. Один из героев вдохновенно играет на фаготе свой концерт: «тонкий, высокий звук со страшной надтреснутостью вырвался из трубки фагота. Звук был протяжный, сипловатый, сдавленный, и силой своего напряжения производил неопишное впечатление. За ним без перерыва последовал другой, еще более напряженный, более высокий, а за ним, тоже без перерыва, еще выше, чем предыдущий, самый высочайший, крайний, до того сдавленный, что он казался почти невероятным, фальшивым... И как завершение бурного пассажа, с толстым хрипением квакнул своим гортанным кваком знаменитый клапан, жирный си-бемоль... В маленькой коморке царило повышенное настроение, — если так можно выразиться о художественном экстазе».

Кстати, упоминание о «жирном си-бемоле» возникает в непротяженной сцене несколько раз, уподобляясь роли коротких реплик-рефренов в структуре

оперных эпизодов Прокофьева (таких, например, как «Взаимно» и «И с тем досвиданьчика» в «Семене Котко», или «Плутовочка» в «Дуэнье»). Запрограммированной действенности, а потому строгой выверенности ключевых слов в авторских либретто композитора весьма способствуют такие расхожие у мастера приемы, как варьирование, ostinato и полирефренность. Их преломление наглядно выступает и в экспозиции рассказа «Преступная страсть». Уже первый абзац есть ничто иное, как текстовые

вариации на два смысла — городок (большой и маленький), и его жители (уважаемые и неуважаемые): «Хотя городок был маленький, но в нем существовали и уважаемые граждане. Вернее, наоборот, именно: так как городок был маленький, то и все уважаемые граждане были налицо. Даже точнее я сказал бы так: благодаря его малости, заметно выступали те граждане, которые были уважаемы. В большом городе уважаемые граждане тонут в общей массе. Растворяя свои высокие качества в количестве, населяющем город, но чем город меньше, тем больше вырастает значение уважаемого гражданина и тем тяжелее становится его удельный вес. Именно так обстояло дело в древнем городке, о котором будет речь».

Диалог, последующий за приведенным описанием, демонстрирует характерную сцепку двух родов текста: авторского (повествовательного, описательного) и от лица героев (здесь чаще использованы диалоги-дуэты, реже полилоги в виде трио или квартетов).



Примеры текстового *ostinato* находим в диалоге Уважаемого гражданина и Аббата, где первый нарочито многословен и неискренен в излиянии чувств. Уважаемый гражданин пытается сразить Аббата количественным фактором, убеждая, что его «ведь все уважают. Все ценят вашу просвещенную деятельность. Поразительно ценят. И я, и все. И все, и я. Я только хотел сказать, насколько и я, и другие, и мы, и вообще все, насколько тепло мы настроены к вам».

В конце же рассказа тот же прием *ostinato* призван усилить ситуацию, полярную по смыслу — «Его презирает весь город! — свидетельствует Уважаемый гражданин, на что послышались заключения его оппонента — «Увы, не все. Увы не все, — сказал старичок ворчливым тенором, — я говорю, увы, не все его презирают».

Все в том же экспонируемом отрывке, входящем в завязку событийности рассказа, можно говорить не только об активном применении текстовой вариативности ключевых слов и *ostinato*ности, но и о включении принципа полирефренности, столь характерного для словесной структуры музыкальных композиций Прокофьева. По меньшей мере здесь обнаруживает себя четыре рефрена: «город — гражданин», «любовь», «и все, и я», «слух появился».

Новые словесные рефрены, подобно музыкальным, порой идут рядом с уже звучащими, как, например, в сообщении о появлении таинственного слуха: «Вы знаете, — не желал смолкать гражданин, — ваша репутация настолько чиста и незапятнана, что даже появившись какой-нибудь слух про вас, ему никто не стал бы верить. Слух? — поднял бровь аббат. — Но ради Бога, не подумайте, что я хочу ска-

зать, будто он появился. Если бы даже он появился, я ни за что не позволил бы себе упоминать о нем перед вами. Я бы сказал: вздор. Вздор, но лучше, чтобы он не появлялся. Для этого мы слишком любим нашего дорогого аббата. — Значит кое-что... — О нет, о нет! Именно ничего. Разве я могу чему-нибудь поверить? Я только хотел сказать, насколько и я, и другие, и мы, и вообще все, насколько тепло мы настроены к вам».

Как видно из привиденного отрывка, четвертый рефрен появляется в контексте второго («любовь») и третьего («и все, и я») рефренов. Подобная черта, как одна из самых фундаментальных в драматургии сценических композиций Прокофьева, была подмечена еще М.Арановским: «именно через системы сопряжений тематических характеристик осуществляется развитие общей идеи произведения. Каждый новый тематический пласт отражает взаимодействие предыдущих, раскрывая возникшее в результате этих взаимодействий новое качество». Понятно, что речевые элементы в вокальной музыке приобретают не только конструктивное, но и синтаксическое значение.

Со структурой сцен в музыкальных спектаклях Прокофьева роднит рассказы обязательное наличие портретов главных действующих лиц в экспозиции. Они как всегда предельно лаконичны, т.к. обладают особой выпуклостью характеристик, которым свойственна сконцентрированность типологических черт, присутствующая, например, лейтмотивам. Вот, например, каким предстает портрет не уважаемого гражданина: «Достаточно потрогать его воротничок, грязный и мятый, как тряпка, которой вытирали сапоги, чтобы убедиться в этом. А лицо? Тоже помятое. А глаза?

Бегают! А походка? Подленькая. Но тем не менее любопытный субъект. Профессия — дантист, хотя никто у него не лечится».

Еще один персонаж из этой же серии, не уважаемых граждан, — опустившийся дворянин-пьяница, род которого вел свое «происхождение от древних носителей креста»: Форчио делля Фурчиа был высокого роста, худ и держался сутуло. Длинные печальные усы свешивались вниз. Зато нос был прям и тонок, и злоупотребление вином не отразилось на его оттенке. Но усы, эти длинные, висающие усы, выдавали пьяницу: казалось, они были созданы для того, чтобы ниспадать в стакан с мадерой. Во всей его смятой, затрепанной фигуре проглядывал старый рыцарь, опустившийся в подонки».

Третий герой рассказа, аббат, находится в противоположном стане, он уважаем в городке. Его достаточно развернутая словесная характеристика представляет собой тип косвенного портрета, который возникает в начальной диалогической сцене (в описании именно этого героя задействованы три текстовых рефрена — «любовь», «слух ползут», «и все, и я»). Добавив к этому портрет музыкального инструмента (характеристика волшебника-фагота), мы получаем четвертое действующее лицо рассказа. Правда, оно из сферы неодушевленных предметов, но, превозносимое героями до небес, словно обожествляется.

Почти аналогичную экспозиционную ситуацию создает портретирование героев «Дуэньи» в первой картине оперы. Идет сделка между Доном Жеромом, (отцом Луизы и Фердинанда), и Мендозой, торговцем гнилой рыбой из Гвадалбульона. Святая дочь за богатого старого купца, Дон Жером рисует портрет своей



очаровательной дочери, в ответ на что Мендоза не скупится на привлекательные краски для портретирования гнилых рыб. Жером же, рассматривая торговца, обсуждает вслух непривлекательные черты кандидата в зятя («неказист, сутоловат, бороду бы сбрить да после выбросить в Гвадалбульон»).

Кстати, показательно, что эта сцена была придумана Прокофьевым, по-сути, с нарушением законов лирической комедии, где экспозиция пьес эпохи Шеридана предлагала вывести на сцену первыми лирических героев. Прокофьев начинает оперу много острее — с галереи комедийных персонажей. Как видим, композитор и в литературном, и в музыкальном творчестве стремится начать произведение яркой портретной «заставкой» — броско, энергично, тем сразу задавая активный темпоритм.

В рассказах Прокофьева можно обратить внимание на обычно небольшое количество основных действующих лиц и на нередкое включение в локальных эпизодах внушительного числа второстепенных героев. Это явление сродни феномену «театра в театре», к которому охотно прибегает композитор в музыкально-сценических произведениях. Достаточно сослаться для примера на участников сцены рулеточной игры в «Игроке» (вторая картина 4-го действия). Используя главнейшие характеристические черты каждого из действующих лиц, Прокофьев создает для всякого участника что-то вроде «словесной маски». Подобное определение мы предлагаем по аналогии с близким по смыслу термином «интонационная маска» М.Арановского, фиксирующим закрепленность за героем портретирующих интонаций. Именно такими приемами будут зафиксированы портреты

участников «театра в театре» в «Игроке»: Удачливый игрок, Неудачливый игрок, Дама так себе, Сомнительная старушка и еще многие другие. В том же ключе в «Дуэнье» обрисованы герои также многофигурной сцены в мужском монастыре. Пьянствующие монахи рядятся в тогу благочестия только в моменты появления достойных, т.е., разумеется, богатых клиентов. В их именах — характеристиках Прокофьев использует название популярных вин — отец Шартрез, отец Бенедиктин и проч.

Сходными драматургическими приемами композитор воспользовался и в эпизоде рассказа «Преступная страсть». Менее, чем в полтоространичном полилоге, происходящем в доме городской головы, находящегося в самом центре города, участвуют: Уважаемый господин с кружевной салфеткой, Городской голова, Белый жилет, Господин в синих очках, Маленький старичок гемарроидального вида, который был в городке особо уважаемым гражданином, Крупный торговец селедками, Жена городского головы и Новый гость (с. 124).

Имена-характеристики мелькают и в других рассказах Прокофьева. Один из героев рассказа «Жабы», цирковой артист, знаменитый в прошлом как человек без костей, ныне опустился — любит сидеть скрючившись и раскачиваться. В качестве имени собственного он получает серию взаимосвязанных характеристических эпитетов вроде: Изломанная личность мужского пола, Изломанное существо, Скрючившийся индивидуум, который сидит не раскрываясь, Качающееся чучело, Скрюченный тип, Крючок.

Герой рассказа «Какие бывают недоразумения» видит в бельгийском инженере потенциального любовника своей жены.

Прокофьев наделяет его именем monsieur Какаду и снабжает такой исчерпывающей портретной характеристикой: «Ведь надо знать, что такое Какаду. Во-первых, он бельгиец, а все бельгийцы и французы отличные инженеры, если бы не были еще лучшими ухажерами за чужими женами. Во-вторых, надо посмотреть на него: смазливый, смуглявый, глазки поволочные, на носу пикантно посажено пенсне, в галстук пикантна воткнута булава — прямо противно смотреть».

В заключение, обратившись к аналогиям в строении некоторых рассказов и структуры отдельных оперных сцен, подтвердим универсальность ведущих закономерностей драматургии Прокофьева. Так, рассказ «Ультрафиолетовая вольность» написан как нормативная для развернутой оперной картины трехчастная форма с кодой, отражающей материал середины (ABA1в).

Сочетание разных образных линий, например, фантастики и реальности, Прокофьев предлагает уже в экспозиции рассказа. Так сосуществуют в «Ультрафиолетовой вольности» тонкий вымысел и вполне прозаические детали: «На мягком пушистом облаке лежали два больших булыжника, а на них расположились две фигуры, укутанные в туманные одежды». Сестрам бесконечно надоело носиться на «колесе с двумя крыльями». Прошло сто лет. Обе они сидели и молчали. Одна из них бессознательно вертела колесо, которое махало своими двумя крыльями». Сестрам бесконечно надоело носиться на «колесе с двумя крыльями». В рассказе по два действующих лица отпущены Прокофьевым на разделы «А» (женская пара) и «В» (мужская пара), Сестры Время (ультрафиолетовая фигура) и Пространство (инфракрас-

ная фигура) не видимые, «хотя были дочками одного и того же земного отца, жившего когда-то в Кенигсберге».

Как и, например, в начальных экспозиционных картинах «Любви к трем апельсинам» (либретто, музыкальный текст и рассказ создавались в 1919 году), имеет место не только сопоставление несопоставимого (пушистых облаков и больших

входе появился человек в царственных египетских одеждах». Это был второй герой, фараон Псамметрих Первый, владыка и правитель Египта, вылезший набальзамированным из своего гроба в пирамиде. В их диалоге, как и в разговоре сестер, снова начинает работать магия цифр: Псамметрих покорил 12 городов, а Мак-Интош учредил 12 стипендий в Оксфорде.

димые для глаз», упоминание о набальзамированном туловище Псамметриха, Мак-Интош в поисках пирамиды, которой больше не было.

Полутоространичная кодетта (IV) с исключаящим вопросы заключением — «Конец», диалогична. Мак-Интош отвечает на реплики шофера и жены, пригласившей на обед перуанского посланника. Но основная его мысль омрачена главным — с исчезновением фараона утрачена возможность реализовать план — купить у него за 50 тысяч долларов Санскритскую легенду (обсуждению особенностей последней посвящена значительная часть диалогов раздела «В»).

Итак, исследуя у Прокофьева взаимодействие драматургических принципов в композиторской и литературной сферах творчества, нетрудно обнаружить их глубокое родство не только в образной системе, но и в структуре самих музыкальных текстов. Сопоставление литературной основы сценических произведений и рассказов обнаруживает их очевидное драматургическое единство. Открытия композитора в сфере музыкального театра получают свое отражение в структуре его прозаических произведений. В рассказах взаимодействия театра и литературы есть нечто иное, как внемузыкальное преломление Прокофьевым собственной стиливой системы художественного мира.

Аналогично музыкальным произведениям в рассказах достаточно наглядно предстают не только индивидуальное видение мира композитором, но и его реальные переживания и даже реакция на события собственной жизни. Новеллу «Блуждающая башня» Святослав Прокофьев характеризует как текст, в котором «Прокофьев изображает себя в виде мчащейся по свету

*Аналогично музыкальным произведениям в рассказах достаточно наглядно предстают не только индивидуальное видение мира композитором, но и его реальные переживания и даже реакция на события собственной жизни.*

булыжников), фантастического и реального (сказочные сестры оказываются дочерьми реально-го земного персонажа). Используются текстовые рефрены. Чтобы увидеть сестер «пришлось бы слишком высоко задирать голову» — повторяется дважды. Столько же раз упоминается «колесо с двумя крыльями». Кроме того, для укрепления структуры полутоространичного текста введено и ключевое слово «два» (как пары выступают: булыжники, сестры, крылья колеса).

Два действующих лица в виде совершенно новой, независимой линии рассказа, организуют раздел «В» (Прокофьев пометил этот пространственный эпизод римской цифрой II). Это Чарльз Эйч Мак-Интош, нефтяной бизнесмен, попадающий в фантастическую ситуацию: он «всеми четырьмя глазами впился в доисторическую гостью... Перед балконом растилался желтый песок, а на нем высилась тяжелая, мрачная египетская пирамида. Имя ее было Хеопса или Хуфу. Из пирамиды, пониже, посередине вывалился камень, и в открывшемся

Ведущей структурой «В» (II), как и начального раздела, остается диалог, который, наконец, удалось развязать Мак-Интошу. Он «произнес одну из заключительных строф Одиссеи, когда-то тупо зазубренных в университете». У Прокофьева диалог неизменен и многофункционален. Он — стимулятор энергетики действия, способ обрисовки характеров-портретов в словесном поединке, а также материал для важной информации.

Раздел «А1» (III), как нередко и в музыкально-сценических построениях Прокофьева, выполняет роль обобщающей репризы, где объединяются все действующие лица повествования и куда стягиваются реплики-рефрены, подобно лейтмотивам в операх и балетах. Сестры снова появляются, «побродив среди трансцендентальных планов и не найдя себе интересного флирта, оглянулись на мир, который они так легкомысленно покинули». Из текстовых лейтмотивов возникает облако, на котором любили сидеть сестры, повторяются их характеристики как «ультрафиолетовая и инфракрасная, невидимые для глаз», упоминание о набальзамированном туловище Псамметриха, Мак-Интош в поисках пирамиды, которой больше не было.

фантастической башни, которую таинственная сила влечет к древней Вавилонской башне. В этом рассказе слышны отзвуки ритмов прокофьевской музыки «Скифской сюиты», «Семеро их», повествующих о событиях близких эпох». Словом, смысловая и стиливая направленность рассказа «Блуждающая башня» есть отражение иносказания реальных событий в жизни Прокофьева. К. Паустовский был прав, когда говорил: «Главное для писателя — это с наибольшей полнотой и силой выразить себя в любой вещи».

Дополнения, примечания

1917, март

Я приехал на дачу и снова погрузился в музыкальные занятия, зеленые прогулки и чтение Шоненгауэра. Его «Афоризмы житейской мудрости», «Парерга», «Паралипомена» я читаю второй раз, очерчиваю карандашом и не могу от них оторваться» (1, 652)... Главным чтением были «Парерга» и «Паралипомена» Шопенгауэра. Это чтение имело для меня большое значение. Особенно привлекли мое внимание блестящая глава о славе и тонкая о физиономике. Для меня это чтение Шопенгауэра имело огромное значение. Это даже этап в моей жизни. Ибо я теперь твердо и сознательно стоял на ногах, обретши удивительное и совершеннейшее равновесие, которого мне до сих пор не доставало, хотя я этого и не сознавал... Теперь, правда, я не прочел главных его творений еще — эффект получился обратный: я как-то ясней и сознательней стал смотреть на все явления, больше ценить и радоваться данному мне, а также достаточно вник и принял одно развитое им правило древних: не требовать

экстра-счастья, а считать за счастье отсутствие печального и то, что больше — считать неожиданностью (как их много тогда будет!) — чтобы сразу сделаться вдвое счастливее (1, 654).

Начало писательской деятельности — июль 1917, Юг

Перебирал ящик с детскими бумагами и рукописями. Там мне попался неоконченный детский роман, глав шесть. Я его прочел с увлечением, и нашел, что это сплошное многословие, между тем, как можно писать совсем недурные рассказы, была бы мысль... У меня есть мысль, значит я пишу (1, 662).

Решив так, я ужасно обрадовался своему разрешению себе написать рассказ и принялся его обдумывать, а когда все было готово вплоть до отдельных сцен и выражений, сел писать. Это был «Пудель». Шопенгауэр и здесь не давал мне покоя. Второй рассказ «Случай с ногою» был задуман в поезде, и оба закончены в Ессентуках.

Сентябрь 1917 года

Молодой, небогатый российский юноша призывного возраста живет в ощущении гармонии мира: «мир душевный и сознание дал мне Шопенгауэр своими истинами: не гонись за счастьем — стремись к беспечальному. Сколько возможностей сулит эта истина! И человеку, признавшему ее, воплотившемуся в нее, сколько восхитительных неожиданностей готовит жизнь! (1, 671).

Сентябрь, 1917

Занятия мои сосредоточились на инструментовке симфонии («Классической» — Е.Д.), а по вечерам я обдумывал новые рассказы. Были планы на целых несколько штук, но не обдумывались подробности. Два первых

я читал по телефону... и имел чрезвычайный успех, особенно за «Пуделя» со вкусным абрикосовым пирогом».

В Дневнике фиксируется параллельность работы над рассказами, что читалось из литературы, нередко философской. В момент сочинения кантаты «Семеро их» появляется такая запись: «Моим другим занятием было чтение Канта (по Куно Фишеру). Читал я с большим интересом, хотя двигался медленно, ввиду необычайной сложности построения. Некоторые главы я прочитывал дважды для лучшего усвоения. Что до новых рассказов, то 17 я принялся за рассказ о «Грибе-поганке». Этот рассказ в несколько ином стиле, чем предыдущие и чем будут, вероятно, последующие, — он результат моих одиноких прогулок по лесам и долинам, где я останавливался перед красивейшими мухоморами, трогал их, рассматривал» (1, 671). Это «зрелищем обусловленная литература».

Сентябрь, 1917

... сидел на балконе и читал Канта. А иногда, вместо того, писал «Гриб-поганку», которую закончил к первому октября, или догонял дневник (1, 672). Вечером, в виде отдыха, глава из эстетики, часа полтора посвящал Канту, одолевая его экстраголоволомную трансцендентальную аналитику. Впрочем, я часто ходил в курзал в оперетку, где мне в первом ряду было резервировано кресло (1, 675).

Декабрь, 1917

Рассказы — как никак, а выходят недурно, и надо бы пописать (677).

(13) 26 января 1918

Прочитал «Пуделя», очень

доволен, некоторые выражения поправил (1, 681)

(14) 27 января

Обдумываю новый рассказ, но подробностей еще нет и писать рано, хотя есть желание

(31 января) 13 февраля

Начал «Бетховена» (1, 684)

(4) 17 февраля.

Писал «Бетховена» (1, 684)

(9) 22 февраля.

...ослабленный интерес ко все занятиям: 3-му концерту, Шопенгауэру, рассказам (1, 685).

Прокофьев пробует сочинять стихи, общается с Бальмонтом, Бурлюком, Вяч. Ивановым, Каменским, Мясковским. «Я очень хотел повидать Мясковского. Я, конечно, не футурист, но мне нравятся контакты с ними, да и они меня хотят считать своим» (1. 690).

(9) 22 марта 1918

Чествование (неожиданное) у футуристов в кафе поэтов. Маяковский, Каменский, Бурлюк. Председатель земного шара... Я считаю их людьми, в которых есть свежесть и что-то интересное, хотя много грубого и бутфорского (1, 691).

(14) 27 марта

Вечером у футуристов. Впечатления от второго прослушивания «Человека» Маяковского (Первое на Кузнецком мосту). Я играл 1-ю сонату — тонкая издевка и их восхищение. Среди нарочитости, неотесанности и растерянности много яркого (1, 692).

(14) 27 марта

У Вячеслава Иванова с Бальмонтом. Хотя я мало знаю его произведения, но питаю к нему большое уважение. О моих сти-

хотворениях он говорил какие-то сложные сентенции, которые я не понял (1, 692).

Если в Дневнике за 1917 год Прокофьев пишет помесечные отчеты, обращаясь именно к разговорному стилю, то в 1918 году композитор переходит на телеграфно-информационный стиль.

(20 марта) 2 апреля 1918

Б.Верин читал зимой мои стихи Игорю Северянину, который сказал, что у этого человека есть настоящий талант и замечательный ритм. Я спросил: он случайно сказал, чтобы что-нибудь сказать, или серьезно? Б.Верин ответил, что вполне серьезно, потому что стихи ему очень понравились, особенно «Вы, с Дм...». Это очень приятно, я на мои стихи смотрел как на ерунду. Стихами я совсем мало буду заниматься, а запрозу возьмусь (1, 693).

(30 марта) 12 апреля

Кончил «Зеркало души». Борис Николаевич говорит, что, судя по моим письмам, у меня, должно быть, блестящая проза. Я доволен, хотя пока ему ничего про мои рассказы не говорю.

(2) 15 апреля

Идея о рассказе «Рамзес-янки» (1, 695)

(26 апреля) 9 мая

Подумываю о рассказах. Хотел бы писать «Белого друга», но трудно, не мог сосредоточиться (1, 700).

(29 апреля) 12 мая

Начал писать и писал успешно «Блуждающую башню». А «Белый друг» движется медленно. Я чувствую, что он должен удасться, но трудно войти в тон (1, 701).

(13) 26 мая

Сегодня занялся моими рассказами. Очень бойко пошел сонный рассказ, и настроение сразу очень хорошее (1, 704).

(15) 28 мая

Рассказ бежит оживленно. Думал кончить сегодня, но голова начала грозить болью, поэтому остановился на последней главе.

(17) 30 мая

На пароходе «Хосан-Мару» Прокофьев плывет из Владивостока в Японию: «Итак, прощайте, большевики! Прощайте, «товарищи»! Отныне не стыдно ходить в галстук и никто не наступит на ногу... Настроение хорошее и мечтательное. Вечером обдумывал конец рассказа и глядел на звезды (1, 705).

(23 мая) 5 июня, Япония, Токио

Начал пописывать скрипичную сонату, вытащил мои рассказы (1, 708)

(25 мая) 7 июня

Начал: «Преступная страсть»

(27 мая) 9 июня

Пописываю «Преступную связь». Скрипичная соната не идет (1, 709)

(2) 15 июня

Сегодня я целый день провел один. Писал «Преступную страсть» с большим удовольствием, учил глазами Шопена, думал.

(3) 16 июня

Писал «Преступную страсть»

(5) 18 июня

Окончил «Какие бывают недоразумения». Это уже шесть рассказов и четыре намечено. Будет десять — и довольно пока (1, 711).

(7) 20 июня

Начал ползти «Белый друг». То, мне кажется, что это удастся лучше всех, то кажется, что это будет смешная попытка написать серьезно поэтическую вещь (1, 711).

(8) 21 июня

«Белый друг» идет, зато Форчио (один из героев «Преступной страсти» — Е.Д.) застрелен на третьей главе, а я очень люблю этот рассказ.

(10) 23 июня 1918

...сейчас ничего не пишется и не сочиняется (маленькая оставка), а книга у меня — один Шопенгауэр. Я возобновил чтение «Мир как воля» и получаю от этого много удовольствия, но эту книгу можно читать лишь понемногу: один-два часа в день» (1, 712).

(14) 27 июня

Читаю Шопенгауэра с большим удовольствием, последнюю книгу «Воли», но не приемлю его пессимизма (1, 712).

(1) 14 июля

Кончил «Мир как воля». Шопенгауэр, конечно, событие в моей жизни. Но с «Миром как воля» я все же не согласен. Не отрицая его идеи, а, наоборот, восхищаясь ими, я все же не могу считать мир за страдание для меня, но скорее за радость (1, 716).

(22 июня) 6 июля

Начал набрасывать «Жабы», первый статический рассказ. Идеей начала послужил праздник (День независимости, блестящий праздник в Гранд-отеле, на который глазели толпы народа, топчась перед отелем). Глядя на это, американцы уверены, что они справляют свой демократический праздник. Что касается

меня, то я надел фрак и ходил по нарядным террасам и салонам отеля, и мне приятно радовали глаз нарядные туалеты и хорошенькие лица (1, 714).

(28 июня) 11 июля

В «Жабах» то, что зачеркнул, написал заново и вышло хорошо. Надо остерегаться в разговорах: конечно, такие типы не могут разговаривать как интеллигентные, но сохрани Бог удариться во всякие «словечки». Надо найти какую-нибудь «психологическую грубость», а никак не стилистическую (1, 715).

(10) 23 июля

Писал «Преступную связь» (1, 717)

(13) 23 июля

Писал параллельно «Башню» и «Страсть» в Японии («Преступная страсть» начата 7 июня 1918 года в Токио, «Блуждающая башня»: Сибирский экспресс — Токио, 12 мая — 8 августа 1918 года).

... начал работать: пописываю «Башню» и «Страсть» (1, 718)

(16) 29 июля

Взялся опять за книжку о Вавилоне. Поразительно интересно (1, 718)

(17) 30 июля

Писал «Блуждающую башню». Кажется на днях кончу. Я к ней было остыл, но книжка о Вавилоне вернула симпатии (1, 718)

(23 июля) 5 августа

Закончил (в голове) «Блуждающую башню», у которой была первая половина и был конец, но не выходили подробности в середине (1, 721)

(26 июля) 8 августа

Кончил «Блуждающую башню». Собственно конец был написан еще в Омори, но не сомкнуты многие места в середине.

Таким образом, семь рассказов как раз за год моей «писательской» деятельности. Плюс две половинки («Жабы» и «Преступная страсть»), итого восемь. Если буду писать так в течение сорока лет, то триста двадцать рассказов. Солидный писатель (1, 721).

(2) 15 августа

Объявление о предъявлении в Сан-Франциско всех писем и рукописей, которые имеются, для цензуры. Неужели мои рассказы будут тоже цензурировать? Тогда американские цензоры будут первыми, кто прочтут их (1, 723).

(21 ноября) 4 декабря

Вечером, сидя в вестибюле отеля и глядя на нарядных американок, — идея рассказа о красивой даме и невзрачном кавалере (1, 752).

12 февраля, 1919 год

Неожиданно закончил «Ультрафиолетовый рассказ». Все последнее время из-за рассказа или интересовался археологией и древней историей, или из-за древней истории интересовался этим рассказом, но и читал рассматривал древние книжки о Египте и Вавилоне, и понемногу пописывал рассказ. Сегодня он неожиданно сомкнулся и закончился (самый конец был уже написан раньше). Я доволен (11, 20).

25 марта

Идея рассказа о красивой женщине и о политическом мосте. Хотя я возьму этот сюжет, тема будет не временная, а постоянная (11, 29).