

ФЕЛИКС РОЗИНЕР

ТОККАТА ЖИЗНИ





Глава I

„ВОТ ГДЕ ДАРОВАНИЕ НЕСОМНЕННОЕ!“

Летом 1912 года по страницам крупнейших российских газет прокатилась волна сенсационных сообщений о двух выступлениях молодого музыканта. Музыкант предстал перед публикой как композитор и пианист: в Москве и Петербурге впервые прозвучал его Концерт для фортепиано с оркестром, причем сольную партию исполнял сам автор.

Реакция газет была необычайной. Будто в тихую заводь плюхнули с размаху пару увесистых булыжников. Брызги разлетелись во все стороны, взбудораженные воды толкнулись о берега, волны ударились одна о другую, и все смешалось в разноголосице — брань и восторг, недоумение, гнев и приветственные крики:

ОТ АВТОРА

Каждый, кто пишет о музыке, испытывает сомнения: что даст книга читателю, если он не слышит живого звучания музыки! То, что музыка несет в себе, не заменишь словесным рассказом... Но вот о чем уместно здесь упомянуть. Когда я работал над этой книгой, мне вспоминалось, как однажды мы, несколько студентов, во время лекции (вероятно, скучной) завели беседу о музыке. Именно я отозвался о Прокофьеве неодобрительно и с иронией. «Ты не любишь Прокофьева! — удивилась моя соседка. — А что ты знаешь из его музыки!» Знал я, как оказалось, немного. «Тогда понятно, — спокойно, без превосходства сказала она. — Ты слушай Прокофьева. Ты обязательно его полюбишь».

С этого короткого разговора и началось действительное мое знакомство с прокофьевской музыкой, которую я полюбил. Вот и эта книга, как думается автору, может стать для читателя началом знакомства с Прокофьевым. А что же музыка, ее живое звучание! В ответ на это повторяю памятное мне напутствие: — Слушайте Прокофьева.

вословия, бесконечные споры вокруг его имени, начавшись однажды в том самом 1912 году, уже не стихали. Спустя ровно год, в 1913-м, он выступит со Вторым концертом для фортепиано — вновь сенсация, теперь уже усугубленная скандальным поведением публики, среди которой многие во время исполнения шикали, вслух возмущались, издевательски хохотали, а некоторые демонстративно вставали и шли к выходу. Другие же аплодировали.

Газетные репортеры и журнальная музыкальная критика вновь выносят, возмущение и восторженные овации публики широко за пределы концертного зала:

— *Его концерт отличается ультрамодернистским характером!*

— *Он беспощаднейший музыкальный анархист!*

— *Писать так, как он пишет, нельзя!*

— *Молодое вино должно перебродить!*

— *Его талант счастливо нашел определенную дорогу в искусстве. Не всем сие дано!*

— *Играл автор великолепно, выказав задатки большого пианиста!*

— *Публика шикала. Это ничего. Лет через десять она искупит вчерашние свистки единодушными аплодисментами по адресу нового композитора с европейским именем!..*

...Раздражение, недоумение, свистки, пожатие плеч, слова грубые и оскорбительные. Радость, изумление, овации, слова прекрасные и уважительные.

Так он начинал. И так это будет всю его жизнь. С ним не захотят примириться многие и многие. И он останется непримиримым — неуступчивый, самолюбивый, смелый, уверенный в себе, колючий и жесткий, насмешливый и саркастичный.

Публика обсуждала явление новой звезды. А сам он, Сергей Прокофьев? Чем стало для него это блиста-

— Жесткая и грубая, примитивная и какофоническая музыка!..

— Концерт — талантливое произведение, свежее и смелое по замыслу!..

— Совершенно бессмысленный и пренеприятный концерт!..

— В его концерте сверкает солнце живой фантазии!..

— Проявление необузданной фантазии, не считающейся ни с чем, кроме звуковой фальши!..

— Мы имеем дело с живым и, что важнее всего, своеобразным, индивидуальным музыкальным талантом!..

— Нельзя сказать, чтоб эта индивидуальность была привлекательна!..

— Это свежее и оригинальное произведение, способное заинтересовать каждого пианиста!..

— Фортепианная сторона не отличается особенной заманчивостью для пианиста... Автор явился исполнителем своего концерта, обнаружив некоторые прелести «композиторской» игры...

— Игра... сильная, яркая, блестящая, как его музыка!

— Концерт совершенно непонятен для слушателей!

— Концерт имел у слушателей успех, и автора заставили играть на *bis*!

— Вот типичное проявление отрицательных черт модернизма!

— Вот где дарование несомненное!

— Первый этап — Глинка и Рубинштейн, второй — Чайковский и Римский-Корсаков, третий — Глазунов и Аренский, четвертый — Скрябин и... и... Прокофьев. Так ли?

Сергею Прокофьеву — двадцать один год. Именно с этих пор он неизменный предмет внимания в музыкальном мире. Противоречивые оценки, ругань и сла-

Так — или в чем-нибудь несколько иначе — можно было бы описать детство Сергея Прокофьева. И для всего этого есть богатый материал — уже упомянутая автобиография самого композитора. Он прекрасно описал свои детство и юность — приблизительно лет до восемнадцати — и, помимо прочего, сделал это по следующей причине: «Не напишу я, — со свойственной ему прямоотой заявляет композитор, — напишут другие и, вероятно, напутают. Напутают самым добросовестным образом. Если можно так выразиться: добросовестно наврут; то есть без дурной мысли, а по недостатку сведений...» Он написал о своем детстве, написал о своей юности и, как человек исключительной точности, изложил все события очень точно.

В своей «Автобиографии» Прокофьев сказал о себе очень многое. И, как ни странно, слишком мало. Из шестисот страниц текста одна строка прямо объясняет, почему это так: Прокофьев упомянул, что ему свойственна «скрытность характера в вопросах, близких к сердцу». Эта фраза — ключ к его автобиографии. Семейные события и переписка, подробные рассказы о детских забавах, комментарии к своим первым сочинениям, детский дневник, шахматные партии, портретные описания товарищей и учителей, план комнаты и многое, многое другое, а за этим стоит человек, отстранившийся от вас независимым приглашающим жестом: «Пожалуйста! К вашим услугам. Все выложил. Пользуйтесь!» Стоит человек, как всегда, чуть насмешливый. Он прекрасно знает, что факты, важные и мелкие, останутся только фактами. А сам он, Прокофьев, так и будет стоять перед нами: человек, создавший искусство столь сложное и столь простое; человек, чья жизнь оказалась под стать его искусству: и сложна и очень проста.

Обстановка, в которой он рос первые десять лет,

тельное появление на небосклоне музыкального мира? Стало тем, чем должно было быть — одним из шагов на его дороге. Отнюдь не началом. Потому что начало было намного раньше. И уж никак не завершением. Потому что никакого завершения не предвиделось. Все продолжалось — сквозь работу и учение, сочинение музыки и зубрежку технических трудностей фортепианной игры, сквозь концертные выступления, шахматный клуб и гимнастику, деловые письма и шуточные записки друзьям.

Жизнь продолжалась. Она была благосклонна к нему — к этому высокому, круглолицему, со здоровым румянцем на щеках, веселому юноше, который, кажется, так и не заметил, что он уж давным-давно не мальчишка, что вступает в иную пору: Жизнь продолжалась так, будто все в ней — и каждодневный труд, и начавшаяся известность — было предопределено с самого начала.

Судя по его автобиографии, он сочинял музыку всегда и играл на фортепиано всегда. От самых нежных лет младенчества. Уже этот факт дает повод писать о Серезеньке Прокофьеве умилительно. Что, кстати сказать, нередко и случается. Фоном для милых описаний «детства Серези» (на манер многих «детств», известных нам из литературы) служат: дом среди широких полей, которые благоухают весной и от которых доносятся песни крестьян; двор с товарищами по детским забавам — в основном, из детей прислуги; конечно же, любящая мама, которая играет на пианино, и сама учит маленького сыночка; далее — отец, человек простой, но добрый; потом, например, поездка в город, первое посещение театра, отчего музыкальный ребенок настолько взволнован, что не может уснуть, и тут-то всем вокруг (в том числе, конечно, и читателям!) становится ясно, что судьба будущего гениального композитора уже предreshена...

тем введен по настоянию матери. Сочинение называлось «Индийский галоп», однако и название не обошлось без исправлений, и галоп стал «индийским». Далее последовали Вальс, Марш, Рондо, потом еще несколько маршей и иных пьесок, а в девять лет юный Прокофьев уже автор оперы «Великан»!

Ребенку повезло. Он развивался в обстановке едва ли не идеальной. «Степной мальчик» тянулся в рост, будто ковыль под солнцем. Он мог бы превратиться в эдакого дикаренка, если бы не внимательный глаз родителей, особенно матери, которая понимала, что сыну нужно не только приволье степей. Чтение и занятия за роялем, французский и немецкий языки — все это дается ему в необходимых дозах. Мальчик рос здоровым и компанейским, но энергии в нем всегда был избыток, и, как можно понять, это приводило и к повышенной утомляемости и к недетской нервности. Вдруг он чувствовал слабость; вдруг неожиданная, не оправданная ничем ссора, взрыв детского чувства и горечь обиды; тайные переживания из-за проигрыша в состязании; ранимое самолюбие и ревность к чужому успеху... Все это придется ему нести с собою всю жизнь и таить в себе от других, оставляя на виду броню независимости и чуть насмешливую улыбку.

Энергии был избыток. Изобретательность его не знала пределов, буйство фантазии в нем странным образом сочеталось с предельным вниманием ко всему, что поддавалось подсчету и систематизации. Вот кое-что из того, чем, помимо музыки и обязательных учебных дел, занимается Сережа в возрасте от семи до двенадцати лет: шахматы; строительство домика в саду; оловянные солдатики; издание еженедельной газеты; выращивание цветов на собственных грядках; марки; театральные спектакли с труппой из дворовых детей, каждое воскресенье — спектакль;

была вполне обычной. Глава семьи, Сергей Алексеевич, окончил сельскохозяйственную академию и как агроном всю жизнь управлял имением одного крупного землевладельца на донецком юге России. В имении Сонцовка (теперь село Красное), в усадьбе помещика Сонцова и рос Сережа — единственный сын Сергея Алексеевича и его супруги Марии Григорьевны, женщины умной, достаточно волевой и весьма образованной. В общем, это была обычная, добропорядочная семья, из среды той русской интеллигенции, которая не потеряла своих корней и которая почитала превыше всего честный труд, знание и просветительство. Отец от зари до зари занимался множеством дел по управлению большим помещичьим хозяйством, земли которого распластались на многих гектарах; матери же доставалось вести свой дом, заботиться о домашних и прежде всех о подрастающем сыне. К этим привычным заботам если что и примешивалось, то, может быть, мысли о прошлом — о юности, прошедшей в столицах — в Москве и в Петербурге, о родственниках, которые жили там, тогда как она, Мария Григорьевна, должна была проводить свои годы в глуши, где ближняя станция железной дороги лишь в сорока верстах... Правда, оттуда, из столиц, постоянно выписывались в Сонцовку газеты, журналы и книги, также и ноты: Мария Григорьевна любила играть на рояле. Вот, между прочим, с чего Сергей Прокофьев и начинает свой рассказ о себе:

«Когда мать ждала моего появления на свет, она играла до шести часов в день: будущий человечиска формировался под музыку.

Я родился в 1891 году».

А пяти лет композитор явил миру свое первое сочинение. В нем девять тактов для исполнения на фортепиано, тональность фа-мажор с пропущенным (по незнанию) бемолем, который, впрочем, был за-

дающиеся способности. Он играл свои сочинения — абсолютный слух, узнает интервалы, аккорды».

Юша — это Юрий Померанцев, молодой человек, заканчивавший тогда консерваторию, ученик и родственник Танеева. Родители Сережи были в дружбе с семьей Померанцевых, которых и навестили в Москве, приехав туда зимой из своей Сонцовки. Во время беседы, когда, как с оттенком иронии пишет сам Прокофьев (мол, кто из родителей не гордится своим ребенком?), «рассказывали про музыкальные успехи Сергушечки», кто-то предложил Сергушечку «показать нашему Юрочке».

Вот так, по-семейному, все начиналось: «показать Юрочке», Юрочка восхитился, повел «показать» Танееву, тот тоже восхитился, угостил шоколадкой... Любопытно, что и множество других, очень важных событий, повлиявших на судьбу Прокофьева в последующие годы, происходили тоже как-то «по-семейному», и в них участвовали вслед за Танеевым и другие корифеи русской музыкальной культуры. Этим великим людям не было свойственно делить свою жизнь на две части — официальную, деловую, и неофициальную, частную. Судьба талантливого мальчика устраивалась как будто по квартирам — то у Танеева в Москве, то позже, через два года, у Глазунова в Петербурге, то на квартире у Прокофьевых в их временном столичном пристанище, куда неожиданно является сам величественный Глазунов — профессор! почти что директор консерватории! знаменитый композитор! — и просит! уговаривает! настаивает! — чтобы мама отдала своего мальчика учиться в Петербургскую консерваторию...

Но не будем пока нарушать хронологию, поскольку между приездом в Москву в начале 1902 года и приездом в Петербург в конце 1904 года произошло столько важного. Во-первых, Померанцев по совету Танеева

гербарий и систематические наблюдения за природой; игра в крокет; изобретение алфавита и особого способа письма; железная дорога: расписание поездов, скорости движения, составление рациональных маршрутов; военные корабли — их типы, вооружение, ходовые качества; игры в войну; ходьба на ходулях; сочинение рассказов, романов и пьес — в стихах и в прозе; дневник... И еще множество дел — серьезных и смешных, важных и случайных.

До десяти лет сочинение музыки, по-видимому, входило в разряд тех же занятий, что и сочинение романов и пьес. Сережа уже успел побывать в опере — почему же не сочинить оперу и не поставить ее дома? Так и появился «Великан» — опера, принадлежащая, так сказать, к старинному жанру «волшебных»: в ее трех актах действуют великан-людоед, два благородных молодых человека Сергеев и Егоров, девица Устинья, а также король. Марш, вальс, батальная сцена, эпизоды речитативные* и ариозные, — все, как в «настоящей» опере. Затем, после нескольких пьес, последовала еще одна опера — «На пустынных островах», которая с перерывами сочинялась полтора года, в результате чего явились увертюра и первый акт, состоящий из трех картин. По этой опере еще более было заметно, как быстро музыкальная наивность мальчугана отступает перед развившимися чувствами и приобретенным опытом.

Совсем, однако, другой оттенок приобретают музыкальные интересы юного Прокофьева с начала 1902 года. 23 февраля профессор Московской консерватории, композитор С. И. Танеев записывает в «Дневник»: «Обедал (во втором часу) у Юша. Он привел мальчика десяти лет — Сережу Прокофьева, имеющего вы-

* Краткие объяснения музыкальных терминов приведены в конце книги.

повторение первой части, только желательно сделать повторение измененным, в другой фигурации... Сочинилась таким образом первая из «песенок». С легкой руки этого словечка множество — несколько десятков разнообразных пьес, написанных Прокофьевым в детстве и ранней юности, получили прозвание «песенок».

Милейший, характера спокойного и согласного, Рейнгольд Морицевич не раз становился в тупик, столкнувшись с деятельной натурой своего подопечного. В мгновение ока Сергей «навалаял» пять штук разнообразных тем для сочинений, и учитель кротко советует: «Ты уж не валяй все подряд»; стоило показать сжатую запись повторяющихся тактов, как весь лист начинает пестреть пустыми повторами, и учитель с той же кротостью говорит: «Ты все-таки не злоупотребляй»; едва начали знакомство с оркестровыми инструментами — конечно, в теории, потому что услышать их было негде, — как Сережа решает: «Теперь я бы написал симфонию!» — и бедный учитель, взявшийся было возражать, после трехдневного бурного наступления своего ученика отступил. Одиннадцатилетний сорванец бросается сочинять — и симфония пишется! Все, как положено, — быстрая первая часть, которая тут же и оркеструется, медленная вторая, подвижная третья, и идет уже работа над финалом, но лето подходит к концу, Глиэру надо уезжать, и он с сожалением покидает жаркую Сонцовку, где успел и сам сочинить немало — по утрам никто не нарушал его рабочего уединения, и отдохнуть как следует, и где просто было хорошо рядом с этой приятной семьей, с этим удивительным мальчуганом, который от рояля, от их совместных занятий тащил учителя в сад стреляться из игрушечных пистолетов, потом на крокетную площадку, а вечером — снова музыка, сонаты Моцарта: ученик садится за рояль, учитель берет в руки скрипку...

позанимался с Сереей — правда, совсем немного — гармонией, что сразу же было воспринято строптивым учеником как «скучная канитель». Во-вторых, перед отъездом Прокофьевых в Сонцовку тот же Танеев дал еще один совет: пригласить к Сереее месяца на три композитора, который бы позанимался с мальчиком достаточно серьезно. И дал Танеев третий совет, не менее важный: беречь ребенка. Как видно, он хорошо понимал, что выдающиеся способности не всегда даются даром, что рядом с ними может затаиться опасность детскому здоровью...

Так, от 1902 года и далеко вперед, еще на десять лет вперед, потянулась цепочка тех, кто с заботой, вниманием, пониманием и непониманием, раздражением, но всегда с восхищением этим редкостным даром щедрой природы — талантом Серееи Прокофьева — направлял его на пути, начавшемся с забавной строчки «Индийского галопа», — на пути композиторства.

Померанцев — Танеев — и Глиэр... Его, композитора Рейнгольда Морицевича Глиэра, пригласили на лето в Сонцовку, и, собственно, он-то стал первым настоящим учителем Прокофьева. Главное, Глиэр нашел ключ к ершистому Сереее, который эмоционально воспринимал то, что ему было интересно, и столь же эмоционально отвергал неинтересное. Глиэр был человеком мягким и внимательным. Ведь Серееа хочет сочинять, а не заниматься голой теорией. И Глиэр все объяснение простой музыкальной формы проводит одновременно с тем, как у Серееи идет сочинение: первые четыре такта — «предложение»... сочиняются еще четыре — заканчивается «период»... снова четырехтакт в другой, родственной тональности — начало второго периода, затем — завершение, «каданс», и можно приступать к сочинению средней части пьесы — «трио», после которой «реприза», то есть

лось новое свидание Сергея Прокофьева с его маститым тезкой.

«Пошли Глиэр и я. В портфеле — симфония и переплетенная тетрадь с семью песенками... Проиграв симфонию, Танеев сказал:

— Bravo, bravo! Только вот гармонизация довольно простая. Все больше... хе-хе... первая, да пятая, да четвертая ступени!

Вот это маленькое «хе-хе» сыграло совсем большую роль в моем музыкальном развитии. Оно запало вглубь, уязвило и пустило ростки. И не то чтобы я, придя домой, ударился в слезы или же начал ломать голову, как это выдумать гармонизацию посложней, дело было гораздо тише и незаметней: одиннадцатилетний мальчик побывал у профессора, часть замечаний запомнил, другую пропустил мимо ушей. Но микроб проник в организм...»

Организм рос и растил в себе в скрытом виде «музыкального микроба», проявившегося заметно уже на пороге юности композитора.

Но пока продолжается детство прокофьевской музыки. К лету являются штук десять новых «песенок» и, главное, соната для скрипки и фортепиано в трех частях! Это приятный подарок для Глиэра, который вторично приехал в Сонцовку. Учитель и ученик играют сонату, затем обсуждается план сочинения одноактной оперы «Пир во время чумы» на сюжет Пушкина.

Музыка, музыка, музыка... Но чтобы не создалось впечатления, будто Сережа к двенадцати годам, занимаясь музыкой столь серьезно, стал хоть чем-то непохожим на самого себя, на мальчишку деятельного, подвижного, полного энергии и любопытства, полезно процитировать его дневник за июль 1903 года:

«Началась молотьба, и папа со мною ездил на молотьбу. В 4 часа было +30°. В 3 часа... играли в кро-

«Огромное влияние», «огромный прыжок вперед» — так оценил потом сам Прокофьев значение занятий с Глиэром. Не преминул, правда, перечислить «минусы», которые привнес Глиэр в композиторскую практику начинающего сочинителя. «Минусы» касались ряда известных приемов — как тех же, например, четырехтактных периодов, которые сплошь и рядом ведут к шаблону. И душа «поперечного» человека — Прокофьева никогда не могла примириться с тем, что его учителя, начиная с Глиэра, желая добра, то и дело сбивали его на проторенные дорожки, которые знать, конечно же, следовало, но ходить по которым никак не хотелось! Даже за свои детские сочинения Прокофьев как будто старается оправдаться, объясняя, откуда взялись в них «вредные прививки» и «дешевые средства», кои он потом возненавидел и стал тщательно избегать.

Однако же «минусы» тогда, в одиннадцать-двенадцать лет, были «плюсами», они давали в руки технику, расширяли возможности, в те времена еще весьма и весьма скудные. Любопытно, что уже и в этих песенках композитор неумело пытался вылезти из шаблонов, то применяя непривычные ритмы (в пять четвертей или семь восьмых), то сочиняя в редких тональностях.

Осенью с Глиэром идет обмен письмами — с задачами и ответами по гармонии, — Сергею неинтересно: скука, непонятно, зачем это нужно, куда лучше сочинять симфонию!.. Эта симфония, переложенная самим автором для четырехручного исполнения на рояле, явилась поводом для незначительного, на первый взгляд, замечания, которое, однако, имело далеко идущие последствия. Рассказал об этом (и повторил не один раз) сам Прокофьев, когда описал очередную поездку в Москву со своей матерью. 20 ноября 1902 года в Москве на квартире Танеева состоя-

конец решить, куда определить его — в Москву или в Петербург? Состоялась в Петербург поездка, и она завершилась не гимназией вовсе, а консерваторией!

Померанцев — Танеев — Глиэр — и Глазунов...

Доброта и внимание Глазунова к музыкальной молодежи были поистине легендарны. Человек уравновешенный, несколько даже меланхолического толка, он не умел быть равнодушным, когда дело шло о нуждах его консерватории и ее питомцах, суть — о будущем музыки.

— Если ребенка, обладающего такими способностями, как ваш, нельзя отдать в консерваторию, — убеждает он госпожу Прокофьеву, которая и сомневается, и пугается, и вовсе не знает, как быть, — то тогда кого же можно? Вашего сына мы примем в класс теории композиции, а параллельно он может проходить в консерватории и общеобразовательные предметы.

Померанцев — Танеев — Глиэр — Глазунов — и Римский-Корсаков...

Осенью 1904 года Римский-Корсаков, которому шестьдесят, глава блистательной плеяды русской композиторской школы, принимает в консерваторию тринадцатилетнего Прокофьева. Не было ли в этом той же символики, что и в знаменитом событии, когда «старик Державин нас заметил»?..

Прокофьев сидел за роялем, бойко играл и одновременно пел вокальные партии своей новой — четвертой уже! — оперы «Ундина», а Римский-Корсаков переворачивал ему страницы. Глазунов и еще с десяток профессоров внимали. Все же дух чего-то необыкновенного витал над этим собранием: чувство, похожее на благоговение, испытывали все они, как если б демонстрировалось им чудо. Само же «чудо» было невозмутимо: Прокофьев пел и играл все, что от него требовалось, благодарил, объяснял с непринужден-

кет. Рейнгольд Морицевич выиграл. Вечером ездили Рейнгольд Морицевич и я верхом. Начал писать увертюру к «Пиру во время чумы».

...Довольно жарко. Встал рано, погуляли недолго. Вечером шел дождь. Начал оркестровать увертюру, начатую вчера.

...Погода как вчера. Под вечер ездили на молотьбу. У собаки Шанго заболело ухо.

Погода приятная. Я разбирал бумаги и начал писать рассказ... играли в крокет, но после поехали кататься.

Встал рано и стал готовиться к войне пешками... За завтраком я разбил стакан: очень неприятно. Занимался с Рейнгольдом Морицевичем музыкой.

Кончил оркестровать «Wagim» Шумана.

Прочел «Дубровского» Пушкина.

Перед вечером играли в катание шаров, а после пошли в большой сад рвать яблоки... Начал рисовать ботанический атлас».

В августе — огорчение, которое острым шипом царапнуло по самолюбию: уехавший Глиэр прислал ноты — оперу Кюи «Пир во время чумы»! Авторская ревность — чувство необъяснимое и тягостное, которое рождает стыд и неловкость перед собой, заставляет говорить неестественным голосом, — это чувство охватывает мальчишку, и он говорит матери: «Тут у него не очень красиво... Хочешь, может быть, я сыграю, как у меня? Тебе нравится?»

Мать кивает головой. Понимает ли она состояние сына? Кажется, понимает. Но справедливость не должна страдать и тогда, когда страдает ребенок: «Только ты старайся не очень плохо играть его оперу», — отвечает мать. И в дрожащем голосе сына слышится ей недетское смятение: «Я не плохо, это опера такая...»

Степная вольница близилась к концу: не один уже год готовили Серезу к гимназии, и настала пора на-

«В одно сухое осеннее утро я шел на репетицию, звонко отстукивая каблуками по пустынному тротуару. Из бокового переулка появился полковник и, позвякивая шпорами, пошел сзади меня. По военной привычке, чувствуя мой мерный шаг, он попал в ногу со мной, и в течение некоторого времени топ-топ-топ моих каблуков сливались с дзинь-дзинь-дзинь его шпор...» (Прежде чем пойти за Прокофьевым и полковником дальше, вспомним, что композитор любил писать на четкие маршевые ритмы и прекрасно выражал в них свою активную натуру; отметим, как его слух сразу становится заинтересован разницей в тембре шагов — обычного «топ» и военного «дзинь». Но продолжим.) «Я это заметил, мне сначала понравилось, а потом захотелось пойти синкопой». (Знаменательное «захотелось»! Ему скучно «идти в ногу», ведь синкопа — это так необычно и интересно!) «Я задержал ногу на полшага и дальше пошел нормально, попадая как раз посередине между позвякиванием его шпор. Получилось топ-дзинь-топ-дзинь-топ». (Все это демонстрирует наглядно, как Прокофьев слышит, как деятельно проявляет он себя, конструируя ритм шагов. Но дальше начинается едва ли менее интересное, потому что, во-первых, возникает действительно смешная ситуация, а во-вторых, мы видим, насколько же настойчив и дерзок маленький шутник.) «Полковник, который, вероятно, был занят собственными мыслями, вдруг заметил, что идет не в ногу, и выправился. Дзинь вновь совпало с топ. Через два шага я опять перешел на синкопу. Полковник снова выправился, но я уже уловил игру и одновременно с его перестройкой сам перестраивался на новую синкопу. То обстоятельство, что он никак не может попасть в ногу, видимо, стало раздражать его: шпоры зазвякали нервнее, я услышал несколько перестроек с топанием подошвы, затем шпоры зазвучали слабее и откуда-то сбо-

ностью полнейшей: да, французский знаю; немецкий тоже; сданы экзамены по географии, арифметике, закону божьему.

Сергей Сергеевич Прокофьев — студент. По этому случаю студент поедает великое количество шоколаду, а на день именин покупает себе заводную подводную лодку и заводной же пароходик со стреляющей пушечкой. Куплен, однако, и великолепный рояль. Студент ходит в коротких штанишках.

Все вокруг старше намного, и опасность «дурных влияний» внушает матери беспокойство. Тем более, что ребенок впечатлительный, он и шалит (изображая толстого Глазунова, пошел в лавку с подушкой под пальто!), и переутомляется, нервничает, — в церкви от духоты упал в обморок... С ним всегда было непросто, здесь, в Петербурге, все еще более усложнилось...

...Глазунов — Римский-Корсаков — и Лядов. Цепочку продлил еще один, едва ли не последний по времени представитель того круга композиторов, который очерчивается понятием «русская музыкальная классика». Лядов учит Прокофьева гармонии. Но к этому абстрактному предмету душа у Прокофьева не лежит. Зачем нужна ему сухая, педантичная наука, которая устанавливает жесткие правила для сочинения музыки? Хочется сочинять свободно, так, как рождается музыка в сознании, так, как слышится она его внутренним слухом! Он не желает, скучно ему подчиняться заранее заданным нормам!

Что тут, в этом внутреннем бунте, который стал потом вызовом, брошенным, словно перчатка, и учителям и всему музыкальному миру, что тут было от независимого характера, от упрямства и что от особых черт его уникальнейшей музыкальности? Смешалось, кажется, все. Вот пример того, как в эпизоде комичном проявил он себя по-прокофьевски — то есть нестандартно, упрямо и с юмором.

приняли решение не начинать занятий до нового учебного года, тем самым признавая, как писал Н. А. Римский-Корсаков, что «забастовка высших учебных заведений есть совершившийся факт».

Однако дирекция музыкального общества постановила начать занятия 17 марта. Накануне этого дня бастовавшие студенты вступили в столкновение с полицией, около ста человек было задержано. Приказом директора их исключили из консерватории. 17 марта Римский-Корсаков публикует в печати открытое письмо, в котором выражает «нравственный протест» против действий администрации. Преподаватели консерватории требуют отставки директора, руководство музыкального общества отставку вынуждено утвердить, но одновременно «за дискредитацию дирекции» увольняет Римского-Корсакова из числа профессоров. Немедленно в знак солидарности с ним демонстративно уходят из консерватории Глазунов и Лядов и еще несколько профессоров.

События эти всколыхнули всю культурную Россию. «Из Петербурга, Москвы и изо всех концов России, — писал Римский-Корсаков, — полетели ко мне адреса и письма... Во всех газетах появились статьи, разбиравшие мой случай...»

Поддерживают своих ушедших профессоров студенты-теоретики, в их числе и Прокофьев: они подписывают заявление о нежелании учиться в консерватории. Однако петицию не пришлось подавать, поскольку занятия так и не возобновлялись. Ученики, встречаясь с профессорами, например с Лядовым, на дому, дотянули до весны и разъехались по домам. Вновь занятия начались лишь глубокой осенью, к концу года директором стал Глазунов, а Римский-Корсаков и Лядов вернулись к своим обязанностям.

С этой осени Прокофьев проходит курс специального фортепиано, а по теории — контрапункт. Как и

ку. Я покосился в ту сторону и увидел, как полковник по диагонали пересек улицу и ушел на противоположный тротуар».

Итак, полковник потерпел поражение, дерзкий юнец торжествовал победу! Усмехнувшись этому, зададимся вопросом: не так ли вот от живых ощущений, конструируя звуки реальности, — *когда так интересно!* — рождалось многое и многое в прокофьевской музыке — ранних лет и более поздних?

...Настойчивой своей синкопой идет он по консерваторским годам. Ребенком оказавшись в мире непростом (все же консерватория не сонцовский двор, где ему всегда доставалась роль заводилы), он не склонен был тушеваться ни перед возрастом старших, ни перед авторитетом учителей. Всех — и однокашников и профессоров — он поражал редчайшей способностью заниматься серьезно, глубоко, творчески, с талантом и редчайшей же неспособностью держаться «как принято». Однажды его чуть не побивают: на уроках у Лядова, стоя за его спиной, Прокофьев со всегдашней своей увлеченностью тщательно ведет статистику ошибок своих великовозрастных коллег. Почему это оказалось обидным для самого нерадивого из них, и почему он повалил аккуратного «статистика» на пол и оттаскал за ухо, Прокоше — так его звали в классах — осталось непонятным, и он продолжил свои вычисления...

Мир вокруг был непрост. И не только потому, что вошедший в него Прокоша был еще слишком юн. Шел 1905 год, консерватория бурлила. На глазах Прокофьева происходят исторические события, которые вошли в летопись демократического движения той поры.

Студенческая забастовка привела к тому, что в феврале консерватория была временно закрыта. Большинство профессоров и преподавателей консерватории

Моролев употреблял чудные словечки и выражения, от которых Сергей приходил в телячий восторг.

Когда приезжал Моролев, начиналось «запойное» музицирование, играл, конечно, Прокофьев, Моролев был способен слушать часами, бедный пианист изнемогал, Моролев говорил: «Ведь вам наплевать, а мне удовольствие», — и Прокофьев продолжал. Импонило и то, что взрослый держался на равных, а в главном — в музыке, уступал мальчишке пальму первенства — уступал таланту и познаниям, которыми восхищался откровенно и без этих противных дамских «ахов» и «охов». Считая это само собой разумеющимся, Моролев спокойно прочил Прокофьеву большое будущее — и как пианисту и как композитору.

Второе оставшееся навсегда крепким знакомство состоялось в консерватории в классах Лядова и Римского-Корсакова, у которого Прокофьев учился инструментовке: появился новый ученик Николай Яковлевич Мясковский — человек военный, имевший уже звание поручика саперного батальона. Среди студенческих мундиров выделялась его военная форма, с коей сдержанность и молчаливость характера Мясковского вполне сочетались. Только вот глаза у него были не по-военному задумчивыми, обращенными куда-то внутрь, в свои мысли. Мясковский сразу показал себя в числе наиболее способных и серьезных студентов. Вскоре профессор Лядов выделял из своих учеников лишь Мясковского и Прокофьева, говоря, что только они и станут композиторами.

Прокофьева новый студент Мясковский расположил к себе тем, что заинтересовался сочинениями младшего коллеги. Попросив у Прокофьева тетрадь с его фортепианными пьесами, Мясковский, вручая ее владельцу обратно, проговорил нечто краткое и выразительное: «Вот какого змееныша мы, оказывается,

прежде, идет то скрытая, то явная война с Лядовым: задачи — это неинтересно, сочинять — куда приятней, но педантичный Лядов, которому и самому-то скучно на занятиях, только и говорит, что все это скверно, что его ученики пишут, как дилетанты, а надо писать вот так-то и так-то... Прокофьев злится, профессор брюзжит, и упрямый ученик никак не хочет увидеть, в чем польза от таких занятий...

Он слушает много музыки. Ходит в Мариинскую оперу, пропадает на оркестровых репетициях и концертах, многое проигрывает за роялем сам. Бетховен, Шуман, Бах, Вагнер, Дюка, Чайковский, Глазунов, Рахманинов — таковы музыкальные «дрожжи», на которых в те годы растут его познания. Ему еще нет и пятнадцати, в консерватории, на концертах и в опере он все время в среде двадцатипятилетних, а дома... Оставляя занятия, самозабвенно пускает в тазу кораблики; одетого в матросский костюмчик, мама отправляет его учиться танцам в обществе семилетних барышень; играет он в шахматы, побивая достаточно сильных взрослых; а летом — снова Сонцовка, ходули и война с дворовыми приятелями...

Но настоящих друзей-сверстников у него пока не находилось. А получилось так, что с этих лет возникла и длилась свыше сорока лет дружба с двумя примечательными людьми, причем оба они были много старше Прокофьева: каждый на десять лет. Один из них — Василий Митрофанович Моролев, молодой ветеринарный врач, наезжавший в Сонцовку сперва по долгу службы, а затем и как добрый знакомый семьи, и прежде всего Сергея.

С точки зрения Прокофьева у Моролева имелось несколько достоинств: он безоглядно любил музыку, увлекался ею серьезно, очень недурно играл и не хуже того умел слушать; был довольно сильным шахматистом, которому и проиграть не стыдно; и еще

музыка». Но тогда эта музыка была живой, ее слушал некоторый круг близких и знакомых, слушали ее крупные музыканты, позже Прокофьев ряд фрагментов из произведений тех лет использует в произведениях зрелых, и значит, музыка эта кое-что да стоила! И уже в ней слышался все отчетливей тот Прокофьев, который профессором, принявших с распростертыми объятиями тринадцатилетнего мальчишку, заставит в скором времени возмущаться, в том числе и спокойного Глазунова — главного виновника того, что ужасный «змееныш» завелся среди благородных стен...

Танеев — Глиэр — Глазунов — Римский-Корсаков — Лядов — и Черепнин...

Николай Николаевич Черепнин — молодой профессор, он ведет занятия по чтению партитур, и еще он ведет дирижерский класс. Педагог он превосходный, увлекается сам, увлекает и учеников, и многие хотят попасть к нему на дирижирование. Но это не просто. Прокофьева он заприметил сам, и сам же предложил ему заниматься в дирижерском. У Прокофьи хватает ума ответить так, будто его просят об одолжении, а он, видите ли, не знает, захочет ли его выполнить. К чести обоих, Черепнин не обиделся, а Прокофьев одумался: с учебного года, начавшегося осенью 1907 года, он посещает класс дирижирования. По теории, у того же Лядова, пройдя гармонию и контрапункт, Прокофьев без особого блеска перебрался «на фугу». А подогнав летом общеобразовательные предметы и отлично сдав экзамены, перешел в последний, шестой, «научный класс», который посещать было теперь обязательно (до той поры общеобразовательные дисциплины изучал он дома).

«Научный класс» выглядел живописно: семнадцать девиц, а молодых людей лишь трое. Прокофьев был старшекурсником, а в научных классах учились в большинстве своем вновь поступившие, так что

пригрели у себя на груди!» О, самолюбию и саркастичному нраву Прокофьева эти слова были как бальзам на сердце! Контакт установился немедленно, а закрепился тем, что Мясковский, подобно Прокофьеву, тоже всегда был готов к запойному музицированию, и вдвоем они переиграли в четыре руки множество симфоний, начав с бетховенской Девятой.

Консерватория и в самом деле выращивала «змееныша». Он даже и в манере держаться мог временами за такого сойти. Подразнить и осмеять кого-нибудь увальня ему не стоило ничего, как и самому взвиться в мгновенной обиде, если казалось, что кто-то задевает его. Одно время взял моду ходить по коридорам напрямик, тараном, не уступая дороги, за что Прокоше дали снисходительно-недоуменное прозвание «Мотор». И верно, было в нем от непрерывно работающего мотора, всем он был увлечен, все стремился успеть и, главное, успевал же и, выходя из детского возраста, в том, что уже мог достичь, не подравнивался к старшим, а обгонял их, уходя вперед и вперед в непрерывном моторном ритме! А странные выходки, глупые шутки и дерзости — все это было от желания ни за что не выгладеть щенком и еще от возбудимой натуры, которая не всегда умела собой управлять. И слово «любили» было бы, пожалуй, неверным, если взяться определять, как относились к нему в консерватории. Яркая личность — Прокоша постепенно становится известным всем как талант особенный, и вот в свойствах-то его таланта и заключалось то, что и давало право говорить о нем, как о «змееныше на груди консерватории». Ведь он, учась еще на младших курсах, был автором множества произведений. Несколько опер, пусть незначительных и небольших по размерам, симфония, несколько сонат, шесть десятков пьес для фортепиано и романсов — все это будет храниться потом под рубрикой «детская

нию писать музыку собственным языком, не подчиняясь академическим нормам.

Трудно определить, когда вполне сформировался юный композитор Прокофьев, который стал писать музыку в стиле именно *прокофьевском*.

Однако именно в 1907—1908 годах сочинены были весьма интересные фортепианные пьесы, которые и заставили впервые заговорить о Прокофьеве за пределами консерватории. Семь из них Прокофьев впервые исполнил в концерте, ставшем его дебютом и как композитора и как пианиста. Дебют этот состоялся в конце 1908 года на одном из «Вечеров современной музыки».

Музыкальная жизнь Петербурга, довольно интенсивная тогда, проходила при участии различных организаторов. Наиболее значимыми были концерты Русского музыкального общества, затем концерты, которые организовывал пианист и дирижер А. И. Зилоти, и концерты «Вечеров современной музыки». В программах концертов музыкального общества основное место занимали произведения, уже снискавшие всеобщее признание, классика русская и европейская. Концерты Зилоти более часто знакомили слушателей с новыми сочинениями, сам Зилоти нередко дирижировал исполнением произведений композиторов, которые продолжали тогда творить, — Рахманинова, Сибелиуса, Дюка, Дебюсси. Но, как понятно из самого названия «Вечеров современной музыки», именно на этих концертах нередко звучали произведения, прежде совсем не исполнявшиеся, нередко в программах появлялись имена композиторов, еще совсем не известных публике.

Организаторы «современнических вечеров» — критики В. Каратыгин, А. Нурок, музыкант-любитель В. Нувель и другие — были близки к известному художественному кружку «Мир искусства», который возглав-

здесь у Сергея нашлось немало ровесников. Завелись постепенно новые отношения: «Ах, Прокофьев — это моя симпатия!» — явно дурачась, проговорила за его спиной одна из учениц. Но Прокофьев был слишком «кусачий», слишком занят собой и своей музыкой, чтобы его удавалось пробрать подобными шуточками. Сам же он, водя дружбу с девушками из тех, кто казался посерьезней и поумней других, позволял себе не особенно придерживаться этикета и мог сказануть без церемоний: «Эх вы, чучело, партитуру-то вверх ногами держите!» Одних эксцентричность его поведения возмущала, другие с этим спокойно мирились, и, в общем-то, как раз в эти годы, лет в шестнадцать-семнадцать, он не оказался обделенным товарищескими отношениями со сверстниками и сверстницами.

С Черепниным едва ли не с самого начала вышло столкновение: профессор стал раздавать контрамарки на репетицию оркестра, игравшего интересные новинки, Прокофьеву не хватило, и он запальчиво стал возмущаться. Однако сей инцидент почти не имел последствий: Прокофьев на некоторое время невзлюбил Черепнина, но вскоре мнение о нем переменил и потом уже всегда считал его одним из лучших своих учителей. И действительно, надо отдать ему должное. Во-первых, обнаружив, что у Прокофьева нет необходимых природных данных к тому, чтоб стать профессиональным дирижером, Черепнин относился к ученику с постоянным вниманием, так как с верной прозорливостью предсказывал: Прокофьеву, будущему композитору, и умение дирижировать и знание оркестра, так сказать, «изнутри» окажутся очень полезны. А во-вторых, Черепнин с живостью обсуждал различные музыкальные проблемы, рекомендовал познакомиться с тем или иным произведением и был среди педагогов единственным, кто сочувствовал интересу Прокофьева к новой музыке, а главное, его жела-

лась в каждое сочинение Скрябина, особенно остро чувствуя в них то, что уводило музыку от консервативных традиций. Скрябин влиял на вкусы, он же нередко становился предметом для подражания. Однако Прокофьеву это не грозило: его индивидуальность не нуждалась ни в подражаниях, ни вообще в каких бы то ни было кумирах. И публика, прослушав семь прокофьевских «Пьесок» (так они были названы в программе), была озадачена и удивлена смелостью композитора, когда прозвучала последняя из пьес — «Наваждение»: ее мрачноватая фантастичность заставляла забыть об общих симпатиях к музыкальной изысканности. В «Наваждении» послышалось, особенно вначале, что-то от норвежца Грига, от его пляшущих троллей и прочей горной чертовщины; но образы прокофьевской пьесы более сгущены, мотив как бы кружащегося на месте видения повторяется с завораживающей настойчивостью. Есть в этой музыке и некоторая театральность: «Вот я вас испугаю!» — словно бы выглядывая из-за кулис, говорит автор слушателям.

Публика аплодировала, в артистической Прокофьев принимал поздравления, критики, которых в зале было много, уже готовили копыя, чтобы скрестить их в первой, но уже достаточно острой стычке по поводу прокофьевской музыки:

— Автор — совсем юный гимназист, явившийся собственным интерпретатором, несомненно талантлив, но в гармониях его много странностей и вычур, переходящих границы красоты.

— Искренность, отсутствие выдуманности, предельно меренного искания гармонически-необыкновенного...

— В общем довольно-таки сумбурные сочинения или, вернее, черновые наброски и эскизы...

— Выдающийся талант... в логическом развитии мысли, формы и содержания...

лял А. Бенуа. И «мирискусники» и «современники» придерживались общих взглядов на предназначение живописи и музыки, а журнал «Аполлон» был их совместной трибуной. Среди целей, которым подчиняли свою деятельность, например, А. Бенуа в художественной критике и организации выставок, а В. Каратыгин в критике музыкальной и выборе концертных программ, были пропаганда искусства, просветительство, распространение культуры в русском обществе. С одинаковым энтузиазмом могли они обратиться и к далекому культурному прошлому и одновременно могли выступить в защиту искусства нового — отечественного и европейского. Многие камерные произведения таких крупных композиторов XX века, как Равель и Дебюсси, Р. Штраус и Малер, впервые прозвучали в России именно на «Вечерах современной музыки». Звучали там же почти забытые композиторы XVII—XVIII веков Монтеверди, Куперен, очень часто исполняли Баха. Однако преобладали в программах сочинения русских композиторов, и в истории отечественной музыки навсегда останется знаменательным тот факт, что с концертов «Вечеров» начиналась известность Игоря Стравинского, Сергея Прокофьева, Николая Мясковского. Так, произведения Стравинского впервые прозвучали на «Вечерах» в конце 1907 года, а еще через год, 18 декабря 1908 года, состоялся концерт, на котором были исполнены романсы Мясковского, а Прокофьев выступил с небольшими фортепианными пьесами.

Как всегда на концертах «современников», и в этот вечер в зале собралось немало знатоков. Кумиром для большинства из них был Скрябин. Он являлся признанным новатором и в течение уже нескольких последних лет влиял на вкусы и привязанности утонченной публики. Музыкальная молодежь, и Прокофьев не меньше других, тоже с жадностью вслушива-

ся у профессора Есиповой — в лучшем из фортепианных классов консерватории.

Студенческая жизнь не прервалась, но стала вольней, потому что студент повзрослел, а академических обязанностей поубавилось. Не убавляется, однако прокофьевского «мотора», и вместе с развлечениями — устройство бала у одной из сокурсниц, участие в серьезных шахматных турнирах (ничья в сеансе одновременной игры с чемпионом мира Ласкером!), гимнастический зал, прогулки за городом с товарищами — среди них пианист Макс Шмидтгоф, с которым Прокофьев сдружился, — вместе с этой жизнью, вполне безоблачной и разнообразной, идет интенсивнейшая работа: он упорно отрабатывает пианистическую технику; дирижирует оркестром на ученических концертах; выступает по два-три раза в сезон с исполнением своих фортепианных сочинений — в Петербурге, на вечерах «современников», затем и в Москве, а чуть позже предстает перед публикой как автор симфонических произведений; и сочиняет, постоянно сочиняет, пробуя себя в самых разных жанрах — от фортепианных миниатюр и романсов до крупных оркестровых партитур. Из них симфоническая картина «Сны» была единодушно раскритикована. Но появление других его сочинений неизбежно вызывало разноречивые отзывы:

— *Соната не может рассчитывать ни на особенное к себе внимание, ни на широкое распространение!*

— *Музыка дебютанта звучит свежо, не лишена изобретательности и экспрессивности. Соната или, вернее, сонатное allegro понравилось больше, в нем цельность формы и хорошая разработка, заметно влияние Чайковского.*

Соната, которую обсуждали рецензенты, — произведение, открывающее, так сказать, «взрослый» список сочинений Прокофьева: она является первой из

— *Очень декадентское «Наваждение»...*

— *Заходит в своей смелости и оригинальности дальше современных французов.*

Копья скрестились, ударили друг о друга, отзвуки долетели до консерватории, где ученик Прокофьев продолжал шагать с курса на курс, приближаясь, казалось бы, к завершению учебы. Профессора поглядывали на него с чувством противоречивым. Справедливость и демократизм Глазунова, например, не позволяли ему допустить и мысли о том, чтобы хоть в чем-то мешать Прокофьеву, и, как лицо официальное, директор выдавал ученику разрешение выступить в концерте или, сдавшись под напором множества просьб, устраивал исполнение симфонии Прокофьева на закрытой репетиции оркестра. Но по оценке самого Прокофьева, у Глазунова «интерес к мальчику, родителей которого он уговаривал отдать сына в консерваторию, заменился раздражающим впечатлением, производимым этим подростком, переросшим в юношу и начавшим сочинять совершенно неблагоприятные вещи».

Весной 1909 года Прокофьев оканчивает консерваторский курс. На экзаменах по композиции профессора — и Глазунов, и Лядов — с привычным уже раздражением должны примириться с тем, что «змееныш» вырос, что направить его на путь истинный нет никакой возможности. Прокофьеву ставят «четверку» по курсу формы, и он получает звание свободного художника.

Композитору восемнадцать лет, возраст, когда обычно лишь приступают к серьезному обучению в консерваториях и университетах. Намерения Прокофьева разумны: он решает продолжать обучение в дирижерском классе у Черепнина; а убедившись, что на него обратили внимание не только как на композитора, но и как на способного пианиста, он решает учить-

— Когда Сергей Сергеевич гостил у нас в Никополе, мы с сестрой были еще детьми. Прокофьев казался нам божеством. Высокий, подтянутый, аккуратный, он держался с изысканной вежливостью и в то же время с постоянной веселостью, непосредственно и живо. Но особенно удивляла его энергия. Всегда он был чем-то занят. Ну прежде всего, конечно, музицированием. Прокофьев, как я теперь понимаю, был тогда увлечен пианизмом, я помню, как показывал он отцу правильную постановку руки. Он составил для отца последовательный план занятий техникой по дням, давал очень дельные советы: «Когда учишь октавы, играй не только упражнения, а возьми еще Полонез Шопена, будет интересней». Отец любил проводить за роялем время и играл неплохо, но советы и общение с Прокофьевым помогли ему далеко продвинуться в технике, и впоследствии отец играл виртуозные пьесы Листа, трудные сонаты Бетховена.

Из Петербурга прислал Прокофьев учебник теории Кашкина, написав отцу, что без знания теории музыканту не обойтись. Вдвоем они много занимались анализом музыки, сидя часами перед клавирами «Кашея Бессмертного», «Золотого петушка» Римского-Корсакова, «Кольца нибелунга» Вагнера. Сохранились клавиры «Кольца», где выписаны все лейтмотивы вагнеровских опер.

В Никополе был городской сад. Там находился клуб, где собирались любители шахмат, устраивали турниры, и Прокофьев в этом клубе проводил немало времени. Не раз ездили за Днепр купаться и загорать, переправляясь на лодке, которую брали на лодочной станции.

Наш рояль Прокофьева не очень удовлетворял. Во время одного из его приездов решено было, что нужно приобрести новый. Сергей Сергеевич с готовностью взялся подобрать в Петербурге подходящий инстру-

общего числа написанных композитором девяти сонат, она же является первым опусом из числа ста тридцати семи созданий музыканта... Первая соната написана Прокофьевым после переработки более ранней сонаты 1907 года и посвящена В. М. Моролеву, композитор так и называл ее — «моролевской». Дружеские отношения с Моролевым и его семьей не прерывались — они продолжались и после того, как ветеринарный врач получил новое назначение и уехал в Никополь — в городок на берегу Днепра, за несколько сот километров к западу от Сонцовки. Туда, в Никополь, Прокофьев несколько раз приезжал в летние месяцы — ради отдыха, ради сражений с Моролевым за шахматной доской и ради той атмосферы любви и почитания, которой здесь, в провинции, местные меломаны окружали хотя и очень молодого, но такого талантливого и известного музыканта из столицы.

Дом Моролевых становился магнитом для никопольской интеллигенции, когда приезжал Прокофьев и начинал «запойно» музицировать, играя и свое и новинки — Скрябина, Метнера, а из классики — Шумана, Листа, Чайковского, клавиры опер Римского-Корсакова и Вагнера.

Летом 1910 года Прокофьев приехал не столь оживленным, как обычно: недавно умер его отец. Фото, которое сделал тогда Моролев, запечатлело едва ли не в первый и последний раз молодого Прокофьева грустным. Он сидит у рояля, склонившись вперед, упершись в колено локтем и положив подбородок на подставленную ладонь. Взгляд его ясен, пытлив и печален. В это время ему идет уже двадцатый год.

К тому, что известно о Прокофьеве из опубликованных воспоминаний Василия Митрофановича и Марии Ксенофоновны Моролевых, их дочь Наталья Васильевна добавляет:

знаем: «Дорогой Сережа, сообщаю тебе последнюю новость — я застрелился». Именно ему прислал свою посмертную записку Макс Шмидтгоф... Прокофьев посвящает ушедшему другу пьесу, затем и новую сонату, и Второй концерт, а позже и еще одну сонату, Четвертую, которая была начата в годы дружбы с Максом. Известные несколько писем к сестре Макса говорят только о том, что Сережа хотел поддержать девушку в ее горе — поддержать своим оптимизмом, жизнелюбием, которых у него всегда хватало. Сентиментальным Прокофьев не был.

Где-то здесь, на рубеже, отмеченном 1913 годом, и заканчивается самая первая глава его композиторской биографии. Буря откликов на его первые зрелые произведения — с отзвучиваний ее в русской прессе и был начат наш рассказ — эта буря стала великолепным знаком, указующим в славное будущее молодого Прокофьева.

Еще одна сцена из его детских лет: «По вечерам мать требовала от меня, чтобы я подвел итог сделанному за день:

— Ну что ты сделал сегодня? — спрашивала она...

И затем второй вопрос:

— Ты удовлетворен тем, что сделал?»

Последуем этому мудрому правилу: начиная с первой же главы мы будем подводить итог и кратко характеризовать то, что сделано было Прокофьевым в каждый из периодов его жизни.

Итоги сделанному

Список известных произведений Прокофьева открывается Первой сонатой, которая в окончательном виде была завершена в 1909 году. Но в предыдущие

мент. И вот уже много позже, после отъезда Прокофьева, по железной дороге прибыл рояль — прекрасный полуконцертный инструмент фирмы «Ратке». Он был лучшим в городе. Когда в Никополь приезжал кто-нибудь из исполнителей, певец или скрипач, отец нередко аккомпанировал. Тогда приезжала во двор арба, на нее с великой осторожностью грузили рояль и везли его в городской концертный зал. Мы очень гордились своим роялем, особенно тем, что выбирал его для нас Сергей Прокофьев, который становился все более известен музыкальной России.

В 1911—1913 годах список сочиненного Прокофьевым пополняется так значительно, что друзьям и врагам его музыки становится ясно: композитор уже объявил о себе в полный голос. Прошло уже его творческое детство — оно, его детство, именно и было таким — заполненным творчеством; прошла уже и творческая юность — годы, когда его редкостная индивидуальность должна была пробиваться сквозь неумелость и отсутствие опыта... Приходила уверенность в себе — тоже редкостная, потому что молодой композитор, кажется, никогда не ведал сомнений в своих силах, и то, что он сочинял в те годы, несет в себе эту силу заявившего о себе нового, ни на кого не похожего таланта!..

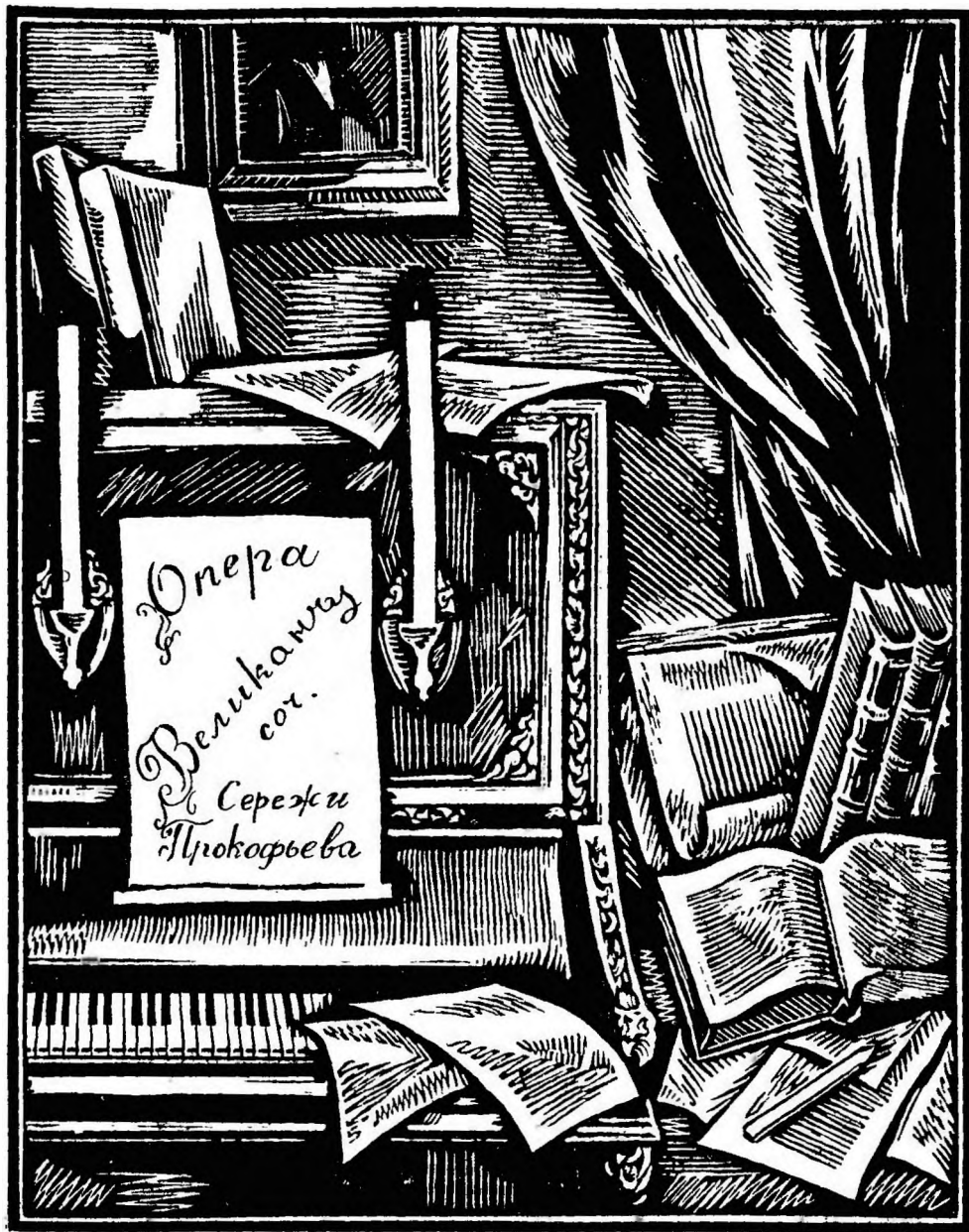
Самоуверен как мальчишка? Или уверен как знающий себе цену мастер? И то и другое. Мальчишество и настойчивость. Заносчивость и непримиримость. Смелость и задумчивость. Шутка и трагическая гримаса. Все в нем заключалось тогда, потому что все это живет уже в его Первом и Втором фортепианных концертах, в «Наваждении» и «Токкате» — в том, что было написано к тому времени. Среди разгона, который взяла его жизнь, вдруг пришлось ему остановиться — в ужасе? в непонимании? — мы не

годы он сочинил очень многое, в том числе, конечно, и детски незрелое. Список «детских рукописей» включает свыше семидесяти фортепианных пьес и романсов, три оперы, две симфонии, скрипичную и шесть фортепианных сонат! То, что из этих рукописей сохранилось, дает внимательному глазу обнаружить черты, которые потом, закрепленные и развившиеся, станут чертами неповторимого музыкального языка Прокофьева. Так, музыковед Н. Чураева, которой ранняя кончина помешала завершить работу о творчестве композитора, сделала, в частности, вывод, что в сочинениях юного Сережи почерк будущего Прокофьева можно предугадать по стремлению сталкивать резко контрастирующие темы; по лаконизму и прямолинейности музыкального мышления; по пристрастию к повторяющимся фигурам аккомпанемента и ряду других признаков. Повторим, что многое из своих незрелых сочинений Прокофьев с успехом использовал в более поздних, вполне серьезных композиторских работах.

Итак: два фортепианных концерта; две сонаты и несколько циклов пьес для фортепиано; три симфонических произведения; хоры и романсы; «Баллада» для виолончели и фортепиано; опера «Маддалена»...

Остановимся, по необходимости кратко, на некоторых из этих сочинений.

Первый концерт для фортепиано с оркестром сравнительно невелик: в нем одна часть. Но она включает в себе все признаки развернутого концертно-симфонического сочинения, в котором можно услышать ряд быстро и легко сменяющих друг друга звуковых картин. Начинаются они на захватывающем мажоре вступления, где оркестр и солирующий рояль будто настойчиво взывают: вслушайтесь! взгляните! окунитесь в безбрежное море жизни! — и с этой возникшей разом кульминацией в пассажах рояля



Опера
Верюкавыя
с. Серези
Трокопьева

тательных и трогательных, которые живут рядом с шутливостью и угловатостью.

Вторая соната, в отличие от одночастной Первой, представляет собой развернутый сонатный цикл в четырех частях: аллегро, скерцо, анданте и финал. Начало сонаты драматично, даже с трагедийным оттенком, но после более спокойного перехода звучит мягкая мелодия — как нега, как воспоминание, с оттенком восточных интонаций. Эпизод этот прерывается краткими, как резкие жесты, возгласами — и вновь нега, мечта, а к заключению — возврат к первоначальному драматизму. Эта порывистость, контрастность тем вполне может послужить музыкальным «юношеским портретом» самого автора... В скерцо господствует токкатный, полный динамики ритм, на непрерывном фоне которого в середине части появляется «смягченный» эпизод — как будто с неожиданной жалобой, — и вновь токкатность, энергия, ритм и ритм! Третья часть сонаты звучит колыбельной с явственными оборотами народной песни, на кульминациях разрастающейся до скорби и патетики глубокого чувства. Это одна из серьезнейших страниц творчества юного композитора. А финал — безудержная, виртуозная скачка, с неожиданностями гармоний, перебивками ритма — с внезапным возвратом к медлительной «восточной неге» из первой части — и после разбега вновь темп «виваче», то есть «полный жизни», к завершению на четких утверждающих аккордах.

словно и появляется тот жизнерадостный образ, к которому влекли призывы. «Солнечные игры» — звонкие, красочные, с улыбкой и смехом; недоумение перед чем-то загадочным и необъяснимым; затем, уходя от этих «странностей мира», музыка вновь стремится к «играм жизни», где опять звучит «все слушайте!» — и проникновенная мелодия скрипок повествует о чувстве светлом и чуть грустном, какое бывает, когда летним днем лежишь в траве и смотришь ввысь, на листву, облака... Новая волна поэтических переживаний подхватывает и увлекает вдаль... Там все стихает. И тогда начинается возвращение: от мыслей о самом себе в круг знакомых образов блещущей жизни, и торжеством бытия — «Я есть!» — в третий раз звучат начальные ликующие призывы.

Токката — пьеса, ощущение от которой таково, будто в ней заключен неисчерпаемый, мощный источник энергии. Ход токкаты стремителен, но не поспешен; она не боится возвращаться туда, где уже начиналась, и раз и другой — энергии хватает и решительно опуститься в бездны колеблющегося басового фона, и взобраться оттуда на высоты, кружить там, пробегать неоднократно «выше — ниже» по ступеням мотива из нескольких звуков, стучащих пульсом мотора. Настроение и угрожающее и радующее, как бывает при виде чего-то мощного и неукротимого.

Десять пьес — цикл, начинающийся с Марша — «моролевского» марша, в котором звучит нечто клоунское с хождением на негнущихся коленках и поклонами при растопыренных руках, расставленных ногах. Последняя из пьес, Скерцо, написана в вальсовом ритме: быстрое круженье, чуть грустное, потом с насмешливостью, и вновь общий хоровод, как вокруг новогодней елки. Пожалуй, в Скерцо особенно заметны черты, в общем свойственные всему циклу: танцевальность, юмор, затаенность тонких чувств, меч-

От выигрыша его жизненный тонус повышался, и он приходил в прекрасное настроение.

Его экзамен в 1914 году был для него «игрой», разумеется, прежде всего фортепианной игрой *на* рояле, но также и спортивной игрой *за* рояль: выпускник-победитель становился победителем конкурса на премию имени Рубинштейна и получал великолепный рояль фирмы «Шредер». В консерватории возник настоящий ажиотаж: всех интересовало, кто выиграет рояль!

Прокофьев победил, но стоит проследить, как он добился победы. Во-первых, он, уже профессиональный пианист, на чьем счету было несколько выступлений, заставивших говорить о его необычной манере игры, занялся тщательной работой над своей техникой и усердно трудился в течение целой зимы. И следовательно, победил он благодаря не только таланту, но и благодаря настойчивому труду. Во-вторых, он придумал целую стратегию для того, чтобы жюри конкурса не смогло от него отмахнуться, а это вполне могло произойти, так как репутация у Прокофьева была двоякая: хоть и талантлив, но... слишком скандален... Что же он придумывает? Его решение смело, но точно рассчитано: он исполняет свой Первый концерт. Первый, а не Второй, который вызвал слишком много ругани в прессе и слишком много раздражения у профессоров. Повлияли на выбор и такие соображения:

«С классическим я не рассчитывал переиграть моих конкурентов, мой же концерт мог поразить воображение экзаменаторов новизной своей техники; они просто могли не сообразить, как я с нею справился. С другой стороны, если бы я проиграл конкурс, вышло бы не так зазорно, ибо неясно было, из-за чего я проиграл: из-за плохого ли концерта или из-за плохой игры».

Следовательно, еще потому он победил, что проявил себя деловым человеком. И, пожалуй, на примере этого



Глава II

„СОЛНЦЕ, СОЛНЦЕ, ЛИК ПОБЕДНЫЙ...“

Прокофьев оканчивал консерваторский курс по классу фортепиано в 1914 году. Оканчивал триумфально. Поставил себе целью добиться успеха — и преуспел. Потом всю жизнь гордился своей победой. Возможно, именно во время конкурсного экзамена он впервые по-настоящему «утвердился» в собственных глазах; возможно, что тогда он великолепнейшим образом удовлетворил свою страсть, если можно так выразиться, к «спортивной» стороне жизни. Недаром он любил соревноваться, любил играть — но не проигрывать! Проигрыш — в крокет, в шахматы, в какую-то замысловатую восточную игру с бросанием костей — он всегда откровенно переживал как мальчишка.

шие, из них «Шехеразада» (на музыку Римского-Корсакова) ему понравилась, а постановка «Карнавала» (музыка Шумана) показалась «скуchnовата и неизобретательна». Между прочим, применяя к музыке свои излюбленные определения — изобретательная и неизобретательная, — Прокофьев нередко как бы характеризовал самого себя и свое отношение к композиторскому искусству: изобретать в его понимании значило творить новое, непохожее на известное, достигнутое ранее, а это было его всегдашним стремлением!

Вероятно, обратив внимание на «Русские сезоны», Прокофьев увидел в дягилевском балете подходящую арену для применения своих композиторских сил. Получилось так, что не только творческая, но и личная судьба Прокофьева оказалась связана с «Русскими сезонами» — связана нитями, далеко не всегда прочными, часто обрывавшимися, но, во всяком случае, протянувшимися на долгие пятнадцать лет...

Нити эти тянулись и назад, к «Вечерам современной музыки», к кругу людей, которые группировались около «миriskусников» и журнала «Аполлон». Сергей Дягилев был среди них фигурой важнейшей. Участник кружка А. Бенуа с первых дней его существования, Дягилев стал организатором многих интереснейших начинаний в культурной жизни столицы России конца XIX и первых лет XX столетия, а в 1906 году взялся за пропаганду русского искусства за границей. Европа с помощью Дягилева на устроенной им выставке вдруг открыла для себя русскую живопись, в частности, уникальное искусство древней иконописи; потом последовали пять «исторических концертов» русской музыки, на которых исполнялись произведения русских композиторов от Глинки до Скрябина, пел Шаляпин, играл Рахманинов; затем во время организованных Дягилевым гастролей русской оперы европейская публика обнаружила красоту и монументальную вы-

триумфального конкурса, любопытного эпизода его насыщенной жизни, можно хорошо увидеть, в какую же личность сформировался Сергей Прокофьев: редкий талант композитора и пианиста в сочетании с огромной работоспособностью, настойчивостью, да плюс еще трезвый, деловой подход ко всему, что связано с его творчеством. К этому следует добавить еще одно качество: стойкость, силу воли, умение владеть собой. Если еще лет пять назад после выступления на ученическом концерте он от возбуждения буквально не находил себе места, выбегал из зала, бежал обратно, садился на ступеньки и вскакивал, то теперь, отыграв концерт и ожидая решения, он галантно сидел за шахматами со своей главной соперницей...

Жюри разделилось. Директор, добродушный Глазунов, был непримирим и голосовал против. Но он оказался среди меньшинства и скрепя сердце должен был зачитать решение о победе Прокофьева.

Столичные газеты широко оповестили о результатах конкурса, напечатали фотографии победителя, в консерватории и музыкальных кругах его имя склоняли на все лады. Еще он успешно продирижировал на экзамене по классу Черепнина и как дирижер тоже кончил с отличием. В свои двадцать три года Прокофьев, уже вкусивший известности и успеха, без каких-либо потерь штурмовал хорошую высоту, чтобы с нее, словно с трамплина, совершить полет вперед и дальше.

Композитор предпринимает поездку в Лондон на деньги, которые тоже явились своеобразной премией: мать Прокофьева финансировала это путешествие в качестве подарка любимому сыну за его успехи. Вместе с матерью он уже побывал за границей прошлым летом, и там, среди прочего, важным для него оказалось знакомство со спектаклями «Русских сезонов» Дягилева. Прокофьев видел два из них, не самые луч-

Прокофьев сыграл ему свой Второй концерт, возникла очередная идея, а именно: «Он объявил, — писал Прокофьев из Англии, — что хочет его ставить в будущем году. То есть концерт будет исполняться как концерт, но к нему будет придумана мимическая сцена, которая будет разыграна балетными артистами. Словом, новый дягилевский трюк. Пока это мне не совсем по душе, но, может быть, выйдет любопытно».

Чтобы осуществить эту рискованную идею, недоставало малого: сюжета... Прокофьев, зная, что на дягилевских сезонах идут не только балеты, но и оперы, поделился своим замыслом: он хочет писать оперу по роману Достоевского «Игрок». Дягилева это не интересует: опера отмирает, заявляет он с убежденностью, нужен балет. Спустя три недели Прокофьев сообщает матери, что «дело, по-видимому, кончится заказом нового балета, чего я очень желаю».

Дягилев действительно балет Прокофьеву заказал, однако не стал связывать себя какими-либо обязательствами. Желанием антрепренера было получить балет на русскую тему. Напутствуя Прокофьева, Дягилев посоветовал найти среди литераторов сотрудника для сочинения либретто.

Возвращение Прокофьева в Россию совпадает с началом всемирной катастрофы: разразилась война. Но в дни, когда война только разгоралась, Прокофьев вряд ли осмысливает все значение грозных событий, хотя и задается вопросом, «останется ли что-нибудь от Европы». Если его друг Мясковский в качестве поручика сразу же направляется в действующую армию, то Прокофьев, имевший право на отсрочки от призыва, и пишет, что ему «даже стыдно» сообщать на фронт Мясковскому «о наших мирных делишках».

Нередко говорят, что тот XX век, который вместе с огромными достижениями науки и прогресса принес человечеству моря горя и слез, принес разобщенность

разительность опер Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, а с 1909 года от сезона к сезону все более поражалась искусству русского балета.

Современник восклицал в одной из парижских газет: «Каким образом русские, так уступающие нам в делах искусства, достигли столь высокой степени мастерства? Каким образом впали мы в подобную дряхлость?» Слова эти относились к искусству танцовщиков и хореографов, но в полной мере могли выражать и восхищение композиторами и художниками, которые являлись полноправными авторами балетных спектаклей. Среди художников, которых привлек к работе Дягилев, были такие прекрасные мастера, как А. Головин, А. Бенуа, Л. Бакст, Н. Рерих. В числе сотрудничавших с Дягилевым композиторов был Черепнин, который также дирижировал несколькими постановками, и, главное, Стравинский, слава которого здесь, на подмостках «Русских сезонов», и началась.

Дягилев, человек острой, безошибочной реакции на все новое, интересное в искусстве, всегда готов был на самый смелый риск. Умевший располагать к себе, заглаживать ссоры, доставать деньги и, главное, успешно реализовывать планы, казалось бы, неосуществимые, он обладал поистине безошибочным нюхом на таланты, причем ничуть не смущался ни молодостью, ни безвестностью нужного ему человека. Таким человеком для дягилевского балета и оказался Игорь Стравинский, написавший по заказу антрепренера «Русского балета» партитуры «Жар-птицы», «Петрушки» и «Весны священной». Постановки этих балетов всякий раз становились событием в искусстве хореографии, а появление последнего из них в 1913 году знаменовало новый поворотный этап и в балетном и в музыкальном искусстве.

Сергей Дягилев сразу же оценил Сергея Прокофьева. Идей у Дягилева, как всегда, хватало, и когда

этих грозных лет, сам темп меняющихся событий, воздух беспокойства и предчувствий, еще неясных в том кругу лиц, с которым связан был композитор, сказались и на небывалой творческой активности Прокофьева. Молодой, полный энергии, обретающий славную известность, он обретает как будто и особенно обостренные музыкальные нервы. Грядут гигантские сдвиги. Когда приближается катастрофический сдвиг в земной коре, первыми и лучше всяких приборов ощущают это близкие к природе живые существа. Когда приближаются сдвиги в человеческом обществе, первыми, и часто лучше политиков и экономистов, ощущают это люди искусства.

За пятилетие Прокофьев создает свыше полутора десятков крупных сочинений. Он пишет, он дает концерты, он настойчиво стремится к тому, чтобы его музыка звучала и издавалась, — он хочет, чтобы ее знали! И в это пятилетие он добивается своего — может быть, и потому еще, что в те годы и у публики обострилось что-то в нервах, и она стала чутче воспринимать беспокойство, сарказм и трагедию... «Я начал понемногу знакомить народ с моим последним опусом — Сарказмами (всех 5, наиболее удачные два последних). Народ хватается за голову; одни — чтобы заткнуть уши, другие — чтобы выразить восторг, третьи — чтобы пожалеть бедного автора, когда-то много обещавшего». Так писал Прокофьев на фронт Мясковскому.

Конец 1914 года и начало следующего ушли на сочинение балета, о котором была договоренность с С. Дягилевым. Сюжет разрабатывал еще один Сергей — поэт Городецкий. Он был автором книги стихов, ставшей восемь лет назад событием в русской поэзии: сборник «Ярь» вводил читателя в мир язычества, к мифам, верованиям, обрядовым действиям далекой славянской древности. Стихи были с прихотливой ритми-

и непонимание, изломанность и безверие, — такой XX век начался 1 августа 1914 года, когда грянула мировая война. Не сразу — через десятилетия только — станет ясно, что композитор Прокофьев своим сложным, далеко не всеми постигаемым искусством будет олицетворять те духовные и социальные сдвиги, которые сопровождали жизнь России да и всего мира в первой половине нашего столетия.

Над этим явлением стоит задуматься.

В живописи с давних пор существует тема, к которой, в частности, любил прибегать Пабло Пикассо в своих графических работах, — это тема «художник и его модель», тема взаимоотношений внутреннего мира художника, его творческого труда с внешним миром, с тем, что служит ему материалом для будущего создания. Более широко эту тему можно было бы назвать «художник и его время» — особенно в применении к творчеству не изобразительному, и в данном случае, когда речь идет о Прокофьеве, к творчеству музыкальному. Конечно, композитор не «пишет» в звуках ход истории, как «пишет» живописец свою модель, хотя и в музыке нередко отражаются живые события времени в их звуковом осмыслении, и Прокофьев оставил тому ряд известных примеров. Но для композиторов большого масштаба ход времени — напряженность и сжатость его движения, спокойствие постоянства и тревога перемен, приход новых идей и отрицание устаревших — все это становится возбуждающим средством, катализатором и ферментом творческого процесса сочинения музыки. И если это так, то лишенная конкретного сюжета музыка или даже сюжетно обращенная к далекому прошлому, даже сказочная музыка неизбежно несет в себе особое качество — печать того времени, когда композитор ее писал.

Такая печать лежит на музыке Прокофьева, написанной им в пятилетие 1914—1918 годов. «Ферменты»

ывал и сам же должен был подогревать постоянно. Но, узнав, что прокофьевское сочинение напоминает «Весну», он вполне мог усомниться в успехе. Вдобавок война все усложнила, заставила отказаться от намеченного, многие из артистов ушли из труппы, и скоро Дягилев очутился в трудном положении. Жил он тогда в Италии, где и получил сообщение, что Прокофьев балет написал, но написал нечто «несуразное»... Дягилев привык доверять только себе. Он зовет Прокофьева в Италию, в Рим, чтобы услышать, увидеть — кто знает, а вдруг именно эта «несуразная» музыка неизвестного на Западе композитора поправит дела антрепризы?

Прокофьев проявляет себя не менее решительным и деловым, чем Дягилев, и, миновав несколько нейтральных государств, оказывается в Риме, куда Дягилев приехал из Флоренции вместе со Стравинским. Прослушав, как звучал под пальцами Прокофьева его балет, Дягилев отверг его — и музыку, и сюжет. Вообще же Прокофьев ему и нравился и казался слишком, так сказать, неотесанным по его, дягилевским, меркам. Этого юношу из «гнилого Петербурга» терять ему не хотелось, потому что уж чего-чего, а талант в нем бил ключом. Прокофьева как раз и следовало несколько «обтесать», познакомить с Европой, развить его вкусы. И надо отдать должное Дягилеву — весьма неприятную для обоих ситуацию он разрешает столь красиво и тактично, что Прокофьев чувствует себя обласканным: «Дорогая мамочка, говорят, за дорогу я потолстел, но в Риме такая бегодня, что я быстро теряю нагулянное в дороге. Репетиции утром и вечером, давание сведений о себе для репортеров, обеда и завтраки с какими-то маркизами, герцогинями и прочими важностями, фотографии для программы...»

Вместе с Дягилевым он едет в Неаполь («мы делаем замечательные прогулки. Сегодня отправились в Пом-

кой, близкие народным наговорам и песенному фольклору, близкие к фольклору и по языку и по образности. В конце XIX — первых десятилетиях XX века в искусстве России пробудился интерес к славянскому прошлому, к Руси дохристианской. Например, в музыке «Весны священной» Стравинского воплотился и этот интерес и осмысление язычества как мира сильных, первозданных чувств, буйства жизненных сил, слитых с самой природой — с землей и с солнцем. Мощь и простота язычества явились противопоставлением дряхлости, усталости современного цивилизованного мира, изнеженности и апатии современного человека. Несколько смещая научно-исторические представления, говорили о языческой предхристианской Руси как о «Скифской Руси», хотя, как известно, скифы, эти возможные предшественники славянских племен, отстоят от позднего язычества и от Руси на добрый десяток веков в глубь времен. И вот образы «скифства» — язычества и послужили сюжетной основой балета Прокофьева «Ала и Лоллий». Недавно ставшая скандально-знаменитой «Весна» Стравинского сыграла тут свою роль, и Прокофьев не только не хотел отстать, но хотел и перепрыгнуть, уйти дальше. «Весьма возможно, я искал те же образы по-своему», — осторожно признался позже Прокофьев. Что и говорить, оба балета оказались «про одно и то же», и это сыграло свою роль в судьбе прокофьевского сочинения, как, впрочем, и многое другое, связанное с заказчиком — Дягилевым.

Его антреприза переживала из-за начавшейся войны тяжелые времена, под угрозой было все дело. Можно представить, как Дягилев, человек не робкого десятка, умевший и побеждать и терпеть поражения, менял свои замыслы в зависимости от ситуации. Заказывая Прокофьеву балет на «русский сказочный или доисторический сюжет», Дягилев имел в виду интерес Европы к русскому, интерес, который сам же организо-

цу козу, которая издыхает, а вернувшийся во главе семерых солдат Шут — на этот раз уже не в виде сестры и не в виде козы, а в собственном обличье, — берет с Купца за свою якобы пропавшую сестру еще триста рублей... Сюжет не столько для балета, сколько для балагана, но как раз это обстоятельство и привлекало создателей сего скоморошьяго замысла. И Прокофьев, явившись Риму как «талантливый», «замечательный», «новый», «блестящий» русский и произведя в среде знатоков настоящий фурор своей фортепианной техникой, едет, огибая с юга театр военных действий, в Россию, чтобы рьяно накинуться на новый балет, который сочинялся «легко, весело, занозисто».

Вернувшись, он носит в кармане пиджака и с очаровательной гордостью показывает собеседникам чек не на сказочные триста, а на реальные три тысячи рублей, которые вовсе не шутя заплатил ему Дягилев в счет будущего балета. Это был первый заключенный с Прокофьевым контракт!

Музыкальным снобам, да и не только им, всегда важно, что говорят и думают «другие», и когда распространились известия о том, что в Прокофьеве заинтересован сам Дягилев, что Прокофьев играл в Риме, он быстро становится модным среди «знатоков», а круги достаточно консервативные начали постепенное отступление перед буйным натиском его таланта и его растущей популярностью. Сочинения Прокофьева начинают с этого времени печатать уже не от случая к случаю, а регулярно, его приглашают на концерт консервативного императорского музыкального общества, приглашает в свои концерты и Зилоти. Приглашают его и в салоны к меценатам, где между музыкантами естественным образом может затесаться и фигура «шикарного поручика», который, как свидетельствовал об этом пианист Генрих Нейгауз, заводит с Прокофьевым разговор, улыбаясь по-светски:

пею»), не без посредничества Дягилева устраивается в Риме выступление Прокофьева со Вторым концертом, причем итальянская критика в своих ругательствах не отстала от русской, что на Прокофьева, как и прежде, ничуть не подействовало; заводит он музыкальные знакомства и восстанавливает отношения со Стравинским, которому однажды сказанул в Петербурге несколько язвительных слов по поводу «Жар-птицы»: «Я сказал ему, что во вступлении нет музыки, а если есть, то из «Садко». (Через тридцать с лишним лет на вопрос Асафьева, какой эпизод из его, асафьевской, музыки Прокофьеву понравился, Сергей Сергеевич ответит: «А вот тот, где музыка Бортнянского».) Игорь Стравинский зла не таил и потом писал о встрече с Прокофьевым: «Я был знаком с ним еще по России, но лишь в этот его приезд имел возможность ближе сойтись с замечательным музыкантом...» Косвенным образом Стравинский повлиял на новое предложение Дягилева: Прокофьев должен взяться совсем за другой балет, с ясно выраженным русским характером музыки!

У Стравинского было известное издание «Сказок» Афанасьева, и Дягилев с Прокофьевым, перелистывая книжные страницы, стали изобретать балетный сюжет. Громоздкое название «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», а более простое — «Шут» означало нечто тоже достаточно «несуразное» — с весельем и грубостью, присущими народному юмору: один мужик — тот, который и есть Шут, одурачивает семерых других «шутов», продав им за триста рублей волшебную плетку, от которой оживают мертвые. Так как мертвых под рукой не было, то, чтобы проверить действие плетки, глупые «шуты» убивают своих жен. Далее Шут, спасаясь от гнева обманутых, переодевается в свою несуществующую сестру, и его затем отдают Купцу в жены. Но вместо себя Шут подсовывает Куп-

ломляющей по своим звуковым краскам, мощности звуковых пластов, нагнетаниям громкости и ритмическому напору. Каково же было первым слушателям сюиты! Ни до, ни после Прокофьеву, да и еще кому-либо из композиторов в России не приходилось стать причиной такого взрыва эмоций, какой произошел при первом исполнении «Скифской сюиты»! Дирижировал автор, исполнение состоялось в программе одного из концертов Зилоти в январе 1916 года, и вот оркестр из ста сорока музыкантов под руководством композитора начал на колоссальной звуковой кульминации завершение последней части — «Шествие солнца»:

*Солнце, Солнце, лик победный
Выше, выше в синий свод!
Лунный враг, призрак бледный
За туманы упадет.*

Так восходило солнце у Городецкого в его языческой «Яри». Так восходило оно теперь у Прокофьева, когда после диких плясок на фоне неудержимого катящегося гула всего оркестра пять трубачей заклинали, зывали и славили рождающееся светило.

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

Ошеломленная, потрясенная, оглушенная публика не может прийти в себя, в ней мешаются брань, аплодисменты, выкрики протеста, невозмутимый, а на самом деле очень довольный собой автор несколько раз появляется на эстраде и вежливо и как будто издевательски раскланивается — у него была особенная, чуть странноватая манера кланяться публике: сгибаясь пополам в пояснице, ровно под прямым углом,

— А ведь, знаете, Сергей Сергеевич, я недавно был на вашем концерте, слушал ваши произведения и, должен сказать... ни-че-го не понял.

— Мало ли кому билеты на концерты продают, — отвечает элегантно — сама вежливость! — Сергей Сергеевич, перелистывая журнал и не глядя на офицера.

Независимость и упрямство, проявившиеся в Прокофьеве еще когда он наперекор своим учителям все делал по-своему, теперь, во времена первых громких успехов, только укрепились в нем. И поэтому Дягилев ошибался, считая, что Прокофьев «очень легко поддается влияниям»: если бы это было так, то Дягилев с его обаянием и авторитетом законодателя музыкальных мод стал бы причиной того, что Прокофьев, во-первых, похоронил бы навсегда музыку отвергнутого балета «Ала и Лоллий», а во-вторых, похоронил бы идею писать оперу — ведь опера, по уверениям Дягилева, отжила свой век.

Не таков был Прокофьев, чтобы хоронить свою музыку и свои идеи! Сочиняя «Шута», он принялся компоновать из музыки четырех картин несостоявшегося балета четыре части сюиты, причем размахнулся на грандиозную оркестровку! Оно и понятно: его не раз уже корили слабостью инструментровки, и вот теперь-то он наконец решил показать, ка что способен! Вместо классического, так называемого парного состава оркестра, в котором сольные голоса духовых инструментов представлены попарно, Прокофьев избрал один из крупнейших — «четверной» оркестр, который принадлежит к оркестрам «чрезмерных» составов; в прокофьевской сюите играют, помимо прочих инструментов, восемь валторн, пять труб, четыре тромбона, девять ударных и фортепиано! Родившаяся из клавира балета оркестровая партитура, которой автор дал название «Скифская сюита», и по сей день остается оше

о Шуте» умолкла надолго. Как тут не вспомнить пословицу: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается»! Сколько раз потом получалось у Прокофьева с его балетами и операми, что от сочинения музыки до сценической постановки проходили годы и годы! Отвергнутый балет «Ала и Лоллий» и законченный, но заглохший где-то на перепутьях военного времени «Шут» лишь начинали прискорбный список несостоявшихся театральных воплощений (если не считать еще более ранней оперы «Мадалена», которая и в наши дни, через 65 лет после сочинения, остается в неизвестности). Третьей в этом списке стоит опера «Игрок» — та самая опера, идею которой Прокофьев упрямо вынашивал.

Опера эта писалась тогда же, когда и «Шут» и «Скифская сюита», и за какие-то полгода с поздней осени 1915 года по раннюю весну 1916-го были сочинены все четыре больших акта. И если «Шут» сочинялся «озорно», то в «Игроке» композитор занялся поисками «сильного языка». Поиски эти бывали настолько «сильные», что выводили из себя даже привыкшую к экспериментам своего сына Марию Григорьевну, которая, памятуя прошлое, безуспешно попробовала однажды воззвать к разуму заблудшего: «Да отдаешь ли ты себе отчет, что ты выколачиваешь на своем рояле?» — воскликнула она и два дня не разговаривала с сыном. Но ни родная мать, ни ученая критика, ни Дягилев ничего не могли с ним поделать...

«Игрок», известный роман Достоевского, дал Прокофьеву не только лишь основу сюжета, как это обычно бывает в операх, написанных по литературному первоисточнику, но и сам текст. Прокофьев посчитал, «что обычай писать оперы на рифмованный текст является совершенно нелепой условностью». Как и многое у молодого Прокофьева, это заявление звучало весьма вызывающе, но следует разобраться, что он

но не сгибая прямую спину! Лучше всех описал происходившее сам Прокофьев, и потому остается только процитировать его собственные воспоминания о знаменательном вечере:

«После сюиты в зале разыгрался чрезвычайно большой шум, вроде того, как после первого исполнения концерта в Павловске, только тут был представлен весь музыкальный Петроград. Глазунов, к которому я специально заезжал, чтобы пригласить на концерт, во второй раз вышел из себя — и из зала, не вынеся солнечного восхода, то есть за восемь тактов до конца. «В оценке нового произведения директор консерватории не щадил выражений», — отметили газеты. Литаврист пробил литавру насквозь, и Зилоти обещал мне прислать прорванную кожу на память. В оркестре были легкие попытки к обструкции. «Только от того что у меня большая жена и трое детей, я должен выносить этот ад!» — говорил виолончелист, которому сидевшие сзади тромбоны гвоздили в уши страшные аккорды. Зилоти в отличном настроении разгуливал по залу и говорил: «По морде, по морде!» — что означало: мы с Прокофьевым дали публике по морде. «Скандал в благородном семействе», — не без удовольствия отмечала «Музыка».

И сам Прокофьев «не без удовольствия» всю жизнь вспоминал знаменитый скандал со «Скифской». Беседа однажды о необходимости подчиняться при сочинении музыки строгой академической дисциплине, он со смехом сказал: «Но все это я послал к черту своей «Скифской сюитой».

Сюита громогласно прозвучала, а что же «Сказка о Шуте»? Был написан клавир, и Прокофьев собирался снова отправиться к Дягилеву, но всеевропейская война разрасталась, ехать было и опасно и долго, а у Прокофьева появилось много новых планов, поэтому рукопись была послана с оказией — и «Сказка

бенно сам Алексей Иванович: он любит Полину, падчерицу генерала, Полина же держится с Алексеем неровно, а главное, над всеми тяготеет дух игры — дух азарта и денежных страстей, царящий в этом городе рулетки — Рулетенбурге.

Генерал, запутавшийся в денежных делах; петербургская тетушка — «бабуленька», на чье наследство он надеется; маркиз, который, пользуясь тем, что генерал ему задолжал, ставит Полину в унижительное положение. В игорном доме крутится колесо рулетки — в безумной, жуткой смене падений и взлетов надежды, как в бессмысленной погоне за призрачным счастьем в жизни, которой правят деньги и король-случай... Алексей Иванович выигрывает огромную сумму. Он возвращается к Полине. Но отравлено уже все: в отношения двух молодых людей вмешались деньги.

Полина уже не может быть свободной в своем чувстве к Алексею Ивановичу, и, уходя от него навсегда, бросает деньги в лицо тому, кому могла отдать свою любовь... А далее записки Алексея Ивановича идут к завершению уже совсем в иной манере: они становятся более описательны, в них уже нет мгновенной фиксации событий, происшедшее записывается уже как бы по воспоминаниям.

Последние главы романа тоже полны драматизма, в них идет рассказ о том, как Алексей Иванович проматывает выигранное и становится вечным рабом рулетки, но всего этого уже нет в опере Прокофьева. И скорее не из-за того, что «уменьшается драматическое действие», а, как можно предположить, из-за повествовательности этих глав, где резко спадает напряженность «сиюминутности», Прокофьев заканчивает оперу сценой ухода Полины и, оттолкнувшись от последующих переживаний Алексея Ивановича, как бы вмещает в одну фразу героя всю будущую судьбу раз-

имел в виду. Подразумевается же, как можно догадаться, тот известный факт, что «приглаженность» текста тянет композитора на «приглаженную» музыку, примером чему служит рифмованное четверостишие, которое ведет к сочинению музыки в форме «квадрата», то есть четырех фраз. А от таких привычных форм Прокофьев бежал как от огня. И вот он намеренно ставит себе задачу трудную и дерзкую: писать музыку на тексты самого Достоевского — писателя, чья проза являет собой сложную словесно-смысловую картину, насыщенную эмоциями и динамикой. Достоевский — и опера! Сергей Прокофьев смело берется за роман «Игрок» и пишет оперу по Достоевскому — как потом напишет оперу по Толстому и балет по Шекспиру...

Либретто «Игрока» Прокофьев выстраивает сам и, сохраняя стиль первоисточника, составляет тексты вокальных партий. Любопытно, что Прокофьев практически ни в чем не уклонился от сюжета Достоевского, но закончил оперу ситуацией, описанной в романе за две с лишним главы перед его концом. Сделал он это из-за того, что у Достоевского будто бы, как говорил сам Прокофьев, «в конце романа значительно уменьшается драматическое действие». Это, пожалуй, не совсем верно.

Роман «Игрок» написан от первого лица, и подзаголовок его это поясняет: «Из записок молодого человека». Молодой человек — Алексей Иванович, учитель в семье живущего за границей русского генерала, ведет свои записки по следам событий, действие описывается в настоящем времени, диалоги и поведение героев хранят, как это обычно свойственно Достоевскому, напряженный ток «сиюминутности», обостренность непогасших чувств, сам воздух происходящего. Тем более что сюжет предельно сжат и пронизан особым возбуждением, которое испытывают герои, а осо-

цы: партии казались им трудны, им не нравился декламационный стиль пения со странными, непривычными голосовыми интервалами, как и отсутствие распевных арий, где можно было по-оперному проявить себя... Когда дошло до оркестровых репетиций, от постановки отказался режиссер. И это было бы к счастью, так как за «Игрока» взялся Всеволод Мейерхольд — режиссер, чьи принципы были в полном согласии с искусством Прокофьева; но разлад в работе театра после Февральской революции 1917 года и последовавшая затем настоящая война против оперы со стороны певцов и оркестрантов помешали работе. Мейерхольд, который потом на протяжении десятилетий мечтал о совместной работе с композитором, рассказал о том, что произошло с «Игроком»: «Прокофьев вызвал среди артистов Мариинского театра бунт... Театр заставили эту оперу снять, и ее сняли».

После «Алы и Лоллия» и после «Шута» это была третья неудавшаяся попытка Прокофьева сотрудничества с музыкальным театром. Кто другой, может быть, уже опустил бы руки, но только не Прокофьев! И, наверно, не одни лишь молодость и его жизнестойкий характер тому причиной, а еще и то, что композитор ни на миг не прерывал работы над все новыми и новыми замыслами и, значит, вовсе не собирался скорбеть над неудачами, когда следовало заботиться не о том, что оставалось позади, а о том, что следовало предпринимать впереди, с сочинениями свежими, написанными только что!

А свежее появлялось и появлялось, причем всегда «свежее» и в том смысле, в каком этим словом определяют оригинальность и новизну явления искусства.

Шел 1917 год, и когда наступило лето, немногие еще могли представить, какие громадные события произойдут впереди. Мать Прокофьева лечилась на водах в Кисловодске, а сам Прокофьев в одиночестве про-

давленного рулеткой человека: «Кто б мог подумать... двенадцать раз подряд вышла красная!»

Достоевский придал своему роману, написанному в начале шестидесятых годов прошлого века, черты традиционной завершенности. Опера же Прокофьева несет на себе черты другого времени уже в самой композиции: недоговоренность, недосказанность как бы высветила известный сюжет новым светом, приблизила его к искусству двадцатого века — такого же трагического, противоречивого, многозначного, в котором сама недоговоренность стала признаком, свойством эпохи. Насколько случайно или обдуманно, самим ли Прокофьевым или при помощи его друга-литератора было найдено столь точное решение, это, конечно, не столь важно и, может быть, не следовало бы так подробно останавливаться на характеристике либретто оперы Прокофьева, если бы вся музыкальная ткань оперы не оказалась пронизана нервом времени, напряженности, звукового течения, которое само воспринимается как «сююминутность». Поэтому в опере «Игрок» с полным основанием находят качества, свойственные кинематографу, и, в частности, монтажный характер музыкальной мысли.

Не будем забегать вперед с рассказом о судьбе прокофьевского «Игрока». Это сегодня легко сказать, что опера опередила свое время. В 1916 году так не думал никто. У «Игрока» были тогда и искренние друзья, и были враги, как, впрочем, всегда у музыки Прокофьева.

Композитор, еще когда он работал над «Игроком», получил заверения, что Мариинский театр примет оперу к постановке. И поначалу судьба «Игрока» выглядела благополучно: с Прокофьевым подписали контракт, театр отпечатал сто экземпляров клавира, были распределены роли, назначен режиссер постановки — Н. Боголюбов. Но чем дальше, тем больше дело тормозилось. Первыми стали выражать недовольство пев-

же четырех частей симфонии скорее не карнавальная, и веселье не того толка, как в итальянских комедиях масок, а театральность и веселье, которые сродни комедиям Шекспира «Сон в летнюю ночь» или «Много шума из ничего»: это в них наслаждение радостью жизни, молодостью, очарованием мира и тут же задумчивость и нежность рука об руку с шуткой, рядом с ней и вместе с ней...

В «Классической симфонии» автор как бы взял на себя роль проводника между образом светлого внешнего мира и его воплощением в музыке. Законченный примерно тогда же Первый концерт для скрипки с оркестром, напротив, повествует больше о душе, в основном, о той сложной, не всегда ясной самому человеку стихии его настроений, которые готовы сменяться прихотливо — от сосредоточенности лирического чувства до напряженного, с резкостями и «дьявольскими» гримасами, — в духе других нередких у раннего Прокофьева настроений «сарказмов» и «наваждений».

Темперамент его таков, что даже в эпизодах, где движению музыкальной мысли, казалось бы, естественно приостановить свой бег и перейти в спокойное течение, Прокофьев все же никогда не «расслабляется», энергия взведенной пружины словно накапливается в кратких моментах видимого спокойствия, которое мгновенно готово перейти в дальнейший бег. Темперамент его был таков или же таково было время?..

Петроград был под угрозой немецкого нашествия, фронт разваливался. Мать писала из Кисловодска тревожные письма. Судя по всему, Прокофьев почувствовал себя неуютно: город пуст, концертная деятельность замерла, он один. Прокофьев решает выехать на юг — впрочем, он всегда проводил лето — как прежде, в ранней юности, в Сонцовке, — так в последние годы на Кавказе и в Крыму. Поскольку события могли принять неожиданный оборот в связи с близостью фронта, сле-

водил время на загородной даче под Петроградом, быстрой, скачущей походкой разгуливал по окрестностям с видом деловым, отрешенным и радостно-изумленным, и все это — его быстрая походка, деловитость и радостная отрешенность — объяснялось тем, что он таким образом, на ходу, был поглощен своей новой симфонией. Да, да, в самом деле! — знаменитая «Классическая симфония» сочинялась именно так — «гуляя по полям», если верить самому Прокофьеву, но этому признанию есть и другое доказательство — музыка! Вот уж где все полнится и живостью, и солнцем, и улыбкой, и быстрыми не то перепрыжками через канавы, не то перебежками под внезапно припустившим дождиком, который сразу, едва начался, прекратился, и снова солнце, но чуть иное, и можно приостановиться, и задуматься, и рассмотреть раскинувшуюся окрестность, а потом опять, гуляя по полям, шагать быстрым шагом *allegro*, ведь то, что в музыкальных словарях переводится как темп «быстро», «живо», в первоначальном смысле означает «радостный», «веселый».

Конечно, впечатление от симфонии может быть и не совсем таким. Для тех, кто знает, что она именно «классическая», то есть по замыслу своему написана в старинных формах «венской школы» — отголоски изящного Гайдна, задумчивого Моцарта и даже в одном месте величественность бетховенской патетики слышатся в музыке, — для тех, кто это знает, симфония обычно кажется неким нарочито-театральным, ироничным возвращением к прошлому, как это бывало в картинах и графике художников «Мира искусства». Да и сам Петербург полнился образами XVIII века, так что «классическое» могло возникнуть у Прокофьева совсем не случайно. Однако же именно необычайная живость восприятия мира, отразившаяся в этой музыке, снимает или, во всяком случае, отводит куда-то на задний план стилизацию под прошлое. Театральность

массами, в них заговорили огромные каменные глыбы, заговорили так, будто назад, через тысячелетия, пришли к мифическим исполинам грандиозные звуки сегодняшних небывалых сдвигов, и недвижимые фигуры вздрогнули...

Октябрь 1917 года застаёт Прокофьева в Кисловодске. «Сведения были волнующие, но настолько различившие и искаженные, что решительно ничего нельзя было понять», — говорит об этих днях сам композитор. Юг оказался отрезанным от Москвы и Петрограда, и только в марте следующего года Прокофьев смог выехать с Кавказа. Вероятно, еще томясь в Кисловодске, приходит он к мысли о том, что стране сейчас не до музыки, и начинает подумывать о новой поездке за границу. Ведь где-то там путешествовали ноты его «Шута»; обещана была композитору и поддержка в американских музыкальных кругах; и, как можно предположить, после первых своих появлений в Европе хотел молодой композитор показать себя вновь — ведь он так далеко ушел от времен Второго концерта, который играл три года назад перед римской публикой!

Выехав из Кисловодска и добравшись до Москвы, а потом и до Петрограда, Прокофьев, правда, мог убедиться, что пока еще России есть дело «до музыки»: в Москве он не без успеха ведет переговоры об издании своих сочинений, выступает на вечере футуристов в «Кафе поэтов», где от его музыки приходит в восторг Маяковский и нарекает композитора «председателем земного шара от секции музыки»; в Петрограде с большим успехом играет в концертах свои новые фортепианные сонаты — Третью и Четвертую, дирижирует первым исполнением «Классической симфонии», встреченной единодушным признанием — и изумлением: *такого* Прокофьева еще не было!.. Чего только еще не таит он в себе, этот «рыжий и трепет-

дует принять меры предосторожности: Прокофьев собирает рукописи в чемодан и отправляет его в Москву на хранение в нотное издательство. Затем отправляется и сам, предполагая пробыть на юге несколько осенних месяцев. Взята с собой и работа.

Любопытно, что начиная с «Классической симфонии» Прокофьев сознательно обращается к способу сочинения музыки «без рояля», то есть только посредством музыкального воображения, беззвучно, не прибегая во время работы к клавишам инструмента. Композиторы, вообще говоря, считают, что разная техника сочинения, с роялем или без него, имеет свои достоинства и недостатки. Прокофьев «пускается в опасное плаванье без фортепиано», добиваясь вполне определенных целей: он чувствует, что и мелодические темы становятся более неожиданными, что и оркестровка оказывается более ясной, красочной. Судя по «Классической симфонии», сочиненной именно таким образом, совсем без инструмента, молодой композитор достаточно хорошо изучил себя, так как музыка получилась блестящей и по темам и по оркестровке. Затем в новом замысле — в сочинении для певца-солиста, хора и оркестра «Семеро их» — Прокофьев придумывает такой метод работы: общий план сочинения и отдельные наброски — без фортепиано; проработка деталей — за инструментом; оркестровка — снова без инструмента. Первый этап был выполнен еще на даче под Петербургом, остальное сочинялось на Кавказе.

«Семеро их» — это жуткие властелины мира, мифические исполины из древних, ассиро-вавилонских времен. В годы разрушительной войны, в годы революционного смерча попытка осмыслить происходящее естественным образом становится попыткой за ежедневными гигантскими переменами увидеть ход судеб всего человечества — от времен далеких тысячелетий. «Семеро их» наполнены колоссальными звуковыми

Япония, Америка, Европа, снова Россия... Прокофьев объехал за годы своих странствий вокруг всего света, и всюду всегда он работал, и всюду по всему свету начала звучать его музыка, и та, что была написана прежде, еще дома, и та, которая сочинялась вновь. Но об этом в следующей главе. А пока необходимо вновь подвести.

Итоги сделанному

Творческий диапазон композитора резко расширяется. Едва ли не каждое из произведений этих лет несет черты самобытности и новаторских устремлений. Прокофьев великолепно проявляет себя в самых разных жанрах — от небольших фортепианных миниатюр до симфонической, балетной и оперной музыки. За период около четырех лет, примерно до весны 1918 года, им написаны: фортепианные «Сарказмы», вокальная сказка «Гадкий утенок», Первый концерт для скрипки с оркестром, сюита «Ала и Лоллий», балет «Сказка про шута», пьесы «Мимолетности», два вокальных цикла — каждый из пяти романсов, опера «Игрок», симфония, Третий концерт и две сонаты для фортепиано, кантата «Семеро их».

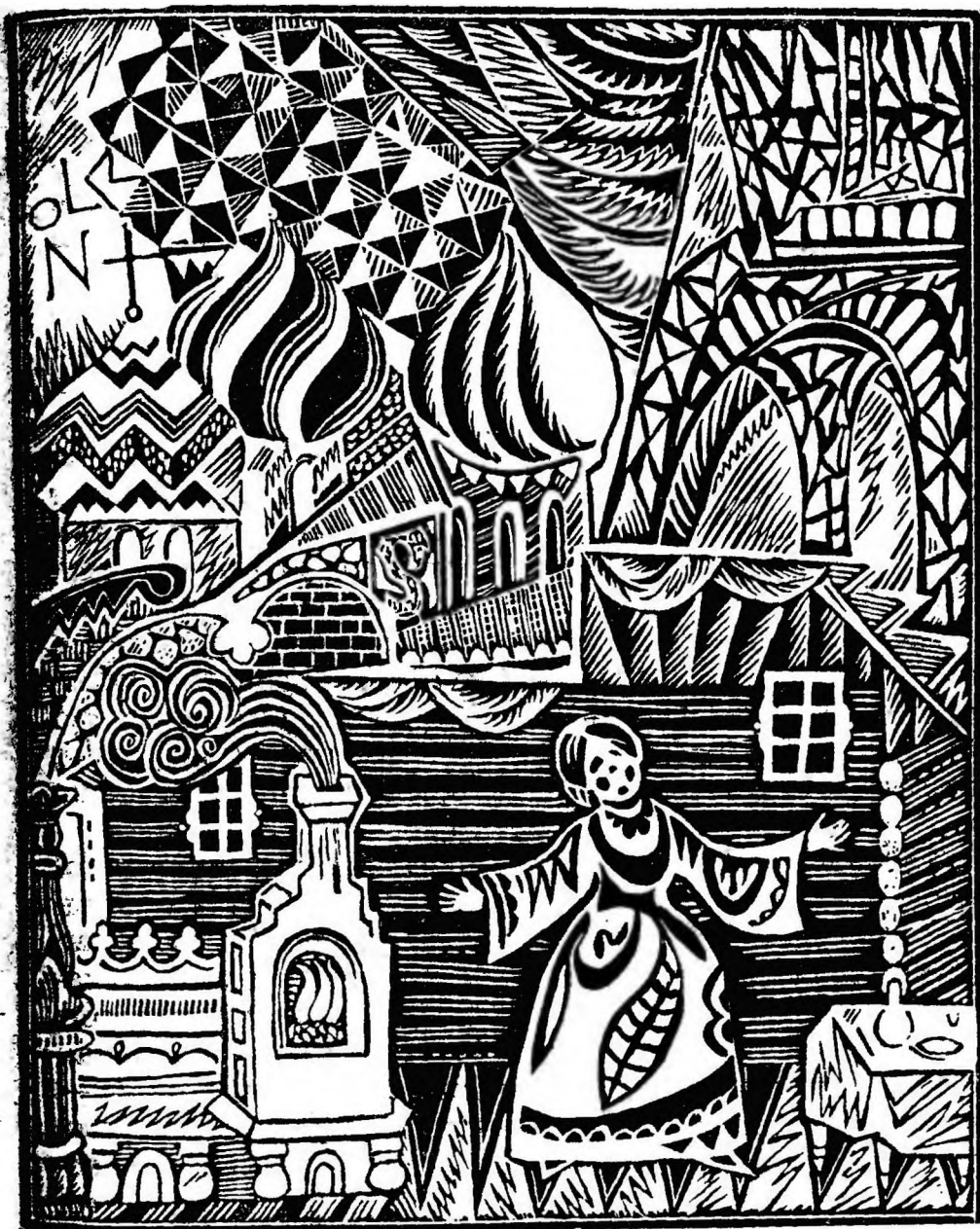
«Сарказмы» — это пять сравнительно небольших пьес. Следующие одна за другой, они составляют в единую сюиту, в которой зримо предстает калейдоскоп несущихся, как в странном карнавале, масок — вызывающих, хохочущих, изломанных, молящих. Это мир, отвергаемый жизнью, но смело выставленный под холодный луч разоблачающего искусства. Образы «Сарказмов» воспринимаются как черно-белая, без полутонов графика с линиями, то жесткими, ломаными, то плавными, смягченными интонацией тоски и сострадания.

ный, как огонь» (по впечатлению футуриста В. Каменского), молодой маэстро!

Встречи с Маяковским, Горьким, Бенуа, Шаляпиным и Луначарским... Встреча с Луначарским происходит в его кабинете в Зимнем дворце. В изложении Прокофьева диалог с наркомом по поводу просьбы композитора дать разрешение на заграничную поездку выглядит так: «Я много работал и теперь хотел бы вдохнуть свежего воздуха». — «Разве вы не находите, что у нас сейчас достаточно свежего воздуха?» — «Да, но мне хотелось физического воздуха морей и океанов». Луначарский подумал немного и сказал весело: «Вы революционер в музыке, а мы в жизни — нам надо работать вместе. Но если вы хотите ехать в Америку, я не буду ставить вам препятствий».

В словах насчет «воздуха морей и океанов» было свойственное Прокофьеву нечто наивно-мальчишеское, и вряд ли Луначарский этого не понимал. А сам Прокофьев, понимал ли, сколь серьезно его решение? Когда Прокофьев ехал в Кисловодск, он думал, что едет лишь на месяц, а обернулся этот месяц девятью месяцами; когда он поехал за границу — «на несколько месяцев, как я думал», — эти месяцы обернулись для него теми девятью годами, которые прошли до его первого приезда в СССР.

Мать Прокофьева, оставшаяся в Кисловодске, в течение года ничего не знала о судьбе своего сына. Затем начали приходиться письма годичной давности — из Сибири!.. Ее Сергушечка отправился в Америку через Сибирь, поезд, который тащился почти три недели до Владивостока, чудом проскочил те места, где уже начинались военные действия, и связь между Россией восточной и европейской оказалась на год прервана. Пока в стране бушевала гражданская война, музыканты Петрограда и Москвы задавались безответным вопросом: что с Прокофьевым?



«Гадкий утенок» для голоса и рояля — сказка на широко известный текст Г. Х. Андерсена. «Как хорошо было в деревне», — начинается повествование поющего голоса, который с удивительной выразительностью ведет грустный рассказ о маленьком лебеде. Рояль, дополняя мелодическое слово, рисует звуковые картины птичьего двора, выстрелов охотников, холод зимы. Весенняя свежесть, красота жизни входят в музыку, когда «утенок» становится прекрасным лебедем. Наивность, чистота, скромность чувств, а не «чувствительность», — вот достоинства этого сочинения Прокофьева-лирика.

«Ала и Лоллий» — сюита в четырех частях: «Поклонение Велесу и Але», «Чужбог и пляска нечисти», «Ночь», «Поход Лоллия и шествие Солнца». Тут, разумеется, сама тема — изображение времен доисторических — не диктовала ни лирического, ни камерно-философского письма, зато дала возможность развернуться прокофьевским пристрастиям к радостно-возбужденной игре звуками, к живописи яркими мазками, к необузданности фантазии. Это целое действо, построенное на вихрях, фанфарных возгласах, «диких» гармониях, на тембрах звякающих, шелестящих, ярких и звонких, ритмах грозных, тяжеловесных, неистовых и колышущихся, даже «застаивающихся», как в изображении «Ночи». В сюите можно услышать и ритуальные плясы, и стуки оружия, и движение воинства, и в заключение — грандиозное звуковое нагромождение с потрясающей силой воздействия на слушателя в знаменитом «шествии Солнца». Многие из оркестровых находок этой сюиты предвосхищают будущей мощный прокофьевский симфонизм.

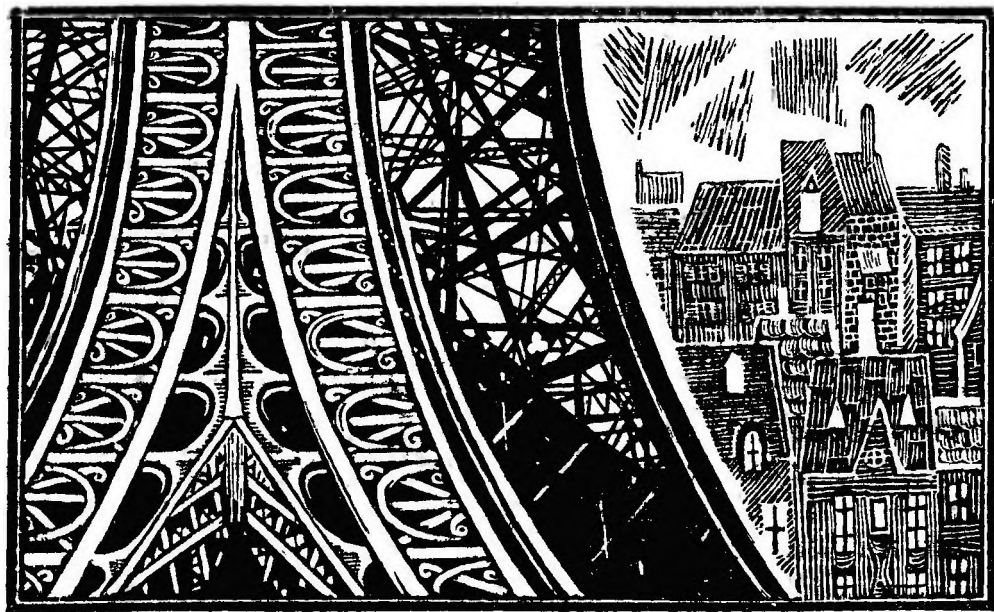
«Сказка про шута» — балет в шести картинках, в музыке которого тонко проявились настроения русского сказочного фольклора. Как и должно быть в сказке

«Игрок» — первое крупное оперное сочинение Прокофьева, в котором он сразу же проявил себя новатором музыкального театра. Как это часто и бывает, его новаторство имело под собой основу в искусстве прошлого, в частности, в поисках реалистического оперного языка у таких русских классиков, как Мусоргский и Даргомыжский. В «Игроке» певцы не поют традиционные арии и дуэты, они как бы «опевают» естественную речь, музыкальный поток воспринимается как поток разговора, беседы, и благодаря этому течение действия идет динамично, без остановок «для арии»; оркестр поддерживает этот ток и в то же время выявляет, углубляет психологическую насыщенность происходящего. К вершинам оперно-симфонической музыки принадлежит сцена в игорном доме, где музыка передает и движение «колеса счастья», и гибельность азартных страстей, и нарастание всеобщей нервозности, а в целом создает жуткую символическую картину того, как деньги уничтожают людей... Образы оперы глубоко человечны, ее экспрессия — это воплощенная в музыке боль за человека, за его судьбу.

Третий концерт для фортепиано с оркестром. Концерт открывается распевной мелодией кларнета. Этот напев как эпитафия, сразу же говорящий о значительности, широте музыкальных переживаний. Внезапный разбег, и шествие, и взрывы звучностей сменяют начальную тему, но она возвращается вновь и по сути является смысловым центром первой части. Мелодична вторая часть — тема с вариациями. Спокойная, созерцательная тема излагается в оркестре, потом ее играет рояль, а далее начинаются ее видоизменения, когда она то звучит с гримасой искажения, то приобретает новую ритмическую ясность, то, напротив, «останавливается» в расплывшихся звучностях, но затем вновь возвращается к первоначальной мелодии.

на тему «про умного и дурака», в музыке постоянно присутствует шуточное, комическое. Но как русская сказка не бывает тороплива, так и в музыке преобладает плавность, некая степенность рассказчика, хотя, разумеется, в нужных моментах и возникают подвижные, быстрые ритмы. Например, с плавностью народных девичьих песен звучит музыка, характеризующая Шутиху. Танец «шутиных жен» создает зрительную «матрешечную» неповоротливость, как если бы танцевали куклы в раздутых сарафанах. С капризной девической грацией, как принято на деревенских вечеринках, танцуют «шутины дочери». И когда появляется Шут, переодетый в женскую одежду, то это тоже воспринимается как музыкальный «девичий образ», но скачущий аккомпанемент «выдает обман», осмеивает происходящее. Когда нужно передать «неправдивость» ситуации, Прокофьев пользуется неожиданными звуковыми «пятнами» — как в костюме Шута раскраска — гармоническими сдвигами, резкими тембрами, острой ритмикой. Отзвук плясовых, городских и хоропроводных песен, слышный в этой музыке, напоминает о балагане и лубочных картинках. В целом же балет убеждает, что Прокофьев — композитор, прекрасно ощущающий народное искусство.

«Мимолетности» — цикл из двадцати весьма коротких пьес. Как поэт набрасывает строфу четверостишия, как художник — мимолетную зарисовку в альбом, так и композитор перенес в нотные строки мысли, характеры, настроения. По звуковому письму эти пьесы так разнообразны, что в них — и рисунок, и нежная акварель, и цветной пастельный карандаш, в них — мечтательное созерцание, арлекинада и скоморошество, воспоминание о вальсе, просветленная дрема, ласковость и улыбка: слушатель волен сам находить то, что является образами этих лаконичных звуковых «строф».



Глава III

„ДЕНЬ И НОЧЬ БЕГИ, БЕГИ, БЕГИ...“

— Я сам? Я учился у Римского-Корсакова и Лядова, я кончил Петроградскую консерваторию по классам композиции, фортепиано и дирижирования...

Я всегда чувствовал потребность самостоятельного мышления и следования своим собственным идеям...

Во всем, что я пишу, я придерживаюсь двух главных принципов — ясность в выявлении моих идей и лаконизм, избегая всего лишнего в их выражении.

Так заявил о себе Прокофьев, появившись в Нью-Йорке. За спиной остался пересеченный поездом весь Североамериканский континент, и город Сан-Франциско на западном побережье океана, и сам Великий, или Тихий океан, пройденный на пароходе, а до океана — два месяца в Японии, где удалось дать несколько кон-

Особая убеждающая сила в третьей части, где в поступи главной темы слышится былинное, героическое. В контрастной распевной середине тоже есть отзвук русской старины, с оттенком языческой фантастичности, краткое же, динамическое завершение в блеске и ликования утверждает героическое начало.

Третья соната для фортепиано несет в себе редкую у Прокофьева обнаженность чувств. Соната в одной части, в темпе аллегро пульсирует напряженная страстность, какая встречается у романтиков, например у Шумана. Той же страстностью наполнена и менее динамичная середина, здесь повествуется о чем-то более интимном, недоговоренном. Но страдания, горечи нет: музыка ведет и ведет к преодолению, к мощи, к мужеству.

нии домой, что и слышать не хотел о длительной кабале». Фирма, выпускавшая пианолы — инструменты, которые играют с механической записи, также предложила ему контракт; протянули пальцы и издатели — Прокофьев отвернулся, так как его явно хотели надуть.

Музыкальная Америка и деловая Америка — это было одно и то же. Прокофьев тоже был деловым, но по-своему: нужен был и успех, нужны были и гонорары, достойные его таланта и блестящей профессиональной техники оригинального пианиста, но всегда и всюду искал он возможности сочинять, сочинять, сочинять... Во время жизни за границей случалось, однако, всякое. Прокофьев потом рассказывал, что однажды, оказавшись без денег, он согласился переложить для фортепиано и записать на пластинку в своем исполнении «Шехеразаду» Римского-Корсакова, причем из-за вынужденной спешки запись оказалась «грязной». (Эту запись, вместе с другими издали недавно в альбоме «Сергей Прокофьев — пианист». Еще рассказывал Прокофьев, как пришлось ему жить — то ли в Нью-Йорке, то ли в Чикаго — в каком-то подземном этаже огромного дома, который в глубину уходил чуть ли не на столько же, сколько в высоту над землей. Почему он оказался в этом подземелье — тоже из-за нехватки денег? Или там меньше было слышно, как грохочет его рояль, всегда вызывавший недовольство жильцов? От этого рассказа слушатели Прокофьева — разговор происходил в семье Морозовых, которых композитор навестил уже в Москве, — пришли в ужас, но Сергей Сергеевич невозмутимо объяснил: «Туда искусственно подавался воздух». Он уважал всякую технику — не только музыкальную.

В Чикаго один крупный промышленник, который встречался с Прокофьевым в России и предлагал свою поддержку, познакомил композитора с руководителями

цетров, во время которых японцы «слушали внимательно, сидели изумительно тихо и аплодировали технике».

Все это было позади, и предстояло теперь обеспечить себе поле деятельности в стране, где нравы музыкальной жизни были ему незнакомы.

Завоевание Америки Прокофьев начал с концертов.

— *Пианист-титан!*

— *Безбожная Россия!*

— *Это один из самых поразительных пианистов и самых волнующих композиторов, прибывших из страны неограниченных неприятностей!*

— *Смелый ниспровергатель музыкальных законов!*

— *Финал сонаты напоминает атаку стада мамонтов на азиатском плато!*

— *Стальные пальцы, стальные запястья, стальные бицепсы, стальные трицепсы!*

— *Россия, как кажется, дает нам долгожданное противоядие музыкальному импрессионизму Франции — этим деликатным благоухающим сумеркам...*

— *Когда дочь динозавра оканчивала консерваторию той эпохи, в ее репертуаре был Прокофьев!*

— *Большевизм в искусстве.*

«Токката», «Наваждение», «Мимолетности» и другие фортепианные пьесы, Вторая соната, «Скифская сюита», «Классическая симфония» и Первый концерт — вот то, что вызвало типично американскую шумиху в газетах Нью-Йорка и Чикаго после нескольких концертов Прокофьева. По крайней мере тут, где, как понял Прокофьев, в исполнительской технике небрежностей не прощают, он произвел сенсацию. А в этом «превосходно организованном» музыкальном мире, как тоже понял Прокофьев, сенсация — половина успеха, какую бы чушь ни печатали в прессе.

Ему сразу же предлагают трехлетний контракт, он отказывается: «Я так был уверен в скором возвраще-



оперного театра. Прокофьев рассказал про своего «Игрока», партитура которого осталась в Петрограде, а потом предложил написать для театра нечто совершенно новое: он показал дирижеру Чикагской оперы итальянцу Кампанини тоненький журнальчик, на обложке которого было написано...

«Гоцци! Наш милый Гоцци! Но это чудесно!» — такова была темпераментная реакция итальянца. Кто знает, будь на его месте немец, француз или англичанин, была бы написана одна из самых блистательных партитур современного музыкального театра? Имея в виду упрямство и настойчивость Прокофьева, надо думать, что он все равно написал бы ее рано или поздно. Но надо воздать должное Кампанини: его итальянский патриотизм, любовь к родному Гоцци и вера в Прокофьева дали композитору возможность получить контракт, а значит — бросить мелкие выступления, которыми приходилось уже перебиваться, чтобы как-то существовать, и значит — наброситься наконец на долгожданную работу — и сочинять, сочинять, сочинять!..

«Влюбись в три апельсина! Влюбись в три апельсина! Влюбись в три апельсина! Сквозь угрозы, сквозь мольбы и слезы, день и ночь беги, беги, беги к трем апельсинам! Беги! Беги!»

И он бежал! В стремительных вихрях своей ликующей музыки бежал он к трем апельсинам, которые сперва были еще так далеко — в самом конце второй картины третьего акта, под надзором кошмарной кукарки, — но он бежал, бежал к ним, сочиняя день и ночь, сквозь угрозы, сквозь мольбы и слезы, потому что угрозы наступили, едва он приступил к работе и отчаянно заболел сразу двумя болезнями — скарлатиной и дифтеритом, и угрозы были опасные, так как во взрослом возрасте эти детские болезни переносятся тяжело, и были мольбы и слезы — мольбы к врачам, которые не разрешали тяжелобольному работать, и ему

«Трагедий! Трагедий! Высоких трагедий! Философских решений мировых проблем!» — возглашают Трагики-басы, выбегая на сцену с опущенными головами и размахивая зонтиками под звуки труб и стук барабанов.

«Комедий! Комедий! Бодрящего смеха!» — несутся навстречу им Комики-тенора и, вздымая плети, нападают на Трагиков.

Начавшаяся свалка дополняется Лириками-сопрано, которые, ни на кого не нападая, занудливо начинают просить: «Роман-ти-че-ской люб-ви! Цве-тов! Лу-ны! Неж-ных по-це-лу-ев!» — и Пустоголовыми-альтами и баритонами, которым хочется: «Фарсов! Фарсов! Занятой ерунды!»

Буйное начало такого вот необычного пролога к опере, который разыгрывается на просцениуме, перед занавесом, идет кресчендо — нарастая и нарастая и в ругани Трагиков с Комиками, и в звуках оркестра, пока не появляются из-за распахнувшегося занавеса Десять Чудаков. Огромными лопатами они выпроваживают за кулисы всех ссорящихся и торжественно объявляют зрителям:

«Мы вам представим! Мы вам покажем! Это — настоящее! Это — бесподобное! Любовь к трем апельсинам! Любовь к трем апельсинам! Слушайте! Смотрите! Слушайте!»

События во дворце Короля Треф начинаются с того, что Медики докладывают своему монарху о болезнях, которыми страдает сын Короля, бедняга Принц: боли в печени и почках, несварение желудка, отрыжка и кашель, сердцебиение и головокружения, и когда Король в ужасе кричит на это бесконечное перечисление: «Довольно! Довольно!» — педантичный хор Медиков все же заканчивает окончательным грозным диагнозом (в оркестре — мрачное фортиссимо): «Не-пре-о-до-ли-мо-е и-по-хон-дри-че-ско-е яв-ле-ни-е».

пришлось под подушкой прятать от них карандаш и нотную бумагу, а слезы — невольные слезы выступали, когда жуткий нарыв в горле не давал ему дышать и угрожал самой жизни...

«Влюбись в три апельсина!»

Это Фата Моргана заставила бежать, бежать и бежать и испытывать страшную жажду посреди равнодушной пустыни. «Влюбись в три апельсина!» Но еще в Петрограде Всеволод Мейерхольд заворочил его, дав в руки журнальчик, который сам издавал под именем «доктора Дапертутто» — одного из персонажей комедий Гоцци.

На обложке так и стояло: «Любовь к трем апельсинам». Это было нарочито-необычное название театрального издания, в котором Мейерхольд проповедовал свои тогдашние взгляды на искусство театра: отрицая надоевшие сценические шаблоны натурализма, он призывал к свободной импровизационной раскованности на сцене, где актеры вели бы себя так, как во времена театра Карло Гоцци — итальянского драматурга XVIII века, который строил свои пьесы-сказки (или «басни») на сочетании приемов народного балаганного зрелища с романтическими темами. Форма этих пьес позволяла вводить в основное сюжетное действие различные отклонения, связанные или с реальными событиями, или с идеями, которые постановщик желал высказать зрителям. Таким образом, можно сказать, пользуясь сегодняшним термином, что пьеса становилась своеобразным «сценарием» для режиссера. Взяв пьесу Гоцци «Любовь к трем апельсинам», режиссер Мейерхольд ввел в нее персонажи, которые выставляли на смех публики, как бы «разоблачали» банальные приемы привычного театрального спектакля. Ну а для фантазии Прокофьева не было лучшего хлеба, чем ирония, гротеск, улыбка и смех — животворящий, свободный смех и буйное веселье!

щей силы музыки!) Под звуки марша Труффальдино тащит отбивающегося, орущего Принца, и начинается представление: следуют один за другим дивертисменты, которые Принца никак не веселят. Среди гостей под видом старушонки скрывается Фата Моргана. Труффальдино гонит ее прочь, она падает, и вдруг раздаётся чуть слышное «ха-ха...» Потом повторяется: «ха-ха-ха...» А потом все громче и громче — «ха-ха, ха-ха, ха-ха, ха-ха-ха, ха-ха-ха, ха-ха-ха!» — «Засмеялся Принц!» — восклицают все вокруг, и вот уже весь королевский двор вторит этому безудержному «ха-ха-ха!» и все лихо отплясывают! Но тут-то и произносит Фата Моргана свое заклинание: «Влюбись в три апельсина!» — трижды возглашает она.

Напрасно Принца пытаются остановить: в сопровождении Труффальдино он отправляется на поиски своего счастья, и дьявол Фарфарелло уносит их. «Какое семейное и государственное несчастье!»

Далее события разворачиваются так: в пустыне перед замком волшебницы Креонты, у которой спрятаны три апельсина, Принц и Труффальдино узнают от Мага Челия, что стережет апельсины злая Кухарка, которая любого может убить огромной суповой ложкой. Челий даёт Труффальдино волшебный бантик: «Может быть, он понравится Кухарке». И вот оба путника в замке, они подходят к кухне. Появившаяся с громадной суповой ложкой Кухарка и в самом деле ужасна, особенно потому, что она... поет низким хриплым басом. Пеймав Труффальдино, она трясёт его как щенка, но тот вовремя вспоминает про бантик, грозная Кухарка умиляется и кокетливым басом просит: «Ты бы мне его подарил? А? На память...» Пока она радуется бантику, Принц и Труффальдино уносят из кухни три апельсина.

Снова путники в пустыне. Апельсины почему-то стали большими, в рост человека. Ни капли воды во-

Трудно избежать соблазна и не рассказать со всем множеством забавных подробностей то, что происходит в опере. Но придется поневоле изложить либретто вкратце. Итак, завязка ясна: Принц болен. Труффальдино — «человек, умеющий смешить», — призывается для того, чтобы развеселить пребывающего в черной меланхолии Принца и тем его вылечить. «Праздники! Спектакли!» — радуются Чудаки, которые постоянно следят за действием и как бы со стороны комментируют происходящее. Но все сразу же осложняется: Леандр, первый министр, «хочет зла». А во второй картине выясняется, что над царством Короля Треф тяготеют чары. Из-под сцены вырываются огонь и дым, под вихревую музыку возникают Маг Челий и волшебница Фата Моргана, все вокруг кишит чертями, и на фоне их беспрерывного воя и адского пляса Маг и Фата Моргана начинают карточную игру, причем Маг защищает судьбу Короля Треф, а Фата Моргана играет за злого министра Леандра. Маг Челий трижды проигрывает! Леандр должен победить. После смерти больного Принца он станет мужем наследницы Короля — племянницы Клариче и сам займет королевский трон! Кстати, отчего болеет Принц? Леандр сообщает об этом «злокачественным шепотом»: «Я его кормлю трагической провой, я его питаю мартелианскими стихами...» Трагики счастливы: «Стенаний! Убийств! Страдающих отцов!» Но Чудаки их снова выгоняют за сцену.

И вот Труффальдино пытается уговорить Принца покинуть свою спальню и отправиться на празднество — уже слышны вдалеке звуки марша! (Заметим в скобках — это знаменитый прокофьевский «Марш» из оперы «Любовь к трем апельсинам», марш, который вот уже более полу столетия играют во всем мире и оркестранты и пианисты, марш, который стал, пожалуй, настоящим символом оптимизма, животворя-

Прокофьев дописал последние такты партитуры осенью 1919 года и, несмотря на болезнь, сдал оперу Чикагскому театру точно в срок. Начались постановочные работы, уже художник делал декорации, но не прошло и трех месяцев, как случилось несчастье: дирижер театра Кампанини — тот, кто первый поддержал идею оперы, внезапно скончался... Печальное событие послужило причиной того, что постановку пришлось отложить.

Композитор, по его откровенному выражению, «оказался на мели», и вот почему: «Я очутился в крайне неприятном положении, ибо, провозившись с оперой без малого год, я совершенно запустил мои концерты. Кроме того, стиль американской концертной деятельности был мне не по душе, ибо американская публика не привыкла слушать целый вечер сочинения одного композитора: ей нужна пестрая программа, из которой выглядывают популярные пьесы».

Не было денег, не было новых предложений на выступления, и его обуревала бессильная ярость против всего того, что было той музыкальной Америкой, которой нужны только набившие оскомину одни и те же концертные номера и виртуозность европейских знаменитостей. «Вернуться в Россию? — думал он. — Но через какие ворота? Россия обложена белыми фронтами, да и кому лестно вернуться на щите!»

Эта последняя фраза для него характерна: только со щитом, только победителем должен он выходить из всех жизненных ситуаций, а выход для него был один — работа!

В этот, хотя и краткий, но достаточно невеселый период он сознательно обращается к работе, которая с точки зрения здравого смысла должна бы казаться бессмысленной: он берется за новую оперу! После стольких театральных неудач? Ведь последняя из них была уже четвертой по счету! Что ж, именно так,

круг. Когда измученный Принц уснул, Труффальдино разрубает мечом один из апельсинов и вместо живительного сока находит в нем... девушку — принцессу Линетту. Она тоже мучается жаждой. Труффальдино вскрывает второй апельсин — в нем принцесса Николетта. Они умирают от жажды на глазах незадачливого Труффальдино, и тот в страхе убегает. Проснувшийся Принц со словами «Апельсин! Апельсин! Отдай мне мое счастье!» — разрубает мечом третий, и появившаяся принцесса Нинетта говорит: «Принц, я жду тебя давно». Но и ей суждено умереть в безводной пустыне!

— Эй, послушайте, нет ли у вас воды?

— Как будто есть.

— Ну так дайте ей. Пусть себе попьет!

Это обращаются друг к другу Чудаки, которые таким простым образом вмещиваются в действие, выносят на сцену ведро воды и спасают Принцессу и Принца. Появляются Лирики и проникновенно вздыхают: «Романтической любви!.. Нежных поцелуев!..»

Чудаки еще раз спасают возлюбленных: чарами Фаты Морганы обращена Принцесса в отвратительную крысу, и Маг Челий ничего не может поделывать, но Чудаки заманивают ведьму в башню и там запирают ее. Теперь ее чары не действуют, и Маг заклинает: «Крыса, Крыса, превратись обратно в Принцессу!», что, разумеется, и происходит. При всеобщем торжестве разоблаченные Леандр и Клариче убегают, все пускаются в погоню за изменниками, погоня постепенно превращается в смешную карнавальную цепочку, появляется Фата Моргана, которая вместе со своими ставленниками проваливается в люк, и при возгласах «Да здравствуют Король, Принц и Принцесса!» представление заканчивается.

...Представление? Какое представление?.. До него еще так далеко!..

Мир вступал в третье десятилетие века, Прокофьев подходил к концу третьего десятилетия своей жизни. Мир жаждал передышки от изнурительных войн и разрушений, Прокофьев жаждал вместе со своей музыкой стать лицом к лицу с этим миром, жаждал, чтобы его услышали наконец. Закончив все, что связано было с «Шутом», он опять отправляется в Америку, где дирекция театра в Чикаго возобновляет свои планы относительно «Трех апельсинов». Прокофьев приезжает в Чикаго и ведет себя вызывающе: он требует компенсации за годовую отсрочку постановки. Дирекция отказывает. «Я не дам делать из себя котлету», — настаивает автор. Все опять срывается, и Прокофьев, получив приглашение на концертное турне, уезжает в Калифорнию. Там, в солнечной Калифорнии, и наступил новый, 1921 год, которому суждено было оказаться годом триумфов Сергея Прокофьева.

Год начался с того, что в Чикагской опере произошла новая перемена, руководить театром стала Мэри Гарднер, известная певица, которая, заняв директорское кресло, первым делом разрешила все споры вокруг «Трех апельсинов» и, хотя уже не для наступившего, а для следующего сезона, но оперу принялись готовить. Окрыленный этой победой, Прокофьев в третий раз совершает трансатлантический рейс, чтобы присоединиться к Дягилеву и его труппе, заканчивавшей подготовку к парижской премьере «Шута». О постановке уже шумели — Дягилев, как всегда, начинал свой сезон «с помпой», и в нем главным должно было быть сенсационное «открытие Прокофьева» сразу в двух европейских столицах — в Париже и Лондоне!

На премьере собрался, как принято говорить, «весь Париж»: публика разных слоев, балетоманы, критики, музыканты, художники, артисты. У всех в руках роскошные программы с портретом Прокофьева, который сделал знаменитый Анри Матисс: удлиненное лицо,

назло всем проклятым неудачам, назло, может быть, самому себе, он, прочитав роман В. Брюсова «Огненный ангел», начинает трудиться над либретто к музыке новой оперы.

Так прошло едва ли не полгода, пока не подуло обнадеживающим ветром из-за океана: наступивший в Европе мир вызвал оживление культурной жизни, и Дягилев уже активизировал свою деятельность. Весна 1920 года позволила Прокофьеву смотреть на будущее с большим оптимизмом: его «Сказка о Шуте», которая пять лет ждала своего часа, наконец-то будет готовиться к постановке! С настроением вполне весенним Прокофьев покидает Америку, отнюдь, правда, не собираясь смириться с тем, что оказался здесь «на щите»: он еще вернется сюда за «Тремя апельсинами» и добьется своего!

Для весеннего настроения были, кроме радостного сообщения о «Шуте», и другие причины. Предстояла встреча с матерью, которая, списавшись с сыном, конечно же, хотела оказаться вместе с ним. В Европу собиралась приехать из Америки Лина Кодина, молодая певица, с которой он был в дружбе, и, между прочим, ей, Лине, обязана была своим именем Линетта — одна из трех «апельсинных» Принцесс.

Пять лет — срок весьма большой, особенно для такого бурно развивающегося таланта, как Прокофьев, и, взявшись снова за музыку «Шута», композитор принялся за переделки, часть из которых диктовалась и соображениями будущей постановки. На этот раз контакт с Дягилевым был полный, неплохие отношения установились со Стравинским, рабочее лето во Франции в тихом городке на Сене протекало превосходно, рядом была мать, из Парижа приезжали то Лина, то кто-либо по делам балетным — в том числе художник М. Ларионов, который позже волею судеб оказался и автором постановки.

ки шампанского, выпитого в тот же вечер на Монмартре — в сердце артистического Парижа, и утром газеты огромными заголовками возвестили «ОТКРЫТИЕ ПРОКОФЬЕВА!».

Иначе было в Лондоне. Чопорный Лондон, правда, тоже не устоял перед «Шутом» во время первого спектакля, и публика осталась довольной, однако приговор критики был почти единодушен:

- *Балетная бессмысленность!*
- *Глупая, детская музыка!*
- *Заткнуть уши и не слышать!*

Прокофьев констатировал, что «английские критики самые невежливые на свете, и им под пару только, пожалуй, американские». Но как бы то ни было, а «Шут» остался большой удачей — не только творческой, каких у композитора было уже так много, но и серьезной удачей жизненной, которой так недоставало все эти годы!

Наступило лето, и вместе с матерью — больной, перенесшей операцию глаз и все же почти совсем слепой, Прокофьев некоторое время живет на побережье Франции — в Бретани. Казалось бы, после всех волнений последних месяцев надо бы отдохнуть в полной безмятежности, но этому стремительному человеку такое, кажется, было недоступно по самой его природе. Здесь, в Бретани, он завершает замысел, который в набросках существовал еще в России: это знаменитый Третий концерт для фортепиано с оркестром. Третий — и как будто «впервые» сочиненный Прокофьевым в жанре, в котором дважды проявил себя композитором «дерзкого» стиля: впервые его концерт столь глубок и сочен и обретает неслыханную прежде у Прокофьева широту и проникновенность, а в то же время над всею музыкой властвует знакомая прокофьевская отвага упругого ритма, захватывающей неудержимой динамики.

редкие приглаженные волосы, напряженно-внимательное выражение взгляда из-под очков. «Почему вы мне сделали такое длинное лицо?» — поинтересовался Прокофьев, обратившись по этому поводу к художнику. Тот заулыбался: «Для того, чтобы передать ощущение вашего роста...» Над залом царила живописная пестрота занавеса, который М. Ларионов выполнил в своем стиле «кубизма-лучизма», соединив изобразительным методом русское с французским: справа на занавесе — фрагменты храма Василия Блаженного в Москве, а слева — фрагменты собора Парижской богородицы, причем как бы для тех, кто во всем этом не разберется, есть на занавесе и письменное тому разъяснение, исполненное в лубочном духе, равно как и надпись на двух языках: «Русская сказка о том, как молодой шут надул семерых старых и глупого купца».

Показался перед оркестром Прокофьев, слышались те самые «посвистывания и побрякивания», которые так нравились самому композитору, занавес пошел вверх, и Шут начал являть свои шутки парижской публике. Постановка была красочной, «под лубок», танцовщики были в ударе, Прокофьев со своей несколько механической манерой дирижировать вел спектакль без всяких затруднений от картины к картине непрерывно — краткие паузы на сцене для занавеса и перемены декораций были заполнены музыкальными антрактами, вновь сочиненными композитором специально для этой цели, — и вот уже отзвучал заключительный танец — последний номер балетного действия.

Зал ликует! — успех полный, Дягилев упивается очередной удачей, возбужденно-радостный композитор принимает поздравления и выходит на сцену — такой, каким описала его Лина: «поразительно тонкий и худой, можно было подумать, что он сломается пополам, кланяясь публике». Зал отшумел, хлопнули проб-

лась дважды, состоялась наперекор всему, и восторгу публики и чикагских рецензентов не было предела! Прокофьев дирижировал первыми несколькими спектаклями, он же участвовал и в постановочных работах, так что театр был обязан ему не только как автору. Чикаго постановкой гордился, Нью-Йорк, где «Три апельсина» показали чуть позже, завидовал и потому воспринял оперу с раздраженной гримасой, укоризненно заметив, что каждый апельсин обошелся постановщикам в сорок три тысячи долларов: ну разве прилично тратить такие суммы на подобные затеи?.. Однако же в истории американской музыкальной культуры постановка прокофьевской оперы и по сей день остается памятной вехой: опера, которая обошла затем сцены всего мира, была написана по заказу американцев и у них поставлена впервые! Тогда, в начале двадцатых годов, когда Америка еще во многом жила «готовой» культурной пищей, привозившейся из Европы, это было событием значительным.

Устав от подготовки оперы, от премьеры и от последующих спектаклей, дав целую серию концертов в разных городах, Прокофьев как будто остановился после долгого бега, чтобы передохнуть и собраться с мыслями. Мысли были неутешительные: гонорары дали ему лишь минимум возможного для житья на первое время; надежды, что тот же театр заключит с ним контракт на новую оперу, не сбылись; а вместо тщеславного упоения успехом «в голове шум от суеты и желание уехать работать куда-нибудь в спокойное место».

Возможно, это желание и было самым ценным результатом всего калейдоскопа аплодисментов, улыбок, рукопожатий и поздравлений, который сопровождал его в течение последнего года. Прокофьеву при его блистательной технике «стального» пианиста, так импортировавшей американцам, ничего не стоило срывать

Свой Третий концерт Прокофьев исполнял начиная с этого года часто и всегда с неизменным успехом у публики. Пожалуй, именно этот концерт упрочил за его автором славу одного из крупнейших пианистов двадцатого столетия, хотя эта слава началась с авторских исполнений и более ранних концертов, и его сонат и небольших пьес, а продолжилась и многочисленными произведениями последующих лет. Но популярность Третьего концерта была особенной, вслед за автором его стали играть и другие, и каждое поколение молодых пианистов вновь открывает его для себя. К великому счастью, существует известная запись, которая запечатлела на пластинках, как этот концерт играет сам Прокофьев. Вот где слышны «стальные кисти, стальные пальцы»!.. Правда, Прокофьев — то ли всерьез, то ли в шутку — говорил, что записью недоволен, и на удивленные вопросы, чем же именно он недоволен, пояснял: запись делалась в Лондоне, и, видите ли, принц Уэльский захотел посмотреть на «знаменитого Прокофьева», поэтому принц явился в студию, сел и в упор стал глазеть на пианиста, а это, разумеется, мешало качественному исполнению...

Осенью партитура нового концерта появилась вместе с автором за океаном, и Чикаго стал первым городом, где прозвучала эта музыка. Премьера концерта предшествовала другой — той, которая состоялась под самый Новый год и ради которой праздничный город был оклеен рекламами, достойными и американцев вообще, и граждан города Чикаго, который хотел быть самым лучшим городом Америки и всего мира.

МИРОВАЯ ПРЕМЬЕРА! —

возвещали афиши и как будто вслед за Фатой Морганой заклинали: «Влюбись в три апельсина! Влюбись в три апельсина!»

И город влюбился! Премьера, которая откладыва-

общим признанием, и к тому же отрадно было ему узнавать, что на родине, с которой к этому времени установил он уже прочную связь, его имя становилось все более известным.

С самого начала двадцатых годов шла постоянная переписка с друзьями, и благодаря им Прокофьев был в курсе музыкальной жизни своей страны. Там, в далеких Москве и Петрограде, игрались его фортепианные произведения, печатались ноты, появлялись о нем статьи известных музыковедов, а Всеволод Мейерхольд возвращается к попыткам поставить «Игрока».

Переписываясь с друзьями, Прокофьев, как всегда, откровенен, он делится своими планами, обсуждает музыкальные проблемы, пишет не без юмора о себе, например, о том, как потерял зуб, «хлопнувшись с велосипеда», о том, что «сделался более злым», что «облысел, надел очки и выгляжу лет на 45».

Действительно ли «сделался более злым»? Однажды он обмолвился, что мог бы стать музыкальным критиком, притом «большой собакой». Он и вправду был непримирим в том, что касалось взглядов на искусство. Несомненно, говоря о «злости», он имел в виду именно эту стойкость, которую приходилось выковывать ему в себе в течение последних лет; возможно, он чувствовал, что расстается постепенно с чертами того «дерзкого мальчика», какого помнили его друзья, а ему не хотелось, чтобы у них о нем было превратное представление. Но в чем он наверняка «перегнул» — это в описании своей внешности: достаточно взглянуть на фото-портреты Прокофьева двадцатых годов, чтобы увидеть, насколько был он еще молод и полон сил!

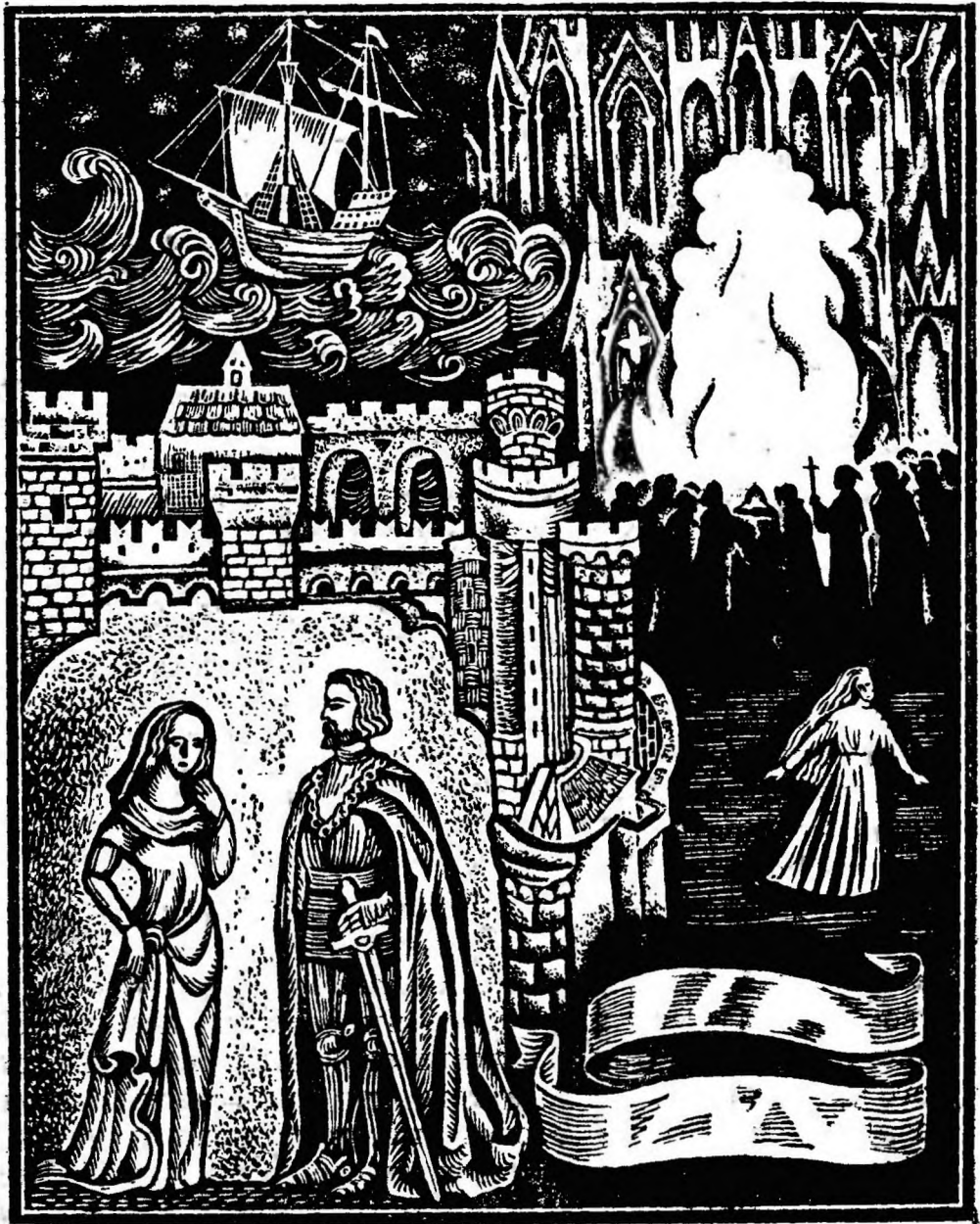
Если не мальчишеский, то юношеский интерес к жизни у него по-прежнему сохраняется. Когда-то, в Сонцовке, он занимался гербарием — теперь же, отправляясь с женой в длительные прогулки по приальпийским горам и долам, с увлечением сравнивает

лавры легкого успеха, исполняя то, что нравится публике, и между заезженными номерами вставляя по нескольку своих пьес. Он и не подумал идти на это! Он никогда не поддавался ни кнуту злобной критики, ни прянику дешевого успеха. У него был свой путь, и он сам знал, что ему следует делать.

Спокойным местом, о котором возмечтал Прокофьев, стало небольшое местечко, расположенное на юге Германии, в Баварских Альпах, около средневекового монастыря Этталь. Тут он поселился вместе с матерью, сюда же приехала Лина — Лина Ивановна, невеста Прокофьева (дочь испанца, она свободно владела русским языком, научившись ему от матери, выросшей в России; имя отца Лины — Хуан, по-русски — Иван). Вспоминая об Эттале, Лина Ивановна Прокофьева писала: «Кругом — тишина, живописные склоны гор, крестьяне, одетые в народные баварские костюмы... Я приехала на некоторое время, затем вернулась в Милан... Вскоре туда приехал Сергей Сергеевич. После концерта из его произведений, организованного Обществом новой музыки (я исполняла новые романсы Сергея Сергеевича на слова Бальмонта, посвященные мне), мы вместе через Тироль уехали в Этталь, где и поженились».

Впервые после нескольких лет непрерывных переездов Прокофьев, по его словам, «крепко сел»: он прожил в баварском уединении полтора года, лишь иногда выезжая оттуда для концертных турне по крупным городам Европы.

Слава Прокофьева растет. Его музыке — сценической, оркестровой, вокальной, инструментальной, его мастерству, которое сделало Прокофьева одним из крупнейших пианистов мира, — аплодируют Франция, Англия, Бельгия, Испания, Италия, Нидерланды; его сочинения издаются в те годы одно за одним; в кругу европейских композиторов Прокофьев пользуется



местную флору с той, которая была ему знакома с детских лет, и вновь увлекается ботаническими занятиями. И не только ботаническими: сын управляющего сонцовским хозяйством, он вдруг купил разрекламированную какой-то газетой новинку — электрический инкубатор! Добыли яиц и стали ждать птенцов. Когда пришло время появляться им на свет, Прокофьев от волнения вскакивал по ночам с постели, чтобы не упустить знаменательного события. Все сошло благополучно и не без «музыкального момента»: последний из цыплят оказался утенком, будто продавец яиц хорошо знал, что их покупает композитор — автор вокальной сказки «Гадкий утенок», написанной на известный сюжет Андерсена... О том, как закончилась фермерская деятельность Сергея Сергеевича, его жена повествует следующее: «Цыплята подросли, но с ними было столько возни, что мы подарили их молочнице, после чего, наконец, вздохнули свободно».

Не утихает в Прокофьеве давняя любовь к шахматам. Еще в консерваторские годы он играл в сеансах одновременной игры с Капабланкой (и проиграл), сыграл вничью с Ласкером, чем гордился всю жизнь; живя же теперь в Европе и Америке и приобретая известность, он знакомится с крупными шахматистами, следит за событиями в шахматном мире. «Жертвой» этого увлечения Прокофьева становится его жена, которой приходится учиться играть в шахматы, подчиняясь настойчивости мужа...

Этталль оказался прекрасным местом для отдыха, также и хорошей «базой», откуда удобно было выезжать для концертных поездок по европейским городам, но главное, «это был живописный и тихий край, идеальный для работы, — писал Прокофьев. — Я засел за «Огненного ангела»...»

Эта опера — одно из самых сложных и монументальных произведений композитора. Начав работу над

заклинания, присутствующие спорят, какой это язык — русский или английский?

Рупрехт — а не привидевшийся Ренате ангел — воплощает собой светлое начало, он несет с собой дух благородства, разума и трезвости. Судьба Ренаты становится ему небезразлична, вместе с нею стремится он отыскать ее Генриха. «Малыши-дьяволята» стучат в стену (в музыке слышны взвизгивания, кружатся вихри — вспомним, кстати, «чертенят» из «Трех апельсина») — Ренату вновь обуревают галлюцинации, и Рупрехт смущен: ни поиски, ни таинственные книги не объясняют ему, как спасти Ренату. Но вот Рупрехт беседует с «трижды доктором» Агриппой. «Никаких духов нет, — твердо возвещает Агриппа, — все это только бредни краснобаев или игра воображения от одуряющих корений!» Рупрехт пытается убедить в этом Ренату, и она, когда находит наконец дом Генриха, хочет быть свободной от наваждения, говорит, что любит Рупрехта, и рыцарь, войдя к Генриху, вызывает его на дуэль. Но Рената не справляется с рассудком: в Генрихе она вновь узнает своего ангела и просит у него прощения...

Музыка тягостного, тяжелого ритма, его перебивы, все интенсивное оркестровое движение рисуют сцену дуэли. Генрих опасно ранил Рупрехта, и он бредит, ему чудятся краснокожие — всплывает в лихорадке воспоминание об Америке... Зовут за доктором — и опять среди мрака звучит жизнерадостное авторское озорство, когда доктор произносит, что не в десятом веке живем, вылечим раненого.

Рупрехт выздоравливает. Рената говорит ему о грехе — этим грехом она считает свою любовь к рыцарю. Он же умоляет ее забыть все эти «разглагольствования». Но она покидает его, чтобы спасти свою душу в монастыре. И монастырь не спасает Ренату, а становится местом ее гибели: ее обвиняют в сношении с

ней еще в Америке, в трудные для себя дни, он теперь, в спокойной обстановке Этталя, пишет быстро, работает с вдохновением, которое поддерживалось и тем, что жили Прокофьевы в местах, где и происходило когда-то все то, о чем идет речь в опере. По крайней мере Прокофьев, упоминая о ведьмовских шабашах, утверждал, — разумеется, не всерьез, — что они «происходили где-то по соседству», и водил жену показать, где во времена четырехсотлетней давности случилось то или иное событие, связанное с «Огненным ангелом».

...Время позднего средневековья — XVI век. Луч просвещения еще не достиг этих мест. Рупрехт — рыцарь, вернувшийся из Америки, остановился на постоялом дворе. Услышав из-за стены восклицания: «Исчезни, оставь меня!» — рыцарь бросается на помощь женщине, которую находит в одиночестве: причиной ее состояния были видения... Эта женщина, Рената, почувствовав в Рупрехте благородного друга, рассказывает ему об ангеле, который с самого детства являлся ей. Став девушкой, Рената хотела быть женой своему ангелу, но тот исчез, и она не могла оправиться от горя. А позже явился ей граф Генрих, в нем она узнала ангела, и они были счастливы целый год, но однажды исчез и Генрих. И вот она живет мыслью о нем, и ее одолевают видения...

Так переплетаются в рассказе Ренаты и вера в светлого ангела, и мрачные суеверия, царившие всюду в те жестокие века, и такое понятное, человеческое чувство девушки, покинутой своим возлюбленным. Несчастливая одержимая выглядит еретичкой в глазах темного люда, и ее винят в том, что она наводит порчу на людей и скот. Тема суеверий, жестокого быта средневековья накладывает на оперу свой колорит. Но Прокофьев не упускает возможности показать и полнокровие реальной жизни, не отказывается и от шутки. Так, когда появляется Гадалка и начинает произносить свои

Париж двадцатых годов достойно поддерживал славу, которую завоевал он в прошлом, — славу города артистов, поэтов, художников, музыкантов, славу города, диктующего не только моду дамских туалетов, но и «моду» на то или иное новшество в искусстве, на вновь возникнувшее течение или просто на какое-то имя, заблеставшее на парижском небосклоне. Такой Париж, буквально наводненный знаменитостями, Париж, где артистическая публика обладает немалым вкусом, но и немалыми пристрастиями, не так-то легко покорить. Но еще труднее, покорив его, самому остаться непокорным. Тяжело, завоевав успех, вдруг почувствовать, что не сумел сохранить к себе постоянного внимания; но оказаться рабом успеха и подчинить свое творчество погоне за ним — это губельно для художника. Париж умел возносить, умел соблазнять, умел отворачиваться и забывать.

Покорив этот город искусства в самом начале двадцатых годов, Сергей Прокофьев оставался центром внимания парижского музыкального мира на протяжении последующих пятнадцати лет.

В эти годы Прокофьев ведет не только, как всегда, предельно насыщенный образ жизни, но и разнообразный. Он не только много сочиняет, но и много выступает с исполнением собственных произведений — как пианист, как дирижер, как аккомпаниатор — в тех случаях, когда пела его жена, исполнявшая его вокальные сочинения. В восприятии слушателей Прокофьев-композитор и Прокофьев-исполнитель нередко сливались в единое целое, и на своих концертах автор завоевывал все большее число сторонников его музыки. К тому же в нем жила страсть к путешествиям, и гастроли давали хороший повод побывать в разнообразных городах и странах. Летом же, когда концертная жизнь замирала, Прокофьев с семьей обычно перебирался в какой-нибудь тихий городок, где

дьяволом, некоторые из монахинь пытаются отстоять Ренату, затем вдруг слышатся таинственные стуки, и «бес вселяется» в монахинь, и возникшая общая тревога приводит к бунту в монастыре: «Лицемер, ты хочешь властвовать, повелевать!» — подступают монахини к инквизитору, стража отгоняет их, и разгневанный инквизитор приговаривает Ренату к сожжению на костре.

Такова написанная на одноименный сюжет романа В. Брюсова оперная трагедия Сергея Прокофьева «Огненный ангел».

Трагедия эта наполнена гуманистическим содержанием, явственным протестом против мракобесия, и на вопросы, заданные автором романа: «кто здесь действует: ангел или демон? или просто всеобщее невежество?», — опера отвечает силой своего эмоционального звучания: невежество! и люди не должны находиться во власти его безумств... Музыка оперы явилась особой вехой в творчестве композитора: глубина, драматизм, значительность этого произведения стали еще одной ступенью, на которую поднялся его гений. От «Огненного ангела» прослеживаются многие нити, ведущие к другим, ставшим впоследствии широко известными сочинениями Прокофьева.

С осени 1923 года Прокофьевы обосновываются в Париже. В феврале следующего года семья увеличилась: родился сын Святослав. И мать Прокофьева, Мария Григорьевна, счастливая тем, что цель ее жизни выполнена и ее Сергушечка вырос в музыканта с мировым именем, испытала и тихую радость стать бабушкой. Но она была уже старенькая и очень больная. Через год Сергей Сергеевич потерял ее. Горе свое он пережил нелегко: мать была им нежно любима, и вместе с сыновними чувствами он всю жизнь испытывал к ней благодарность за все ею сделанное для него....

известность, да и немало способствовало славе самого скрипача.

Хуже получилось со Второй симфонией. Ее Прокофьев написал как бы в противовес своей первой, «классической», которая, по его полусерьезным словам, «была не очень симфония, но все же симфония». Композитор воплотил Вторую симфонию в большую и сложную двухчастную форму — редкую для этого жанра. И вот после девяти месяцев труда представленная на суд слушателей симфония решительно не была воспринята — ни публикой, ни критикой, ни друзьями-музыкантами. Впервые композитор ощутил растерянность. Он укорял себя в перегруженности, «густоте» языка, излишнем мудрствовании, но... «Все же где-то в глубине души есть надежда, что через несколько лет вдруг выяснится, что симфония вовсе порядочная и даже стройная вещь...»

В те годы в Европе царила относительная стабильность. Даже политики не предвидели, что через десять лет «коричневая чума» станет новой угрозой народам. Мир способствовал началу первых культурных контактов с Советской Россией. В Париж время от времени наезжают писатели, артисты, музыканты, художники из Советской страны, и интерес к жизни в стране большевиков растет. Смелые искания в советском искусстве двадцатых годов поражали мир, узнававший о театре Мейерхольда, о поэзии Маяковского, живописи Петрова-Водкина.

В середине 1925 года в Париже открылась Всемирная выставка декоративных искусств, и на ней шесть залов были отведены советским художникам. Их искусство оказалось настоящим открытием для парижан, ну а главным героем стал Георгий Якулов: он получил две высшие награды! Человек зажигающего темперамента, общительной, широкой натуры, Якулов обратил на себя всеобщее внимание, и, разумеется, Дягилев с

удавалось и отдохнуть и поработать, причем всякий раз это оказывалось новое место, часто на берегу моря.

В кругу крупнейших мастеров европейского искусства Прокофьев пользуется популярностью и любовью. Обязан он был этим прежде всего своей музыке, и на исполнениях его сочинений можно было увидеть художников А. Матисса, П. Пикассо, А. Бенуа, балерину Анну Павлову, композиторов М. Равеля и более молодых — членов знаменитой французской «шестерки» Онеггера, Мийо, Орика, Пуленка — с последним Прокофьев близко подружился. Федор Шаляпин и Чарли Чаплин; шахматисты Капабланка и Алехин; Дягилев и Игорь Стравинский, с которым были размолвки и ссоры, но и всегда — взаимоуважение двух больших мастеров; выдающиеся дирижеры, пианисты, скрипачи. Среди них Тосканини, Артур Рубинштейн, Жак Тибо — список этот слишком велик, чтобы приводить имена всех, кто отдавал дань восхищения искусству и личности Прокофьева.

Как и прежде, каждое новое сочинение композитора вызывало противоречивые мнения. То и дело случалось так, что в одном городе успех, тогда как исполнение в другом заканчивалось провалом; то и дело вспыхивали споры о Прокофьеве на страницах прессы, и случалось, критика как будто просто не знала, что с ним делать, что от него ждать. Предсказывалось время от времени, что Прокофьев «иссяк», что он повторяется, что он живет переделками старого, и вдруг он писал музыку, которая опрокидывала весь этот вздор.

Немалое значение имело и само исполнение, не всегда бывавшее удачным, что не позволяло достойно оценить новое сочинение. Жозеф Сигетти не был первым, кто сыграл Концерт для скрипки с оркестром; но только его исполнение принесло концерту всемирную

переходов, поддерживающих приспособлений, среди которых и шло театральное действие. Например, во втором акте «Стального скака» посреди сцены была возвышенная площадка, над ней вверху располагались колеса маховиков, тянулись приводные ремни, со всех сторон площадку окружали круги, кронштейны, деревянные и канатные лестницы, и все это должно было создавать обстановку фабрики.

Прокофьев с воодушевлением взялся за новую для себя задачу: воплотить в музыке образы сегодняшнего дня, динамику реально-бытовых ситуаций, пусть условных, гротескных, но связанных с пульсом жизни! Что-то, а активное движение, ритм «стальной поступи», как и гротескное музыкальное «выщучивание» — это все была его стихия!

«Музыка создавалась одновременно с либретто, сценарием и эскизами, — писал Якулов. — Она совершает переход от национальных мелодий среди революционных призывов к урбанистической теме «завод в работе», где настоящий бой молотков на сцене сливается с оркестром, с вращением трансмиссий, маховиков, световыми сигналами и хореографией, где группы одновременно и работают на машинах, и представляют хореографией работу машин».

Именно в это время становятся все более крепкими и деловыми связи Прокофьева с родиной. Из Ленинграда пришло к нему известие: в бывшем Мариинском театре — в том самом, который когда-то «зарезал» его «Игрока», — готовится к постановке «Любовь к трем апельсинам»!

Итак, Прокофьев нужен Дягилеву в Париже, и композитор с невиданной даже для него скоростью заканчивает клавиры «Стального скака»; Прокофьев нужен у себя на родине, и, когда с ним ведут переговоры как с «иностранным артистом», он ядовито интересуется, не спутали ли его «с каким-нибудь китайцем»; ну-

его способностью «ловить новое» немедленно подумал о Якулове в связи со своими планами. А планы Дягилева были такие: балет на «советскую» тему! Если раньше антрепренер почувствовал пробуждение в Европе интереса к русскому «вообще», а в частности к русской архаике и к фольклору, то сейчас он не менее чутко уловил интерес к современной, послереволюционной России. И, значит, нужен «советский» балет.

«Сергей Дягилев, — писал Якулов, — предложил мне спроектировать балет из советской жизни, что мною и было выполнено совместно с композитором Сергеем Прокофьевым, причем мне принадлежит не только декоративная часть (эскизы и макет), но и самое либретто балета, называемого «Стальной скок» и символизирующего могучий скачок из хаоса начальной революции к социалистическому строительству».

«Стальной скок» имел и другое название: «1920 год». В двух актах, связанных музыкальным эпизодом «Перестройка декораций», четкого сюжета не было, действие и драматизм разворачивались за счет смены персонажей, что символизировало перемены в социальной жизни, в событиях революционной страны. В первом акте — на платформе железнодорожной станции — после сцены «Явления участников» спектакля идут эпизоды «Поезд с мешочниками», «Комиссары», «Ирисники и папиросники» (то есть «поштучные» торговцы), «Ораторы», «Матрос и Работница». Во втором акте, начинающемся со сцены «Превращения Матроса в Рабочего», действие разворачивается на фабрике. Художник и соавтор Прокофьева по созданию либретто Якулов предложил оформить балет в стиле конструктивизма — такое течение в живописи, в театре, а также в архитектуре получило тогда широкое распространение. Сцена, оформленная таким образом, представляла собой ряд площадок, лестниц,

тепианных пьес и сюита (Дивертисмент) для оркестра — вот что добавилось к написанному Прокофьевым.

Сказки старой бабушки — четыре пьесы для рояля, простые, доступные и для любительского музицирования. Композитор написал над нотами: «Иные воспоминания стерлись в ее памяти, другие не сотрутся никогда». Эта лирическая фраза позволяет воспринимать «Сказки» не обязательно как рассказанные бабушкой народные сказки, а как то, что случилось, может быть, когда-то, но стало уже былью, почти сказкой. Во всех четырех сказках, особенно заметно в первой из них, будто присутствует сама «бабушка» — интонация рассказчика, мягкая, задушевная, а то и интонация насмешливая. На всем лежит налет интимности, уединенности, как это бывает в лирике Чайковского. (Подобное сравнение, заметим, самому Прокофьеву наверняка бы не понравилось!)

Огненный ангел. Музыка «Огненного ангела» принадлежит к числу самых сложных и самых сильных страниц не только в творчестве Прокофьева, но и всей оперной музыки нашего века. Развивая найденное еще в «Игроке», композитор расширил возможности речитативно-распевного стиля. Оркестр в опере поднимается до симфонизма вагнеровской значительности, ему поручена роль синтетического действующего лица: он не только ведет выразительнейшие лейттемы персонажей, он создает буквально физическое ощущение страданий героев, воссоздает картины жутких видений, или буйства одержимой толпы монахинь, или сцену поединка на шпагах. Композиционное мастерство, владение звуковыми массами, умение довести напряжение до потрясающей кульминации выражены в этой опере Прокофьева с редкостной силой. Опера звучит как музыкальная трагедия шекспировского размаха.

Пятая соната для фортепиано известна сейчас по более поздней редакции. Трехчастный цикл в каждой

жен он и в Америке, которая ждет от него выполнения контракта на 14 концертов! Ну как же — раз Прокофьева признала Европа, то в Америке композитора будет ждать еще более шумный успех — со всеми вытекающими отсюда последствиями: широкой рекламой, овацями, банкетами и приемами, хвалебными рецензиями, высокими гонорарами и изматывающими переездами в поезде из конца в конец этой огромной страны... Он любил путешествия и не упускал случая удовлетворить свою неиссякаемую любознательность, поэтому готов был восхищаться и видом Ниагарского водопада, и видом прерий за окном экспресса; но в купе экспресса шла работа: он методично, изо дня в день среди всех этих долгих поездок занимается оркестровкой «Стального скока». И работа летела вперед. Он соревновался с американским экспрессом и, конечно, обгонял его, потому что не в будущее ли, на десятки лет вперед, устремлялась музыка этого композитора, который говорил тогда американцам, не совсем серьезно отвечая на вопрос, что, по его мнению, есть классика: «Классический композитор — это безумец, который сочиняет вещи, непонятные для своего поколения... Лишь через какой-то отрезок времени пути, намеченные им, если они верны, становятся понятны окружающим».

Мчится экспресс. Стремительно летит работа. И не остановкой в пути, а музыкальным антрактом «для перемены декораций» пусть послужат эти очередные

Итоги сделанному

Две оперы и два балета; симфония и фортепианная соната; два цикла вокальных произведений; две увертюры для камерных ансамблей; два цикла фор-



из своих частей и весь в целом представляет собой музыку философской глубины, то спокойную, задумчивую, но внутренне активную, то мрачную, с оттенками отчаяния и «долбящего наваждения». Слух как бы сосредоточивается не на образах внешней реальности, а на мыслях о реальном, на внутреннем существе раздумий.

Вторая симфония также принадлежит к числу сложнейших партитур композитора, но уже не в камерном жанре, как Пятая соната или написанный тогда же Квинтет, а в симфоническом. Как далека она от «классичности» Первой симфонии! Симфония нетрадиционна даже по строению: в ней две части. И если первая — это общепринятое развернутое сонатное аллегро, построенное на главной и побочной темах, то вторая часть — тема с шестью вариациями — является уже и финалом. Однако симфония огромных масштабов. Она полна стихийных сил. «Железо и сталь», — сказал о ней композитор. Металл духовых и ритмы ударных. Механизированность города, фабрик, заводов? Или это суровые древние кличи — варварство, скифство, русская архаика? Вероятно, слияние таких двух противоположных начал и придает этой музыке значительный содержательный смысл. Еще более национально-русский характер носит вторая часть, где разворачивается целое действие, в котором и пляс, и тоскливый наигрыш, и убаюкивающая колыбельная, и разгул с топотом и посвистом, а затем звучит мрачная, но становящаяся эпической героика темы из первой части, что вместе с поворотом главной распевной темы финала сводит симфонию в кольцевую замкнутость формы.

Стальной скок — партитура, в которой 11 балетных номеров. В них ясно прослеживаются два плана музыки: номера, характеризующие персонажей, и номера, описывающие ситуации, место и суть происхо-



Глава IV

„ЕГО ТЕМП НЕ-У-МО-ЛИМ!“

К эстраде Большого зала Московской консерватории по проходу между рядами пустых кресел решительной походкой, глядя прямо перед собой, быстро шел высокий человек. За ним толпилась и поспешала следом небольшая группа взволнованных людей, а навстречу, с эстрады, неслись фанфарные звуки оркестра. И в лицах людей, и в звучании марша — во всем, что происходило в этом зале, в знаменитом зале, который помнил немало событий, вписанных в историю русской музыки, было сейчас что-то особенно торжественное. И вдруг...

Об этом моменте существуют различные версии. Можно привести, по крайней мере, три из них, которые не противоречат друг другу, но несколько по-раз-

дящего. Примером «портретного» номера может служить «Матрос в браслете и работница». Это лирическая, полная юмора и насмешки картинка. Залихватски звучащий кларнет вполне обрисовывает замашки «ухажера», фагот — его «походочку». Работница — голос скрипки, соло, в котором звучит лирическая мелодия русского песенного склада. Пример номера другого рода — «Фабрика». Звучат засурдиненные медные духовые. Ритм четок. Звучность нарастает. Полифонически накладывается звучание скрипки — напоминание о теме работницы. С натуральной «увесистостью» ощущается тяжесть, мощь громадных механизмов, пущенных в неуправляемый ход. И в то же время трубы выпевают нечто ликующе-праздничное. Постепенно эта кажущаяся поначалу неповоротливой работа звуковых масс приобретает стремительность, напор, бодрый, увлекающий ритм.

«думая, что идет репетиция. Но оказалось, что оркестр играет мне встречу»); не в его правилах было терять время на долгие приветствия. Он сел к роялю. И так как была запланирована репетиция, то приступили к работе, и автор впервые в Москве, впервые у себя на родине играл свой знаменитый уже Третий концерт. Играл, поражая, покоряя и выдавших виды виртуозов оркестра, и крупнейших московских композиторов. Размолвки никакой не произошло, минутная неловкость, с которой началась эта знаменательная встреча, вошла в арсенал бесчисленных рассказов на тему «вот он какой, Прокофьев» (так и хочется добавить: «бьяка!»), — а репетиция окончилась овациями автору прекрасной музыки, овациями великолепному пианисту, овациями музыканту, которого любили здесь все те, кто сердцем и разумом воспринимал его творения как величайшую радость и духовную ценность — воспринимал так в течение долгих лет его отсутствия...

Эти дни — начиная с 24 января 1927 года, когда Прокофьев дал свой первый концерт, и последовавшие затем два месяца — стали не только в биографии самого композитора, но и в летописи советской музыкальной культуры крупнейшим событием, которое во многих статьях, книгах и исследованиях так и называется: «Первый приезд Прокофьева». Поистине налет легендарности ложится сегодня на описания того, какими триумфальными оказались эти дни — и для Прокофьева, и для сотен музыкантов, и для тысяч слушателей.

На первом концерте публика, переполнившая зал, при появлении Прокофьева встала как один. После исполнения Третьего концерта овациям не было конца, и такой прием сопровождал все выступления композитора в городах его родной страны. В те дни прокофьевская музыка звучала перед слушателями в невиданном разнообразии. «Сны», «Классическая сим-

ному повторяют одну и ту же фразу, сказанную высоким человеком, стремительно шедшим к эстраде и внезапно остановившимся.

«Темп немножко медленный», — было сказано им, если он сам точно запомнил и позднее точно повторил сказанное в своих собственных записках.

«Он тут же шепнул, что темп не совсем правильный» — так эти слова прозвучали в передаче его жены.

«Марш играют не в темпе. Очень медленно. А откуда у них ноты?» — услышал я строгий голос, обращенный к кому-то из сопровождающих». Эта третья запись принадлежит одному, тогда еще совсем молодому московскому композитору...

Как ни прозвучали слова о «медленном темпе» на самом деле, решительный человек, не считаясь с торжественностью минуты, высказался весьма определенно, и читателю, который уже достаточно хорошо знает характер Прокофьева, не нужно пояснять, что это именно он, Прокофьев, столь бесцеремонным образом «сбил» заранее подготовленную церемонию его встречи в Большом зале. Здесь его характера еще не знали...

Оркестр продолжал играть, и играл он превосходно. Если реплика Прокофьева и произвела замешательство среди окружавших его, то оркестр, конечно, не сбился, и Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» был в блестящем стиле исполнен до последнего аккорда, и — что самое замечательное! — перед оркестром не было дирижера. Прокофьев как музыкант, разумеется, тут же оценил необыкновенное мастерство музыкантов — участников «Персимфанса» — единственного в своем роде Первого симфонического ансамбля без дирижера. Но не в правилах Прокофьева было раскаиваться в сказанном (хотя неким извинительным самооправданием в его записках служит объяснение, что фразу о медленном темпе он произнес,

словом, держался естественно, без налета снисходительности и высокомерия, в котором его нередко и по сей день упрекают современники. Этот уверенный в себе, непреклонной твердости человек — не хранил ли он в глубине души еще и застенчивость, скрытую от всех, даже от самого себя? Может быть, излишняя самоуверенность была тем панцирем, который прикрывал внутреннюю обнаженность его натуры? Ведь он же не был человеком флегматичным — он легко мог прийти в ярость, когда ему мешали работать; он необычайно волновался, когда исполнялись его новые сочинения; и потом, тончайше сотканые лирические фразы в его музыке — разве прозвучали бы они в душе человека с холодным сердцем? Руки у него были «стальные»; характер — пожалуй, близкий к тому же; душа — ранимая, беспокойная, мгновенно отзывающаяся на все впечатления жизни. Возможно, что, собираясь после долгого отсутствия на родину, Прокофьев не знал, как будет встречен, не знал, какую выбрать «тональность» своего поведения, и выбрал не самую лучшую. Так, оказавшись в среде музыкантов, многие годы собиравшихся на дому у музыковеда П. А. Ламма для прослушивания новых сочинений, Прокофьев с непосредственной живостью воскликнул: «Как у вас много света!» Потом, когда стали слушать музыку, он был равнодушен и умудрился обидеть Мясковского, бестактно высказав поверхностное мнение о его симфонии (мнение, которое позже совершенно изменил). Затем, за столом, был очень мил, но на серьезные вопросы отвечал несерьезно — и впечатление от него осталось такое: как артист он куда более привлекателен, чем в быту. Но, забегая вперед, можно увидеть: Прокофьев и Ламм становятся друзьями, соседями, сотрудничают в работе...

Из Москвы направился Прокофьев туда, где прошла его юность, — в Ленинград, и там «бродил по ули-

фония», «Скифская сюита», сюита «Любовь к трем апельсинам», Третий фортепианный концерт, три произведения для камерных ансамблей, четыре сонаты для фортепиано, квинтет, фортепианные и скрипичные пьесы, романсы — вот сжатый перечень того, что представлено было в программах более чем двадцати концертов Прокофьева!

Сначала состоялись концерты в столице — сперва восемь, потом еще три выступления. «Прием, который оказала мне Москва, был из ряда вон выходящий» — так комментировал весьма скупой на эмоциональные высказывания о самом себе Прокофьев. Так здесь, в Москве, его встречала незнакомая, новая публика; здесь же горячо встречали его старые товарищи по давним «музыкальным битвам» во главе с испытанным другом Н. Я. Мясковским. В честь его на одном из концертов Сергей Сергеевич стал играть пьесу Мясковского «Причуды» — и среди исполнения внезапно взволновался мыслью о том, что его слушает автор. Вышла действительно «причуда» психологического свойства: Прокофьев просто-напросто запутался настолько, что Николай Яковлевич не узнал своего сочинения... Еще на одном из своих концертов Прокофьев преподнес музыкальный подарок другому давнему поклоннику своего таланта — В. М. Моролеву, который со своей семьей жил теперь в Москве. Дочь Моролева, Наталья Васильевна, рассказывает, что ее отец из-за служебных дел не смог попасть к началу концерта и вошел в зал во время перерыва между пьесами. Прокофьев, заметив в проходе фигуру своего друга, заиграл не предусмотренный программой «Марш» из своих еще юношеских пьес, тот, который так нравился Моролеву и был ему посвящен.

Тесную квартиру Моролевых он вскоре навестил. Любопытно, что с теми, кого он знал хорошо, любил и уважал, Прокофьев был общителен, весел и прост —

вал ли он тогда, что уже заявлял о себе еще один его великий современник?

За Ленинградом последовала поездка на Украину: Киев, Харьков, Одесса. В музыкальной Одессе перед Прокофьевым играет здешний общий любимец — совсем молодой Давид Ойстрах. Происходит еще один великолепный инцидент: Прокофьев слушает скерцо из своего скрипичного концерта, затем, когда окончились аплодисменты в адрес скрипача, поднимается на эстраду, садится на место аккомпаниатора и во всеуслышание заявляет: «Молодой человек, вы играете совсем не так, как нужно». После чего следует профессиональный разбор характера музыки. Благо, это было не на официальном концерте, а во время чествования композитора...

Характер своей музыки Прокофьев-пианист умел передать с необыкновенным соответствием ее внутренней сущности. О пианизме Прокофьева писали и пишут выдающиеся артисты как о явлении неповторимом. Профессиональная критика восхищалась им, и какие только эпитеты не употреблялись по поводу его исключительного стиля исполнения! Но как тогда воспринимали игру Прокофьева простые любители музыки? Представление об этом могут дать слова старого скульптора, который запомнил, как еще студентом он слушал Прокофьева пятьдесят лет назад, когда тот выступал в Харькове. «Я сидел в одном из первых рядов, мог хорошо и слышать и видеть Прокофьева. Как чудесно он играл! Он играл... вдумчиво! И сам он был внимательный и сосредоточенный. Вдумчивый».

Кажется, никто из критиков не сказал по поводу Прокофьева этих слов: «играл вдумчиво». Но и композиторский и артистический облик Прокофьева именно таков: облик умного, внутренне собранного — вдумчивого музыканта.

Два месяца на родине... Эти напряженнейшие дни

цам и набережным, с нежностью вспоминая город, в котором провел столько лет». И снова был триумфальный успех — «даже горячее, чем в Москве!» — чему трудно поверить, так как ленинградцы сдержанней москвичей. Но Прокофьев, наверно, действительно отнесся к своему городу «с нежностью». Особенную радость испытал он, когда побывал на спектакле «Любовь к трем апельсинам», в том самом бывшем Мариинском театре, где до сих пор лежала партитура его «Игрока». Спектакль оказался поразительным по слаженности, блеску, музыкальной культуре и режиссерской выдумке! Нигде — ни в Америке, ни в Европе — постановки его оперы не могли соперничать с ленинградской. «Я счастлив, что это случилось в родной стране», — написал Прокофьев в письме директору театра.

И в Ленинграде тоже нет числа встречам с музыкантами, композиторами, друзьями давних лет. Директор консерватории, уважаемый всеми Глазунов, вновь сидит на концерте своего непокорившегося «змееныша». И вновь, как десять лет назад при исполнении «Скифской сюиты», Глазунов не выдерживает резкостей Первого скрипичного концерта, встает и демонстративно покидает зал. Давний спор продолжался...

Глазунов постарел, обрюзг — ему уже за шестьдесят. А вот Шостаковичу только-только исполнилось двадцать. Он приходит к Прокофьеву как к «маэстро» и проигрывает свою Первую сонату для фортепиано. Говорят, что Прокофьев прослушал сонату и сказал: «Не понял. Сыграйте еще раз». Юный Шостакович сыграл сонату вторично. «Теперь понял», — кивнул Прокофьев. Что же, эпизод знаменательный: Прокофьеву пришлось дважды прослушать «нового» Шостаковича. И при всей деловитой сухости этих реплик — «не понял, теперь понял» — ни слова критики!.. Почувство-

чай, хозяин приглашает в поездку. Но автомобиль удовлетворял и другой страсти этого удивительного человека, который не умел расставаться со своими мальчишескими привязанностями: Прокофьев обожал технику, машины вообще, и вот автомобиль становится предметом его неизменной привязанности, внимания и заботы. Конечно, к нему не нужно бегать по ночам, как к инкубатору, чтобы взглянуть, не вывелся ли уже маленький «автомобиленок», но зато к нему можно что-то привинчивать, его можно лелеять и холить. С автомобилями Сергей Сергеевич уже никогда не расставался.

Удивительно, что техническое начало присуще было самому творческому процессу Прокофьева. Да и сам он, говоря о своей работе, никогда не напускал таинственности и романтического «тумана» и описывал суть дела в таких, например, выражениях: «Симфониетта в редакции 1914 года не очень удовлетворяла меня, поэтому я всю ее развинтил и вновь собрал, подсочинив некоторые места...» Вот так, словно коробку скоростей: «развинтил и вновь собрал». А где «огонь вдохновения»? Где «муки творчества»? Красивых слов он не употреблял. И много не распространялся на темы о том, легко или трудно дается ему сочинение: он был труженик — неустанный, одержимый, не умевший жить без работы.

В конце 1928 года композитор должен был приехать на родину вторично. Планировался приезд и в начале следующего года, но оба эти намерения не осуществились, и виноват в том был не Прокофьев. Происходило то, чего он мог ожидать меньше всего: неожиданно его музыка встретила сопротивление со стороны группы музыкантов, называвших себя «пролетарскими». Группа эта была довольно влиятельной, пока по специальному решению правительства она не была распущена (уже в 1932 году). Но в течение некоторого

для него значили очень много. Перед отъездом Сергей Сергеевич Прокофьев, который все эти годы не принимал чужого гражданства, получает официальные документы, подтверждающие его советское подданство.

А в Европе — оставленные дела, и он окунается в них немедленно. Еще из Москвы выслал Прокофьев телеграмму Якулову в Тифлис (Тбилиси): «Дягилев настаивает на вашем приезде». Это значило, что нужно было браться за подготовку к премьере «Стального скока». Весной все встречаются в Париже, и вскоре, в начале июня, новый балет «Русских сезонов» был показан парижанам. Хореографию «Стального скока» разработал балетмейстер Л. Мясин, в главной партии выступил Сергей Лифарь, и тот и другой — артисты, завоевавшие со временем мировое признание.

Нарастающий успех сопровождал спектакли «Стального скока» в Париже, затем в Лондоне, а позже, в другой постановке, и в Америке. Конечно, политическая сторона события обсуждалась на все лады:

— *Сергей Прокофьев заслуживает быть знаменитым. Как апостол большевизма, он не имеет равных.*

— *Этот спектакль менее всех других льстит глазам.*

— *Странное произведение, начиная от названия и кончая музыкой и хореографией.*

— *Прокофьев путешествует по нашим странам, но отказывается мыслить по-нашему.*

И верно. Как в отношении мыслей, так и в отношении его путешествий. Особенно в это время страсть к путешествиям, которая никогда его не покидала, получила возможность проявиться с новой силой: Сергей Сергеевич приобретает автомобиль! Он садится за руль, в качестве пассажиров — жена, сын, друзья, — и все отправляются в длительное путешествие по долинам Франции или швейцарским Альпам. Гостят у Прокофьева приезжающие из Советского Союза музыканты, гостит и Мейерхольд, — и всех их, едва выдается слу-

Никто не скажет наверное, почему привлек этот горький сюжет Сергея Дягилева. Но символика слов «блудный сын», ставших с давних пор крылатым выражением, говорит о раскаянии, о возвращении к истокам, об обретении покоя в том, от чего отказался когда-то... Видел ли Дягилев в теме «блудного сына» свою судьбу, размышлял ли он о прошлом, о покинутом им, задумывался ли над мыслью о возвращении на родину? Прокофьев, по крайней мере, предполагал, что Дягилев, «вероятно, теперь работал бы у нас, если бы остался на свете». Но человек, столь сильно влиявший на искусство всей первой трети нашего века, столь много сделавший для пропаганды русского искусства, уже был не на пороге отчего дома, как библейский «блудный сын», а на пороге смерти... Балет Прокофьева «Блудный сын» оказался, в сущности, последним актом в блистательной программе, начатой некогда Дягилевым — организатором «Русских сезонов».

Три сцены короткого, длящегося чуть более получаса балета, как бы три драмы, которые можно выразить тоже в трех словах: уход — странствия — возвращение, были воплощены в талантливой хореографии Д. Баланчина — тогда только начинавшего, а ныне маститого балетмейстера. Работа балетмейстера, выступление С. Лифаря в роли Сына, декорации необычного смелого художника Ж. Руо составили с музыкой Прокофьева удачное единство. Балет, в котором не было сенсационности, а была пронзительность человеческих судеб, публика восприняла без холодных восторгов по поводу новизны, а с истинными переживаниями: автор видел, как у людей на глаза наворачивались слезы, и размышлял над тем единодушием, с которым был принят его балет.

Через два месяца, летом 1929 года, умер Сергей Дягилев. Тогда же написал Прокофьев скорбные слова о том, как его «поразило исчезновение громадной и

времени входившие в нее музыканты, руководствуясь собственным мнением о том, какая музыка «наша», а какая не «наша», брали на себя смелость принимать то, что они считали пролетарским, и отвергать то, что считали буржуазным. Играло свою роль и то, что в их числе было немало людей с невысоким музыкальным уровнем, да и людей неталантливых, незначительных. Для кое-кого из них Прокофьев оказался явно «не по зубам», и вот, печатно и устно, его стали грубо третировать как «эмигранта» и «буржуазного» композитора. Эта возня вокруг Прокофьева привела к тому, что Мейерхольду не дали осуществить давно желанную постановку «Игрока», и, потеряв надежду, композитор передал право на свою оперу театру в Брюсселе. Спустя полтора десятилетия после начала работы над сочинением, композитор, наконец, увидел «Игрока» на сцене, но, к сожалению, на зарубежной и на французском языке... В Москве, в Большом театре, осуществили между тем постановку «Трех апельсинов» — вторую в нашей стране после ленинградской. В какой-то степени это могло радовать, тем более, что театр собрался поставить и «Стальной скок». Были и другие интереснейшие замыслы. «Телеграфьте согласие написать музыку новой пьесе Маяковского», — спешно запрашивал Прокофьева Мейерхольд. «Очень интересно, но если приму ваш заказ, не успею закончить балет Дягилеву, поэтому принужден отказаться», — отвечал Мейерхольду Прокофьев.

В телеграммах говорилось о пьесе Маяковского «Клоп». Получив ответ Прокофьева, Мейерхольд предложил написать музыку молодому Дмитрию Шостаковичу, эта музыка сейчас широко известна. Что же касается Прокофьева, то он был занят оркестровкой музыки «Блудного сына» — балета, тему которого выбрал Дягилев исходя из старой, как мир, библейской притчи...

Прокофьев по 14 часов в день трудился в своей маленькой рабочей комнате, всю обстановку которой составляли рояль, стол и пара стульев; ел он при этом лишь кое-как и что-нибудь, в полном молчании. В такие времена он появлялся из своей рабочей комнаты лишь для того, чтобы передать своему секретарю страницы рукописи, испещренные изящными каллиграфическими знаками, выведенными карандашом, или для того, чтобы — в состоянии непривычной раздражительности — взять плоскую зеленую линейку и направиться в комнату, где дети поднимали слишком уж большой шум. Выполнив свое дело и восстановив покой двумя-тремя ударами по штанишкам, он возвращался к роялю или к столу...»

Как видим, уединенная жизнь в просторном замке, где отсутствуют соседи, а сыновья в отдалении, имела множество хороших сторон. Но окончание этой жизни в замке было печальным и едва не обернулось страшной трагедией. Осенью семья перебиралась в Париж, Сергей Сергеевич сел за руль своей машины, но по дороге убедился, что не в порядке одно из колес. Пришлось остановиться, заночевать в небольшом городке, а местные механики занялись колесом. На следующий день, уже на подъезде к Парижу, машину внезапно занесло, и она перевернулась: плохо закрепленное после ремонта заднее колесо соскочило с оси на полном ходу. Только чудом можно объяснить, что не случилось непоправимого. Пассажиры, в том числе и дети, пострадали в небольшой степени, хуже всех Сергей Сергеевич: он получил слабое сотрясение мозга и ушибы обеих рук. Из-за этого ему пришлось на некоторое время отказаться от выступлений в качестве пианиста.

Так подвел своего хозяина его любимец автомобиль. Однако любви Прокофьева к машинам это происшествие несколько не охладило.

несомненно единственной фигуры, размеры которой увеличиваются по мере того, как она удаляется». Эти слова оказались пророческими.

А Прокофьев провел то лето в некоем старинном замке. Инструмент, за которым занимался композитор, стоял в огромном зале, и среди пустого дома громкие звуки рояля могли потревожить разве что водившихся в замке тараканов. Их присутствие, правда, ничуть не уменьшало прелестей здешнего быта. Вообще жё знавшие Прокофьева в те времена вспоминали его как «друга природы, каждое лето разыскивавшего новое волшебное местечко на прекрасной французской земле». Как истинная творческая личность, он нуждался в уединении, как натура любознательная и беспокойная, он стремился «к перемене мест», и всякий раз вновь найденное «волшебное местечко» удовлетворяло и тому и другому. В городе не всегда было удобно работать — ну хотя бы из-за недовольства соседей снизу и сверху, не желавших мириться с его громкозвучным роялем. Есть свидетельства, что, бывало, его выселяли за чрезмерный шум. Однажды судебный исполнитель поймал «преступника» с поличным. «Вы только что непрерывно, — заявил чиновник, — двести восемнадцать раз подряд исполнили один и тот же, прямо-таки варварский аккорд. Не отрицайте, я находился в квартире под вами, я считал. Я требую, чтобы вы очистили это помещение».

Семье тоже приходилось выносить этот шум и... выносить ребенка в дальнюю комнату, опасаясь за нервы малыша. Когда малышу было около пяти, родился второй сын; но вот они подросли лет на шесть, и роли поменялись: домашние боялись уже не за нервы детей, а за нервы отца, который, когда работал, не мог терпеть их шума. Что при этом происходило, рассказал парижский друг Прокофьева музыкант Серж Морё: «Мне приходилось наблюдать порой по уик-эндам, как

стие. Но отец усложнил условия этой простой игры: на клетчатом поле располагались не только корабли, но были также и материки и острова, что усложняло игру и делало ход «боя» увлекательным.

В отцовском кабинете был строгий порядок. Отец был неравнодушен к карандашам (всегда остро отточенным), различным ручкам; они, аккуратно приготовленные к работе, всегда в большом числе хранились на его письменном столе. Внутри же стола в третьем сверху ящике правой тумбочки имелось местечко, которое меня всегда особенно привлекало: там у отца лежал любимый им шоколад, которым он подкреплялся понемногу во время работы. Если в отсутствие отца залезть в ящик и отломить от плитки ровно ряд, то, полагал я, ничего не будет заметно... Вечером за столом с напускной строгостью на лице, но с добродушной интонацией отец говорил: «Что-то у меня шоколаду стало меньше?..»

Учились мы с братом в школе, на полупансионе. Родители вели артистическую жизнь, и вечерами нередко должны были отправляться на концерты и в театр, на различные деловые встречи. Поэтому мы проводили вместе с родителями в основном воскресные дни и, разумеется, летние месяцы на отдыхе. Тогда отец часто с нами гулял. Я помню, как ясными летними вечерами отец учил меня находить на небе Большую и Малую Медведицу, Полярную звезду, Орион, Кассиопею. У нас был звездный атлас. В нашей детской комнате всегда висели большие географические карты. Вообще же карты, атласы, путеводители, справочники отец очень любил, у нас их было много, и мы вместе часто их рассматривали, а когда собирались в автомобильную поездку, то с увлечением обсуждали возможные варианты маршрута. Как-то раз во время такого путешествия случилась ужасная вещь: на остановке, сидя в автомобиле с раскрытыми дверцами, я

Автомобильную катастрофу на шоссе под Парижем хорошо запомнил старший сын композитора Святослав. В памяти у него осталась картина: он сидит на обочине дороги, люди сгребают с проезжей части осколки битого стекла. До Парижа его с братом и с няней довели случайно проезжавшие мимо знакомые отца, а может быть, это были поклонники его таланта, увидевшие известного композитора в тяжелом положении. Отца и мать увезли в больницу... Святослав Сергеевич с улыбкой вспоминает и ту линейку, которой отец иногда их «награждал», но она ему представляется не зеленой, а коричневой.

«У нас была своя детская комната, — рассказывает Святослав Сергеевич. — Мы с братом могли там вполне вольно играть и шалить, но когда отец работал, жизнь в доме замирала, и все говорили вполголоса. Случалось, что, увлекшись игрой, мы забывали об этом и поднимали невероятный шум. Обычно вовремя спохватывались, но иногда отцу приходилось прерывать работу, чтобы утихомирить нас — вот тут он мог вспылить... Зато когда отец оставлял работу, чтобы отдохнуть, он выходил из кабинета и с интересом смотрел на наши занятия. У нас была электрическая железная дорога, которой мы страшно увлекались. А у отца страсть к железной дороге, к паровозам осталась, как видно, еще с детства. Он с интересом смотрел, как наши составы бегают по рельсам, а то и предлагал свои варианты, как лучше проложить пути, где сделать разъезды, станции и прочее, и мы уже играли втроем.

Меня лет с одиннадцати, а брата с семи лет отец учил играть в шахматы, причем обучение шло методично, сначала с несколькими фигурами, например, только с двумя конями, затем все более усложняя игру. С не меньшим увлечением отец обучил нас игре в «морской бой» и сам с удовольствием принимал в ней уча-

дили на вечерние концерты, спектакли. Но однажды летом — мне было лет семь, и мы жили в Каннах — меня решили взять в Монте-Карло на концерт отца. У меня от этого осталось ощущение чего-то невероятного, какого-то праздника, связанного с отцом, с родителями, общее волнение передалось мне. Мать боялась, что, увидев отца на эстраде, я на весь зал крикну: «Папа!»...

Вместе с тем мы с детства почти ежедневно слышали о том, что составляет главное в жизни отца. Когда вся семья собиралась за столом, отец и мать беседовали о делах. Отец рассказывал о том, как идет сочинение музыки, делился своими идеями, обсуждали план работы. И то, что мысли отца были заняты чем-то значительным, интересным, возвышенным, производило на меня глубокое впечатление. Я думаю, что это меня по-настоящему воспитывало. Отец всегда вызывал у меня чувство уважения, и вообще, в доме всегда царило ощущение того, что наш отец — это человек необыкновенный. Ощущение это придавало любви к нему особый оттенок.

Ни брат, ни я не стали музыкантами. В детстве нас пытались учить игре на фортепиано, продолжалось это года два, но мы оба от занятий всеми силами отлынивали. Кончилось тем, что отец, как видно, страдавший от того, как звучал рояль под нашими пальцами, заявил решительно: «Не хотят — не надо! И мне никто мешать не будет!»

Не знаю, правильное ли это было решение, но и не умея играть, я всегда любил слушать музыку — может быть, потому, что атмосфера нашего дома была ею насыщена. А музыку отца я хорошо знал с детства и быстро узнавал ее, когда она звучала. В те годы я с каким-то тайным изумлением воспринимал ее: ведь ее сочинил мой отец!.. Когда случалось, что родители вечером уходили, я включал проигрыватель и долго вслушивался в музыку отца».

изучал роскошно изданный дорожный справочник «Мишлен», потом мы поехали, и через некоторое время обнаружилось, что справочника в машине нет! Отец вышел из себя, и можно представить, сколько мне пришлось услышать «приятных» слов. Настроение у всех было испорчено вконец, как вдруг при очередной остановке мы увидели.., что «Мишлен» преспокойно ехал всю дорогу, лежа снаружи на подножке автомобиля! (легковые машины в те времена были с широкими подножками).

Отец в те годы очень увлекался ездой на автомобиле. Мы ездили на нем не только в дальние путешествия, но даже на совсем близко расположенный пляж. Кстати, плавать отец научился уже будучи взрослым и очень этим гордился. У него были резковатые движения, плавал он брассом, но на далекие заплывы не решался.

Было у отца увлечение фотографией, а позже любительским кино. Из снятого им многое пропало, но кое-что и осталось. Перед киносъемкой намечали сценарий, мастерили костюмы. Я помню, как вместе с гостившим у нас Мейерхольдом снимался шуточный фильм, где «похищали» моего брата. В моих глазах эта затея выглядела чем-то необъяснимым: взрослые люди, чем-то возбужденные, с выражением страха на лице, куда-то волокут плачущего младшего брата... Была еще одна лента, демонстрация которой вызывала всегда общий восторг: мне запомнились лишь кадры, на которых крупным планом показано, как мой брат, совсем еще маленький, ест шоколад и, к удовольствию взрослых, улыбаясь, постепенно размазывает его почти по всему лицу! Обе эти ленты, к сожалению, не сохранились.

В нашей семье не было принято, чтобы вечером мы, дети, оставались бы позже положенного времени вместе со старшими, среди гостей, или чтобы нас во-

им бы следовало понять, что его музыка смеется именно над такими, как они, недаром в опере есть соответствующие персонажи: «Пустоголовые».

К чести Прокофьева, сам он не терял ни здравого смысла, ни чувства юмора. Постановку «Трех апельсинов» на московской сцене он встретил хотя и не столь безоговорочно, как ленинградскую, но с интересом. Хорошие, только слишком громоздкие декорации требовали длительных перерывов между действиями, и Прокофьев весело повторял знакомым свою же рифмованную остроту: «Антракты длиннее, чем акты».

В Москве были новые встречи с неизменными друзьями — музыкантами, вместе с Мейерхольдом он слушал, как Маяковский читал свою пьесу «Баня». (Отметим здесь же: как раз в этот последний год своей жизни Маяковский подвергался нападкам со стороны литераторов Пролеткульта — совсем как это было с Прокофьевым.) По радио — тогда еще совсем «молодому» — была дана программа из музыки композитора, и, выступая перед концертом, Мейерхольд высказывал мысли точные и прямо отвергающие домыслы рьяных критиков Прокофьева: «В его музыке — яркий, эмоциональный, жизнеутверждающий тон. В ней нет слезливой чувственности, больной чувственности, нет мелкого смешка обывателя. Лирика его крепка, мужественна, это не замкнутый мир, не мечта, оторванная от действительности. Он идет от полноты охвата жизни».

«Прокофьев в расцвете сил», — заключал Мейерхольд. И это было верно. Однако нередко говорят, что именно тогда Прокофьев находился в состоянии творческого кризиса, что последующие несколько лет были у композитора «малоурожайными». Но вот перечисленные только наиболее крупных произведений, написанных Прокофьевым в течение трех лет, начиная с тридцатого: Четвертая симфония (тематически связанная

Таков Сергей Сергеевич тех лет в памяти сына, а пока следует продолжить рассказ о днях, когда композитор был на рубеже своего сорокалетия.

Как раз в это время Прокофьев сталкивается с обстоятельствами, которые потребовали от него немалой жизненной стойкости. Он, правда, с давних лет был привычен к непониманию и злобе критиков, к нарушенным обязательствам заказчиков, к долгому^о ожиданию. Его называли «баловнем судьбы», потому что удач у него было много, а когда есть удачи, то про неудачи принято забывать. Забывалось и о том, как много и упорно он работал, и его удачи следовало бы называть совсем по-иному: завоеваниями. Обладавший редкостной внутренней силой и умело скрывавший свои обиды, он имел немалый опыт борьбы. Но в конце 1929 года в Москве, когда долгожданная вторая поездка на родину все же состоялась, нападки начались здесь, по эту сторону границы, что было особенно тяжело. Тем более что объявленная ему война со стороны людей, провозглашавших себя «пролетарскими», велась недостойно, на уровне грубых словесных поношений.

Появились критические статьи, в которых явственно сказывалось нежелание вникнуть в сущность прокофьевского творчества. На обсуждении планов постановки «Стального скака» в Большом театре деловой полемики не было, но было много недружелюбия, и, почувствовав это, Прокофьев повел себя с непримиримой резкостью. Кончилось тем, что от «Стального скака» театр отказался. Даже по поводу оперы «Любовь к трем апельсинам» — веселой, яркой, прочь отметающей мертвечину, мистику и тоску, а потому созвучной идеям созидания, света, прогресса — даже по поводу этой оперы, с успехом шедшей на сцене Большого театра, задавались вопросы, просто-напросто лишенные здравого смысла: «Над кем смеется Прокофьев?!» Был бы у тех, кто эти вопросы выдумывал, здравый смысл,

с этих пор на родину он всякий раз уже возвращается как к себе домой — «восвояси», как выразился он, — а за границу лишь выезжает. С этого же времени все теснее и теснее становятся связи композитора с советскими музыкальными и театральными организациями, тогда как обязательств по отношению к Западу становится меньше.

Отныне Сергей Сергеевич — москвич. У него еще нет своей квартиры, семья еще живет в Париже, и Прокофьев занимает номер в гостинице «Националь». По московским улицам ходит этот необыкновенный человек. Высокий рост, цветущее здоровьем круглое лицо с выпуклыми крупными губами и странноватая «американистость» в одежде: желтые ботинки, клетчатый костюм, табачного цвета жилет с тогда еще «заморской» штуковиной — «молнией», красно-оранжевый галстук. Впечатление, которое Прокофьев произвел на двадцатидвухлетнего Святослава Рихтера: «Он нес в себе вызывающую силу и прошел мимо меня, как явление».

Первой работой, за которую взялся Прокофьев по предложению, полученному уже на родине, была музыка к кинофильму «Поручик Киже». Прокофьеву был близок язык кино, этого быстро растущего детища XX века. Динамизм, лаконичность, экспрессивная выразительность фильмов будто естественным образом соответствовали внутренним качествам Прокофьева. Впечатление от его музыки нередко таково, будто в звуковых картинах разворачивается некое кинодействие. В планах оперных либретто, написанных композитором, явственно проглядывают черты, присущие киносценариям, да и большинство его театральных партитур «кинематографичны» по непрерывности течения контрастных, чередующихся с напряженной быстрой эпизодов.

Ирический гротеск блестящей повести Юрия

с «Влудным сыном»); струнный квартет — жанр для Прокофьева совершенно новый; балет «На Днестре» — через два года поставленный в парижской «Гранд Опера»; две небольших сонатины для фортепиано; великолепная соната для двух скрипок; Четвертый фортепианный концерт; и наконец, Пятый фортепианный концерт, оставшийся последним из сочиненных Прокофьевым концертов для рояля с оркестром.

Неужто этот список, далеко не полный, мал? Нет. Почему же тогда говорят о кризисе?

Возможно, все еще доходят до нас отголоски тех далеких лет, когда страницы «пролетарских» музыкальных журналов демонстрировали свое критическое отношение к Прокофьеву. К тому же в те годы и на Западе началось то, что Прокофьев отметил как «период обмеления симпатий ко мне». Так что же, действительно Прокофьев становился «плох»? И снова надо ответить: нет.

Он менялся. Его язык, его музыкальное мышление становились другими. Наступал иной период — внешне менее дерзостный, но в сущности своей не менее интересный, а по глубине чувств — еще более значительный, чем предшествующие. И если *такого* Прокофьева не сразу восприняли — что из этого следует? Ведь и «Скифскую сюиту» поначалу не воспринимали — теперь же вздыхали: «Ах, это совсем не тот Прокофьев! Вот «Скифская» — это было грандиозно!»

«Его темп не-у-мо-лим!» — сказал о манере игры Прокофьева его друг, французский композитор Ф. Пуленк. Эти слова можно повторять и повторять, говоря о всей жизни Прокофьева. В неумолимом, стремительном темпе продолжал он каждодневную созидательную работу, обновляясь и оставаясь все тем же.

В 1932 году он в третий раз приезжает в Советский Союз. Затем деловая и артистическая деятельность Прокофьева коренным образом меняет свой характер:

концертирует много — и на родине, и за рубежом, куда выезжает для длительных гастролей. Отправляется он и в путешествия — однажды пароходом по Каме, другой раз в Закавказье: с годами его интерес к окружающему не иссякает.

И все же самые сладкие дни — это в летнем уединении где-нибудь на дачной терраске, когда в тишине хорошо идет работа и в списке задуманных номеров один за другим появляются крестики. Двенадцать лет назад писал он своего «Огненного ангела», вдохновляясь средневековым духом Этталя; теперь опять Прокофьев погружался в давнюю эпоху — времен итальянского Возрождения, но рядом была не патриархальная Европа, а природа средней полосы России, река Ока, грибной лес, и это ничуть не мешало, а помогало. Пусть он, Прокофьев, не видел перед собой итальянских Вероны и Пармы, — он черпал теперь вдохновение в самом себе: художнику великого таланта, мастерства и большого жизненного опыта для творчества нужно одно: возможность работать.

Над берегом Оки писал Прокофьев одну за другой страницы клавира, в заголовке которого проставлено было два имени: *Ромео и Джульетта*.

Знаменитая трагедия Шекспира заканчивается широко известной фразой: «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте».

Эти строки послужили поводом к переделке, ставшей памятником тому непониманию, которое вызывала музыка Прокофьева. Переделка эта звучала под одобрительный веселый смех, раздававшийся не где-нибудь в кругу профанов, а среди артистов и оркестрантов бывшего Мариинского театра, и звучала популярная шутка так: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете».

Можно и сегодня улыбнуться остроумию шутников, как улыбался всегда чужому юмору Прокофьев.

Тынянова — название прозаического первоисточника фильма, как известно, «Подпоручик Киже» — был, так сказать, в духе привязанностей Прокофьева в искусстве. Талантливо сделанный фильм воспроизводил все несуразности невероятной истории Киже, родившегося из-за писарской ошибки: вместо «Подпоручики же» написал он в приказе «Подпоручик Киже». Ошибка эта оказалась удобна адъютанту императора Павла I, желавшего узнать, кто кричал «караул» под его окном. Назвали Киже; приказом императора арестант, который «секретный и фигуры не имеет»,сылается в Сибирь; затем император возвращает его, а когда желает лицезреть этого Киже, сообщают, что тот благополучно умер в госпитале...

В музыке Прокофьева звучат дудки и барабаны, издевательски имитирующие аккомпанемент прусской шагистики, которую вводил в России император Павел и Аракчеев; звучит туповато-жалобный напев «Стонет сизый голубочек», который поет изнывающий от жары и идиотизма император; проходит ироническое свадебное шествие — женили несуществующего поручика! — и в этом шествии, как и в лихой, с бубенцами, «Тройке» воссоздает Прокофьев с юмором шуточно-пляшущие мотивы городских и деревенских веселых русских попевок.

«Поручик Киже» стал первой ласточкой киномузыки Прокофьева и его первым шедевром в этом жанре. Сюита «Поручик Киже» стала одним из популярнейших оркестровых произведений композитора.

Чем дальше, тем сильнее Прокофьев стремился отдавать свои силы и время только творчеству. С некоторых пор и концертные турне утомляют его все больше и больше, и он начинает смотреть на свои выступления не как на средство пропаганды собственной музыки — она уже звучала всюду, а как на нежелательную необходимость, которая отвлекает от сочинения. Но пока он

ния. Начались поиски иного, чем прежде, пластического языка, иных средств выразительности, начались поиски иной содержательности, более соответствующей тому, что волновало человека. Балетное искусство стремится к большей глубине, к большей экспрессивности, как бы к концентрированности мысли и чувства, а в соответствии с этим и действия. Получают распространение одноактные постановки, или балеты в нескольких картинах, но длящиеся сравнительно недолго — положим, полчаса или сорок минут весь балет, то есть столько, сколько длился один акт монументального балета Петипа. Такая краткость была характерна для балетов «Русских сезонов» Дягилева, так писали свои балетные партитуры Стравинский и Прокофьев.

В 20-х годах и советский балетный театр вел успешные эксперименты по созданию нового балетного языка. На советской балетной сцене также появлялись небольшие выразительные сюжетные постановки, появлялись и хореографические миниатюры, где сюжет мог почти отсутствовать. Наряду с этим крупные театры, такие, как Большой в Москве и бывший Мариинский в Ленинграде, сохраняли на своих сценах старое, «академическое», наследие — большие сюжетные спектакли классики. К концу двадцатых годов в театре, в том числе и в балетном, стремление к экспериментам и ниспровержению традиций стало ослабевать. Искусство «академическое», напротив, начало занимать все более прочные позиции. Но балетный театр уже не мог довольствоваться лишь возобновлением старых монументальных постановок. Время требовало большей содержательности, более реалистического действия в балетном спектакле. И вот примером для новых постановок балетмейстеры тридцатых годов избирают принципы реалистической театральной драматургии: крупный спектакль с тщательно разработанным сюжетным действием и с отчетливыми характерами героев ста-

Но зная, скольких мучений стоила композитору его «музыка в балете», улыбаться можно только с грустью и горечью. «Нет повести печальнее на свете»... чем тяжкий путь Прокофьева в балете...

Поначалу все складывалось просто великолепно. Предложение исходило от театра: заказ на крупную театральную работу на один из известных литературных сюжетов — от оперы на пушкинскую «Капитанскую дочку» до балета на тему трагедии Шекспира. Прокофьев увлекся Шекспиром. Он проявил присущую ему смелость: на сюжет «Ромео и Джульетты» написано одних опер едва ли не больше десяти, писались на ту же тему симфонии, симфоническая поэма, а какие имена — Гуно, Беллини, Берлиоз, Чайковский! Прокофьев перед авторитетами не останавливается, он бросает им вызов. И он хочет победы в условиях сложнейших, небывалых: Шекспир на балетной сцене! На такое никому еще не доводилось замахиваться. Но тут сыграло свою роль и то, каким был советский классический балет в середине тридцатых годов.

Приблизительно к концу прошлого века традиции старых классических балетных постановок, доведенные до наивысшего развития знаменитым балетмейстером Мариусом Петипа, уже заметно исчерпали себя. Традиции эти привели к появлению крупных многоактных постановок, которые обычно представляли собой яркотeatральное, феерическое зрелище. Лишь в лучших из этих постановок лиризм и жизненная реальность человеческих чувств выступали на первый план, и всякий раз случалось это тогда, когда балеты ставились на основе музыки глубокой, содержательной. Таковы были постановки балетов Чайковского «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», балета «Раймонда» Глазунова.

С начала нашего века в балет, как и в живопись, в музыку, в театральное искусство, пришли новые вея-

театра столь велико, что он попросту не мог, не способен был сочинять музыку облегченную, иллюстративную, служебную! Для него существовала только одна музыка — музыка Прокофьева! А это значило, что музыка «Ромео и Джульетты» будет наполнена глубокой образностью, строгой и чистой лирикой, сильными, порой страшными, порой прекрасными человеческими страстями, стремительной динамикой, новизной, которая ленивому уху непривычна, но которая учит благородной красоте того, кто хочет ей внимать!..

Поначалу, как уже говорилось, все складывалось великолепно... Но Ленинградский театр пошел на пятую, как назвал это Прокофьев: чего-то убоялись — предвидели, возможно, что балет будет слишком не прост... Надежду вселил московский Большой театр, с которым Прокофьев и заключил договор. Втроем — театровед и критик А. Пиотровский, режиссер С. Радлов и сам С. Прокофьев — пишут тщательно разработанное либретто, во время сочинения музыки Прокофьев советуется с хореографом, навещает композитора и главный дирижер балета Большого театра Юрий Файер. Вот строки из его мемуаров: «Пока шло сочинение, я не раз слышал в авторском исполнении тот или иной только что написанный фрагмент. Каждый из них поражал, и я никогда не мог разобраться, чем именно: полнейшей своей необычностью или блеском, с каким его проигрывал Прокофьев. Время от времени композитор интересовался моим мнением, как мнением человека, близко связанного с балетом. В этих случаях я с сомнением покачивал головой или говорил что-то неопределенное... И только когда дело подошло к концу, я высказал Сергею Сергеевичу свои соображения.

Конечно, я не стал вдаваться в обсуждение самой музыки, так как прекрасно знал, что не в состоянии, да и не должен этим заниматься, имея дело с таким

новится на балетных сценах преобладающим. Именно драматургия, сюжет были наиболее значительными в этих спектаклях, и даже танцу — основе балета — приходилось нередко потесниться, чтобы дать героям «сыграть пьесу» — посредством пантомимических движений, то есть не имевших форму танцевальности. Получалось и так, что и музыка оказывалась лишь иллюстрацией, а не тем важнейшим выразительным средством, нервом спектакля, каким она должна оставаться в балетной постановке.

Как видим, путь советского балетного театра тридцатых годов был противоречив: с одной стороны — стремление к реалистическому раскрытию больших человеческих чувств, внесение в балет глубины и содержательности; с другой стороны — принижение роли музыки и танцевальности — основных художественных средств в балете. И сказать здесь об этом было необходимо, чтобы в дальнейшем стало понятно, какое особенное место заняли в развитии советского балетного театра произведения Прокофьева — «Ромео и Джульетта» и более поздние его балеты, о которых пойдет речь впереди.

Когда Прокофьеву предложили сюжет «Ромео и Джульетты», на сцене бывшего Мариинского театра (театр имени С. М. Кирова) ставились уже большие балеты соученика Прокофьева по консерватории, его близкого коллеги Б. Асафьева — критика, музыковеда и композитора. «Пламя Парижа», «Утраченные иллюзии», чуть позже «Бахчисарайский фонтан» — вот его наиболее крупные балеты, которые приобрели популярность в тридцатые годы. Асафьев оценивал музыку Прокофьева высоко, пропагандировал ее и отстаивал.

Прокофьев страстно увлекся идеей написать большую балетную драму. Но сила его таланта была такова, понимание истинных требований музыкального

Жизнь всегда полна надежд, а что касается надежд несбывшихся, то их у Прокофьева тоже всегда хватало. Но еще больше у него бывало надежд, связанных с задуманными работами, с тем, что было впереди, и он работал — неумолимо, неумоимо. И назад он оглядывался только для того, чтобы подводить иногда

Итоги сделанному

Две симфонии; четыре инструментальных концерта: два для фортепиано, виолончельный и скрипичный; четыре цикла фортепианных пьес, в том числе «Детская музыка» — двенадцать легких миниатюр; соната для двух скрипок; симфоническая поэма, музыка для кино («Поручик Киже») и для театра («Египетские ночи»); цикл «Шесть массовых песен»; три балета: «Блудный сын», «На Днепре» и «Ромео и Джульетта».

Третья симфония построена на темах «Огненного ангела»: в ней можно услышать лейтмотив Рупрехта, тему любви к Огненному ангелу, услышать эпизод видений Ренаты. Жизнь, однако, доказала полную самостоятельность музыкальной драматургии симфонии, которая может восприниматься не как повествование о далеком прошлом, а как симфония, передающая тревогу, глубокое раздумье о судьбах людей близкого нам времени. Силы мглы, трагическая схватка с ними, стремление личности вырваться из пут зла, преодолеть жестокость и страх, драматическая картина борьбы духа за свое существование, за свое «я», неугасимое желание выстоять, выдержать в этой борьбе — так читается эта грандиозная симфония. Она стоит в ряду тех достижений мирового симфонизма, который был открыт героикой симфоний Бетховена.

большим музыкантом, как Прокофьев. Но я сказал ему, что совершенно не представляю, *кто и как* сможет воплотить эту музыку в балетный спектакль на сцене нашего театра.

Я был убежден и сказал об этом, что ни балетмейстеры, ни артисты не найдут хореографического прочтения музыки, что сложность ее станет препятствием для сценического решения».

Опытный балетный дирижер, который позже стал музыкальным руководителем всех прокофьевских балетов на сцене Большого театра, оценил положение правильно. Когда Прокофьев демонстрировал свою музыку в театре, ожидая от собравшихся делового обсуждения, люди стали уходить еще во время исполнения; а когда композитор закончил, в помещении почти никого уже не осталось... Это был тяжелейший удар. Прокофьев, сознательно исповедовавший свои идеи «новой простоты» и воплотивший эти идеи в музыке балета, в который раз обнаруживает, что она не понята, отвергнута, не нужна! Может быть, дело в том, что слушали его лишь работники театра, в котором сила привычных традиций оказалась куда заметнее стремлений к новизне? Нет, во что бы то ни стало должно состояться серьезное обсуждение, и не в стенах консервативного театра, а на виду у широкой музыкальной и театральной **общественности** столицы! Надо бороться, уступать Прокофьев не намерен!

Обсуждение состоялось. Одни отвергали музыку балета, другие отстаивали ее горячо. А кончилось тем, что вскоре Большой театр от балета отказался. Но две оркестровые сюиты и пьесы для фортепиано, составленные из фрагментов «Ромео и Джульетты», начали вскоре свою жизнь на концертных эстрадах, намного опережая еще не начавшуюся жизнь балета в театре. Особенный успех сопутствовал фортепианным пьесам, когда их исполнял сам автор.

ние, подводящее к краткой, выразительной точке финала.

Пятый концерт более масштабен и значительнее по замыслу. В нем необычно велико число частей: их пять. Нечетные части быстрые, вторая и четвертая — в умеренном и замедленном темпах. Третья часть — виртуознейшая токката. По словам композитора, в концерте использована «пачка бодрых мажорных тем». С первых же его звуков — «скачка», «моторность», «напор» — все, что характерно было еще для юного Прокофьева; но здесь же самоуглубленность чувств, удивительно нежные выразительные фразы, краткие как будто из-за скромности — и в первой и во второй частях, в четвертой же струнные выпевают проникновенную широкую мелодию. «Тихая заводь» лирики есть и в финале — минутная остановка среди россыпи мчащихся пассажей, где солист соревнуется с оркестром, среди бурного темпа, острых ритмических перебивов и разбега — скорей, скорей! — к резкому завершению.

Второй концерт для скрипки с оркестром. Открывает его суровое соло скрипача. Это основной, былинко-эпического характера образ первой части, который сочетается с побочной лирической темой в драматическом сопоставлении. Вторая часть покоряет тем, что, собственно, и заставляет любить звучание скрипки: она неторопливо поет прекрасную мелодию, которая кажется нескончаемой. Это редкий у Прокофьева случай, когда его мелодический дар выражен в вольном, длительном дыхании. Рондо, в форме которого написан финал, звучит в отяжеленном трехдольном ритме, однако это не вальс, а скорее, звучание испанского танца с кастаньетами, виртуозного и экспрессивного, с оттенком фантастичности.

Ромео и Джульетта. По партитуре в балете содержится 4 действия, 9 картин. Но структуру его опреде-

Блудный сын. Небольшой балет из десяти отдельных номеров, в нем обнаруживается неожиданная мягкость гармоний и тонкая красота лиризма, которые, по общему мнению, «открыли» миру дотоле малозаметные стороны таланта композитора. Однако в динамичных сценах (например, «Попойка» или «Грабеж») музыка звучит по-прежнему энергично, с импульсивной остротой и экспрессией. В музыке балета — многие из истоков еще большей углубленности, человечности прокофьевского творчества.

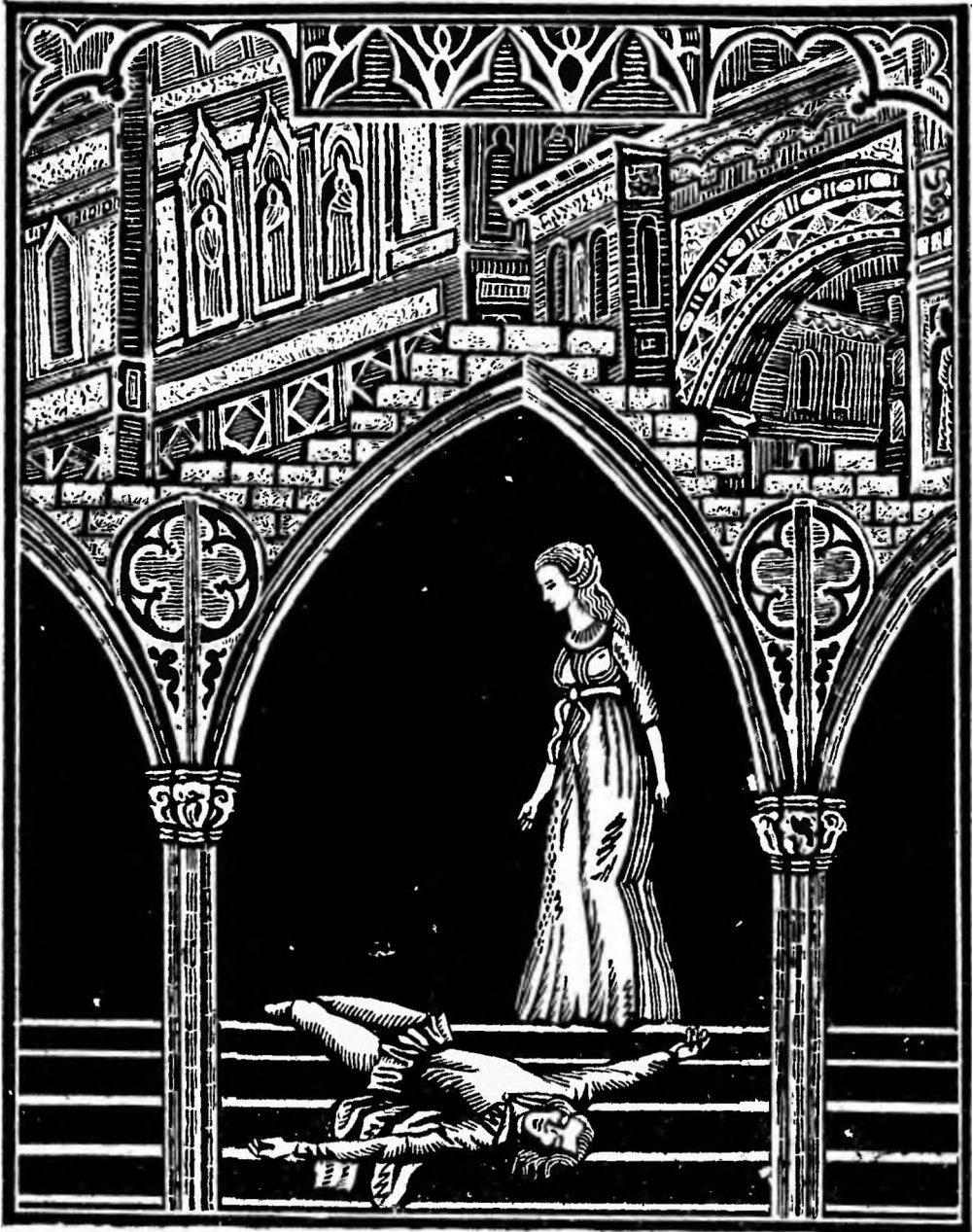
Четвертая симфония. Она известна сейчас в более поздней редакции, и от музыки «Блудного сына», послужившей первоначальным материалом для симфонии, теперь в ней осталось сравнительно немного. После Второй и Третьей, эта симфония стала обращением композитора к образам светлым, жизнеутверждающим. Драматизм ее — в разработке первой части — без трагического оттенка. Много напевности, безмятежных пейзажно-созерцательных образов (недаром в симфонии неоднократно солирует пасторальная флейта), оркестр часто звучит с прозрачностью, а в эпизодах со звуковой насыщенностью слышна энергичная маршевость, танцевальность, токкатная динамика. Окончание симфонии — мощный, ликующий апофеоз.

Четвертый концерт для фортепиано с оркестром (для левой руки) был написан по заказу пианиста, потерявшего руку во время мировой войны. Концерт виртуозен, в нем поражающая демонстрация техники игры. Быстрые пассажи рояля, «полетность» определяют развитие первой части. Вторая — с задумчивыми напевами струнных и солирующей скрипкой, с речитативными «высказываниями» рояля звучит созерцательно, спокойно. Третья часть — это постепенное пробуждение к действию, а после лирического эпизода, идущего на маршевом фоне, вновь, как и в первой части, возникает виртуозное непрерывное движе-

ляют не столько действия и картины, сколько необычайной лаконичности и экспрессии отдельные номера, которых 52! Причем не те, принятые в традиционном балете сцены с чередованием сольных, дуэтных, кордебалетных танцев. Номера эти при их дробности составляют, однако, непрерывное музыкальное действие, передающее не только идейно-эмоциональный замысел, но и основную сюжетную основу трагедии Шекспира. Каждый номер представляет собой сжатый музыкальный образ: или характеристику героя, или изобразительное описание происходящего, или картину разыгрывающихся страстей. Сквозь весь балет проходят основные мелодические линии — лейттемы, объединяющие всю образную ткань в единое целое. Полетная, во взлетающих пассажах — тема Джульетты-девочки; мягкая, с задумчивой грустью — тема мечтаний Ромео; суровое песнопение хорала — па-тер Лоренцо; тяжеловесное мрачное шествие — тема вражды двух семейств... Это перечисление можно продолжать и продолжать, настолько богата образная «портретность» музыки.

Партитура балета, сюиты из его музыки для оркестра и для фортепиано стали общепризнанными шедеврами лирической музыки Сергея Прокофьева.

Детская музыка. Это легкие фортепианные пьесы, которые рассчитаны на детское исполнение. Простейшими средствами Прокофьев выразил круг чувств и впечатлений ребенка, который как бы проводит загородный день — с «Утра» и до «Вечера», до поры, когда «Ходит месяц над лугами» (завершающая пьеса). Тонкое понимание характера детских переживаний, акварельная ясность в изображении природы, простота и свежесть языка определили любовь к этой музыке и у детей и у взрослых.



можно с полным основанием оценить лишь как «шутку гения». Но зато какая же это превосходная шутка! Вот, пожалуй, слово, которое вбирает в себя всю прелесть ощущений, возникающих при звуках сказки: лучезарность. Свет жаркого летнего дня, время мальчишеской безмятежности; наивность фантазии, которая страшное превращает в смешное и не забывает о мелких подробностях, как это всегда бывает в ребячьих историях, — всем этим живет и дышит, искрится веселая и чуть таинственная, как само наше детство, музыка. Великолепным подспорьем для нее оказался лаконичный, юмористически деловитый текст, сочиненный самим композитором. У сказки в соответствии с замыслом (идея принадлежала Н. И. Сац, руководившей театром для детей) была задача познакомить маленьких слушателей с инструментами симфонического оркестра. Решение Прокофьева оказалось простейшим: тембры инструментов стали «голосами» героев, каждый из этих голосов был связан с определенной темой — мелодической характеристикой персонажа. Сколько во всем этом изящества и остроумия, как выразительны и необычны темы героев, с какой изобретательностью описывает музыка каждый краткий эпизод истории про то, «как пионер Петя поймал волка»! И тут дело не только в блестящем мастерстве Сергея Прокофьева. А в том еще, что «мальчишество» было присуще его натуре, и он естественным образом мог воссоздать его в своей музыке. Прокофьев — увлекающийся, склонный к озорному, любящий новое, в чем бы оно ни проявлялось, экспериментатор и изобретатель, азартный игрок, — вовсе не нуждался в том, чтобы с вершин своего возраста снисходить к мышлению, чувствам и интересам мальчишки: они ему были близки и понятны.

С ребятами Прокофьев беседует как с равными: через редакцию журнала «Пионер» он отвечает юному



Глава V

„НАСТУПАТЕЛЬНЫЙ БЕГ, ПОЛНЫЙ ВОЛИ К ПОБЕДЕ...“

Знаете ли вы Петю? Знакомы ли с волком?

Разумеется, их не надо представлять читателю: с той поры, когда была написана симфоническая сказка Прокофьева «Петя и волк», герои этой забавной музыкальной выдумки стали известны нескольким поколениям людей по всему свету. Симпатичный Петя вот уже сорок с лишним лет пребывает в своем чудесном пионерском возрасте; жадный волк безуспешно пытается поймать храбрую птичку, а старый дедушка по-прежнему ворчит на внука... Разумеется, сказку про Петю и волка, если поставить ее среди всего множества значительных сочинений композитора,

довольно часто выступал на страницах прессы. Как и в вышеприведенных словах, почти в каждой статье звучит страстное желание утвердиться в своих композиторских воззрениях. Прокофьев излагает свои взгляды, и не только излагает, но и отстаивает, защищает их. Человек огромной музыкальной культуры, огромного композиторского и артистического опыта, он считал своим долгом выступать против опасностей, которые грозили музыкальному искусству, — против пошлости, примитивности, рутинности. Опасности эти существовали, потому что понятия демократизма, массовости искусства нередко подменялись понятиями упрощенчества, прямолинейности, а это вело к боязни нового, необычного, смелого. Прокофьев со страниц центральной печати прямо сказал, как он выразился, про «опасность опривинциальиться» и заявил, что «музыку прежде всего надо сочинять *большую*, то есть такую, где и замысел и техническое выполнение соответствовали бы размаху эпохи». Он говорил о мелодии простой и понятной, но не тривиальной; о технике письма ясной и простой, но не трафаретной. «Простота должна быть не старой простотой, а новой простотой», — вот к чему он стремится страстно, может быть, и мучительно, потому что это требовало и самоограничения его фантазии, которая любила быть безудержной... Он против «псевдонародного» стиля, который грешит дурным вкусом; он знает, что «сейчас не те времена, когда музыка писалась для крошечного кружка эстетов». Но «подлаживаться» под массовую аудиторию он не хочет. «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».

читателю, который спросил, не случится ли так, что в музыке иссякнут все мелодии, «все певучие сочетания нот»? И вот Прокофьев, обращаясь к примеру с безграничными возможностями своей любимой игры — шахмат, рассказывает, сколь неисчерпаем «мелодический запас» еще не написанной музыки. От цифровых подсчетов композитор переходит к серьезным размышлениям о восприятии музыки, о судьбах новаторских сочинений и, сославшись на примеры с Бетховеном, Вагнером, Листом, чью музыку современники отказывались признавать, высказывает выстраданное им самим убеждение: «Следовательно, комбинации, которые отвергнуты были раньше как немелодичные, могут в будущем оказаться замечательными мелодиями». Среди разговора с ребятами Прокофьев, конечно же, не обходится без юмора и советует «не расстраиваться», заглядывая в необозримые времена, когда «солнце погаснет, а земля остынет, — и подумайте, что за ужас! — вокруг темной звезды, которая была когда-то солнцем, будут носиться не планеты, а холодные гробы...» И тут же, призывая не беспокоиться по поводу этой жуткой перспективы, композитор заканчивает свою беседу с пионерами всерьез, словами мажорными по тону и очень важными по смыслу: «Лучше выучимся любить настоящую, хорошую музыку. А что такое настоящее, хорошее? Это не пошленькие песенки, которые нравятся сразу, но назавтра надоедают так, что их невозможно слушать, а та музыка, корни которой лежат в классических сочинениях и народных песнях».

Эти высказывания знаменательны. Они свидетельствуют о том, что раздумья о сущности музыкального творчества в эти годы волнуют композитора неизменно, он не обходится без них даже в статье, рассчитанной на ребят.

Во второй половине тридцатых годов Прокофьев

ство того, что вновь — в который уже раз! — окончилось неудачей желание Прокофьева и Мейерхольда создать совместный театральный спектакль. Ведь Мейерхольд не оставлял попыток вернуться к «Игроку» (в 1934 году он вновь предлагал поставить оперу), вел долгую борьбу, как уже говорилось, за «Стальной скок». И вот «Борис Годунов», спектакль, для которого была уже написана музыка и который уже репетировался, давал, казалось бы, возможность осуществиться общей мечте двух больших мастеров, но театр Мейерхольда был закрыт...

Шли годы сложные, противоречивые. Люди искусства остро ощущали участвовавший, неровный пульс времени. Страна и весь настороженный мир приближались к невиданным испытаниям. Прокофьев еще дважды побывал за границей, последний раз в 1938 году. Поездки по Европе и Америке были триумфальны: всемирная слава его как композитора и как артиста утверждалась непоколебимо. Этот же год принес известие: балет «Ромео и Джульетта» поставлен в Брно, в Чехословакии — там, куда уже тянулась тень гитлеризма... Был последний предвоенный год в Европе.

Надвигавшаяся опасность войны заставляла задумываться о многом. Судьбы Родины, судьбы народа, его история и его недавнее прошлое становятся в искусстве тех лет особенно актуальными. Сергей Прокофьев, который долго и настойчиво искал сюжет для большого музыкального полотна, в котором бы воплотилось «положительное начало», «героика строительства», «новый человек», «борьба и преодоление препятствий», обращается теперь к драматическим военным темам. В двух исключительной силы произведениях, созданных в 1938—1939 году, композитор демонстрирует необычайный диапазон своего огромного дарования: он сочиняет музыку к фильму «Александр

Эти последние фразы были написаны Прокофьевым в записной книжке в 1937 году. Читая их, чувствуешь, как он внутренне спорит с кем-то, возражает. В те годы, в частности, велась несправедливая критика театральных сочинений Шостаковича, которые были сняты со сцены, и можно представить, как непримиримый Прокофьев переживал происходящее, как вновь и вновь стремился он сформулировать свои композиторские принципы. Скоро и самому Прокофьеву пришлось пройти через горькое разочарование: была отвергнута еще до публичного исполнения его кантата, посвященная XX годовщине Октября. Не в первый раз, конечно, наталкивался композитор на непонимание, и он умел сносить какую угодно критику. Но кантата была для него не просто очередным произведением, с ней он хотел выйти к массам, это и была его *большая музыка* — без «подлаживания» и созвучная, как он думал, размаху эпохи. «Я писал эту кантату с большим увлечением. Сложные события, о которых повествуется в ней, потребовали и сложности музыкального языка. Но я надеюсь, что порывистость и искренность этой музыки донесут ее до нашего слушателя». Надежда композитора сбылась почти через тридцать лет...

В том же году, когда писалась кантата, страна отмечала столетие гибели великого Пушкина. В театрах и на киностудиях готовилось много работ, связанных с пушкинской темой. В списке сочинений композитора можно прочесть:

«Борис Годунов», музыка к неосуществленному спектаклю Камерного театра...

«Евгений Онегин», музыка к неосуществленному спектаклю Камерного театра...

«Пиковая дама», музыка к неосуществленному фильму...

Самое грустное в этом перечислении — свидетель-

же приобрел большую популярность. Фильму суждено было вскоре стать кинокартиной, призванной выполнять патриотическую роль в годы Отечественной войны. В эти же годы радио разносило по всей стране музыку кантаты «Александр Невский», и хор «Вставайте, люди русские, на славный бой, на смертный бой» звучал призывом к мужеству, к стойкости перед нашествием врага.

О молодом Прокофьеве многое говорилось в связи с его «скифством», «варваризмом». Теперь же становилось ясно, что в смелых исканиях тех, почти тридцатилетней давности лет, складывался стиль Прокофьева, который был и оставался всегда подлинно национальным, и музыка «Александра Невского» только наиболее явно дала это почувствовать. «Прокофьев глубоко национален. Но национален он не квасом и щами условно-русского псевдореализма, — говорил Сергей Эйзенштейн. — Прокофьев национален строгостью традиций, восходящих к первобытному скифу и неповторимой чеканности резного камня XIII века на соборах Владимира и Суздаля.

Национален восхождением к истокам формирования национального самосознания русского народа, отложившегося в великой народной мудрости фрески или иконописного мастерства Рублева».

И тут же Эйзенштейн говорит, чем «интернационален Прокофьев»: «видоизменяемостью своей образной речи». Потому что сатира и гротеск итальянской «комедии дель арте», и шекспировская трагедийность, и драматизм событий русской истории — все это подвластно Прокофьеву!

С недавними историческими событиями связан сюжет оперы Прокофьева «Семен Котко», писавшейся композитором в 1939 году. Над либретто работал писатель В. Катаев — автор повести «Я — сын трудового народа», которая и стала основой не только сю-

Невский» и на ее основе величественную кантату — вокально-оркестровое полотно о событиях семисотлетней давности; и почти одновременно Прокофьев пишет о том, чему всего лишь двадцать лет назад были свидетелями его современники, — большую оперу «Семен Котко» на сюжет из времен гражданской войны на Украине.

Фильм «Александр Невский», один из шедевров крупнейшего мастера мирового кино Сергея Эйзенштейна, широко известен. В этом фильме оба тезки — везло Прокофьеву на Сергеев! — впервые нашли друг друга, что стало событием не только для них обоих, но и для двух искусств: самого древнего — музыки и самого молодого — кино. Стоит задуматься, почему так произошло.

Есть много оснований догадываться о творческой близости Прокофьева и Мейерхольда. Одним из последних замыслов режиссера была постановка «Семена Котко», но путь Мейерхольда трагически оборвался, и остается лишь с сожалением предположить, какие интереснейшие результаты могло бы принести рабочее содружество двух великих современников. Что же касается внутренней близости творчества Эйзенштейна творчеству Прокофьева, то этому есть прекрасные свидетельства: фильмы, над которыми они работали совместно. Именно так — совместно, потому что важнейшие этапы создания фильма, начиная от съемки ряда эпизодов до необычайно важного в творческом методе Эйзенштейна процесса — монтажа, проходили при участии Прокофьева, одновременно с тем, как писалась музыка, вернее даже сказать, *вместе* с тем, как писалась музыка. Оба мастера чувствовали не только суть искусства друг друга, а словно бы творили в едином ритме, как если бы мышление зрительное и музыкально-слуховое было у них общим.

«Александр Невский» вышел на экраны и сразу

звучащая в оркестре, а в пении — связанная с ритмически организованными словами, в частности, со стихотворной строкой. И вот оказывается, что таких, привычного построения мелодий в опере почти нет. Но есть другое: необыкновенное мелодическое богатство кратких звуковых сочетаний, пронизывающих и звучание оркестра и каждую вокальную партию. Музыкальный образ рождается из этих как будто и малозаметных мелодических оборотов подобно мозаичному портрету, который слагается из отдельных зерен смальты. Такие мелодии требуют «близкого рассматривания», то есть умения услышать их, умения воспринять их эмоционально и закрепить их в своей памяти, а это требует внутренней подготовки, что, впрочем, вообще относится к восприятию сложного искусства.

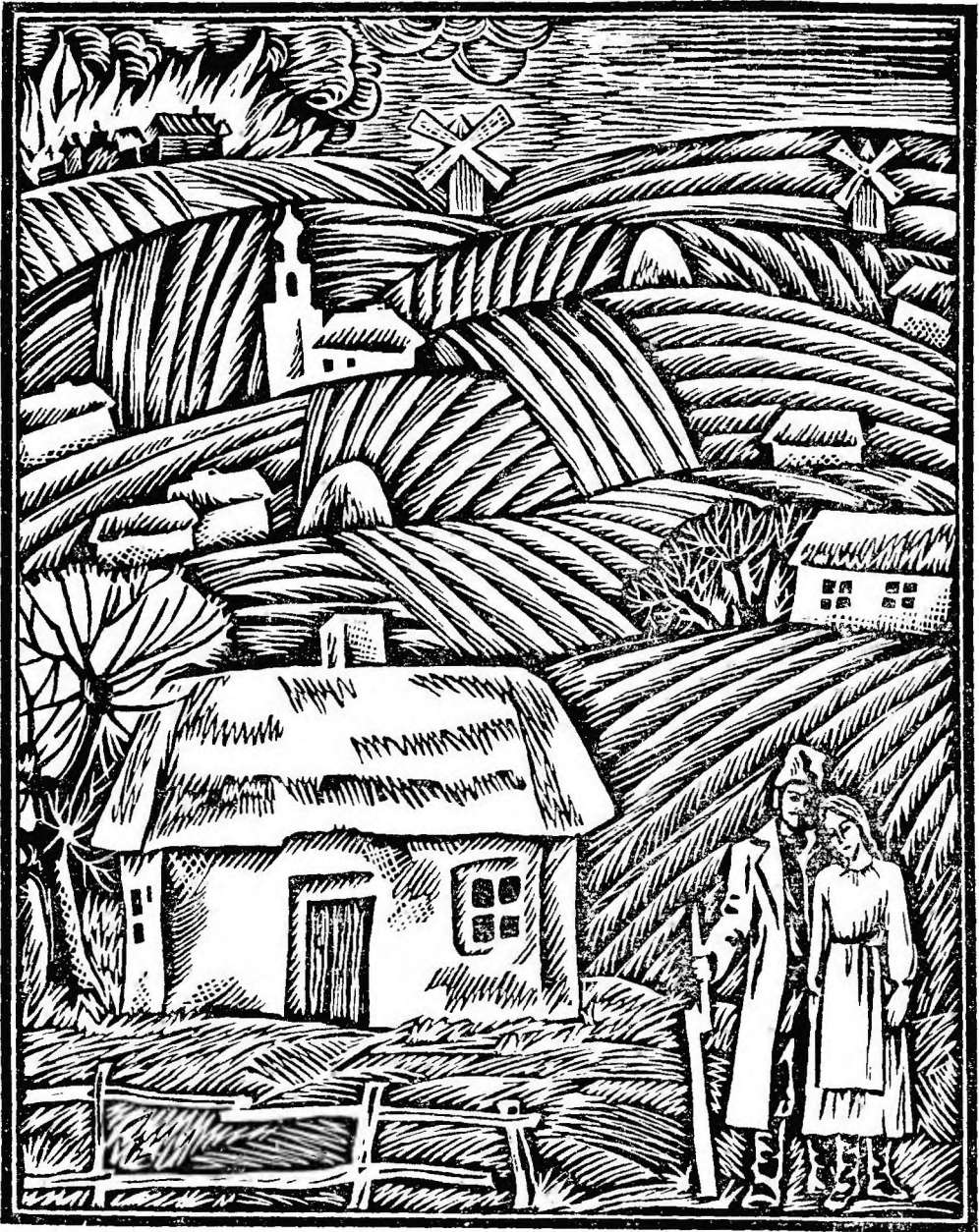
Музыкальный язык «Семена Котко» (о котором здесь говорилось в связи лишь с одним примером, весьма кратко и упрощенно) не случайно именно таков. Сам Прокофьев по поводу своей оперы говорил, что «если ария Ленского или ария князя Игоря являются естественной частью опер Чайковского и Бородина», то, предположим, ария председателя сельсовета «при малейшей неловкости со стороны композитора может привести слушателя в недоумение». Это действительно так. Новое время требовало «новых песен», опять, вспоминая слова композитора, можно сказать: «новой простоты». Этой задаче Прокофьев и подчинил свой замысел, работая над оперой, в которой есть и председатель сельсовета, есть зачитывание приказа о сдаче оккупантам продовольствия, есть и эпизод обучения тому, как надо обращаться с пушкой. В опере много юмора, в ней обыгрывается много бытовых деталей. Но в «Семене Котко» важнейшее — это судьба простого люда, волею событий оказавшегося на переломе истории, вовлеченного со своими житей-

жетной, но даже и основой самого текста оперы, а как известно, редко случается так, чтобы проза служила готовым материалом для создания оперы. Прокофьев же еще со времен «Игрока» был принципиальным противником «облагораживания» прозы, ритмической или стихотворно-рифмованной «подгонки» слов для их использования в вокальной музыке. Он был убежден, что музыка вовсе не противопоказана естественно звучащим словам живого человеческого разговора, что музыка способна возвысить до особой эмоциональной осязаемости обыкновенную речь. В этом убеждении Прокофьев оказывался солидарен и с великим реалистом Мусоргским, и с музыкальным новаторством композиторов двадцатого века, лучшие из которых на Западе, кстати сказать, оценивали творчество Мусоргского необычайно высоко.

Неискушенный слушатель, который впервые знакомится с «Семеном Котко», может сначала впасть едва не в возмущение. Обыденность текста, простота житейских ситуаций, интонации певцов, которые «то ли говорят, то ли поют» в постоянном общении друг с другом, без того, чтобы хоть иногда остановиться среди сцены и спеть красивую, мелодичную арию...

Да опера ли это?

Тот, кто привык к музыкальному языку героических и лирических опер прошлого, разумеется, может быть и обескуражен и даже возмущен. Язык «Семена Котко» резко отличается от этих опер не только по музыкальному стилю, но, точнее говоря, по самой своей структуре. Что здесь имеется в виду, можно пояснить на том, какова мелодическая природа этой оперы Прокофьева. Человеку, мало знающему искусство Прокофьева, тем более не музыканту, может показаться, что опера вообще лишена мелодий. Ведь нередко считается, что мелодия — это обязательно развернутая музыкальная фраза, длительная, явственно



скими радостями, горестями и заботами в вихрь огромных перемен.

Семен Котко, центральный персонаж оперы, вернулся домой, в родное украинское село с фронтов мировой войны. Встречает его старенькая мать, ждет его здесь невеста Софья. Начало действия идиллическое: картина мирного села, любовь, мечты о простом счастье. Новая власть дает бедняку Семену земельный надел, отец Софьи, поупиравшись, соглашается на свадьбу. Но нет еще мира на этой прекрасной украинской земле: появляются немецкие солдаты, часть селян уходит в партизаны, а среди ночи, пользуясь предательством отца Софьи, немцы и гайдамаки чинят расправу над двумя активистами Советской власти — вешают матроса-большевика и старого селянина. Семен Котко спешит скрыться, но он успевает убить часового и снять с виселицы погибших, чтобы партизаны могли их похоронить с почестями. В отместку село поджигают, и страшным символом народных страданий поднимается над степью багровое зарево... О том, что произошло в селе, Семен узнает от своей сестры Фроси, прибежавшей в отряд. И еще узнает он, что Софью, невесту Семена, ее отец насильно выдает замуж за помещичьего сына, и уже назначено венчание в церкви. Семен вновь появляется в селе, к нему из церкви выбегает Софья, но ее возлюбленного хватают, и ее же отец вот-вот готов расстрелять его. Но роли неожиданно меняются: партизаны уничтожают гарнизон, спасают Семена, и именно ему приходится решать, оставить ли в живых предателя или расстрелять. Тяжелое решение диктуется Семену самой неумолимостью происходящего. Софья не оставляет Семена и вместе с ним уходит из села: Котко идет воевать за новую жизнь.

Опера готовилась к постановке в течение сезона 1939—1940 годов в Москве, в оперном театре имени

— Интересно, кого это мы хороним?

Не таков был Прокофьев, чтобы сделать вид, будто он ничего не слышал:

— Невежество балетного танцора! — громко произнес он.

«Невежество» это было столь велико, что лишь вмешательство официальных лиц предотвратило срыв премьеры. А когда в январе 1940 года спектакль был показан — с Галиной Улановой в главной партии, — балет Прокофьева начал завоевывать решительное признание. При всей разноречивости оценок (сам Прокофьев считал, что работа театра была бы более ценной, «если бы хореография точнее следовала за музыкой»), постановка Лавровского оставила свой значительный след в истории балетного театра.

Продолжая то, что в предыдущей главе говорилось об этапах развития русского и советского балета, можно теперь оценить, какое значение приобрела постановка «Ромео и Джульетты». Именно в этой постановке 1940 года получили наилучшее, наивысшее воплощение идеи того течения в хореографии, какое условно называют сегодня «драматическим балетом». Критики много спорили об этой постановке, говоря, что и в ней танец — главнейшее выразительное средство балета — нередко отходил на второй план, уступая нетанцевальным, пантомимическим способам выразить насыщенное действие, как это было характерно и для других постановок балетного театра тридцатых-сороковых годов. Однако выразительность, эмоциональная насыщенность происходящего на сцене были очень высоки благодаря прежде всего тому, что музыка не иллюстрировала действия и страсти героев, а была сама *нервом* и содержанием спектакля, и хореография — в танце, в пантомиме, в мизансценах жила вместе с музыкой, в одном дыхании с нею.

Прошли годы, больше пятнадцати лет с этой по-

Станиславского. А в это же время в Ленинграде в Кировском (бывшем Мариинском) театре шла подготовка балета «Ромео и Джульетта». Вместе с режиссером С. Радловым над балетом работал хореограф Л. Лавровский.

Сперва, узнав о желании Л. Лавровского обратиться к его балету, Прокофьев ответил: «Не верю». С горечью, раздражением и обидой перечислил он, сколько разочарований пришлось ему испытать еще за границей, где ему говорилось, что музыка нужна в балете лишь для «оформления ритмов», продиктованных хореографом. Затем, продолжал он, и в Большом театре так и сяк «кроили» его музыку, а в результате отказались от нее. «Хватит! — решительно сказал Прокофьев. — Никаких балетов! Сделаю из «Ромео» сюиты, и их будут играть». Потом, однако, интересы дела, желание увидеть жизнь своего балета пересилили, и Прокофьев сдался: «Будем работать!» — энергично заключил он.

И вот наконец-то музыка балета, уже давно завоевавшая признание, выходила на сцену одного из крупнейших театров страны! Но легко сказать «выходила» — с мучениями, с трудом пробиваясь сквозь неприятие, непонимание самих же артистов: балерины отказывались под нее танцевать, музыканты отказывались ее исполнять, даже балетмейстер Л. Лавровский, смело взявшийся за отвергнутый несколько лет назад балет, требовал переделок, перестановок, добавлений. Прокофьеву все это давалось дорогой ценой: на репетициях он то выходил из себя, то мрачно умолкал, то поддавался уговорам, а то, бросив все, уезжал из театра. Было всякое: и конфликты на основе творческой, и просто неумное издевательство. Однажды в присутствии Прокофьева во время репетиции на сцене кто-то из артистов спросил с сарказмом, как бы ни к кому не обращаясь:

критиков переругаться друг с другом, как и было во время дискуссии, разразившейся по поводу «Семена Котко»:

— *Опера никуда не годится!*

— *Одно из высоких достижений советского музыкально-драматического искусства!*

— *Композитор не свободен от формалистических заблуждений. Его опера, на мой взгляд, не будет принята массами.*

— *Музыка одновременно и очень доступная, и высококачественная в художественном отношении.*

— *Мы никак не можем принять прокофьевскую оперу.*

— *Основная идейная направленность оперы оказалась суженной, ограниченной... Ни большого героя... ни обобщенного образа революционного народа...*

— *Произведение, являющееся большой ошибкой крупного художника!*

— *Перед последующими поколениями будет стыдно за такие суждения!*

И слова — тогда еще студента, а сегодня крупнейшего музыканта нашего времени — Святослава Рихтера: «В тот вечер, когда я впервые услышал «Семена Котко», я понял, что Прокофьев — великий композитор».

Здесь уместно остановиться на знаменательном событии: в том же, 1940 году началась артистическая биография Святослава Рихтера, и началась она с исполнения сочинений Прокофьева. Тогда Прокофьев только что закончил свою Шестую сонату для фортепиано — одну из трех, которые он задумал одновременно и даже одновременно сочинял — чуть ли не все десять частей разом! Но все-таки Шестая была закончена, а две другие он отложил. Новую вещь Прокофьев вскоре сам исполнил на радио, однако прежде соната прозвучала в узком кругу музыкантов на квар-

становки. Новое поколение балетмейстеров пошло в своем творчестве иными путями, восстанавливая в балетном театре первенство танца, значение музыкального образного начала в хореографии и во многом отказываясь от того, что было свойственно «драмбалету». Появлялись и новые постановки «Ромео и Джульетты» Прокофьева. Но как раз тогда, в середине пятидесятых годов, Большой театр вызывал во всем мире неизменное восхищение и удивление своим «Ромео».

Вот одна, пожалуй, самая характерная оценка балета, принадлежащая директору хореографической школы в Лондоне: он сперва посчитал его «самым реакционным балетом, какой только можно себе представить», а потом искренне признался, что «только после повторных просмотров вещь в целом произвела на меня глубокое впечатление и сильно на меня действовала».

Как видим, время все поставило на свои места, и сегодня ясно, что творчество Прокофьева повлияло не только на судьбы музыки, но и на судьбы смежных искусств — в данном случае на сложный ход развития искусства балета.

В том же, 1940 году состоялась еще одна премьера прокофьевского спектакля: летом, в самом конце сезона, московская публика познакомилась с «Семеном Котко».

Давно ли скрещивались шпаги критики по поводу первых концертов Прокофьева? Давно ли гремел скандал вокруг «Скифской сюиты»? Давно ли отвергали и защищали «Стальной скок»? Прошло уже три десятилетия, как появился дерзкий ниспровергатель Прокофьев, но казалось, что опять и опять повторяется один и тот же эпизод, и прошлое, как видно, ничему не учило ни критиков, ни композитора, потому что опять композитор сочинял такое, что заставляло

ких «против» не имела. Понравились и соната, и как я играл».

Прокофьев был и обрадован и удивлен. Говорят, что он воскликнул:

— Да! Можно ее играть и так!

В исполнении Рихтера соната прозвучала для Прокофьева иначе, чем когда он сам ее играл, чем слышал ее своим авторским ухом, но в том-то и заключен магнетизм истинного дарования: убедительность исполнения такова, что покоряет всех, даже автора, и даже такого, как Прокофьев, который и сам пианист с мировым именем, и кто не слишком-то привык доверяться чужому вкусу! Рихтеру он с тех пор доверял неизменно.

Концерт был осенью, соната была написана весной, летом состоялась премьера «Семена Котко», но, оказывается, все эти события не были главными в столь кратком промежутке времени, потому что между весной и осенью, когда, кажется, принято отдыхать, когда после всех волнений, сопутствовавших этим двум крупным постановкам — ленинградской «Ромео» и московской «Котко», вполне можно было позволить себе передышку, — в этом кратком промежутке времени Прокофьев... сочинил новую оперу! Сочинил полностью, начиная от либретто, сделанного им самим, и кончая оркестровкой.

...Гротеск итальянской «комедии дель арте»; шекспировская трагедийность; драматизм событий древней русской истории, событий недавнего прошлого. И рядом — юмор, насмешка и лирика Шеридана, английского комедиографа XVIII века, чьей пьесой «Дуэнья» неожиданно увлекся Прокофьев!

Стиль Прокофьев ощущал безошибочно. Опера, которую композитор назвал по ее заключительной сюжетной ситуации «Обручение в монастыре», действительно стоит в одном ряду с лучшими созданиями

тире у П. Ламма, и вот как живо рассказано об этом в воспоминаниях Рихтера:

«Пришел Прокофьев. Он пришел не как завсегда-тай, а как гость — это чувствовалось. У него был вид именинника, но... и несколько заносчивый.

Принес свою сонату и сказал: «Ну, за дело!» Сразу: «Я буду играть».

...Быстрота и натиск! Он был моложе многих, но чувствовался подтекст, с которым как бы всё соглашались: «Я хоть моложе, а стою вас всех!» Его несколько высокомерное отношение к окружающим, однако, не распространялось на Мясковского, к которому он был подчеркнуто внимателен.

Прокофьев вел себя деловито, профессионально...

По-моему, он играл сонату дважды и ушел. Он играл по рукописи, и я ему перелистывал... Прокофьев еще не кончил, а я решил: это я буду играть!

Необыкновенная ясность стиля и конструктивное совершенство музыки поразили меня. Ничего в таком роде я никогда не слышал... Классически стройная в своем равновесии, несмотря на все острые углы, эта соната великолепна».

Соната была написана весной, все лето Рихтер ее учил, а в середине октября был концерт, в котором играли Генрих Нейгауз (замечательный пианист и педагог) и его ученик — студент Святослав Рихтер.

Н. В. Моролева спросила у Нейгауза:

— Вы в каком отделении?

— Конечно, в первом! Слава же играет лучше меня! — не задумываясь, ответил этот удивительный музыкант, человек мудрый и жизнелюбивый. С того вечера имя Святослава Рихтера было на устах у всех. Сам он написал об этом скромно: «Помню, я был недоволен тем, как играл в концерте, но соната имела очень большой успех. Публика была специфическая — музыкальная. Была абсолютно «за» и ника-

исходят сразу три свадьбы; и за всем этим — веселое издевательство над мещанством, тупостью, практицизмом и веселое прославление молодости и любви... Юмор Прокофьева, его прозрачный и, если можно так выразиться, скромный лиризм нашли в этой опере благодатную почву. Временами кажется, что музыка оперы пронизана лунным светом, благоуханием южных цветов, гармонией чувства зародившейся любви, самой юностью... А ведь композитору было около пятидесяти.

Приблизительно к этому времени относятся перемены в личной жизни Сергея Сергеевича. Его другом и женой стала Мира Александровна Мендельсон — поэтесса, автор стихотворных текстов «Обручения в монастыре». Кстати сказать, Мира Александровна и подала Прокофьеву идею этой комической оперы.

Наступил 1941 год. Весной в театре имени Станиславского шли репетиции «Обручения», сам Прокофьев был, как всегда, в трудах, он уже писал балет по сказке «Золушка» и обдумывал уже либретто гигантского полотна: композитор обратился к «Войне и миру» Льва Толстого...

«Лето 1941 года, — вспоминал чуть позже композитор, — мы с женой проводили на даче в Кратове под Москвой. Там я писал балет «Золушка», заказанный мне Ленинградским театром оперы и балета имени Кирова. 22 июня, теплым солнечным утром, я сидел за письменным столом. Вдруг появилась жена сторожа и с взволнованным видом спросила меня, правда ли, что «немец на нас напал, говорят, что бомбят города». Известие это ошеломило нас. Мы пошли к жившему неподалеку Сергею Эйзенштейну. Да, это оказалось правдой. 22 июня 1941 года немецкие фашисты напали на Советский Союз. Весь советский народ встал на защиту родной земли. Каждому

композиторов, писавших в жанре «оперы-буфф», то есть в жанре музыкальной бытовой комедии, в которой комическое начало свободно сочетается с лирикой.

Надо сказать, что пьеса Шеридана подсказывала оперное решение: «Дуэнья» в своем первоисточнике была тем, что сейчас называют «музыкальной комедией». В последней четверти XVIII века песенки из «Дуэньи» можно было услышать повсюду в Англии. Стихотворные куплеты этих песенок остались и в литературных изданиях пьесы. В опере Прокофьева они получили новую жизнь, и любопытно, что композитор, который в «Семене Котко» сознательно избегал традиционных вокальных эпизодов (развернутых арий, ариозо, ансамблей), здесь, в опере «Обручение в монастыре», вводит их на каждом шагу! Объясняется это именно точным ощущением стиля: можно сказать, что, как первая симфония Прокофьева была в самом замысле обращена к нарочито классической форме, так и эта опера была сочинена именно в форме знаменитых комических опер прошлого, и композитор только еще раз продемонстрировал, с какой легкостью владеет он многообразием музыкально-драматических жанров.

Все сюжетные перипетии «Обручения в монастыре» пересказывать здесь не будем: в девяти картинах оперы есть все, присущее комическому театру, корнями связанного с комедиями Шекспира, Мольера, Лопе де Вега: тут и две влюбленные пары, которые мечтают соединиться; тут и практичный отец и недалекий торговец-жених, мешающий влюбленным; тут и служанка, в чье платье переодевается дочка, чтобы ускользнуть из-под отеческого надзора; тут и путаница, которая обычна во всякой комедии положений, и необоснованная ревность, и одураченный глупый торговец, и, как положено, благополучный финал, где про-

может оставаться лишь жизненным фоном для действующих в опере героев: напротив, борьба с врагом ставится «в основу оперы», и судьбы героев становятся частью судьбы всего народа, всей страны. Видится нечто глубоко закономерное в том, что в годы войны и в послевоенное время жизнь композитора была связана с оперой «Война и мир» — с работой над ней, с ее трудной дорогой на сцену.

В августе 1941 года Прокофьев вместе с женой в числе ряда музыкантов, писателей, артистов уже немолодого возраста был эвакуирован из Москвы, которая стала подвергаться вражеским бомбардировкам. Четыре месяца Сергей Сергеевич провел на Северном Кавказе, в Нальчике, но затем пришлось перебраться дальше на юг, за Кавказский хребет, в Тбилиси. Чуть больше полугода длилось его пребывание в столице Грузии. И хотя для таких выдающихся людей искусства, какими являлись Прокофьев и его старший друг, уже шестидесятилетний Н. Я. Мясковский, старались создать наиболее возможные по тем обстоятельствам условия, жизнь все же была нелегкой. Однако недаром привык Прокофьев работать в любой обстановке! — он работал непрерывно и теперь: сочинял постоянно, писал сразу несколько новых произведений, выступал и в концертах, по-прежнему вел деловую и дружескую переписку. Квартет, оркестровая сюита (она называется «1941 год»), знаменитая Седьмая фортепианная соната, задуманная еще до войны и теперь законченная, — уже этого было немало даже для такого труженика, как Прокофьев! Но вот хронология главной его работы:

15 августа 1941 года: в гостинице «Нальчик» Прокофьев приступает к клавиру оперы «Война и мир». 5 дней длится сочинение картины «Отрадное».

17 дней — сочинение картины «У князя Болконского».

хотелось внести немедленно свой вклад в борьбу. Первым откликом композиторов на происходящие события, естественно, явились песни и марши героического характера, то есть та музыка, которая могла непосредственно зазвучать на фронте. Я написал две песни и марш. В эти дни 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 в 1812 году и об изгнании наполеоновской армии с русской земли. Ясно было, что именно эти страницы должны лечь в основу оперы».

Слова Прокофьева о том, как первые грозные дни войны повлияли на замысел новой оперы и поставили в основу ее борьбу народа с врагом, заслуживают особого внимания. Они являются живым, действительным обоснованием той общеизвестной истины, что большой художник никогда не живет, просто и не может жить вне тревог и бед окружающей жизни, вне событий, потрясающих эпоху. И разумеется, то были не просто слова: Прокофьеву не свойственно было говорить о своем творчестве «вообще», неконкретно, и в данном случае он лишь описал, как на самом деле складывался замысел «Войны и мира». Черновики первоначальных планов оперы сохранили тому документально точное подтверждение. Так, в середине апреля, то есть до начала войны, план этот ставит центром внимания каждой из картин судьбы и личные взаимоотношения отдельных персонажей, где бы ни разворачивалось действие — в «мирных» эпизодах или в «военных». Но спустя несколько месяцев, в июле, когда композитор чувствовал нависшую над страной угрозу, и по его словам, «по-особому близки стали страницы, повествующие о борьбе русского народа», план оперы меняется так, что «война» уже никак не



8 дней — работа над картиной «В гостиной Элен Безужовой».

15 дней — сочиняется картина «У Долохова».

К 29 октября, спустя три недели, окончена картина «В доме Ахросимовой».

12 ноября закончена шестая картина — «В кабинете у Пьера».

17 ноября начата седьмая картина, но последовал переезд из Нальчика, и в Тбилиси 12 января 1942 года заканчивает, отказавшись от более ранних вариантов, картину «Бородинское поле перед сражением».

15 января начинается работа сразу над двумя картинами — «Шевардинский редут» и «Горящая Москва».

Далее последовала серьезнейшая работа над историческими материалами о войне 1812 года. «Шевардинский редут» был завершен лишь в последнюю очередь, две другие картины «Смоленская дорога» и «Смерть князя Андрея», а также увертюра к опере пишутся в течение марта, и 13 апреля 1942 года клави́р оперы был завершен.

Грандиозное музыкальное полотно, оперу с прекраснейшими страницами лирики и монументальными эпическими сценами Прокофьев создал в течение всего лишь восьми месяцев первого военного года!..

Композитор, по-видимому, придавал особое значение своему труду, признавал его не только своим личным делом и, надо думать, поэтому много советовался с друзьями, играл им написанное, а едва клави́р был окончен, отправил его в Москву, чтобы ознакомить с оперой лиц, от которых зависело исполнение оперы. Как и всегда, прокофьевская музыка требовала глубокого осмысления, требовала к себе особого отношения, и с этим не все способны были справиться. Строгий, бескомпромиссный Мясковский называл музыку «везде первоклассной», «исключительной», счи-

композитор занимается по приезде на место, здесь же, в Алма-Ате, состоялось предварительное знакомство с замыслом «Ивана Грозного», и сразу же начинается сочинение музыки к фильму — по договоренности с режиссером сперва пишутся песенные эпизоды. Осень 1942 года — идет работа также и над музыкой к другим фильмам, которые готовит студия; пишется кантата «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным», в которой композитор воссоздавал, по его же словам, «образы сломанного детства, жестокого врага, непреклонного мужества и близкой светлой победы»; сочиняется соната для флейты и фортепиано — и непрерывно продолжается главный труд: оркестровка оперы, коррективы, связанные с изменениями в либретто, сочинение музыкального «Эпиграфа», — словом, идет непрестанный творческий процесс, в котором грандиозному произведению еще предстоит откристаллизоваться.

Конец 1942 года — Прокофьев предпринимает поездку в Москву.

Его попутчик, ленинградский искусствовед Ю. Слонимский, записал тогда же:

«В богатой душе композитора словно появились новые тона. Он стал проще, сердечнее. Круг его повседневных наблюдений и интересов резко расширился. Трагические события войны обострили его восприятие. Он слушал, говорил и глядел на окружающее с живым участием, какое далеко не всегда проявлялось прежде. Все интересовало его. Пережитое на фронтах в первые месяцы войны. Судьба общих знакомых в Ленинграде. Блокада. Он требовал от очевидца подробностей, радовался и негодовал вместе с ним, гневался и грустил. Никогда раньше я не знал такого Прокофьева — человека и гражданина».

В Москве композитор играет оперу перед руководителями, потом перед артистами Большого театра.

тал, что в опере «есть потрясающие сцены», но он не соглашался со стилем, при котором «певцы преимущественно «высказываются» на фоне чудесной музыки оркестра».

Святослав Рихтер писал об опере: «Событие из ряда вон выходящее! Опера по роману Толстого! Это казалось невозможным. Но поскольку за это взялся Прокофьев, приходилось верить».

Опять вместе с Ведерниковым мы проигрывали оперу группе музыкантов, среди которых был Шостакович.

Стояли хмурые зимние дни, темнело рано».

Дмитрий Шостакович потом много раз проигрывал отдельные эпизоды музыки «Войны и мира» и, как он писал Прокофьеву, «задышался от восторга». Что же касалось будущей постановки, то композитору советовали продолжить работу над оперой, сделать некоторые изменения, и Большой театр уже высказывал желание ставить «Войну и мир» на своей сцене.

Между тем Прокофьев отправился в далекое путешествие: из столицы Грузии далеко на восток, через Каспий и дальше, мимо Ташкента, в казахскую столицу Алма-Ату: здесь развернула работу ЦОКС — Центральная объединенная киностудия, созданная на основе «Мосфильма», и Сергей Эйзенштейн уже начал работать над фильмом «Иван Грозный». Ради сотрудничества с Эйзенштейном и ехал сюда Прокофьев.

Студия разместилась в здании городского театра, Эйзенштейн и Прокофьев, как и другие приезжие, жили в предоставленной им гостинице. Продолжая «военную хронологию» Прокофьева, нужно вернуться к дням длительного путешествия из Тбилиси в Алма-Ату: именно в эти дни, в дороге, летом 1942 года была начата оркестровка «Войны и мира». Этой работой

Москву. В Большом театре идут репетиции «Войны и мира».

Декабрь 1943 года — сменившееся руководство театра вычеркивает из постановочных планов «Войну и мир» и «Обручение в монастыре».

Март 1944 года: в Большом театре «в мое успокоение, — пишет композитор Эйзенштейну, — ставят «Золушку», к репетициям которой приступают в этом месяце».

Лето 1944 года — в Доме творчества под Ивановом сочиняется Пятая симфония и закончена Восьмая соната для фортепиано. На партитуре симфонии стоит знаменательное «opus 100».

Осенью 1944 года силами оперного ансамбля Театрального общества состоялось концертное исполнение «Войны и мира». Композитор занят инструментовкой Пятой симфонии и заканчивает на «Мосфильме» работу над первой серией фильма «Иван Грозный». Звукорежиссер Б. Вольский писал: «Работа очень спорилась. У всех было прекрасное настроение под влиянием героических побед, которые изо дня в день одерживала наша доблестная Советская Армия над фашистскими полчищами. За длительный период работы над «Александром Невским» и «Иваном Грозным» все члены коллектива настолько сработались, что чуть ли не с полуслова понимали друг друга. Сергей Сергеевич принимал самое активное участие в записях оркестра, по-прежнему экспериментировал и находил новые звучания...»

13 января 1945 года в Москве гремит артиллерийский салют. Грохот залпов отчетливо слышен всем, кто в этот вечер находится в Большом зале консерватории, — и публике, и оркестрантам, и Прокофьеву, стоящему у дирижерского пульта. Впервые исполняется его Пятая симфония, и ее необычное, полное неторопливой сдерживаемой мощи начало разворачивает-

Театр заинтересован в постановке. Одновременно возникает желание ставить и довоенное «Обручение в монастыре».

Начало 1943 года — С. Рихтер за четыре дня выучил Седьмую сонату и исполнил ее в Октябрьском зале Дома Союзов: «Я оказался ее первым исполнителем. Произведение имело очень большой успех... Прокофьев присутствовал на концерте, его вызывали...» И далее, вспоминая об этом памятном вечере, С. Рихтер с исключительной образностью воссоздает глубочайшие переживания, вызванные сонатой у всех, кто услышал ее впервые в затемненной военной Москве:

«Слушатели особенно остро воспринимали дух сочинения, отражавшего то, чем все жили, дышали (так же воспринималась в то время Седьмая симфония Шостаковича).

Соната бросает вас сразу в тревожную обстановку потерявшего равновесие мира. Царит беспорядок и неизвестность. Человек наблюдает разгул смертоносных сил. Но то, чем он жил, не перестает для него существовать. Он чувствует, любит. Полнота его чувств обращается теперь ко всем. Он вместе со всеми 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».

3 апреля 1943 года — в Алма-Ате закончена оркестровка оперы «Война и мир».

Лето 1943 года — переезд в Пермь, где находится Ленинградский Кировский театр, намечающий на декабрь премьеру балета «Золушка». В течение лета композитор заканчивает работу над клавиром «Золушки», но постановка не состоялась.

Осень 1943 года — окончательное возвращение в



ся вместе с орудийными ударами. В этот день музыке Прокофьева оркестровала история.

«Пришел какой-то общий для всех рубеж..., — писал об этом событии Святослав Рихтер, — и для Прокофьева тоже...

В Пятой симфонии он встает во всю величину своего гения. Вместе с тем там время и история, война, патриотизм, победа... Победа вообще — и победа Прокофьева. Тут уж он победил окончательно. Он и раньше всегда побеждал, но тут как художник он победил навсегда.

Это свое сочинение Сергей Сергеевич и сам считал лучшим.

После этого Прокофьев становится композитором «в возрасте». Началось последнее действие его жизни. Так чувствовалось в музыке. Очень высокое. Может быть, самое высокое... Но последнее...»

В январе 1945 года произошел несчастный случай: Прокофьев упал, получив сильное сотрясение мозга. Затем началась жестокая гипертония. В течение нескольких месяцев длится тяжелейшее состояние больного. Он без движения, временами теряет сознание. Потом организм, наконец, справляется.

Весна, та победная весна, приносит выздоровление. Санаторий, Дом творчества летом...

О той же Пятой симфонии Рихтером было сказано: «Он оглядывается с высоты на свою жизнь и на все, что было».

Он подводит

Итоги сделанному

За десятилетие Прокофьев написал музыкальную сказку; музыку к кинофильмам и нескольким театральным спектаклям; две кантаты; сонату для скрип-

Третья часть — «Крестоносцы во Пскове». Если первая часть рисовала картину статичную, то здесь как будто ворочается густая лава, клубится дым — тянется с тупым однообразием и механической угрозой католический хорал. Стоны скрипок, вихри оркестра, тупая поступь хорала, колокольные удары — все полно экспрессии, неразрешенных предчувствий. «Разрешение» наступает в четвертой части: хор «Вставайте, люди русские» являет динамичный, набатный контраст картине вражеского стана. Женщины запевают плавное «На Руси родной, на Руси большой не бывать врагу» (прекрасная мелодия чисто народного склада, но принадлежащая перу композитора). И вот батальная сцена: «Ледовое побоище». Все — ожидание, все — угроза, все — неизвестность... Лязги, шорохи — и начинается скок дикого неповоротливого зверя — скок рыцарей. Ревут басы. Призывает фанфара. Накладываются друг на друга перебивки ритмов, звучит хорал, но против всего этого злого нашествия выступает стремительность, легкость, открытая активность русской атаки, перекрывающей неудержимым потоком весь этот тяжелый мрак, — и он тонет, рушится, уходит под хруст озерного льда. Битва сделана так, что слышно, как перемещаются в оркестре звуковые массы. Итог подводит тема: «Не бывать врагу...» А затем низкий женский голос поет среди мертвого поля скорбную песнь: «Я пойду по полю белому... поищу я славных соколов...» Напев этот сравним с тем, что было написано для женских партий Мусоргским в «Хованщине» или Бородиным в «Князе Игоре». Седьмая часть — подобный глинкавскому героическим хорам апофеоз: «Въезд Александра Невского во Псков». Здесь звучат колокольные звоны, слышны темы предыдущих хоровых песен, возникает скоморошья пляска, и на фоне ликующих колоколов хор провозглашает величальную славной победе над врагом.

ки, флейтовую и три сонаты для фортепиано; квартет; симфонию, несколько оркестровых сочинений малых жанров; два сочинения для хора с оркестром; две крупных оперы и балет; несколько циклов романсов и песен, а также обработки двенадцати русских народных песен. Последняя работа, заметим вкратце, особенно наглядно убеждает, сколь глубоки были у Прокофьева национальные истоки творчества, сколь была близка ему по духу русская народная музыка.

Александр Невский. Именно это величественное полотно в первую очередь позволяет сравнить искусство Прокофьева с творениями великих мастеров древнерусской фресковой живописи или архитектуры. Размах этой эпической музыкальной картины как бы обнимает бескрайние просторы Руси, проникает сквозь столетия, становится всеобщим, нетленным символом патриотической идеи. Воплощена эта идея без плакатного упрощения, но обобщенными мазками именно фрескового стиля, когда детали не дробят впечатления от целого. Семь частей кантаты и воспринимаются в этом спаянном единстве. Первая часть — «Русь под монгольским игом» — экспозиция, в которой создается гнетущее ощущение тягостного, опустошенного состояния Русской земли. Слуховое восприятие разреженных, медленных, тягучих звучаний высоких и басовых духовых, без заполненного среднего регистра, создает реальное чувство пустоты, выжженности, бесплодия. Нет свободы — нет воздуха, нечем дышать. Вторая часть разом снимает ощущение безысходности. Суровый, архаично звучащий хор поет «Песню об Александре Невском»: «А и было дело на Неве-реке». Мужественность, неторопливость напева несет заряд несокрушимой уверенности. Более динамична, как бы пронизанная молодецкой удалью, середина, где поют тенора: «Не уступим мы землю Русскую...»

доходит до патетики и страстной скорби при негромких, мерных колокольных ударах. Финал же — неостановимое, всеокрушающее «железное» наступление: стучащий несимметричный (по семь ударов) непрерывный ритм, и в басах — как ломка, хруст и лязг — отдельные ударные повторы одних и тех же звуковых фигур. Нередко связывают смысл Седьмой сонаты с военной темой.

Пятая симфония. Четыре части симфонии — четыре величественных монумента, предстающие как единый скульптурный памятник эпохе борьбы, надежд, страданий и побед. Идея прославления внутренней духовной силы человека, помогающей выстоять в схватке с любыми невзгодами, проходит сквозь весь цикл. Связанной с этой идеей темой — гимном симфония открывается, она господствует в медлительной первой части, та же мысль является в середине третьей, и финал, где царит победное празднество, также вновь возвращается к провозглашению гимна стойкости, мужеству, воле. Как на драматической сцене «всемирного действия», входят в симфонию эпизоды, в которых возникают образы нашествия и битв, скорбь и философское раздумье, лирика и светлое воспоминание. Этот эпический цикл стал в ряд крупнейших созданий Прокофьева-симфониста.

Первая соната для скрипки и фортепиано. Это редкий в музыке случай, когда в данный жанр вкладывается содержание мощного эпического размаха. Много тут напоминает о русской былине, но скорее — о летописном, обобщенном воплощении трудных лет, сквозь которые движется история, народ, личность. Голос скрипки — глас свидетеля, мыслителя, человека большого сердца.

Семен Котко. Опера состоит из пролога и шести картин. Ее трудно отнести к какому-то определенному оперному типу — лирическому, психологическому или героическому. Содержание, главное же — музыка оперы являются крепким, реалистическим сплавом самых различных свойств, как, собственно, и бывает в жизни: психологические характеристики героев сочетаются в музыке с бытовыми зарисовками, любовные признания сменяются описанием народного бедствия. Эта многоплановость оперы отнюдь не создает стилистическую пестроту, напротив, определяет внутреннюю динамику музыкальной ткани, ее контрастность. Песенное и речитативное; юмор и трагическая экспрессия; простота народного жорового песнопения и усложненное оркестровое письмо — лишь некоторые из примеров неисчерпаемого многообразия музыки «Семена Котко». С этой оперой Прокофьев сделал новый значительный шаг в обогащении возможностей музыкально-сценического жанра.

Седьмая соната. Каждая из ее трех частей наполнена сильнейшей экспрессией, поражающей даже и среди иных наиболее «взрывчатых» сочинений композитора. В первую из частей, где господствует ритм кружащийся, напряженный, — как танец перед катастрофой, — вступают также и эпизоды контрастные, с настроениями уединенности, печали и сожалений. Вторая, медленная, часть продолжает это настроение, но высказывание здесь более сдержанно, затем, однако,

буждалось к жизни. Со второй половины пятидесятых годов и по сей день, уже свыше двадцати лет происходит благотворный процесс непрерывного открытия и постижения его творчества. Вскоре после смерти композитора в среде музыкантов и в среде массы слушателей поднялась настоящая волна всеобщего увлечения Прокофьевым. Потом, казалось бы, волна эта несколько спала, но, как стало ясно, только тогда и пришла пора настоящего осмысления прокофьевской музыки. И вот теперь каждый год появляются десятки книг и статей по теме «Прокофьев», каждый сезон приносит премьеры еще не звучавших произведений композитора, расходятся альбомы с записями его музыки. Но еще многое впереди: многое не исполнено в концертных и театральных залах, многое остается неисследованным, а многое из написанного о Прокофьеве ранее подлежит пересмотру. Подлинное, глубокое постижение Прокофьева еще, по-видимому, предстоит, и, значит, у него впереди — новая жизнь в духовномместилище миллионов людей. Глава об этой новой жизни Прокофьева сегодня еще не может быть написана. Поэтому точка в конце этой книги будет, вообще говоря, условна. С такой оговорки, пожалуй, и необходимо начать заключительную главу, в которой поневоле предстоит вести речь не только о светлом, возвышенном и прекрасном, но и о тяжелом и трагическом...

Светлым было лето 1945 года. Об этих месяцах, проведенных Прокофьевым в Ивановском доме творчества композиторов, опубликовано немало воспоминаний. Сергей Сергеевич, оправившийся от болезни, отдохнувший в санатории, предстает в рассказах его коллег по-прежнему полным сил, работоспособным и деловым, разве что только его почти непроницаемый панцирь, который редко позволял заметить у Прокофьева мягкость и проявления чувствительности, стал



Глава VI ТРЕЗВУЧИЕ

К книге о жизни великого человека писателю нелегко приступать. Трудно и заканчивать такую книгу. Какой должна стать ее последняя глава? Когда в жизни героя повествования наступает миг, с которого можно эту главу начать? И на чем поставить последнюю точку? Неужели на мгновении смерти? Да, жизнь обрывается, неизбежная точка стоит в конце ее. Человек уходит. Но он оставляет по себе бесценное наследие своих творений, и для огромного множества людей остается бессмертным. И мы говорим: «Это — Бетховен... Слышишь? Чайковский... Звучит Прокофьев... Шостакович...»

Так сложилась судьба прокофьевского наследия, что с течением времени оно все больше и больше про-

ление вежливости — и не больше. Но Прокофьев был серьезен, словно своей неаявкой я его обидел.

— Я, Сергей Сергеевич, подожду немного с работой. Хочу акклиматизироваться, — соврал я и почувствовал, что краснею.

— А я видел, как вы подходили к веранде, — сказал Прокофьев. И, заметив мое смущение, продолжил: — Приходите работать, как договорились. Только, пожалуйста, вовремя, то есть ровно в час.

Назавтра я сидел перед клавишами, за которыми только что сочинял Сергей Сергеевич, и, не скрою, моему тщеславию это льстило. Но настроение было отравлено мыслью о том, что краду у Прокофьева драгоценное рабочее время. Из-за таких дум у меня ничего не клеилось, и, двумя днями позже я устроил так, чтобы на этой веранде вслед за Прокофьевым работал не я, а кто-то другой...»

«Ровно в час...» Нарушение договоренности, «чуть позже» или «чуть раньше» — недопустимо. Говорят, бывало и так, что если к нему домой приходили прежде назначенного срока, он сам выходил на звонок, выразительно подносил к носу «нарушителя» часы и снова захлопывал дверь... Выглядело это не очень вежливо, но впечатляло. И все знали: кто-кто, а он-то имел право на эту невежливость, потому что ценность каждой его рабочей минуты стоила часов и дней, пролетающих зазря у тех, кому любо ждаться «рабочего настроения...» Вот и после ивановского лета, когда несколько раз обострялся его недуг — начинались головные боли и шла носом кровь, — когда уже действовал врачебный запрет работать больше полутора часов, Прокофьев опять успевает сделать достаточно много. Сочинена и оркестрована «Ода на окончание войны», сочиняется клавир Шестой симфонии, обдумывается Девятая соната для фортепиано... Много забот связано с изданием и исполнением его произведений.

как будто потоньше... Прокофьев выдавал себя во время прогулок, и тогда нельзя было не увидеть, как наслаждается он природой — и всем окружающим миром в целом, и видом отдельного деревца, и жизнью муравьиного семейства; как радуется он ежедневным свиданиям с деревенскими мальчишками; как трогательно укаживает за привязавшейся к нему собачонкой. Там же, в Доме творчества, его коллеги смогли убедиться, что легендарная прокофьевская работоспособность ничуть не изменилась: едва врачи сняли запреты и ограничения, Прокофьев вновь стал трудиться в полную силу.

Комната, где жили Сергей Сергеевич с женой, находилась в общем благоустроенном доме и примыкала к столовой. Это было удобно, однако сочеталось и с таким неудобством, как отсутствие рояля. Для жителей общего дома арендовали помещения в домиках соседней деревни и туда-то и завезли инструменты, за которыми композиторы могли работать поочередно. Характерный для Прокофьева краткий эпизод, связанный с тогдашними «рабочими» условиями, рассказал композитор М. Двойрин, который живет сейчас в Иванове:

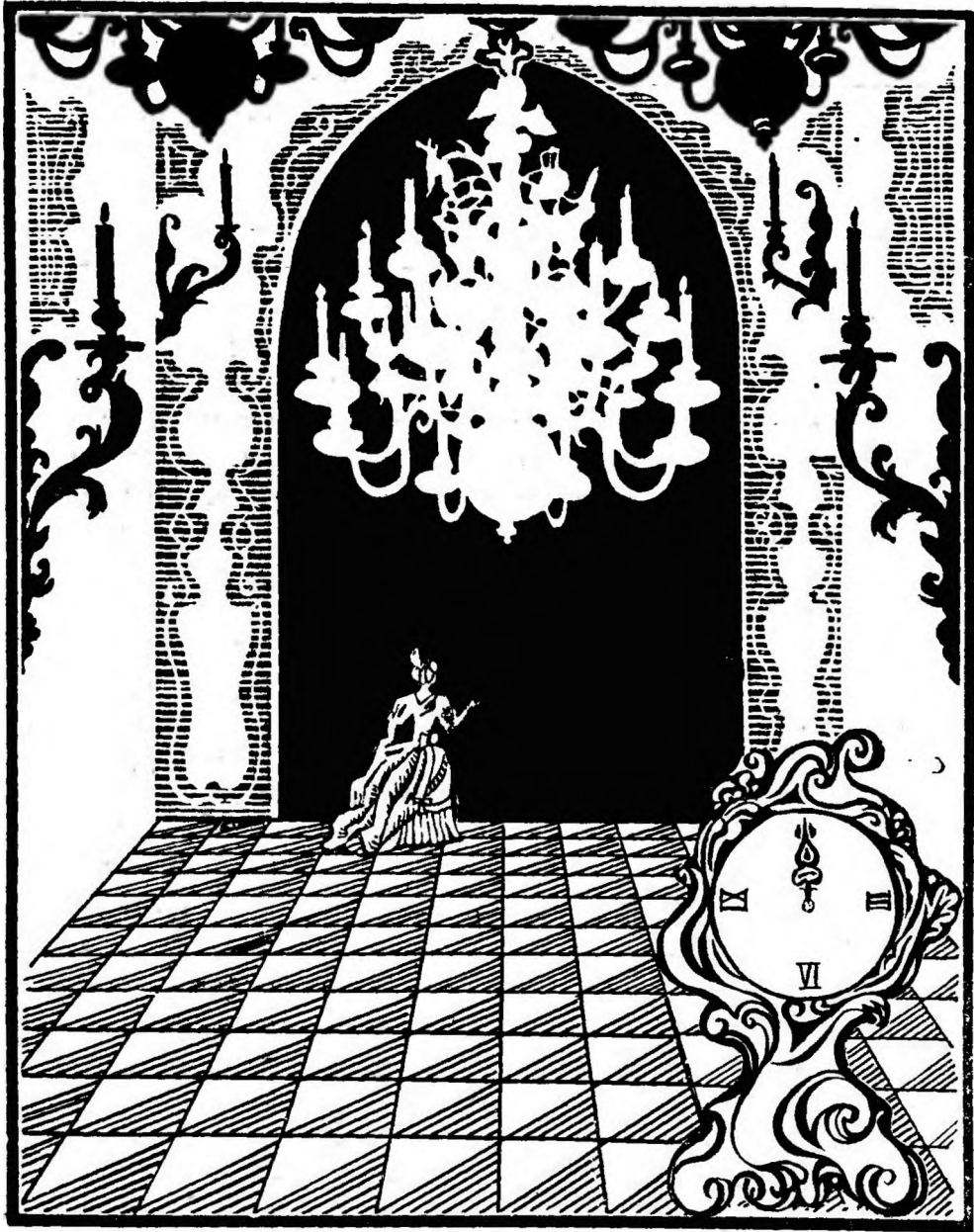
«В одном деревенском доме арендовали застекленную веранду. Когда я, тогда молодой композитор, приехал в Дом творчества, мне сообщили, что веранду отдали для работы Сергею Сергеевичу Прокофьеву и мне. Он занимает ее до часу дня, а я за ним.

На следующий день без нескольких минут в час я был у веранды. Услышав, что Прокофьев играет, я немедленно повернулся и пошел обратно. Не прерывать же мне Прокофьева!

После обеда он остановил меня.

— Почему вы не пришли? — спросил Прокофьев.

Если бы вопрос был задан походя, между прочим, у меня были бы основания воспринять его как прояв-



В первые послевоенные годы все шло как будто к тому, что плотина непонимания и недоброжелательства, то и дело мешавшая прокофьевской музыке прийти к слушателю, вот-вот разрушится окончательно. И, наверно, не будет ошибкой сказать, что было еще немало светлого в эти два-три послевоенных года, когда, несмотря на недуг, композитор мог радоваться успеху своих сочинений.

Еще в июне 1945 года под руководством дирижера С. Самосуда в Москве прошло несколько концертных исполнений «Войны и мира». В музыкальной жизни столицы это оказалось настоящим событием. «Будем надеяться, что скоро увидим это выдающееся произведение С. Прокофьева на сцене», — писал Д. Шостакович. Но на сцене «Войну и мир» стали готовить не в Москве, а в Ленинграде: тот же энтузиаст С. Самосуд, начинавший репетиции оперы в Большом театре, затем руководивший исполнением ее в концертах, приступил к постановке первой части «Войны и мира» в ленинградском Малом оперном театре. Так было решено с согласия Прокофьева: разделить действия оперы для исполнения в два вечера. По мнению постановщиков, концертное исполнение показало, что слушателям трудно было воспринимать музыку, длящуюся больше четырех часов.

В Москве же, в Большом театре, с осени пошла «Золушка». С «Золушкой» все было иначе, нежели с «Ромео» десять лет назад: первое же прослушивание музыки нового балета вызвало всеобщее одобрение. И понятно почему: на этот раз Прокофьев написал музыку в форме традиционных балетных партитур... В свое время он, столкнувшись с неприятием «Ромео», запальчиво воскликнул, что если бы захотел, то мог бы написать музыку со всеми атрибутами классического балета, то есть с па-де-де, вариациями солистов, пышными общими танцами кордебалета и тому подобным,

ки. Он был, разумеется, доволен, что балет поставлен; он согласился на изменения, но примиряться с ними ему было тяжело.

1946 год принес новые премьеры: в Ленинграде поставили, наконец, «Дуэнью» («Обручение в монастыре»), обогнав в этом столицу, где опера еще до войны была почти готова. А несколько раньше увидела сцену и первая часть «Войны и мира» — восемь «мирных» картин, последняя из которых — «На Бородинском поле перед сражением» — становилась как бы прологом будущих грозных событий. В связи с подготовкой второй части пересматривалась композиция всей оперы, вносились изменения, были дописаны еще две картины. Одна из них — «Бал у екатерининского вельможи» — тот самый, так знакомый всем по роману первый бал Наташи Ростовой. В музыку этой картины Прокофьев ввел написанный им ранее вальс, ставший теперь вальсом Наташи, ее лейттемой и едва ли не самой возвышенной страницей всей партитуры оперы. Вальс этот пронзительным воспоминанием об ушедшей в небытие мечте звучит в сцене смерти князя Андрея... Другая дописанная Прокофьевым картина — «Военный совет в Филях». Таким образом, опера разрослась до тринадцати картин!

Первая часть «Войны и мира» начала свою жизнь на ленинградской сцене в атмосфере общего воодушевления: публика до отказа наполняла зал от спектакля к спектаклю, артисты вели свои роли с вдохновением, автор был удовлетворен и музыкальным звучанием оперы и режиссурой. Показанная в конце сезона, опера через несколько месяцев после летнего перерыва и до конца года прошла сорок раз, хотя первоначально планировалось только двадцать спектаклей!

Однако таково, по-видимому, творчество Прокофьева, что ни одно из его крупных произведений не могло не вызвать при своем появлении споров и дискуссий, и

да только этого композитору не хотелось. Но «Золушку» он написал именно так. Почему?

Устал бороться с балетным консерватизмом? Или решил показать, что и в старых формах напишет «прокофьевскую» музыку, такую, как и написал, — полную свежести, юмора и сказочного очарования?

Надо сказать, что Прокофьев не был таким уж принципиальным «разрушителем» сложившихся музыкальных форм и жанров. В строении его произведений — симфоний, сонат, концертов — заметны характерные черты, присущие этим формам композиторского творчества. Новаторство Прокофьева более явственно и прежде всего проявлялось в мелодике и в гармонии. Своеобразна у него и тембровая палитра оркестра. Но все это в какой-то степени диктовало то, как пользовался композитор привычными жанрами: например, упоминалось уже, что оперно-вокальные партии он писал, отходя от принятых правил.

Музыкальный язык «Золушки» прост; просты и привычны ее танцевальные номера. Все здесь пронизано лирикой, оркестровые краски, как всегда, у «лирического» Прокофьева, удивительно прозрачны. Это качество партитуры «Золушки» вошло в противоречие с пышно-феерическим, в духе старинных балетных зрелищ постановочным замыслом. Балетный дирижер Ю. Файер признавался, как приходилось ему уговаривать Прокофьева «усилить» звучание оркестра. На что-то композитор соглашался, от чего-то отказывался наотрез. Ох, сколько раз приходилось ему, сидя на репетициях, вздрагивать оттого, что слышал вдруг «не свои», привнесенные чужой рукой звучания. Так было с «Ромео», так было и с «Войной и миром», так же было и с «Золушкой»... На генеральной репетиции Ю. Файер в ответ на аплодисменты сделал широкий жест в сторону композитора. Прокофьев с пунцовой краской на лице встал и ответил на приветствия публи-



«Война и мир» также оказалась на перекрестке мнений критики — как объективной, так и не слишком объективной:

— *Идейный и драматургический стержень этого произведения во многом дефектен!*

— *Этот спектакль стоит у нас на первом месте по количеству зрителей!* (Слова директора театра, где шла опера).

— *«Война и мир», видимо, интереснейшее музыкальное произведение (я слышал его только в отрывках), но так же очевидно, что его либретто построено неверно.*

— *Этот композитор обладает обаятельным мелодизмом, но не всегда дает развиться этому качеству в полной мере.*

— *Оперный стиль Прокофьева включает в себе много новых и интересных исканий; но нельзя не замечать в нем глубоких противоречий и недостатков, которые не позволяют еще композитору найти наиболее верные художественные средства для выражения нашей действительности.*

— *Мы услышали великолепную работу замечательного композитора С. Прокофьева. Его можно от души поздравить с большой удачей.* (Мнение Д. Шостаковича.)

В это же время Большой театр ставит «Ромео и Джульетту» с Галиной Улановой в главной партии; Ленинградский оперный ставит чуть позже москвичей «Золушку»; в кинотеатрах страны с триумфом пошла первая серия «Ивана Грозного» Эйзенштейна — Прокофьева. Закончилась работа и над второй серией, для которой композитором были написаны такие великолепные музыкально-сценические эпизоды, как «Песня про бобра» или «Пляска опричников» — всего же в обеих сериях около тридцати развернутых номеров.

В эти годы Прокофьев за его вклад в музыкальное

Внешний блеск Сергея Сергеевича никогда не интересовал. Удобство, рациональность — то, что нужно для работы, для труда, для нормальной жизни: простая мебель, книги, ноты, письменный стол, рояль, который еле помещается в комнате. Но одет Сергей Сергеевич, даже и здесь, в дачных условиях, подчеркнуто аккуратно, с обычной своей элегантностью.

Была там у него всякая живность. Ну, во-первых, петухи. Он с удовольствием слушал, как они поют, говорил, что напоминают ему родительский дом. Была собака, которая бегала на рыскале.

— Дорогая собака, — сказал Сергей Сергеевич.

— Почему же она дорогая? — удивился мой отец. Уж он-то, ветеринар, видел, что она не породистая, а, наверно, обыкновенная дворняжка.

— На вид она свирепая, а на самом деле добродушная, — сказал Сергей Сергеевич. — Несколько раз она пропадала. Ко мне являлись мальчишки и объявляли: «А мы знаем, где ваша собака». Что делать, приходилось откупаться. Они приводили собаку, а потом эта история повторялась снова.

Среди сосен, за домом, у Сергея Сергеевича была любимая дорожка. По ней мы прогуливались, потом он показывал нам окрестности. Мира Александровна испекла булочки, и к чаю пришли, помнится П. А. Ламм, кто-то еще из музыкантов, артист В. И. Качалов, который всех веселил анекдотами, а потом прекрасно читал стихи. Сергей Сергеевич за общим столом говорил мало, больше слушал — с интересом и вниманием, было заметно, что он наслаждается отдыхом. Царила общая непринужденность...

Возможно, что это было последнее свидание давних друзей, потому что спустя два года моего отца, которому было тогда под семьдесят, уже не стало. Мы знали, что его кончину Сергей Сергеевич искренне переживал...»

искусство нашей страны получает целый ряд высоких наград. Чествуют заслуги композитора и перед всей мировой музыкальной культурой, музыкальные учреждения зарубежных стран удостоивают его различных званий, медалей и почетного членства.

Да, складывалось так, как если бы его музыка уже окончательно и навсегда победила, и, значит, было много причин для радости. По-прежнему, однако, беспокоило нездоровье. Прокофьев нуждался в спокойной обстановке, в свежем воздухе. Жизнь среди природы всегда воздействовала на него благотворно. В местности, полюбившейся уже давно, там, где жили многие из друзей-музыкантов — Мясковский, Ламм, Самсуд, Шебалин, — на Николиной горе приобретается дача, и в течение нескольких лет Прокофьевы живут там постоянно.

К Николиной горе Прокофьев был привязан еще с довоенных лет, а теперь полюбил близлежащие места с некоторой, может быть, и несвойственной ему долей сентиментальности. Ведь он уже был далеко не молод, страдал от недуга, здешняя же природа — лесистое, с тропинками, пригорками и полями Подмосковье — придавала ему сил, наводила на раздумья. Он вспоминал детство, Сонцовку. Диктовал автобиографию, Мира Александровна записывала, и он в своем рассказе был ничуть не сентиментален, а, как всегда, деловит, документально точен и полон иронии — к самому себе, к родителям, к друзьям далекой юности. Как-то раз к Прокофьеву на Николину гору приезжает один из старых друзей — Василий Митрофанович Морозов — со своей дочерью.

«Поехали мы из Москвы на машине Сергея Сергеевича, — рассказывает Н. В. Морозова. — Это был небольшой автомобиль марки «оппель», который так дымил, что шофера из-за этого остановил милиционер. Домик Прокофьевых был обставлен неприхотливо.

советских композиторов. Оценка эта была спустя десять лет полностью отменена и признана несправедливой, тем более что историческое место Прокофьева в русле развития мировой музыки независимо ни от чего все время оставалось непоколебленным.

Очевидцы событий тех дней свидетельствуют, что Прокофьев и в той трудной ситуации держался с достоинством. В письме к композиторам он признал то, с чем в другой ситуации он бы и не согласился; но сразу же за этим признанием композитор переходит к размышлениям чисто творческого характера, делится своими сомнениями, планами на будущее. Он опять и опять с неуспокоенностью говорит об опасностях пошлой и дешевой музыки. То, с чем набросились на Прокофьева критики, было разрушительным по отношению к его музыке, по отношению к развитию музыки вообще, так как, по сути, они выступали против ее живительного движения вперед. То, чем отвечал им Прокофьев, было созидательным и выражало веру в будущее музыки, веру в слушателя — в широкого «непосвященного» слушателя, который со временем воспримет как ясные и понятные произведения, кажущиеся сегодня «чуждыми», «отталкивающими», «аэмоциональными».

Прокофьев продолжал работать. Он заканчивал стилистическую отделку «Войны и мира». Он закончил оперу на сюжет известной книги Бориса Полевого «Повесть о настоящем человеке», и к концу нелегкого года в Ленинграде состоялся просмотр готового спектакля. Подготовили его неудачно. Да и сама опера не оказалась в числе лучших композиторских достижений Прокофьева. Но что эта опера проста по языку, во многом основана на песенных мелодиях, близких к народным, выражает в доступной форме патриотические идеи мужества, верности своему долгу в борьбе с врагом, — это, казалось бы, не могло вызвать сом-

Одним из первых, кто приезжал на Николину гору к Прокофьеву, был скрипач Давид Ойстрах: композитор пригласил его прослушать только что написанную сонату для скрипки и фортепиано, которую лаконично оценил Н. Я. Мясковский: «гениальная штука». Д. Ойстраху, первому исполнителю сонаты, Прокофьев ее и посвятил. Вторая скрипичная соната, появившаяся раньше Первой, тоже связана с именем Ойстраха: он услышал сонату Прокофьева для флейты и предложил композитору написать вариант для скрипичного исполнения.

Со стороны близких ему по духу друзей музыкантов — и старших, таких, как тот же Мясковский или Нейгауз, и более молодых, как Ойстрах или Рихтер, Ведерников, — композитор неизменно встречал любовь, поддержку и понимание. С какого-то момента, однако, возникла ситуация, когда Прокофьев столкнулся с непониманием и даже отрицанием его творчества в кругах, от которых зависело исполнение его произведений в музыкальных театрах и на концертных эстрадах.

В своей «Автобиографии», говоря о критических отзывах на его первые шаги в музыке, Прокофьев писал по поводу приставшей к нему кличке «декадентское»: «...характерно, что этот термин спешили приладить ко всему, что было ново, хоть будь оно совсем не декадентское. И так еще продолжалось долго!» Примерно то же и по поводу других времен говорил Прокофьев в связи с «формалистическим»: этим словом тоже стали называть то, что на самом деле было новым, нешаблонным, непривычным в его музыке... С глубокой горечью приходится сегодня вспоминать, как в 1948 году многие произведения Прокофьева были причислены к музыке «антинародного формалистического направления», как и произведения Шостаковича, Маяковского, Хачатуряна и ряда других видных

приходится повторять, но рождаются инструментальные сонаты — Девятая фортепианная и соната для виолончели и фортепиано; рождается клавир балета «Каменный цветок»; по заказу радио пишутся в содружестве с поэтом С. Маршаком два больших сочинения — светлая, жизнерадостная пионерская сюита «Зимний костер» и полная философской сдержанности, суровая и нежная музыка оратории «На страже мира».

Повесть о неустанном труде Прокофьева в последние годы жизни — это тоже Повесть о настоящем человеке. «После обострения болезни летом 1949 года, — писала жена Прокофьева, — самочувствие Сергея Сергеевича, несмотря на постоянно принимавшиеся меры, ухудшалось. Жизнь наша неузнаваемо изменилась. Но и в эти годы выдержка не изменяла Сергею Сергеевичу. Его мужество помогало и мне. Только так могли мы сопротивляться болезни».

К 1950 году порицания по адресу раскритикованных композиторов уже приумолкли.

Две последние оратории Прокофьева транслируются по радио, звучат в концертных залах. Исполняется виолончельная соната. В Ленинграде вновь возникают планы постановки «Войны и мира» — теперь уже всего большого спектакля в один вечер. И снова Прокофьев живет с надеждой увидеть свое любимое детище в полном, окончательном варианте.

Весной 1951 года ему исполняется шестьдесят. Дома, в квартире по проезду Художественного театра, Сергей Сергеевич слушает через наушники, как московские композиторы, собравшиеся по его поводу, говорят о нем слова уважения и признательности. Через микрофон по радиотелефону, отвечает благодарностью собравшимся и сам виновник торжества, из-за нездоровья лишенный возможности покинуть квартиру. Потом следует в честь Прокофьева концерт. «Тут-то

нений. Однако и об этой опере, как по инерции, говорилось, что музыка ее «крайне формалистична», а композитора, который, все знали, был тяжело болен и трудился лишь благодаря колоссальной выдержке и всегдашнему своему творческому горению, обвинили еще и «в отрыве от коллектива»...

И все же... Жаловался он? Сник, опустил руки? Нет. Это подтверждают все, знавшие его. Время было тяжелое, он это сознавал. Возможно, мог бы повторить то, что позже напишет об этом Рихтер: «Лично мне непонятно отношение к творчеству Прокофьева в тот период». Но скажем и другое, и тем перевернем трудную страницу прокофьевской биографии: он знал себя, он знал цену своей музыке; он честно жил творчеством, работой; он страстно жаждал общения с публикой и всегда жадно ждал ее реакции, и вот, зная все это о себе, человек умный, проживший славную жизнь, стоя на пороге своего шестидесятилетия, пред лицом неизлечимого недуга, — мог ли он изувеститься, изменить себе, своим убеждениям, своей вере? Предположить такое невозможно! Он оставался Сергеем Прокофьевым — одним из первых композиторов трудного века, придвинувшегося как раз к своему зениту.

Жаловался он на одно: «Доктора не разрешают мне писать...» — «Неужели же врачи не понимают, что мне легче записать мелодию, чем держать ее в голове». — И, лежа в больнице, он пишет на салфетках и складывает их под подушку...

Больница, Николина гора, снова больница. Разрешено работать не больше часа в день, потом не разрешают и этого. Умудрялся ли он всех обманывать — и жену и врачей? Или мог в одной творческой минуте сконцентрировать напряжение электрического разряда в миллионы вольт? Энергия копилась в нем постоянно. Да, да, он болел, болел, это снова и снова

и не в его манере было раскрываться перед другими... Иногда оказывалось, что у Прокофьева за столом собиралось несколько человек молодых музыкантов. Ему нравилось, что он среди молодежи, что он — уважаемый маэстро — в центре внимания.

Если случалось остаться на даче у Прокофьева до позднего вечера, то предлагалось заночевать. Тогда наутро, узнав, что Прокофьев намерен работать, мы обычно уезжали. Но бывало и так, что садились в машину и отправлялись за Николину гору, на природу. Он такие прогулки любил.

Гуляли, беседовали, затем возвращались к работе. Вообще же в доме Прокофьевых велся упорядоченный, размеренный образ жизни.

Работать с Прокофьевым было приятно: царила атмосфера деловая, его замечания всегда были по существу, целенаправленны и высказывались в хорошей, спокойной манере.

Известна легендарная точность Прокофьева. Зная о его нетерпимости к опозданиям, я обычно был аккуратен. Но как-то раз Нейгауз стал соблазнять меня пойти вместе на выставку — не могу вспомнить сейчас, какого художника. Пойти мне хотелось, но оставалось мало времени до назначенных мне Прокофьевым трех часов дня, когда мы должны были встретиться у него дома в Москве, в проезде Художественного театра. А Нейгауз был человек... так сказать, легкий: «А, — махнул он рукой, подхватывая меня, — ничего, подождет».

Мы пошли на выставку, а я придумал: опоздаю-ка я ровно на час! В четыре часа звоню в квартиру Прокофьева. Он выходит и говорит укоризненно, без раздражения, которое вполне было бы уместно в таком положении:

— Вы опоздали на час. Мы договорились в три.

я и сыграл впервые Девятую сонату, — писал Рихтер. — Эта соната светлая, простая, даже интимная... Чем больше ее слышишь, тем больше ее любишь и поддаешься ее притяжению. Тем совершеннее она кажется. Я очень люблю ее».

Было еще два лета на Николиной горе. Уже без соседей — без Мясковского (он умер в 1950-м), без Ламма (его не стало в 1951-м)... Теперь часто рядом с Прокофьевым молодые музыканты. Как эстафету, доверяет он им свою музыку, знает, что они передадут ее другим. С ними, с молодежью, связаны и последние взлеты его творческой фантазии: последний балет Прокофьева «Каменный цветок» — притча о верной любви, притча о юношеской дерзости в искусстве; последняя его Седьмая симфония — претворение замысла написать симфонию для юношества.

Много сотрудничавший в то время с Прокофьевым пианист А. И. Ведерников (он «расшифровывал» для партитуры записи «Каменного цветка» и Седьмой симфонии, вел по поручению композитора и другую необходимую работу) рассказывает, что в последние годы композитор заметно изменился: время и болезнь делали свое дело...

«Как-то мне передали, что есть работа у Прокофьева, и я поехал к нему на дачу. Должен сразу сказать, что отношения, которые тогда возникли и продолжались несколько лет, были именно деловыми. Очень спокойными, доброжелательно-деловыми.

Работа оказалась непростой. Сначала было нелегко, а срок мне поставили жесткий. Приходилось трудиться как следует. Прокофьев требовал аккуратности, и я писал партитуру четко, мелкими нотами. Постепенно, когда привык к его рукописи — клавиру с разметкой для инструментровки, работа пошла быстрее. После работы, за столом, за чаем, беседы носили характер достаточно светский: Прокофьев отдыхал, ну

ницы, написанные рукой композитора. Они содержат редкие у Прокофьева самопризнания о своем мировоззрении, о взглядах на то, что же такое жизнь и что есть человек в этой жизни. Вот несколько фраз (они были занумерованы Прокофьевым) из текста, опубликованного в одном из зарубежных изданий:

17. Бесконечная Жизнь есть источник моей жизни.

18. В каждый момент я готов выражать прекрасные мысли.

19. Я полон страстного стремления к работе, так как деятельность есть выражение Жизни.

20. Я радуюсь вместо того, чтобы погружаться в горести. Я — это хорошая возможность доказательства действительной сущности Жизни.

Приведенные мысли Прокофьева относятся, вероятно, к 1925 году. Но жизнь композитора заставляет думать, что высказанным в них убеждениям он оставался верен всегда. Эти строки — документ необычайной ценности. Нет, далеко не «практицизмом», как, случалось, о нем говорили, объясняется его поразительная творческая продуктивность. Творчество, деятельность — «страстное стремление к работе» — лежали в глубокой основе его морали. Вот почему он работал до последней минуты. Вот почему его смерть оказалась жизненной катастрофой на полной скорости.

«Когда Прокофьев закончил Седьмую симфонию, — рассказывал А. И. Ведерников, — я продемонстрировал ее в фортепианном изложении на заседании секретариата Союза композиторов. Это происходило летом 1952 года. Прокофьев оставался на даче и просил меня приехать к нему сразу после исполнения, чтобы услышать, как была принята его новая симфония. На Николину гору я приехал уже поздно, часов в

— Как, Сергей Сергеевич?! Вы перепутали! В четыре!

Прокофьев на мгновение задумался. Видимо, часы назначенных деловых встреч он не записывал, а держал в памяти. И, поддавшись убедительности, с каковой я, молодой, произнес это «вы перепутали!» — поверил, что память его действительно подвела:

— В четыре? — неуверенно переспросил он...

Словом, резкий, непримиримый Прокофьев остался где-то в прошлом».

И в музыке «поздний» Прокофьев тоже иной: прежняя взрывчатость чувств, чеканность железных ритмов, безудержность оркестровых звучностей — все это отошло в прошлое. Теперь характерными стали лирически-задумчивые, прозрачные темы; чистота инструментальных тембров; явственно слышится мелодии напевного склада; а в быстрых, ритмических эпизодах — настроения не сарказма или гротеска, а улыбки и мягкой шутки... Такова музыка его «лебединой песни» — прекрасной Седьмой симфонии.

Как далеко не всем приходился по душе «ранний» Прокофьев, так многие давние приверженцы его музыки проявляли готовность отвергнуть «позднего» Прокофьева. Между тем такая готовность — это тоже непонимание «наоборот». Писатель Илья Эренбург очень точно сформулировал важное обобщение: «Во многом его творческий путь близок пути Пабло Пикассо: Сергей Прокофьев тоже умел работать в различных манерах, противоречить себе на каждом шагу, все пробовать и все отвергать и всегда во всем оставаться верным своему призванию и своей художественной совести».

Он спешил. Как и прежде, он трудился сразу над несколькими сочинениями. Он работал и работал...

Сравнительно недавно за границей, среди обнаружившихся там бумаг Прокофьева, были найдены стра-

рядилась так, что кончина Прокофьева совпала с днем смерти Сталина. Не сразу люди узнали о том, что жизненный путь Прокофьева окончен, и похороны, в силу тогдашних обстоятельств, были более чем скромны...

Создатель великих произведений, говоривших о своей эпохе красноречивее многих и многих слов, он, Прокофьев, всегда, уже с первых своих достижений в музыке, навечно принадлежал стране, человечеству, искусству. Сын своего времени — он вышел за временные рамки. И каждый из современников Прокофьева, умевший слушать его музыку, чувствовал это.

У Святослава Рихтера, написавшего о композиторе, может быть, самые искренние слова, не раз уже приводившиеся на страницах этой книги, ощущение бессмертности великой личности выразилось в таких возвышенных мыслях:

«Я думал о Прокофьеве, но... не сокрушался.

Я думал: ведь не сокрушаюсь же я оттого, что умер Гайдн или... Андрей Рублев».

Гайдн — Рублев — Прокофьев. Трезвучие непривычное, неожиданное и смелое. Такое, как сама музыка композитора Сергея Прокофьева...

Однажды, в юности, он из баловства, с нарочитой неправильностью подписал под своим портретом: «Совершенно верно. Это я. СП».

Улыбнувшись последний раз его мальчишескому озорству, скажем серьезно, что всегда, едва лишь зазвучит его музыка, мы узнаем: «Совершенно верно. Это он. Сергей Прокофьев».

И токката жизни его звучит нескончаемо.

Итоги сделанному

В начале и в конце последнего, завершающего списка созданий Прокофьева стоят два замеча-

десять вечера. Иду и вдруг вижу, что на дороге в темноте стоит Прокофьев. Он, оказывается, ждал меня здесь! Я был поражен этим, так как не представлял, насколько неравнодушно может он относиться к реакции на свое сочинение...

Последней работой, в которой я сотрудничал с Прокофьевым, была новая редакция Пятой сонаты. Речь шла, правда, еще и о Шестом концерте — для двух фортепиано, струнных и ударных, который задумывался с расчетом, что его исполнителями-солистами будут Рихтер и я. Но, кроме нескольких эскизов к концерту, Прокофьев ничего сделать не успел. А новая редакция Пятой сонаты была практически завершена.

В один из первых дней марта 1953 года я ушел от Сергея Сергеевича с последними авторскими указаниями по редакции сонаты. Условились, что я снова приду в пятницу. Но когда эта пятница наступила, я получил телеграмму с сообщением, что накануне Прокофьева не стало...»

О последних днях композитора подробно рассказано в воспоминаниях его жены Миры Александровны. Потрясает в этих сдержанных записях свидетельство о том, как незадолго до кончины композитор говорил жене, пристально глядя на нее: «Ты должна будешь, обязана будешь привести в порядок мои дела»...

В течение последнего дня, как всегда, Прокофьев многое успел. Он выезжал на прогулку, написал деловое письмо, работал с концертмейстером Большого театра... Вечером, в восемь часов, Сергей Сергеевич почувствовал себя плохо. Немедленно был вызван врач, но помочь ничто уже не могло. К девяти часам все было кончено... Причиной его внезапной смерти стал прилив крови к голове — и кровоизлияние в мозг.

Это случилось 5 марта 1953 года. Судьба распо-

ка, как бы воздухом помещичьих имений, городских усадеб, бальных зал, кабинетов и гостиных.

Психологически насыщены вокальные линии героев — распевные, речитативные реплики, диалоги, более развернутые высказывания, очерченные плавной мелодией и близкие к традиционному ариозо монологи. И как всегда у Прокофьева, особая эмоциональная роль поручена оркестру.

Музыкальный язык, сама оперная структура естественным образом становится иной, когда начинаются эпизоды «войны». Характер музыки из нередко интимной, прозрачной переходит в стиль сгущенный, она обретает черты монументальности, эпического напряжения. Появляются и иные музыкальные формы, более подходящие для изображения воинской массы, народа, событий важного исторического значения: композитор обращается к хоровому письму, в частности, к широким песенным «комментариям» происходящего. Тема воинства звучит в боевых тембрах труб и валторн. Народный русский стиль, присущий, вообще говоря, всей опере, именно в военных сценах становится отчетливым, явственно связанным с фольклорными истоками — с походными солдатскими песнями, с молодецкими попевками. Иные интонации сопровождают портрет полководца. Кутузов эпически возвышен, он рисуется музыкой богатырского склада, и ему отданы две развернутые «автохарактеристики»: ариозо перед Бородином и ария о Москве. Точнее было бы сказать, что эти два вокальных соло Кутузова в той же степени говорят о нем самом, в какой являются обобщенным музыкальным символом патриотической идеи оперы. Картина народного бедствия — пожар Москвы поражает трагической экспрессией (Прокофьев продолжает здесь то, к чему обращался он в кульминационных трагических эпизодах «Огненного ангела» и «Семена Котко».) И совсем по-иному

тельных сочинения: опера «Война и мир» и Седьмая симфония. Но между ними были написаны еще одна опера и одна симфония; балет; три сонаты — фортепианная, виолончельная и для скрипки соло; симфония-концерт для виолончели с оркестром; музыка для кино; два оркестровых и три кантатно-хоровых произведения.

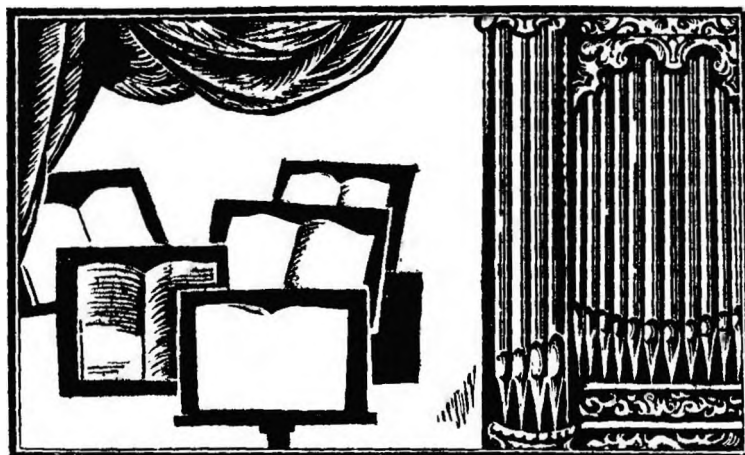
Война и мир. Это детище Прокофьева, к работе над которым композитор возвращался в течение более чем девятилетнего периода, производит особое впечатление масштабом музыкального замысла и тем богатым арсеналом выразительных средств, которые позволили этот замысел осуществить. Композиционно опера явственно делится на две группы картин: «мирные» — первые семь и «военные» — остальные шесть. Слушатель не может не почувствовать, как с переменой событий видоизменяется музыкальный текст оперы. Музыка первых картин подчинена тонкой обрисовке лирических образов, прежде всего двух главных героев оперы — Наташи Ростовской и князя Андрея Болконского. Начальная картина — лунная ночь в Отрадном, когда Наташа хочет полететь, а Андрей слышит ее голос, — дает музыкально-лирический ключ, как бы экспозицию дальнейшего развития последующих психологических сцен. Из них узловым является сцена бала, где впервые возникает вальс — подлинная жемчужина прокофьевской лирики — вальс, становящийся темой любви и надежды, хрупкой мечты о счастье. Следуя сюжетной многоплановости литературного источника, Прокофьев мастерски воссоздает выразительные музыкальные портреты и большого числа других персонажей: Пьера, Куракина, Ахросимовой и старого князя, даже таких второстепенных, как ямщик Балага и цыганка Матреша. В этих же первых картинах оперы музыка полнится самым духом дворянского быта начала прошлого ве-



звучит личная трагедия героев в сцене смерти князя Андрея: полузабытые и бред, стонущие мотивы скрипок, и из-за сцены звучащие на одной ноте слова хора: «пити-пити-пити...» Возникают мысли о войне — звучат «военные» лейттемы... возникает образ Наташи — является музыка весенних мечтаний в усадьбе. И когда Андрей понимает, что Наташа здесь, с ним, рядом, жизнь и смерть, мечта о счастье и горечь — все сливается в их прекрасном дуэте. Вальс, некогда прозвучавший для них музыкой любви, появляется как последний отблеск пережитого. Вновь наползает однообразное «пити-пити-пити», и жизнь покидает князя Андрея... Как можно видеть, к концу оперы вновь сводятся к сюжетно-музыкальному завершению лирико-психологические линии музыки. Тема судеб России и народа разрешается в последней сцене, когда колющие звуки зимней метели гонят и гонят отступающих французов. Полководец благодарит народ, и победный хор, построенный на кутузовской арии, служит апофеозом этого уникального в своем жанре грандиозного произведения.

Седьмая симфония. Тридцать пять лет назад была написана искрящаяся солнечным блеском Первая симфония. И вот завершение цикла прокофьевских симфонических шедевров: Седьмая, последнийopus великого мастера, тоже обращена к свету, к молодости, к радости бытия. В симфонии нет ни драматических переживаний, ни раздумий о противоречиях жизни. И если эта ясная картина окрашивается тенями, то тени эти таковы, что о них можно сказать пушкинским: «Мне грустно и легко, печаль моя светла...»

Символично, может быть, и другое: последнее произведение Прокофьева обращено к юношеству. И здесь, на последней странице книги, о нем скажем: обращена симфония к тем, кому предстоит еще узнавать его музыку.



О композиторе написано много. Для знакомства с его жизнью и творчеством наиболее ценное — это книги документального характера, прежде всего «Автобиография» С. Прокофьева [М., 1973], а также сборники «С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания» [М., 1961] и «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы» [М., 1965]. Помимо опубликованного в литературе, автор этой книги использовал материалы фонда Прокофьева в Центральном государственном архиве литературы и искусства. Своими воспоминаниями о Прокофьеве поделились пианист А. Ведерников, композитор М. Двойрин, педагог-музыкант Н. Моролева, Св. С. Прокофьев — сын Сергея Сергеевича. Зарубежные публикации о композиторе были присланы американским ученым и музыкантом Г. Гейтсом. Приношу всем им глубокую благодарность.

Симфония предельно проста. В настроениях ее много интимной откровенности чувств. Ясны и распевны темы ее первой части, и их сопоставление дополняет друг друга. «Мир беспределен», — говорит как будто одна. «Мир чудесен и неизведан», — вторит ей другая. И третья отвечает таинственным перезвоном... Вальс — безоблачный полетный «вальс в белом» во второй части; покойная, как доверительная, откровенная беседа, проходит третья часть. Финал начинается веселым, «в духе раннего Прокофьева», безудержным «виваче», полным жизни скерцовым галопом, с подскоками и разбегами. Но через песенные и маршевые эпизоды финал выходит туда, где начиналась симфония, — к распевной теме удивления перед огромным, еще не раскрывшимся миром и к мерным хрустальным звонам, доносящимся к нам, как озвученная художником загадка бесконечного...

Когда симфония впервые была исполнена, другой крупнейший симфонист современности Дмитрий Шостакович послал Прокофьеву поздравительное письмо. Сказанное в нем о Седьмой симфонии звучит сегодня для нас общим итогом, звучит оценкой того, какова прокофьевская музыка и что она приносит с собой:

«Прослушал я ее вчера с огромным интересом и наслаждением от первой до последней ноты. 7-я симфония получилась произведением высокого совершенства, глубокого чувства, огромного таланта. Это подлинно мастерское произведение. Я не музыкальный критик и потому воздержусь от более подробных заключений. Я просто слушатель, очень любящий музыку вообще и Вашу в частности... Слушая такие произведения, как Ваша 7-я симфония, становится гораздо легче и веселее жить».

ЛЕЙТМОТИВ — мелодический (часто краткий) образ, музыкальная характеристика действующего лица, настроения и т. п. Неоднократно повторяется по ходу развития произведения. См. также тема.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА — правила, принципы, по которым строятся музыкальные произведения.

ОПУС — слово (по-латыни — труд), применяемое для порядковой нумерации сочинений композитора.

ОРКЕСТРОВКА — процесс создания нотной записи — партитуры (или сама партитура) для инструментов оркестра.

ПА-ДЕ-ДЕ — танцевальная форма в классическом балете, включающая ряд парных и сольных танцев героя и героини.

ПАССАЖ — быстрая, обычно виртуозная последовательность смены звуковых высот.

ПОЛИФОНИЯ — одновременное сочетание самостоятельных мелодических голосов. Один из разделов теории музыки.

РАЗРАБОТКА — см. сонатное аллегро.

РЕПРИЗА — см. сонатное аллегро.

РЕЧИТАТИВ — вид вокальной музыки, как бы приближающейся к ритмическому и звуковысотному характеру речи.

РОНДО — музыкальная форма, в которой один и тот же эпизод повторяется несколько раз, чередуясь с другими, неповторяющимися эпизодами.

СИНКОПА — удар, акцент, приходящийся на слабую долю ритмических чередований.

СКЕРЦО — пьеса подвижного, часто шуточного характера; нередко одна из частей в симфонии, инструментальном концерте.

СОНАТНОЕ АЛЛЕГРО — первая часть сонаты; то же, что «сонатная форма». Одна из сложнейших музыкальных форм, которая строится на использовании двух тем (см.). Сначала обе эти темы излагаются в разделе, называемом экспозицией; в следующем разделе — в разработке — темы развиваются, проходят через ряд тональностей; в третьем разделе — в репризе — происходит возвращение к экспозиции, но теперь картина тональностей иная, чем в первоначальном звучании тем. Сонатное аллегро — форма, призванная в смене и столкновении тем и

КРАТКИЕ ОБЪЯСНЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

АЛЛЕГРО — быстрый темп, примерно соответствует скорой ходьбе или бегу.

АНДАНТЕ — средний темп, примерно соответствует спокойной ходьбе.

АРИОЗО — небольшая ария.

ВАРИАЦИЯ — 1 — повторение мелодии (или темы — см.) в измененном виде, 2 — в классическом балете — сольный танец, один из эпизодов па-де-де (см.).

ГАРМОНИЯ — закономерности, по которым в музыке строятся звукосочетания, их одновременность и последовательность.

ДИССОНАНС — такое одновременное звукосочетание, при котором появляется слуховое ощущение «несогласованности» звуков друг с другом.

ИНСТРУМЕНТОВКА — то же, что оркестровка (см.).

КЛАВИР — общее название для струнных клавишных инструментов; отсюда — нотная запись или переложение оркестровых (вокально-хоровых и т. п.) произведений для исполнения на фортепиано.

КРЕЩЕНДО — постепенное увеличение звучности.

КОНТРАПУНКТ — то же, что полифония (см.).

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	6
Глава I. «Вот где дарование несомненное!»	7
Глава II. «Солнце, солнце, лик победный...»	44
Глава III. «День и ночь беги, беги, беги...»	75
Глава IV. «Его темп не-у-мо-лим!»	109
Глава V. «Наступательный бег, полный воли к победе...»	142
Глава VI. Трезвучие	176
Краткие объяснения музыкальных терминов	204

гармоний выразить внутренний драматизм, жизненную динамику музыкальной мысли.

СЮИТА — сочинение, состоящее из цикла последовательных пьес. Нередко составляется из отдельных номеров музыки для театра, кино и т. п.

ТЕМА — музыкальный оборот, несущий в себе один из образов музыкальной формы. Обычно тема появляется в произведении неоднократно и является как бы его «мыслью».

ФОРТИССИМО — с итальянского: очень громко.

ФУГА — музыкальная форма, которая строится на строгих правилах использования одной музыкальной темы («вождь»), звучащей в многоголосном повторении — выше и ниже, последовательно и одновременно в единой поступательной динамике.