

Елена Кривцова

Документы «без места, без даты»

Архивный фонд в любом хранилище, будь то государственный архив, музей, библиотека или частное собрание, имеет свои особенности создания и бытования. Так, фонд № 33 (С.С. Прокофьева), сформированный во Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры имени М.И. Глинки, начинает свою историю в 1942 году, в стенах Московской консерватории в составе Музея имени Н.Г. Рубинштейна¹. Тогда из Музфонда СССР по приказу ВКДИ при СНК СССР в музей стали поступать музыкальные рукописи композитора². После кончины Прокофьева в 1953 году вдова композитора М.А. Мендельсон-Прокофьева начала планомерно передавать материалы из личного архива композитора на государственное хранение. И если основным хранилищем его музыкальных рукописей стал Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ, в тот период ЦГАЛИ), то музей, по замыслу Миры Александровны, должен был хранить мемориальную, предметную часть наследия композитора для использования в экспозиционной и просветительской работе. Комплектование и формирование фонда шло в этом направлении вплоть до смерти Миры Александровны, последовавшей в 1968 году. По завещанию М.А. Мендельсон-Прокофьевой, музей оказался наследником значительной части ее архива, в котором отложились музыкальные рукописи, различные документы и бытовые вещи. Оттого музейная коллекция фонда № 33 имеет свой «характер». В ней меньше, по сравнению с собранием документов, хранящихся в РГАЛИ, музыкальных рукописей, но материал разнообразнее по жанрам: помимо архивного наследия композитора, в музее собраны мемориальные вещи, книги, ноты, живопись, графика, скульптура.

¹ Музей имени Н.Г. Рубинштейна при МГК — основан в 1912 году; вначале существовал как вузовский отдел консерватории, хранил документы Московского отделения ИРМО, редкие книги, инструменты, мемориальные вещи; с 1941 года переименован в Центральный музей музыкальной культуры, с 1943-го музей выделен из состава консерватории, в 1954 году присвоено имя М.И. Глинки, с 2011 года — Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М.И. Глинки.

² Среди первых поступлений в музей — авторизованная рукописная копия кантаты «Здравица», копия партитуры кантаты «Александр Невский», переписанная рукой П.А. Ламма, корректурный экземпляр Второй сонаты для скрипки и фортепиано и другие музыкальные рукописи, хранившиеся долгое время с сочинениями советских композиторов в так называемом ОФ (Основном фонде). Личный фонд С.С. Прокофьева был создан позже — в 1952 году. ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 18, 17, 16, оп. 33, л. 1.

Сегодня детальное изучение жизни и творчества Прокофьева невозможно без обращения к неизвестным фактам в материалах, скрытых за стандартным музейным описанием. Пытливый исследователь при работе «один на один» с материалом обязательно найдет что-то пропущенное глазами обработчика. Не ставя задачи подробной характеристики музейного фонда С.С. Прокофьева, в данной публикации предлагается обзор некоторых документов из музейного собрания с целью их источниковедческого и семантического анализа. В данном случае речь идет о разрозненных, не связанных между собой материалах, которые до сих пор не привлекали внимания в силу их кажущейся незначительности, а также недостаточной атрибуции. Некоторые документы датированы архивистом-обработчиком по содержанию, датировка других скрыта за распространенной формулировкой, которая получила широкое применение в отечественной архивной практике — «б. м., б. д.» («без места, без даты»). При внимательном рассмотрении эти разнородные и разножанровые по форме материалы оказались весьма интересными и небесполезными с точки зрения преодоления так называемых «ниш умолчания» прокофьевской биографии. В ряде случаев они меняют представления о некоторых сторонах жизни композитора, опровергая ряд устойчивых заблуждений. Остановимся на некоторых таких документах.

1.

Два автографа Прокофьева, обработанные поочередно и заложенные на хранение в одну папку, не имеют ничего общего, кроме того, что написаны рукой композитора. Дата создания документов не установлена, хотя в первом из них — листке с подсчетом доходов и перечислениях на сберкнижку — Прокофьев указывает: «... с 17 мая 1935 по 29 марта 1936 годы...»³.

Данный документ, как и следующий — доверенность, выданная домработнице Устинье Бажан⁴, для заключения договора по найму — не датированы. Неизвестно и место создания этих документов, нет оснований для отнесения их к одному периоду. Почерк и чернила имеют различия, бумага разная. Общим является лишь место хранения (соседние инвентарные номера и одна папка). Можно предположить, что время создания этих документов относится к первым годам жизни Прокофьева в СССР, то есть ко 2-й половине 1930-х годов.

После переезда в Москву Прокофьев испытывал определенные трудности, связанные с социальной адаптацией к новому укладу, образу жизни, другим взаимоотношениям между людьми. Жена Прокофьева — певица Лина Ивановна Кодина (сценический псевдоним Любера), женщина,

³ ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 1181.

⁴ ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 1180.

привыкшая к благам иной цивилизации и комфорту, так и не смогла ассимилироваться в парадоксальной советской действительности. «Яркая, высокого класса западная женщина», — так отзывались о Л.И. Прокофьевой современники⁵. Дочь композиторов Н.К. Чемберджи и З.А. Левиной Валентина⁶, тесно общавшаяся с первой женой композитора, вспоминала,

Волгаска			
1935		Дебет	
17 Мая	В/н	4000	послать сумму, списан в сбер книжку.
20 "	В/н	4000	?
25 "	В/н	5000	?
28 Июн	В/н	3500	?
31 Июл	В/н	3000	?
28 Сен	Т/с	1000	?
28 Дек	В/н	2022	Линя перевод П-ву
1936			
26 Ян	В/н	2150	получено
29 Ян	В/н	4000	получено
29 Мар	Т/с	6000	?
		3500	
		2500	
		1000	
		3000	
		600	
		250	

Прокофьев С.С. Выписка из сберегательной книжки. Автограф. ВМОМК имени М.И. Глинки

Доверенность
 Настоящая доверенность выдана 2-ка Бахан Урине Дмитриевна на заключение договора по найму дом. работницы. Прощу местном дом. работнице оформить договор. Оплата в месяц рублей.
 Все что касается по договору будет валидену. При сам справка от домоуправления.
 С.С. Прокофьев

Прокофьев С.С. Доверенность в домоуправление о найме домработницы. Черновик. Автограф. ВМОМК имени М.И. Глинки

⁵ В 1948 году первая жена композитора — Лина Ивановна Прокофьева (Каролина Кодина, сценический псевдоним Любера; 1897–1989) была арестована по сфабрикованному подозрению в шпионаже и осуждена на 20 лет. Писательница Евгения Александровна Таратута, которую судьба свела с Линой Ивановной в лагере Абезь Коми АССР, вспоминала: «Ее окружала особая атмосфера, в которой она ухитрялась существовать <...>. Остерегались ее непохожести на других <...>. Ее называли «цветочек-одуванчик», относясь с симпатией, но и с некоторой иронической снисходительностью». См.: Из воспоминаний Е.А. Таратута. Литер. Запись Н.П. Савкиной // Прокофьев. ДПБВ, 1991. С. 235. Возможно, именно благодаря этой непохожести, отстраненности от советской реальности Лине Ивановне удалось выжить и в нечеловеческих условиях ГУЛАГа.

⁶ Чемберджи Валентина Николаевна (род. 1936) — филолог, литератор, мемуаристка.

что жизнь à la russe не вполне удовлетворяла Лину Ивановну, любившую и привыкшую блистать: «Она обожала светские рауты, приемы, словесное закиривание, мужское внимание, всегда была изумительно одета, изысканно, дорого, украшения носила необыкновенные с большим вкусом»⁷. Прокофьеву нередко приходилось самому решать самые разнообразные, в том числе и бытовые, вопросы, в которых Пташка (так Прокофьев называл свою жену) плохо ориентировалась. Судя по дневниковым записям парижской жизни, без участия Прокофьева не обходилось ни одно семейное мероприятие, будь то выбор дачи на лето, покупка мебели, перевоз инструмента, починка автомобиля, съём квартиры, проверка счетов и банковских документов. Зачастую и политические события Прокофьев рассматривал сквозь призму своих насущных «бытовых» потребностей. «Сформирован новый кабинет Эррио, — пишет Прокофьев в Дневнике 20 июля 1926 года. — Доллар по этому поводу взвился в сорок восемь франков. Ничего хорошего во Франции не предвидится. С одной стороны — очень выгодно сейчас покупать мебель для квартиры; с другой — при такой тревожной для Франции атмосфере стоит ли здесь заводить квартиру и вообще оседать?»⁸ Вернувшись в Россию в 1936 году, семья Прокофьевых вряд ли изменила распределение обязанностей в семье. Так, в записной книжке Прокофьева той поры наряду с музыкальными эскизами можно прочесть и такие записи: «По возвращении в Москву: бытовые дела. Кран»⁹.

В распределении обязанностей с другой спутницей жизни композитора (Мирой Александровной Мендельсон) мало что изменилось. Прокофьев по-прежнему был лидером во всех вопросах. Мира Александровна отличалась некрепким здоровьем (частые простуды, скарлатина, дизентерия), поэтому быт Прокофьева в военные годы был нелегким. Из запоминающихся деталей можно вспомнить покупку молока в бутылке, завернутой в мокрую тряпку (чтобы не прокисло!); рецепт в записной книжке яичницы-глазуньи, сооружение «осветительного прибора» из картошки, фитилька и постного масла¹⁰. И всё это — наряду с титанической творческой работой! После инсульта в 1945 году и вплоть до смерти композитора многие заботы, в том числе и бытовые, взяли на себя (не столько Мира

⁷ Чемберджи В.Н. В доме музыка жила. Воспоминания. — М., 2002. — С. 100–102.

⁸ Прокофьев. Дневник. Т. 2. С. 423.

Эррио Эдуард (1872–1957) — лидер французской партии праворадикалов, в 1926 году — премьер-министр Франции, сформировал кабинет, проводивший жесткую экономическую политику, направленную на ограничения прав представителей эмиграции.

⁹ Прокофьев С.С. Записные книжки [1937–1945]. Автограф. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 332, л. 1.

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 332, л. 7, 15. Также: Мендельсон-Прокофьева, 2012. С. 135–136.

Мендельсон), но большей частью ее родители — Абрам Соломонович и Двейра Натановна Мендельсон.

Могла ли появиться доверенность в этот период? Вряд ли, — ведь речь в документе идет не о квартире на Можайском шоссе. Слишком недолго жил там Прокофьев, и помогала по хозяйству тогда приходящая работница по имени Наташа. Также речь не о доме на Николиной Горе — в доверенности говорится о городской квартире, а не о дачном кооперативе, где с 1946-го вплоть до середины 1960-х годов топить, готовить, убирать, стирать в доме будут две Анны: Анна Григорьевна (постарше) и местная жительница Анна Николаевна Калужская, по словам Миры Александровны, «незаменимая Аннушка», жительница села Успенское близ Николиной Горы, в середине 1970-х годов даже попавшая в кадр документального фильма о М.Л. Ростроповиче¹¹. «Помнишь, помнишь Сергея Сергеевича? А?» — с неповторимой интонацией спрашивал ее Мстислав Леопольдович, приехавший перед изгнанием проститься с Николиной Горой.

Итак, доводы при датировке доверенности, написанной композитором, косвенно говорят в пользу 2-й половины 1930-х годов. Тогда в крупных городах наем прислуги происходил через месткомы при домоуправлениях. Существовал профсоюз домработниц. По требованиям трудового законодательства, при оформлении на работу домашней работницы (ни в коем случае не употреблялся термин «прислуга») было обязательным составление договора с указанием оплаты и определенных гарантий. После войны, когда из разрушенных деревень в город стекались голодные беспаспортные крестьяне, пополняя рабочую силу, наем прислуги происходил полулегально, особенно в «режимных»¹² Москве и Ленинграде. Домработницы оформлялись как дальние родственники, чаще всего с пропиской на жилплощади нанимателей. Поэтому для найма домработницы в конце 1940-х — начале 1950-х важнее, чем официальный договор, были тщательно проверенные рекомендации друзей и знакомых. Так, например, появилась Аннушка (А.Н. Калужская), рекомендованная Анусей Вильямс и Ниной Шостакович¹³.

¹¹ Документальный фильм «Мстислав Ростропович» режиссера Ф. Шене (Франция, 1975) по ряду причин не вышел на экраны, известен лишь узкому кругу лиц.

¹² В сталинскую эпоху в список «режимных городов», помимо Москвы и Ленинграда, были включены сто городов и ряд территорий, имеющих важное стратегическое значение. В «режимных» городах был ужесточен паспортный контроль, проводились меры по очистке от «нежелательных элементов», то есть граждан, пораженных в правах: имеющих судимость, родственников «врагов народа» и т. д.

¹³ Об этом: *Мендельсон-Прокофьева*, 2012. С. 263 (запись от 23.04.1946).

Шостакович (Варзар) Нина Васильевна (1908–1954) — астрофизик, первая жена Д.Д. Шостаковича. *Вильямс (Ахманицкая) Анна Семёновна (1902–1988)* — актриса кино и театра, жена театрального художника П.В. Вильямса, работавшего с Прокофьевым над премьерами балетов «Ромео и Джульетта» в Кировском театре (1940) и «Золушка» в Большом театре (1945). Семьи Шостаковичей и Вильямсов связывало тесное дружеское общение.

Но вернемся к собственно документу. Документ представляет собой незавершенную запись рукой Прокофьева на четвертинке листка из ученической тетради в линейку синими чернилами (еще один штрих середины 30-х годов: под рукой у Прокофьева оказался лист из школьных тетрадок — скорее всего, Олега):

«Доверенность.

Настоящая доверенность выдана г[раждан]ке Бажан Устине (так в тексте. — *Е.К.*) Дмитриевне на заключение договора по найму дом. работницы. Прошу местком дом. работниц оформить договор. Оплата в месяц... (пропущено Прокофьевым. — *Е. К.*) рублей.

Все, что полагается по договору будет выполнено. При сем справка от домоуправления. СПркфв»¹⁴.

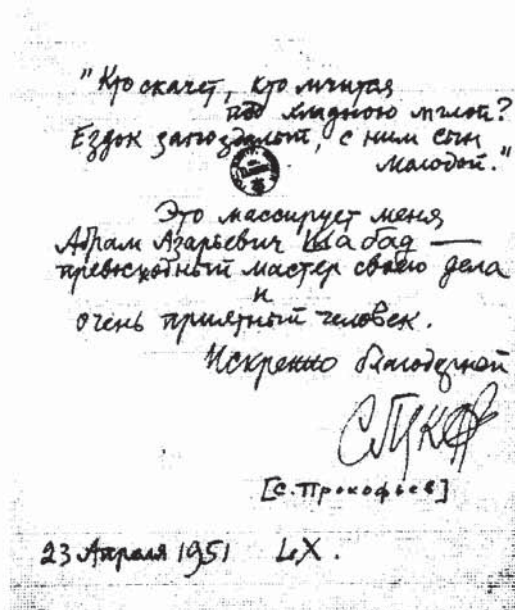
Причины, по которым эта доверенность так и не попала в «местком домработниц», могли быть разными: составление другой доверенности, отказ от услуг Устиньи Бажан. Но вполне вероятно, что имя домработницы еще «всплывет» в воспоминаниях современников или косвенных (по отношению к архиву Прокофьева) материалах. Например, в воспоминаниях об отце сын композитора Олег упоминает, что в 1936 году у них служила «домашняя работница, крестьянская девушка из Смоленской области Фрося», со смехом выговаривающая профессию Прокофьева «кампанзитор»¹⁵. Ее сменила еще одна домработница. Не Устинья ли? Ответа пока нет. Однако есть версия, основанная на довольно тонкой филиации, причем из далекого сонцовского детства: «... Я — Сергеев, Егорка — Егоров. Осталась героиня — Стеня, звучит как-то не очень по оперному, а Устинья очень некрасиво», — пишет Прокофьев (как раз в середине 1930-х) о сочинении своей первой оперы «Великан» в Автобиографии («Детство»). На предложение отца взять другое имя маленький Сережа, который «мыслил абсолютно конкретно», ответил: «Ведь это Стеня. Как можно назвать ее другим именем?»¹⁶.

Что если предположить следующее: волею судеб и в силу каких-то неизвестных нам обстоятельств в доверенности указана та самая Стеня — Устинья Власова, 1890 года рождения, сонцовская подружка детства Прокофьева, ставшая, скажем, по мужу Бажан? Ведь не случайно Сергей Сергеевич не уничтожил эту записку, хотя доверенность явно не понадобилась. Почерк его не только аккуратен, а красив (почерк счастливого Прокофьева). Для сравнения можно посмотреть образец подобного (умиротворенного) почерка: записка 1951 года, адресованная массажисту

¹⁴ ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1080.

¹⁵ Прокофьев О.С. Воспоминания // Прокофьев. ДПБВ, 1991. С. 207.

¹⁶ Автобиография, 2007. С. 40.



Прокофьев С.С. Шутливая записка с цитатой из баллады Гёте «Лесной царь». Автограф. ВМОМК имени М.И. Глинки

чия крылись только в состоянии, настроении, эмоциональном фоне. Здесь уместно вспомнить одну из особенностей душевной организации Прокофьева, связанной с психологией *гениального*, к тому же *музыкального гениального* — эйдетизм — как редкая способность образной, эмоциональной памяти, не воспроизводящей прошлое, а «проживающей» событие заново так же ярко, сильно, даже спустя многие годы. Работая над «Детством» в 1937 году, вспоминая подружку детства Стеню, безмятежное счастье как естественное состояние в залитых солнцем степях Украины Прокофьев не смог отправить в корзину эту записку, даже если Устинья Дмитриевна Бажан и не была той самой Стеней. И пока не появилось других сведений об этой персоне, можно вспомнить строфу из лирики В.В. Набокова, писавшего о факторе «временной близости» к гениальному человеку (в стихотворении — речь о Л.Н. Толстом): «Имена людей с ним связанных / Звучат еще незрело, / Им время даст таинственную знатность, / То время не прошло»¹⁷.

¹⁷ ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 506. Автограф С.С. Прокофьева. Записка датирована 1951 годом.

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 368, л. 65. Автограф А.А. Шабада.

¹⁹ Набоков В.В. Толстой (1928) — стихотворение не входило в прижизненные сборники писателя. Цит. по: Владимир Набоков. Стихи: сайт. URL: <http://libr.ipc.tsc.ru>.

2.

Вернемся к первому документу — выписке из сберкнижки о доходах и расходах за 6 месяцев (1935 и 1936 годов), периода, предшествовавшего окончательному переезду композитора в СССР. Тут, казалось бы, полная ясность. Немаловажный вопрос, волновавший композитора большую часть жизни, это финансовое обеспечение семьи. Выписка — красноречивый материал для анализа этой стороны жизни композитора. Еще с первых гастролей по Советской России в 1927 году Прокофьев привык иметь дело с советскими финансовыми органами. Он хорошо разбирался в тонкостях составления договоров с издательствами и театрами. Так, при подготовке гастрольного тура по СССР в 1927 году Прокофьев, выполняя функции импресарио, сам вникает во все вопросы организации концертов, постановки оперы «Любовь к трем апельсинам», авторских гонораров. Мира Александровна Мендельсон вспоминала, как Сергей Сергеевич точно квалифицировал несостоятельность ее договора на перевод пьесы Шеридана «Обручение в монастыре» для театра И.Н. Берсенева²⁰. Аккуратист и педант Прокофьев сохранял в личном архиве документацию подобного рода и никогда не начинал работу без заключения договора, будь то издательство или театр. Д.Р. Рогаль-Левицкий вспоминал, что в ответ на его сетования о сложностях оплаты за проделанную работу Прокофьев ответил: «Милый мой! Да вы наивный человек! Кто же работает без договора!»²¹. Документ, обозначенный музейным обработчиком как «Выписка из сберегательной книжки», представляет собой записи рукой композитора в виде таблицы. Первый столбец рассматриваемого документа — дата, следующий — «в/н» (выдано наличными. — Е. К.), далее графа «дебет» с суммой и примечаниями. Например, 17 мая 1935 г. в/н 4 тысячи рублей. В примечании Прокофьев пишет: «последн. [яя] сумм.[а], вписан.[ная] в сберкнижк.[у]» Этот листок с бухгалтерскими подсчетами, безусловно, не представлял бы такой интерес, если бы композитор, просматривая записи позже, не оставил своеобразную ремарку. По синим чернилам прежних подсчетов простым и красным карандашами Прокофьев отметил суммы без примечаний, цифры под-

²⁰ Об этом: *Мендельсон-Прокофьева*, 2012. С. 46.

Берсенева Иван Николаевич (1889–1951) — русский советский актер, с 1938 года — художественный руководитель и ведущий актер Московского театра им. Ленинского комсомола (бывшего Московского ТРАМа).

²¹ Диалог С.С. Прокофьева с *Дмитрием Романовичем Рогаль-Левицким* (1898–1962) — музыковедом, инструментоведом и аранжировщиком, произошел в 1944 году во время работы над оркестровкой балета Прокофьева «Сказка про Шута, семерых шутов перешутившего». Постановка балета намечалась в Театре оперы и балета им. Кирова, но не была осуществлена. См.: *Рогаль-Левицкий Д.Р.* Мимолетные связи. К 70-летию со дня рождения С.С. Прокофьева. Публ. О. Дигонской // Прокофьев. ПВС, 2001. С. 193.

считал «столбиком» и вдруг внизу листа приписал красным карандашом: «Другой Пркфв, 1 час дня»²².

Что хотел сказать композитор? И когда эта помета была сделана? Так как Прокофьев, судя по вопросительным знакам напротив ряда сумм, пытался вспомнить или уточнить их судьбу, пометы были сделаны некоторое время спустя, после 1936 года. Что если в конце 1940-х? Именно тогда возникли материальные трудности у композитора. В августе 1947-го Музфонд потребовал у Прокофьева погасить задолженность в размере 180 тысяч рублей за дачу на Николиной Горе²³. Помимо этого, Прокофьев продолжал оказывать материальную помощь первой жене и детям: Лина Ивановна не работала, сыновья учились. И все это в нелегкой экономической ситуации в СССР. 1947 год — отмена карточной системы и денежная реформа. Для граждан, имеющих денежные средства на сберегательных книжках, размер деноминации зависел от суммы вклада. Так что Прокофьев волей-неволей должен был привести свои финансы в порядок. Если это предположение взять за основу, то весьма вероятно следующая датировка: на документе, написанном не ранее середины 1930-х годов, сделаны пометы в период с 14 по 22 декабря 1947 года. Именно таков был официальный период перерасчета денежных средств для граждан СССР. Если анализировать письмо с точки зрения цвета чернил, характера и расположения помет, то очевидно сходство документа и, например, письма 1948 года Е.В. Звягинцевой²⁴ (на именном бланке Прокофьев написал текст письма тоже красным карандашом). Так что непримечательный листок из личных бумаг композитора сегодня наводит на серьезные размышления. Помета «другой Прокофьев» приобретет иной, более трагический, смысл. Советская действительность конца 1940-х в жизни Прокофьева неуклонно проявляла себя как «опасное для него волнение»²⁵, подтачивала и без того угасавшее здоровье композитора. Дальнейшие изыскания с привлечением материалов из других архивохранилищ смогли бы прояснить, сколько времени после возвращения в СССР, какие события и эмоции потребовались Прокофьеву, чтобы стать «другим» и каким другим? Иными слова-

²² ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 1181.

²³ Мясковский Н.Я. Дневник. Выписки. Маш. коп. с пометами С.С. Прокофьева. ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1149, л. 6.

²⁴ Прокофьев С.С. Письмо Звягинцевой Е.В. Москва, 1948, 4 марта. Автограф. ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 48. На именном бланке композитор написал краткую записку красным карандашом. Начертания ряда букв сходны, тот же красный карандаш, что и на выписке из сберегательной книжки. Разумеется, и раньше Прокофьев пользовался красным (а также синим) карандашом, но лишь для помет при работе над музыкальными рукописями или корректурой своих сочинений. Использование красного карандаша при письме — одна из примет последних лет жизни композитора.

²⁵ Мясковский Н.Я. Дневник. Указ. данные.

ми, «как долго Прокофьеву удалось сохранить свои иллюзии о готовности этой страны и ее народа принять его музыку?»²⁶.

Этот один из важнейших вопросов в творческой биографии композитора пока не получил убедительного и обоснованного ответа. Слишком заманчива эта тема для разного рода идеологических спекуляций и конъюнктурных построений. Только в соединении множества свидетельств (в том числе скупой информации, почерпнутой из так называемых второстепенных документов фонда Прокофьева) возможен поиск истины как *процесс трансформации исторического свидетельства*, трактовка которого всегда зависит от точки зрения истолкователя, в *объективный исторический факт*.

Как пример такой трансформации целесообразно сравнение выписки из сберкнижки с другим «колоритным» архивным материалом, отложившимся в фонде композитора. Это машинописная копия «Тарифа по оплате музыкальных произведений и музыкально-теоретических работ»²⁷. Разработанный в 1934 году, согласно постановлению СНК СССР²⁸, «Тариф» не только точно регламентирует сумму выплат за музыкальные сочинения в разных жанрах, но и дает определение трем категориям квалификации советских композиторов. Отнесение композитора к той или иной категории производилось один раз в год специальной комиссией, состоящей из представителей ССК, ЦК Рабис, Музгиза, Радиокомитета, ряда ведущих московских театров (среди них МХАТ, ГАБТ, Малый и Камерный театры). Сегодня «Тариф» воспринимается как сатира на нравы в советском искусстве. Тем не менее «роль этого документа в укреплении материально-правовой базы <....> и социального статуса композиторов трудно переоценить»²⁹. Безусловно, за курьезностью формы и «чугунными» оборотами речи кроется серьезное содержание: власть навязывает критерии оценки музыкального таланта и внедряет в сферу творчества принципы социалистического распределения. Так, пункт № 1 «Тарифа» гласит: «Оплата композиторов производится по основному принципу — качеству их труда,

²⁶ Шахназарова Н. 30-е годы. Мифология? Утопия? Магия страха? // МА. 2000. № 1. — С. 81.

²⁷ ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1178.

²⁸ Постановление Совета Народных комиссаров СССР от 28 сентября 1934 г. о пересмотре ставок авторского гонорара за музыкальные произведения был принят «в целях улучшения и дальнейшего развития организационно-творческой работы Союза советских композиторов». Цит. по: Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. — М.: Классика — XXI, 2010. — С. 153. По мнению Е.С. Власовой, данный документ был воспринят советскими композиторами с большим воодушевлением и разрабатывался при их прямом участии. Установление Тарифа напрямую связано с окончательным переездом Прокофьева в СССР.

²⁹ Там же.

определяющемуся в зависимости от квалификации композитора и качественных признаков данного произведения <...>³⁰. Умолчим о термине «качественные признаки» музыкального произведения и читаем далее. А дальше, по выражению персонажа Льюиса Кэррола — Алисы в Стране Чудес, «всё страньше и страньше». Пункт № 3 «Тарифа» гласит: «В зависимости от своих квалификационных качеств, все композиторы разделяются на следующие три категории: высшую, первую и вторую. Высшая категория: композиторы, выделяющиеся среди квалифицированных кадров своим высоким уровнем художественного и технического мастерства; создавшие или создающие музыкальные произведения, отличающиеся весьма значительным идейным содержанием, большой художественной выразительностью, оригинальностью замысла, выявляя этим яркую художественную (творческую) индивидуальность их авторов (стиль, метод)»³¹. Также из «Тарифа» можно узнать, что для первой категории композитору нужно «обладать высокой квалификацией» и «достаточно высоким уровнем технического мастерства». Для второй категории — всего лишь иметь «определенные технические навыки мастерства». Небезынтересна и сетка оплаты различных музыкальных сочинений по расценкам 1934 года:

«Опера и балет от 10 000 до 12 000 руб.

Малая опера (балет) одноактная от 5 000 до 7 000 руб.

Крупное симфоническое произведение от 6000 до 8000 руб.

Симфоническое произведение менее крупной формы от 4000 до 6000 руб.

Мелкие симфонические произведения (вне зависимости от состава оркестра) от 2000 до 4000 руб.

Военные марши для духового оркестра от 1250 до 2500 руб.

Крупные формы от 4000 до 6000 руб.

Массовые песни от 500 до 1000 руб.

Музыка для драматического театра от 750 до 1500 руб.»³².

Несомненно, одиозное содержание «Тарифа» воспринималось Прокофьевым несколько иначе. В отличие от современного читателя, композитор увидел в нем воплощение волнующего обещанием справедливости принципа социализма «от каждого по способностям, каждому по труду». В этом смысле некая упорядоченность форм оплаты за композиторский труд была созвучна такому «системному» и рациональному человеку, как Прокофьев. Казалось, что это один из ростков другой новой жизни, идущей на смену «прогнившему» старому миру. При всем скептическом отношении к порядкам в «Большевизии», при трезвом, незамутненном советским мифотворчеством взгляде на реальность Прокофьев был наивен

³⁰ ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1178, л. 1.

³¹ Там же, л. 1 об.

³² Там же, л. 5.

(занятность как черта характера, как цвет глаз, как свойство природы) и не сразу разобрался в том, в какую страну он вернулся. Жена Лина Ивановна Прокофьева рассказывала, что Сергей Сергеевич, поначалу позитивно относившийся к новой России, подвел ее к предвыборному плакату и сказал: «Смотри, Пташка, как у них (выделено мной. — Е. К.) всё интересно: они выбирают из одного человека»³³. Никогда не сливаясь в «восторге созидания» с режимом, Прокофьев всё же питал иллюзии, веря в Советский Союз как в молодую, обновленную страну, где «делают дело». Такого рода заблуждения — о неизбежном, пусть и мучительном, рождении нового мира, о позитивности идеи социалистического переустройства — были свойственны (в той или иной степени) многим отечественным и зарубежным деятелям культуры середины 1930-х (вспомнить хотя бы Б. Шоу, Р. Роллана, Г. Уэллса, А. Мальро, М. Горького, Б. Ясенского и многих других). После финансовых сложностей заграничной жизни, боязни за материальное положение семьи, неустойчивости заработков на Западе в начале 1930-х годов, «Тариф» внушал композитору надежду на определенную стабильность, на пресловутое «достижение социализма» — уверенность в завтрашнем дне. Да так оно и было: по данным, приведенным Е.С. Власовой, за период с 1939 по 1949 год, в советских издательствах было издано 127 сочинений Прокофьева (для сравнения: Д.Д. Шостаковича — 69, Н.Я. Мясковского — 83 сочинения)³⁴. Композитор вернулся, чтобы занять ведущее место на советском «музыкальном небосклоне», и поначалу не осознавал цены, которую придется заплатить за звание лидера. Разумеется, Прокофьев был сразу «тарифицирован» как композитор высшей категории без каких-либо комиссий, но судьба многих его сочинений, его пути поиска нового музыкального языка в СССР были мучительными и трудными.

Сопоставив листок с финансовыми выкладками с «Тарифом», можно с высокой степенью точности выяснить, сколько и за какое сочинение получил Прокофьев от заказчика с мая 1935 по март 1936 года. Так, сумма в 4 тысячи рублей, переведенная на сберкнижку 17 мая 1935 года, по «Тарифу» могла означать плату как за «симфоническое произведение или многочастное произведение, объединенное общим идейно-тематическим стержнем».

Возможно, это сюиты из балета «Ромео и Джульетта» (ор. 64 bis и 64 ter)? Или симфоническая сказка для детей «Петя и волк» (ор. 67)?

Окончательно уточнить этот вопрос могут многочисленные договоры Прокофьева с советскими издательствами, а также копии счетов с отчис-

³³ Чемберджи В.Н. В доме музыка жила. Указ. изд. С. 101. В книге Валентина Чемберджи вспоминает устный рассказ Л.И. Прокофьевой, с которой мемуаристку связывало дружеское общение в 60-х — начале 70-х годов.

³⁴ Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Указ. изд. С. 283, 284.

лениями авторских гонораров на его имя³⁵, отложившиеся как в музейном фонде, так и в фонде Прокофьева в РГАЛИ. Эти документы композитор аккуратно хранил. Цель такого уточнения — непредвзятая, аргументированная оценка условий жизни и творчества композитора в период его социальной адаптации в СССР.

Необходимо заметить, что финансовая база была для Прокофьева важна, так как он всегда остро чувствовал ответственность за материальное благополучие близких, к тому же и сам не чуждался радостей жизни. «Вот приехал гросс-капиталист в своей новой машине», — прохаживался на счет Прокофьева, подъехавшего в шикарном голубом «Форде», дирижер Э. Сенкар³⁶. Композитор ценил комфорт, любил дорогую одежду, хорошие вина и изысканные лакомства. В его характере преобладал здоровый гедонизм. Достаточно вспомнить Дневники композитора и воспоминания современников о нём. И то, что зачастую воспринималось окружающими как сухая расчетливость, было всего лишь деловитостью и стремлением обеспечить себе и близким привычные условия жизни. Знакомство с финансовыми документами архива С.С. Прокофьева дает основание утверждать, что и до окончательного переезда в Москву, и после, вплоть до самых «бедных» 1949–1950 годов, заработок Прокофьева в СССР — только как сочинителя — составлял значительную сумму, недоступную для сознания рядового советского гражданина тех лет. Без сомнения, и в 1930-е, и в тяжелые военные годы, и на излете 1940-х композитор принадлежал к обеспеченной элите советского общества. Изучение лишь части финансовых документов из фонда композитора за неполный 1936 год и несложные подсчеты говорят о сумме в 43 тысячи 800 рублей за издание сочинений Прокофьева в СССР, не считая авторских отчислений за многочисленные исполнения по стране³⁷. Для сравнения в 1934–1935 годах заработная плата квалифицированного рабочего составляла 200–250 руб. в месяц, а уборщицы — 100–120 руб.³⁸. Профессор консерватории в 1934

³⁵ Копии счетов по авторским отчислениям и договоров издательств с С.С. Прокофьевым. ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 1183–1240.

³⁶ Цит. по: Крейн Ю. Страницы моей музыкальной жизни. ВМОМК. Ф. 482, ед. хр. 32, л. 370.

По источнику трудно понять, когда именно Э. Сенкар произнес свое меткое замечание. Возможно, во время премьеры Симфонии № 16 Н.Я. Мясковского в Москве, 24 октября 1936 года (дирижировал Эуген Сенкар, Прокофьев был на концерте и позже выступил в прессе в качестве рецензента), или 23 апреля 1937 года, когда С.С. Прокофьев присутствовал на исполнении Второй сюиты из балета «Ромео и Джульетта» в Москве оркестром под управлением того же Э. Сенкара. В любом случае к этому времени в Москву был доставлен купленный композитором за рубежом «Форд».

³⁷ ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 1231–1240.

³⁸ Елагин Ю. Укрощение искусств. — М.: Русский путь, 2002. — С. 244.

году получал примерно 400 рублей в месяц, что также не идет в сравнение с доходами Прокофьева³⁹.

По копиям счетов Управления по охране авторских прав СССР можно проследить географию и масштабы исполнения музыки Прокофьева в Советском Союзе. Сочинения композитора не только транслировались по радио в концертных программах, они звучали повсеместно — от поселка Алатырь и Анжеро-Судженска до Ялты и Нальчика. Бухгалтерией управления прилежно фиксировалось любое исполнение музыки композитора (даже в ресторанах, столовых и в кафе). Например, запись от 31 июля (1934 года) — в графе «Произведение» — «Любовь к трем апельсинам» (имеется в виду марш из оперы), в графе «Место исполнения» — Москва, ресторан № 17, следующий столбец — «причитается автору (кредит) — 7 рублей 80 коп.»⁴⁰. Колорит времени передают и такие записи: «Копия счета. Авторские отчисления — 7 июля 1934 г. — удержан первый взнос по займу 2 пятилетки 300 рублей»⁴¹. Хотя Прокофьев в 1934 году и жил во Франции, но уже принимал «посильное» участие в решении грандиозных задач второго пятилетнего плана⁴²: власть трактовала Прокофьева с 1927 года однозначно — «советский “спец”» (то есть советский специалист, работающий за рубежом).

3.

По опыту архивной работы известно, что документальные источники возникают из забвения, когда сами того пожелают. Стоит только углубиться в изучение вопроса и, кажется, материал сам «плывёт в руки». Так, содержимое еще двух архивных обложек из фонда Прокофьева продолжило тему «разных заметок без места, без даты». Под первой из них находится брошюра, выпущенная в Кисловодске в 1937 году «Памятка по современному танцу для учащихся дансинга на КМВ с рисунками и диа-

³⁹ Там же. С. 242. В своеобразных воспоминаниях, облеченных в форму рассказов-памфлетов «о времени и о себе», скрипач оркестра Вахтанговского театра в 30-е годы, позже эмигрант Юрий Елагин приводит размер заработной платы разных категорий советских граждан в 1934 году. Он отмечает, что в 1939 году профессор консерватории стал получать больше — от 900 до 1500 рублей в месяц.

⁴⁰ ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 1231, л. 24.

⁴¹ ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 1232, л. 1.

⁴² Имеется в виду 2-й пятилетний план развития народного хозяйства СССР (1933–1937), успешное выполнение которого явилось основанием законодательного провозглашения Конституцией СССР 5 декабря 1936 года «победы социализма». Одной из экономических составляющих проведенной реконструкции народного хозяйства была система добровольных взносов и разнообразных займов у населения. Займы в виде ценных бумаг проводились в обязательном порядке во всех советских учреждениях и на производстве, отказаться от этих «добровольно-принудительных» взносов государству в обстановке тотального страха было невозможно. Погашение госзаймов началось в середине 50-х гг., но большую часть накопленных эмитент в лице государства не вернул.

граммами»⁴³. Авторы пособия В. Крылов и Г. Беляев, описывая распространенные в 1930-е годы «западные танцы» — венский вальс, па-де-патинер, квик-степ, фокс-блюз, поставили задачу «устранить все элементы движения, органически чуждые нашему танцу и создающие упадочнический [так!] “кабаретный” стиль в танце (например, покачивание бедрами, резкие противодвижения, вертикальные качания плеч, перегибы и изломы корпуса)»⁴⁴.

В предисловии к пособию директор госфилармонии на Кавминводах С. Пищик, не забывая в первых строках упомянуть о «постоянной заботе партии и правительства о трудящихся нашей страны», пишет: «Госфилармония на КВМ поставила перед собой задачу упорядочить на курортах организацию танцевального дела»⁴⁵. Для этой цели в Кисловодске был оборудован большой танцевальный зал (дансинг). Под руководством преподавателей по танцу, приглашенных из Москвы, проводилась учеба для курортников. Прошли времена революционной нетерпимости ко всему «буржуазному» и «западному», когда РАПМовские деятели громили развлекательную музыку и танцы, когда фокстрот считался «...обезьяньим танцем для ожиревших горилл и свиноподобных гомосексуалистов»⁴⁶. К 1937 году, когда в СССР уже отчетливо сформировалась советская номенклатурная элита, желавшая иметь доступ к западным благам, речь стала идти лишь об идеологической «коррекции» буржуазных танцев.

Брошюра сама по себе представляет интерес для историка и является библиографической редкостью. Однако ценность данного материала этим не исчерпывается. Перед нами уникальный документ — по данной книжке Сергей Прокофьев учился танцевать: фокстрот, вальс-бостон и, конечно, танго. Страницы с описанием сверхпопулярного тогда танца и схемы к нему испещрены карандашными пометками, сделанными композитором. Сомнения в том, что эта рука Прокофьева не возникало, так как материал поступил от М.А. Мендельсон-Прокофьевой и, следовательно, был сохранен ею неслучайно. Закономерен вопрос: может быть, пометы были сделаны самой Мирой Александровной? Однако описание различных танцевальных приемов и па изложены для партнера, а не для партнерши и пометы карандашом сделаны поверх «мужской» партии. Такой жанр, как «пометки карандашом», чаще всего не имеет точной даты, но, исходя из года издания брошюры и фактов биографии Прокофьева, речь идет о лете 1938 года. В фонде композитора хранится еще один подобный

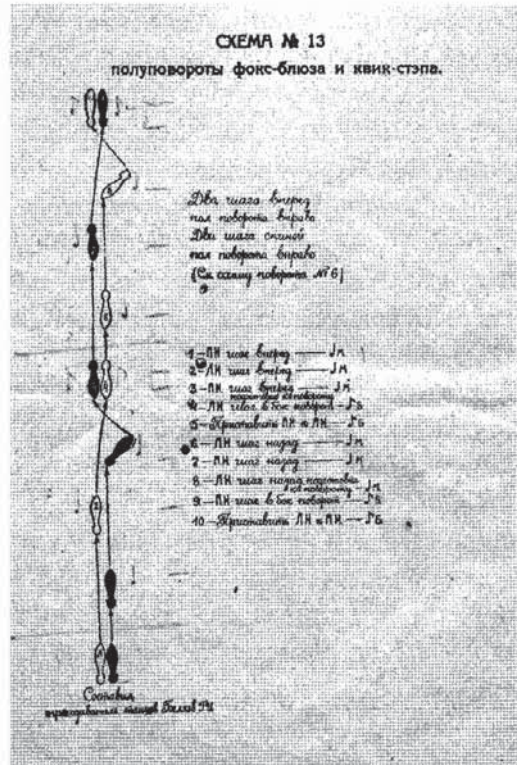
⁴³ Памятка по современному танцу. Кисловодск, 1937. ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1280.

⁴⁴ Там же. С. 5.

⁴⁵ Там же. С. 3.

⁴⁶ Хотя в мае 1932 года РАПМ был официально распущен, «рапмовская» лексика довольно долго (вплоть до 1935–1936 годов) существовала на страницах советских газет. Цит. по: Советское искусство, газета. М., 1932, 27 июня.

документ — листок с записью танца фокс-блюз на рекламном листке книги Д. Фарелла «Stads Lonigan»⁴⁷. Как дополнительный штрих — пометка Прокофьева в записной книжечке 1937–1938 годов — «Шур.[ик] — ноты новых фокс.[тротов]»⁴⁸. Позже В. Дукельский вспоминал, что во время их встречи в Нью-Йорке «Прокофьев изумил его странными рас фокстрота вместо приветствия. “Я <...> усердно изучал современные танцы в Кисловодске, где отдыхал на водах”, — объяснил Прокофьев»⁴⁹. Упоминания о танцующем Прокофьеве неоднократно встречаются на страницах воспоминаний Миры Александровны Мендельсон: на вечере танцев в Доме ученых осенью 1938 года⁵⁰, в Клубе советских писателей в 8 января 1939 года. А в письме из Кисловодска, адресованном Мире (1939 год), Прокофьев специально отмечает «скачу <...> не танцевал»⁵¹. Очевидцы «хореографических» опытов Прокофьева говорят, что он плохо танцевал — «[была...] виновата общая присущая ему непла-



Страница из брошюры «Памятка
по современному танцу для учащихся
дансинга на КМВ с рисунками
и диаграммами» с пометами
С.С. Прокофьева. ВМОМК имени М.И. Глинки

⁴⁷ Рекламный листок на английском языке о выпуске трилогии американского писателя Дж.Т. Фаррелла «Stads Lonigan» (Уроки Лонигана): «1-я часть — Детство Лонигана (1932). 2-я часть — Отрочество (1934). 3-я часть — Судный день (1935). Издательство Вангард пресс Нью-Йорк». На англ. яз. На листке изображена схема (автограф С.С. Прокофьева) танца фокс-блюз. ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1246. Джеймс Теодор Фаррелл (1904–1979) — американский писатель-урбанист ирландского происхождения, представитель литературного направления «Чикагская школа», тяготел к левому движению, но осудил «московские процессы» в СССР и был вычеркнут из списка зарубежных авторов для советской читательской аудитории.

⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 332, л. 6 об. Упоминается Шурик — двоюродный брат С.С. Прокофьева Раевский Александр Александрович (1885–1942).

⁴⁹ Дукельский В.А. Об одной прерванной дружбе // Мосты: Литературно-художественный и общественно-политический альманах. — Мюнхен, 1968. № 13/14. — С. 277.

⁵⁰ Мендельсон-Прокофьева, 2012. С. 32.

⁵¹ Там же. С. 21.

стичность движений. Движения его были довольно резкими»⁵²; «танцующий Прокофьев не походил на белого негра, а скорее на развеселившегося шведского пастора»⁵³. Пусть умолкнут критики! В танцах Прокофьев не стремился нравиться, его привлекала возможность самовыражения в движении. Не случайно танец, теннис, плавание, гимнастика (в юности Прокофьев был членом знаменитого в Петербурге спортивного общества «Сокол» и даже написал для него марш), длительные пешие прогулки смолodu стали неотъемлемой частью жизни композитора, определялись его высокой физической культурой и позитивным, «солнечным» мировосприятием.

В Кисловодске в 1938 году завязались романтические взаимоотношения Прокофьева и Миры Мендельсон. Встреча молодой студентки Литературного института и известного композитора оказалась судьбоносной, роковой, как танго, покорившее мир. «Высокий мужчина с необычной походкой и очень серьезным выражением лица»⁵⁴ поразил девушку, которая, в свою очередь, произвела сильное впечатление на Прокофьева, ощутившего, по его словам, «острую радость» от знакомства с Мирой. «*Coup de foudre*» (с фр. букв. «сражен с первого взгляда») — так описал свои чувства Прокофьев⁵⁵. Мира Александровна в своих мемуарах признавалась, что мало интересовалась танцами («я оказалась мало способной к танцам»⁵⁶), а вот Прокофьев, со свойственной ему дотошностью, не ограничиваясь посещением Кисловодского дансинга, самостоятельно осваивал танго. В смешных рисуночках, изображающих «шаги» — следы от ботинка, перед нами встает личность «озорникашки» Прокофьева, знакомая нам по его блестящим литературным и музыкальным сочинениям. Пометы на «Пособии» вкупе с мемуарными свидетельствами, делают «зримыми» и «слышимыми» конкретные подробности повседневной жизни композитора в то трагическое (канун Мировой войны) время в ритмах танго и фокстрота.

Также скрытая под обозначением «без места, без даты» «затаилась» архивная единица хранения под заголовком «С. Прокофьев. Разные заметки. Черновики. Автограф»⁵⁷. Описание вновь не раскрывает подлинного характера материала. Четыре разрозненных листа записей воистину примечательны — это замечания Прокофьева к воспоминаниям его второй жены — Миры Александровны Мендельсон. Ранее, при подготовке фрагмента машинописных воспоминаний к первой публикации⁵⁸, было известно, что

⁵² Прокофьев. ДПБВ, 1991. С. 218.

⁵³ Дукельский В. Об одной прерванной дружбе. Указ. изд. С. 277.

⁵⁴ Мендельсон-Прокофьева, 2012. С. 28.

⁵⁵ Там же. С. 29.

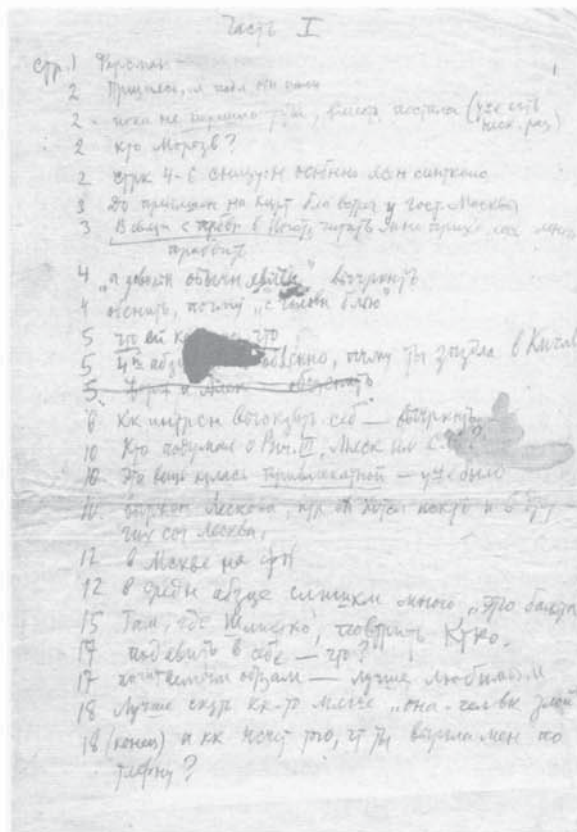
⁵⁶ Там же. С. 32.

⁵⁷ ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1119. Автограф С.С. Прокофьева.

⁵⁸ Мендельсон-Прокофьева М.А. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946–1950 гг. Публ. Е. Кривцовой и М. Рахмановой // Прокофьев. ВПС, 2004.

Прокофьев знакомился с их текстом и оставлял свои замечания и пометы. Например, на полях дневников 1944–1945 годов⁵⁹, являющихся черновиком по отношению к машинописному варианту мемуаров, композитор вносил поправки, которые были позже учтены Мирой Александровной при дальнейшей работе. Однако точно оценить степень участия композитора в написании воспоминаний Миры Александровны было трудно. Прокофьевские маргиналии встречались редко и только в одной из четырех тетрадей дневниковых записей рукой Миры. По сравнению с ними, замечания Сергея Сергеевича, выписанные отдельно, насквозь, систематизированы по частям мемуаров и касаются не только содержания, но и стилистики, повторов, хронологических несоответствий.

На первом из листов, озаглавленном Прокофьевым «Часть I», слева, вероятно, указаны номера страницы по черновику Миры Александровны. В данном случае это должен быть так называемый Дневник, в котором мемуаристка описывала события с августа 1938 года⁶⁰. Первое замечание Прокофьева касается фамилии академика Ферсмана, отдыхавшего в Кисловодске в одно время с Прокофьевым и семьей Мендельсон. При сопоставлении этого замечания и текста дневника Миры Александровны выясняется несовпадение с нумерацией страниц в дневнике, а содержание помет указывает на то, что они не относятся к имеющемуся варианту записей. Так, например, помета Прокофьева о М.М. Морозове в черновике уже учтена. Таким образом, в автографе воспоминаний или в черновиках (как представлялись нам ранее) уже внесены поправки Сергея Сергеевича



С.С. Прокофьев. Замечания к I части (1938–1941) воспоминаний М.А. Мендельсон-Прокофьевой. Автограф. ВМОМК имени М.И. Глинки

⁵⁹ ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1126.

⁶⁰ ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1132.

из рассматриваемой единицы хранения (листы без указания места и даты написания под архивным номером 1119).

Еще один пример. Прокофьев в замечаниях пишет: «До приглашения на концерт была встреча у гостиницы “Москва”». В дневниках Миры Александровны читаем: «Встретившись в первый раз в Москве около здания ЦУМа, мы ходили по набережной Москва-реки...». Выходит, что до Дневников существовал еще один вариант воспоминаний или дневниковых записей. Вариант, который, как выяснилось, фрагментарно отложился в РГАЛИ и был первоосновой дневника, попавшего в музей. Мира Александровна использовала для черновиков записи как свои, так и Сергея Сергеевича, на основе которых и был создан черновой рукописный вариант воспоминаний — автограф так называемых Дневников Миры Александровны Мендельсон-Прокофьевой. Машинописный (литературный) вариант⁶¹, начавшийся со встречи с Прокофьевым на перроне Московского вокзала в марте 1941 года, появился позже. Уточнить дату начала работы над машинописным вариантом Воспоминаний помогло замечание Прокофьева, касающегося его пребывания в эвакуации в Тбилиси: «Хорошо бы перестукать эту страницу»⁶². Сергей Сергеевич и Мира Александровна находились в эвакуации в Тбилиси с 25 ноября 1941 по 29 мая 1942 года, следовательно, работа над Воспоминаниями о тбилисском периоде началась не раньше 1943–1944 годов. Слово «перестукать», а не «переписать» указывает о работе над машинописным вариантом воспоминаний. *Прокофьев участвовал в создании основного текста машинописных воспоминаний на всех этапах.* И его правка убедительно доказывает, что в начале 40-х годов он *поручил вести запись событий своей жизни жене.* Схема создания Воспоминаний такова: фиксация событий Мирой Александровной в черновике — просмотр и правка записей Прокофьевым — переписывание отредактированного текста с учетом замечаний. С 1945–1946 года, не ранее, Прокофьев включился в создание машинописного варианта Воспоминаний как литературного произведения. Сопоставление этого машинописного (то есть окончательного варианта воспоминаний) с рукописными дневниками Миры Александровны и подробными замечаниями Прокофьева свидетельствуют о том, что *дневники, написанные рукой Миры Александровны (четыре общие тетради, отражающие жизнь композитора с 1938 по 1944 год), являются промежуточным звеном работы между черновыми записями и машинописными Воспоминаниями (крайние даты 1941–1950 годы). Авторство последних можно с полным правом поделить между Прокофьевым и его женой.* Такова трансформация знаменитого Дневника Прокофьева: другие времена — другая жизнь — другой Прокофьев. Силы и время требовались

⁶¹ ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1413.

⁶² ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1119, л. 1.

для музыкального творчества, интерес к некоторому «литературному самолюбванию» в виде прежнего блистательного Дневника у Прокофьева исчез.

4.

Еще один из документов, не востребованных до сих пор исследователями прокофьевского наследия, — краткая записка рукой Сергея Прокофьева. Фрагмент листа, аккуратно оторванного по линии сгиба с четырех сторон, бумага хорошего качества с филигранью (водяным знаком), синие чернила. Записка из тех, что пишутся для себя, на память, без определенного назначения: «Премьера балета С. Прокофьева “Блудный сын” была в Сиднее, Австралия, Королевский Театр, 30 Дек.[абря]. 1938. Декорации Жоржа Руо. В главной роли изв.[естный] английский танцовщик А. Долин.»⁶³. Судя по тому что композитор упоминает себя в третьем лице, вполне вероятно, что это перевод заметки из зарубежной прессы. Возможно данной записке надлежало пополнить артистический альбом Прокофьева вместо газетной или журнальной вырезки.

Казалось бы, скромный по содержанию документ, обладающий лишь информационной ценностью о бытовании одного из сочинений композитора. Как говорится, принять к сведению. И только?.. Но соединив содержание этого документа с фактами из двух других источников — воспоминаниями М.А. Мендельсон о словах Прокофьева: «Сегодня смотрел на глобусе Австралию — как бы хорошо вдвоем туда поехать»⁶⁴, — и строчку из записной книжки Прокофьева («Взять линию, идущую через Таити (Фр.) в Австралию»⁶⁵), — можно выдвинуть следующую дерзкую, на первый взгляд, гипотезу: накануне Второй мировой войны Прокофьев думал

Премьера балета С. Прокофьева
«Блудный сын» была в
Сиднее, Австралия, Королевский
Театр, 30 Дек 1938.
Декорации Жоржа Руо.
В главной роли изв. английский
танцовщик А. Долин.

Прокофьев С.С. Записка неустановленного назначения. Автограф.
ВМОМК имени М.И. Глинки

⁶³ С.С. Прокофьев. Сведения о премьере балета «Блудный сын» в Сиднее. Автограф. ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 433. В записке упомянуты: Руо Жорж (1904–1958) — живописец, график, как театральный художник работал с Дягилевым и Балanchиным над балетом Прокофьева «Блудный сын» (Театр Сары Бернар, Париж, 1929); Долин Антон (наст. имя Патрик Хили-Кей, 1904 — после 1981) — танцовщик в труппе Дягилева, в первой постановке балета танцевал партию слуги (партию Блудного сына танцевал С. Лифарь). В 1938 году в Сиднее Долин блистал в главной партии. Постановщик балета в Австралии — Давид Лишин.

⁶⁴ ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1132, л. 9.

⁶⁵ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 334, л. 21 об.

о своем отъезде (понимал, что семью не выпустят) в Австралию. План уехать подальше от семейных проблем и грядущих европейских катаклизмов (ведь композитор, как и многие тогда, не предполагал их мировой масштаб), конечно, был неосуществим. Но его возникновение объяснимо только с точки зрения внутреннего состояния и настроения композитора в конце 30-х годов.

Совокупность косвенных свидетельств доказывает, что с 1938 по 1939 год Прокофьев переживал один из самых страшных периодов отчаяния в своей жизни. Сложная ситуация в личной жизни помноженная на атмосферу террора, ввергла Прокофьева в состояние стресса. Версия находит подтверждение в музыкальных сочинениях композитора тех лет⁶⁶. Музыка — это «территории свободы» Прокофьева, самое сокровенное и одновременно доступное для истолкования третьими лицами пространство композитора. Становится понятен накал трагизма Шестой фортепианной сонаты⁶⁷ — варьируемая тема, основанная на попевке, навеянной то ли позывными советского радиоэфира, то ли красноармейской зорькой в первой части; холодновато-колкий характер музыки Allegretto (второй части). Удивительно интонационное сходство основной темы Allegretto с заключительным мотивом «нашествия» написанной годом позднее первой части «Ленинградской» симфонии Шостаковича! Шестую фортепианную сонату Прокофьева венчает яростный брутальный перепляс в финале — исступленное веселье, адреналин идущего по кромке бездны. Только ли музыкальные достоинства сочинения имел в виду восхищенный Шостакович в письме Прокофьеву? «Шестая соната великолепна: от начала и до конца. Я очень радуюсь, что мне довелось ее послушать два раза, и огорчаюсь, что только два раза. Крепко жму руку. Ваш Д. Шостакович»⁶⁸.

Есть еще одно сочинение композитора, прямо указывающее на личностный кризис в конце 1930-х годов. Речь о Сонате для скрипки и фортепиано f-moll op. 84 (1939–1944), посвященной Д.Ф. Ойстраху. Широ-

⁶⁶ По убеждению автора статьи, сочинения композитора 1938–1939 годов, обозначенные номерами опусов: 80 — Соната для скрипки и фортепиано, 81 — опера «Семен Котко», 82, 83, 84 — соответственно Шестая, Седьмая и Восьмая фортепианные сонаты (Седьмую и Восьмую Прокофьев закончил позже), и, наконец, 85 — одиозная с точки зрения литературной основы «Здравица», имеют не только музыкальный, но и биографический «дневниковый» подтекст.

⁶⁷ В печально известном Приказе № 17 Главного Управления по контролю за зрелищами и репертуаром Комитета по делам искусств при Комитете по делам искусств при Совете Министров СССР от 14 февраля 1948 года в списке запрещенных к исполнению произведений Прокофьева значится Шестая соната для фортепиано.

⁶⁸ Д.Д. Шостакович Письмо С.С. Прокофьеву. Л., 1941, 14 января. Цит по: «Всегда дорожу Вашим мнением...» (С.С. Прокофьев — Д.Д. Шостакович. Переписка) // Встречи с прошлым. Сб. мат. ЦГАЛИ СССР. Вып. 3 / публ. М.Г. Козловой. — М., 1978. — С. 255.

ко распространена трактовка Сонаты, представленная музыковедом И.В. Нестьевым: «<...> Скрипичная соната Прокофьева <...> проникнута русским национальным духом. Она дышит суровым величием былинного эпоса. Музыка Сонаты Прокофьева картинна. Первая ее часть воспринимается как размышление о судьбах Родины, неторопливое повествование о “Делах давно минувших дней”. Воинственная суровая вторая часть словно рисует яростную схватку враждующих сил. Наиболее задушевно поэтичная третья часть — печальная лирическая песня. Наконец, в финале звучат величавые напевы и причудливые ритмы богатырского сказа, рисуя в нашем воображении образы русских витязей, овеянные бранной славой»⁶⁹. В общих чертах повторяет эту оценку и первый исполнитель, адресат посвящения сочинения — Д.Ф. Ойстрах: «Соната f-moll С. Прокофьева — могучее эпическое произведение, в котором оживают картины прошлого нашей великой Родины, раскрываются сокровенные думы композитора о судьбах своего народа»⁷⁰.

Бесспорно, соната раскрывает «сокровенные думы композитора». Первая медленная скорбно-заунывная «сакральная» часть, по словам автора, «ветер на кладбище»⁷¹. Кладбище надежд? Оцепенение, холод du néant (небытия) сменяет вторая часть Allegro brusco (грубо, резко) Здесь музыка пробирает до дрожи. Эмоциональное потрясение на грани ужаса. В финале сонаты слышна та же, но смягченная безысходным причитанием русского плача интонация. Уж какие тут «русские витязи»!

Прокофьев долго таил это сочинение (восемь лет), медлил с показом на публике. А позже страшно волновался на премьере и был не слишком удовлетворен трактовкой (надо отметить, превосходной!) сочинения Ойстрахом и Обориным, определяя их исполнение так: «...“играют, как два старых профессора — точно, аккуратно”, — при этом делал неповторимый жест руками»⁷².

В контексте исповедального невозможно не упомянуть оперу «Семен Котко», непосредственно связанную с именем Мейерхольда, вплоть до ареста он был режиссером-постановщиком оперы: сцены пожара в селе, казни матроса Царёва, безумия его невесты: «Нет, то не Василёк...». Художественное эмоциональное содержание многих страниц сочинений Прокофьева конца 30-х годов: пароксизм отчаяния, круги ада — и одновременно — императив добра, и, как следствие, бессилие зла. Таков был

⁶⁹ *Нестьев И.В.* Новое сочинение Сергея Прокофьева // Правда, газета. — М., 1946, 21 ноября.

⁷⁰ *Юзефович В.* Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. — М.: СК, 1978. — С. 214.

⁷¹ *Ойстрах Д.Ф.* О дорогом и незабвенном (Из воспоминаний о С.С. Прокофьеве) // Прокофьев. МДВ, 1956. С. 285.

⁷² *Мендельсон-Прокофьева*, 2012. С. 286 (запись от 21 ноября 1946 года).

Прокофьев, сумевший выстоять в час испытаний и остаться «храбрым сражалцем за порядочную музыку»⁷³, причем в бóльшей степени, чем многие его коллеги.

Анализ архивных материалов, не привлекавших прежде исследователей в силу их мнимой незначительности и отсутствия атрибуции, убедительно доказывает, что из второстепенных вспомогательных источников они становятся ценным материалом для важных обобщений и решения многих научных задач. Этот архивный пласт может широко использоваться как в фундаментальных научных трудах, в комментариях, так и в любого рода публикациях, посвященных изучению творчества великого русского композитора. Следовательно, смысл архивной работы в музее сводится не только к хранительским и просветительским, то есть музейным функциям, но и предполагает добросовестную добычу новых фактов как необходимого «топлива» научной мысли.

⁷³ «Храбром сражалцу за порядочную музыку В.В. Держановскому от С. Прокофьева. 1924» — дарственная надпись композитора на своей фотографии. ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 3, ед. хр. 194.