

ПРОКОФЬЕВ



Сергей
Морозов



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Серия биографий

ОСНОВАНА
В 1933 ГОДУ
М ГОРЬКИМ



ВЫПУСК 10
(429)

МОСКВА
1967

Сергей Морозов

ПРОКОФЬЕВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЦК ВЛКСМ

«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

78C.2
M80



CTKPT

От автора

Книга о Сергее Прокофьеве выходит в юбилейный год пятидесятилетия Советского государства. Его творчество — гордость отечественного музыкального искусства.

Композитор, известный ныне во всех странах, в своей юности, в начале века, с боями входил в музыкальный мир. И выступал против академической рутины в музыке. Друзья, внимательно наблюдавшие за развитием таланта юного композитора-новатора, видели в его музыкальных исканиях предвещения будущих свершений, ожидавшихся в русском искусстве. Эти предвидения сбылись впоследствии. Великая Октябрьская революция открыла путь к «новым берегам» перед творцами музыки. В стан социалистического искусства после сложных перипетий жизни пришел и Сергей Сергеевич Прокофьев, навсегда связав свое искусство с интересами и чаяниями родного народа и Советской страны.

Прокофьев никогда не стремился стать или прослыть кулаком, не прилаживался к ходким вкусам. И теперь еще многие относятся к произведениям великого композитора с предубеждением, считая его музыку сложной, обращенной якобы к аудитории избранных слушателей.

На памяти одного поколения часто претерпевают разительные изменения характеристики выдающихся художников. Эту переменчивость суждений в полной мере испытал дар Прокофьева. Порой отвергались находившие потом признание изумительные произведения и восхвалялось не лучшее в его творчестве. Подобная критика, случалось, мешала сближению широкой аудитории любителей с искусством Прокофьева.

Сам композитор понимал неизбежность изменчивости оценок в искусстве. Но был уверен, что «настоящие сочинения» «торжествуют, пусть не всегда сразу, но в конце концов в этом есть пульсация подлинной музыкальной жизни».

В произведениях Прокофьева, новатора неуемной силы и обаятельного русского лирика нового склада, с такой убедительностью воплощалась атмосфера современности, настолько очевидным становилось крепнущее родство его искусства с социалистической культурой, что с годами все ширилась среда людей, которым оказывалась близкой и нужной его музыка. Прокофьев первым из композиторов был удостоен вы-

сокой награды, Ленинской премии, посмертно, за Седьмую симфонию, завершившую его жизненный и творческий путь.

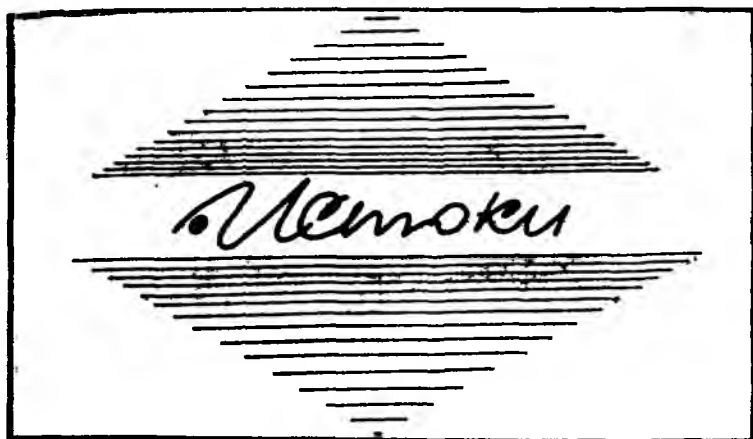
Эта книга о жизни и творчестве С. С. Прокофьева едва ли не первая, рассчитанная не на людей, близких музыке, а на широкий круг читателей. Автор не музыковед, а литератор, один из тех слушателей, которые полюбили Прокофьева, еще когда сам композитор и музыканты-исполнители только начинали знакомить советскую аудиторию с его смелым творчеством. Привязанность к прокофьевской музыке с годами укреплялась. И автору книги хочется поделиться с читателями своей любовью к строптивой музе художника. И пройти с ним по следам жизни и трудов Сергея Сергеевича. Прокофьев — композитор вдохновенных порывов; вместе с тем он являет собой и пример великого труженика, предельно методичного, не знавшего и отдыха без труда.

Литература о творчестве и жизни Прокофьева каждый год пополняется новыми исследованиями музыковедов. Сам Сергей Сергеевич, легко владевший пером, оставил увлекательно написанные автобиографические записки и немало заметок об искусстве и долге художника. Черты Прокофьева — человека, артиста, композитора, гражданина — запечатлены в статьях и воспоминаниях друзей-композиторов. Полны живых чувств слова о прокофьевском даре исполнителей его музыки, советских и зарубежных.

Очень ценны воспоминания о Сергее Сергеевиче, опубликованные близкими композитора. Содержащиеся в этих статьях и воспоминаниях сведения о жизни С. С. Прокофьева и творческой истории его произведений с благодарностью использованы автором в этой книге.

За обстоятельные советы автор приносит большую благодарность Д. Б. Кабалевскому, любезно согласившемуся прочесть рукопись. Выражает признательность за многочисленные советы по различным разделам книги М. Д. Сабининой, С. И. Шлифштейну, а также Е. А. Мнацакановой, внесшей редакционные уточнения в характеристику ряда сочинений композитора. Автору дорого внимание к его работе сотрудников Центрального государственного архива литературы и искусства и Государственного музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Из фондов ЦГАЛИ и Музея имени Глинки взято большинство приводимых в книге иллюстраций.

Непросто было найти правильный подход к материалу и выбрать характер изложения книги. Автор придерживался фактов, высказываний и свидетельств людей, близко знавших композитора, чтобы облик С. С. Прокофьева по возможности передать таким, каким он представлялся и представляется современникам великого художника нашей эпохи, одного из замечательнейших людей русского искусства.



Сонцовский мальчик

Счастливым, каким можно быть счастливым только в три года, ребенок кувырчался в постели отца; упал с нее и ударился лбом о железный сундук. С таким драматическим происшествием связано у героя этой книги первое воспоминание о начале жизни. Шишка на лбу оставалась заметной лет до тридцати с лишним. И бросалась в глаза. Однажды в Парке, восхищенный озорной музыкой нового балета Прокофьева, к нему подошел художник спектакля. Это был Михаил Ларионов, известный по нащумевшим в начале века выставкам картин русских художников из групп «Бубновый валет» и «Ослиный хвост». Он потрогал пальцем выпуклость на большом лбу композитора и серьезно проговорил:

— А может, в ней-то весь талант!

Композитор не раз повторял, что в жизни он проснулся идиотом: от удара в лоб! Прокофьев не мог похвастаться музыкальной родословной. Любила музыку и занималась ею только мать, от нее он унаследовал эту любовь. Обожавший ироническую шутку, Прокофьев впоследствии охотно объяснял будущим биографам: когда мать ждала появления на свет чада, она играла на рояле часов по шести в день, играла музыку серьезную, Бетховена и Шопена. «Будущий человечиска формировался под музыку», — сказал о себе в автобиографических записках композитор, тем самым внося ясность в происхождение своего музыкального дара.

Родился Прокофьев в степном имении Сонцовке, недалеко от каменноугольных шахтных поселков нынешней Донецкой области. Склонный всегда к точности, он дал такую справку о местоположении Сонцовки: «Если над Азовским морем, в частности над Мариуполем, восстановить стокилометровый перпендикуляр, то мы очутимся в нескольких километрах от нее». Когда-то Сонцовка находилась в Бахмутском уезде Екатеринославской губернии, в сорока километрах от Юзовки. Времена изменили и облик сонцовских земель и названия городов и селений. Юзовка стала областным городом Донецк, а бывшая Сонцовка — селом Красным Селидовского района Донецкой области.

Сын управляющего имением агронома Прокофьева, нареченный Сергеем, объявил о себе криком: «Я есмь!» — в пять часов дня 11 апреля 1891 года по старому стилю, 23 апреля — по новому.

То был третий ребенок в семье, но две девочки умерли в младенчестве, обе от болезни, возникшей в связи с неправильным прорезыванием зубов. И родители со страхом ждали нового испытания. Младенец тоже унаследовал от матери зубы, несколько выдававшиеся вперед, но прорезывались они без особых осложнений. И опасность миновала. Маленький Прокофьев уверенно вступал в жизнь.

Семья агронома жила в довольстве. У владельца земель помещика Сонцова была другая усадьба, под Курском, он и не навещался в свои степные угодья, передав управление ими сверстнику и товарищу по студенческим годам, образованному агроному.

Сергей Алексеевич Прокофьев родился в 1846 году в семье небогатой, но с достатком. Его отец владел какой-то маленькой фабричкой. В 1860 году родители умерли в Москве в один день от холеры. Четырнадцатилетний Сергей с младшим братом перешел на жительство в семью своей сестры Смирновой. Он учился в коммерческом училище, потом в реальном, поступил в университет, но, увлеченный химией, перешел в Петровско-Разумовскую сельскохозяйственную академию и стал агрономом.

В доме Смирновых студент Прокофьев познакомился с четырьмя сестрами Житковыми. Их отец, Г. Н. Житков, выходец из крепостных графа Шереметева, стал впоследствии ходатаям по судебным делам, однако адвокатского звания не имел. Семья жила трудно, хотя две девушки все же обучались в гимназии. Одной из них была Манюша, окончившая гимназию с золотой медалью. Она и стала женой агронома Про-

кофьева. Брак был по любви. Жениху шел тридцать первый год, невеста была младше лет на девять.

Молодой агроном приобрел небольшое имение в Смоленской губернии с намерением образцово повести хозяйство. Но земля требовала порядочных вложений, а средств не было. К тому же свободные деньги доверчивый Сергей Алексеевич дал в долг своему приятелю, уехавшему искать счастья в Китай. А тот бесследно пропал. Тут-то и подвернулось лестное предложение Сонцова поехать управляющим обширных земель в Екатеринославскую губернию. Обещано было немалое жалованье, давались все права, а если дело пойдет хорошо, управляющий получал добавочное вознаграждение, в зависимости от доходов.

Свое имение Прокофьевы продали. И весной 1878 года на «таратайке, запряженной четверкой», чета уже катила проселками Бахмутского уезда. Целинные земли, изрезанные балками с зарослями вербы, тополей да кустарников. Пестрые ковры полевых цветов. Кое-где высятся древние курганы кочевников. Вот и Сонцовка. Приземистый дом со службами на косогоре. Все скоро будет приведено в порядок. И этому белому дому под зеленой крышей, с двумя садами, с малинником, пасекой, огородом суждено будет стать милым привольным уголком, где пройдут детство, отрочество и отчасти юность композитора.

Цветущие весенние ковры сменялись ковылями, золотилась пшеница. Осень вносила в ландшафт черные полосы земель, вспаханных под озимые. В дожди донимала грязь; тогда по дорогам было ни проехать, ни пройти. Зима со снегом и несильными морозами длилась едва месяца два. И снова наступало бездорожье.

Распутица стояла обычно долго, лились обильные дожди, ручьи в балках превращались в бурные реки, пока не утихомиривалось все и не вступало в свои права весеннее цветение буйных трав в степи и вишни в садах. Пели соловьи, и деревенские певуны, не очень искусные, выходили по вечерам на сонцовскую околицу.

Больше всего в детстве Прокофьева манили занятия, связанные с точными знаниями. Он любил считать, выверять, сравнивать. Влечение к романтике точности стало на всю жизнь своеобразным и сильным свойством его характера. Он мог бы стать инженером, архитектором, строителем. Родители и готовили его к такой надежной деятельности. Пылким желанием Сережи было построить в саду настоящий домик из кирпичей. Домик был построен и даже обставлен. И так полюбился, что

Прокофьеву уже было за тридцать, а выстроенный в детстве домик нет-нет да появлялся перед ним во сне.

Стоило выехать в Сонцовку изыскателям пути проектируемой железной дороги, как Сережа замечтал о постройке своей детской железной дороги. Он и строил ее. Его восхищало все связанное с движением поездов, с расписанием. Путеводитель по железным дорогам стал его любимой книгой. Он назубок знал маршруты дальних поездов и с охотой готовил для всех желающих точные справки о путях и перепутьях, с пересадками, с ожиданиями поездов — по любому направлению от ближайших к Сонцовке станций. И впоследствии — жил ли Прокофьев за границей или на родине — ему доставляло удовольствие с предельной точностью составлять маршруты своих гастрольных поездок или путешествий. Он по-мальчишески хвалился этим увлечением.

Он мог бы стать ботаником, натуралистом. Отец, по словам Прокофьева, учил его понимать язык звезд и трав. Учебник ботаники был его настольной книгой, как и расписание поездов. Латинские и русские названия растений звучали для него сладостно. И в детстве и в зрелом возрасте. Во всех скитаниях, на биваках артистической жизни он до счастья радовался, оказываясь вблизи природы и встречая на полях или в садах еще с детства знакомые цветы и травы.

Он мог бы стать писателем. Ему и в детстве легко давались письма, непринужденные, с меткими зарисовками. Писал он всегда, сколько помнил себя. И уже в юности выработал лаконизм записи, пропуская гласные буквы, упрощая слог до конструктивной ясности. Когда, уже в середине пятого десятка, он взялся за автобиографические записки, из-под пера вышла законченная повесть о детстве и юности, написанная профессиональным пером литератора.

Прокофьев не стал архитектором или писателем, потому что природа наделила его всесильным даром к музыке. Непринужденным, веселым, само собой разумеющимся, как детское влечение к играм. И это влечение было узно, подхвачено, развито и поощрялось не чаявшими души в единственном ребенке отцом и особенно энергичной, волевой матерью.

Сергей Алексеевич Прокофьев вышел из среды русских шестидесятников-разночинцев; практическую деятельность на земле считал высоким долгом. «Такие понятия, — пишет Прокофьев, — как «просвещение», «прогресс», «наука», «культура», почитались у родителей выше всего и воспринимались как Прогресс, Просвещение, Наука, Культура — с заглавной буквы».

Жила в семье и была чтима Музыка. Отец, по словам сына, «уважал музыку». «Вероятно, он тоже любил ее, но в философском плане, как проявление культуры, как полет человеческого духа, — пишет в своей автобиографической повести Сергей Сергеевич. — Однажды, когда мальчиком я сидел у рояля, отец остановился, послушал и сказал:

— Благородные звуки.

В этом ключ к его отношению к музыке».

Прокофьев дает зарисовку внешности отца: «Отец был высокого роста, с большой черепной коробкой, иконописным носом суздальского писания и четырехугольно подстриженной светлой бородкой, даже бородой. Очки придавали ему серьезный вид, но даже в старости он сохранил способность смеяться неудержимо, как дитя».

Сергей Алексеевич, видимо, был самолюбив; сын упоминает о всегдашней боязни отца, «чтоб его кто-нибудь не похлопал по плечу». Он казался и, очевидно, действительно был человеком замкнутым.

Внешность матери Прокофьев не обрисовал в своих записках. Он передал слово одной из подруг Марии Григорьевны. В юности Манюша Житкова не была красива, но, по рассказу подруги, «у нее была хорошая фигура, маленькая ножка», «вздернутый носик», «припухшие губки», «свежий цвет лица, а главное — ум и живость».

Сергей Сергеевич отмечал «не без тайной гордости» интеллектуальность своих отца и матери.

Мария Григорьевна много времени отдавала попечению над Сонцовской школой, держала в доме аптечку и оказывала помощь больным. С детства обучившаяся игре на фортепьяно, она с пылом отдалась музыке в сонцовской глуши. «Едва ли она обладала музыкальными талантами», — критически замечает Прокофьев и выделяет у матери три достоинства: упорство, любовь и вкус. «Мать добивалась возможно лучшего исполнения разучиваемых вещей, относилась к работе любовно и интересовалась исключительно серьезной музыкой». Прокофьев считал, что это пристрастие матери к серьезной музыке и сказалось в воспитании его вкуса.

Сонцовский мальчик музыку слышал всегда. Он и засыпал под доносившиеся из далекой комнаты звуки сонат Бетховена или под мелодии Шопена, Листа, Чайковского, Антона Рубинштейна. Когда же днем Мария Григорьевна разыгрывала экзерсисы, четырехлетний Сергушечка отхватывал для себя две верхние октавы клавиатуры и выстукивал собственные варварские экзерсисы. Или разрисовывал лист нотной бумаги

и объявлял, что «сочинил рапсодию Листа». Пяти с половиной лет он воистину сочинил первую в жизни пьеску, которую Мария Григорьевна не без труда даже записала на ноты. Наслышавшись в отцовском кабинете разговоров о далекой Индии, Сережа резво назвал свое сочинение — «Индийский галоп»! Прокофьев точен в своих записках: этот случай приключился в конце лета 1896 года. Через год гостям показывали уже три пьесы: Вальс, Марш и Рондо, записанные на бумаге, разлинованной конторщиком Ванькой. Вскоре сонцовский сочинитель подобрал марш для исполнения в четыре руки. Восторженная тетя Таня, сестра матери, отдала в Петербурге ноты своего племянника в переписку и вскоре прислала в Сонцовку красиво переплетенную папку с золотой надписью: «Сочинения Сереженьки Прокофьева». Мария Григорьевна не в шутку стала заниматься с семилетним сыном музыкой, по двадцать минут в день. «В связи с расцветом музыки в доме», весело вспоминал Сергей Сергеевич, родители купили новый рояль. Его везли двадцать пять километров от железнодорожной станции с величайшей осторожностью.

«Между тем наступило новое столетие, и в январе 1900 года родители собрались на несколько недель в Москву, решив в этот раз взять и меня», — эпически завершает описание первых детских лет композитор-писатель.

Сколько впечатлений привез этот порывистый и жадный ко всему новому мальчуган! Созваны дворовые мальчишки и девочки, дети служащих имения, друзья по играм и затеям. Ведется рассказ о «Фаусте» — опере, которую видел и слышал Сережа в московском Театре Солодовникова. О Фаусте — ученом с бородой и Фаусте, веселящемся с чертом. Черт, правда, без рогов и без копыт, «шикарный», «в красном костюме и со шпагой». В сонцовском доме началась кутерьма, выдумываются и разыгрываются пьески, обязательно с дуэлями на шпагах — это оружие заменялось гибкими палочками, какими огораживали в саду цветники от кур.

Сережа повидал в Москве еще «Князя Игоря». Но эта опера произвела на него меньше впечатления. Что же касается балета Чайковского «Спящая красавица» в Большом театре, то будущего создателя балетов поразили не столько музыка и танцы, сколько обстановка в ложах, полных детворы, и щедро раскрытые взрослыми коробки конфет и корзинки с фруктами: бери сколько угодно!

Композитор копошился в маленьком музыканте, как цыпленок в яйце. Требовал выхода в свет,

Сережа как-то предстал перед Марией Григорьевной и объявил ей, как о принятом решении:

— Мама, я хочу написать свою оперу.

Прокофьев вспоминал:

— Как можешь ты написать оперу? — возразила мать без всякого уважения ко мне. — Зачем говорить такое, что ты исполнить не можешь.

— А вот увидишь, — последовал ответ.

Об этой беглой беседе скоро забыли. Случилось горе: скончалась бабушка, мать Марии Григорьевны. Было не до композиторских затей Сережи. После похорон приехала из Петербурга тетя Таня. И к ее приезду, в начале лета 1900 года, Сережа представил матери первый акт своей оперы. «Пошли к роялю, — пишет Прокофьев, — и оказалось складно, даже занимательно». В утешение любимой тети Тани опера под названием «Великан» была посвящена ей.

Представление в трех действиях разыграли на домашней сцене с участием автора и его деревенских друзей: Стени и Егорки. Сюжет оперы незамысловат. После увертюры подымался занавес (вернее, открывалась дверь в смежную с залом комнату, служившую сценой). В некотором государстве объявляется Великан, он пугает некую даму Устинью (Стеню!). Проходящие мимо два героя — Сергеев (Сережа!) и Егоров (Егорка!) — спасают ее. Великан удаляется, а герои как бы невзначай роняют визитные карточки, по которым благодарная дама узнает имена спасителей.

Во второй картине Устинья под музыку пьет чай, собирается написать «приглашение избавителям» и уходит на почту. Великан, поющий грозную арию, не находит своей жертвы и... съедает ее обед. Потом появляются Устинья, Сергеев и Егоров. Церемонная сцена благодарения. Но герои видят следы присутствия Великана и решают доложить о пришельце Королю.

В таком же духе следующие акты с участием Короля, отряда солдат, ведущих бой; Великан выходит победителем. Неожиданная концовка! И на нее накладывает вето отец, Сергей Алексеевич. Память его хранила неприятности студенческих лет, и он не пожелал, чтобы в его доме девятилетний сын «бессознательно разыгрывал революционера» в своей опере. Текст финала так и не был вписан в ноты...

Сережа принялся за сочинение новой, предлинной оперы под названием «На пустынных островах». Игра в театр стала любимейшей в доме. Впрочем, пришло время труда. Родители занялись образованием сына. Отец обучал русскому языку,

арифметике, географии, потом истории; мать — иностранным языкам. Этого показалось мало. И при посредничестве какой-то варшавской конторы была нанята молоденькая француженка по имени Луиза Роблен, осиротевшая дочь участника защиты Парижа от пруссаков в 1871 году: Мария Григорьевна прельстила ее обещанием обучить игре на фортепьяно и верховой езде, которую действительно любили в степной Сонцовке. Луиза прижилась в семье Прокофьевых. И ей обязан был Сережа свободным знанием французского языка. Луиза участвовала в играх и с большим изяществом переписывала первые сочинения сонцовского композитора на нотные страницы.

«Так свершался годовой круговорот, и год шел за годом, — писал Прокофьев о детстве. — Я смастерил отрывной календарь... Сверху было изображено колесо с двумя крыльями, а под ним написано: «Время летит». Крылатое колесо я, несомненно, откуда-то срисовал, но родители были растроганы и говорили:

— Да, да, это верно: время летит!»

Улыбка не оставляла Прокофьева в воспоминаниях о детстве. Но он понимал, что именно в Сонцовке научили его ценить летящее время. Здесь укрепились его воля к труду и ненависть к ничегонеделанию. Всю жизнь, куда бы ни забрасывала его судьба, Прокофьев не переносил праздности. Особенно часто вспоминал он мать, свою повседневную наставницу. Это Мария Григорьевна, прощаясь с ним зимними вечерами, садилась за рояль и спрашивала маленького сына:

— А что сделано тобою за день?

Музыкальные встречи

В Сонцовку наезжали гости, любители игры на рояле. Редко, но наезжали. Мария Григорьевна выписывала из столиц нотные новинки. Проигрывала сама и лучшие передавала Сереже. Первые же его встречи с профессиональными музыкантами произошли в Москве, где в январе 1902 года родители снова побывали с сыном.

Одетый в матроску, юный музыкант был представлен выпускнику консерватории, родственнику друзей, Юре Померанцеву. Тот проверил слух, знания и навыки маленького пианиста и композитора. Остался доволен и заговорил о «самом что ни есть крупном профессоре в Москве», о своем учителе — Сергее Ивановиче Танееве. И устроил даже встречу с ним. В тихий Обуховский переулок на Арбате направились втроем:

Померанцев, Мария Григорьевна и Сережа с большой папкой нот.

Танеев! Имя-легенда в московском музыкальном мире. Композитор, педагог, воспитатель музыкантов не одного поколения. Любимый ученик Чайковского, он стал учителем Рахманинова и Скрябина. Поклонник великих мыслителей в музыке — Баха и Бетховена, он сам стал композитором-мыслителем. Танеев понимал тайну смены музыкальных эпох, умел вслушиваться в молодые голоса своей эпохи, в предвестия искусства будущего. Был он, кроме того, рассеян до необычайности в житейских делах. Жил холостяком в тихом одноэтажном домике на попечении заботливой, ходившей с перевальцем, нянюшки Пелагеи Васильевны, известной всей музыкальной Москве того времени. Без осмотра Пелагеей Васильевной Сергей Иванович не выходил из дому: она проверит, завязан ли галстук, взяты ли с собой платок и очешник, есть ли в кармане мелочь на извозчика или конку. Неграмотная нянюшка, рассказывал по дороге Юра Померанцев, на удивление всем, без ошибки находит нужные книги, ноты, даже рукописи. А беспорядок в комнатах Сергей Иванович творил невиданный...

— Лев Толстой — совесть России. Про Сергея Ивановича можно сказать: он совесть русской музыки, — закончил Померанцев свой рассказ.

Сережа слышал в беседах отца имя Толстого. Но решительно не понимал, при чем совесть в разговорах о таком веселом и увлекательном занятии, как игра на рояле.

Нянюшку Сережа узнал сразу; она открыла дверь и поплыла по передней. Объявился на пороге кабинета Сергей Иванович, плотный, с бородою, в очках, с лысиной, чуть насмешливый, ласково оглядевший маленького гостя и «в общем не страшный», вспоминал впоследствии Сергей Сергеевич.

Над роялем висела картина — Христос в терновом венце. Стены были увешаны фотографиями в рамках, как и в сонцовской гостиной. Не успел Сережа оглядеться, Танеев указал ему на большую распечатанную плитку шоколада; можно было взять порядочный кусок. Первое же, что он услышал от Сергея Ивановича, — это слова удивления при виде надписи на папке с нотами.

— Почему же сочинения Сереженъки Прокофьева? — засмеялся Сергей Иванович. — Сергея, Сергея, ну в крайнем случае Сережи.

Потом Танеев слушал увертюру к «Пустынным островам».

Решено было, что за время пребывания Прокофьевых в Москве Померанцев даст Сереже несколько уроков теории. Перед

отъездом Прокофьевы еще раз посетили доброго наставника, Танеев обещал подыскать учителя музыки для занятий будущим летом.

Весной, подсчитав денежные ресурсы, Прокофьевы списались с Танеевым, и он обещал в учителя на лето известного пианиста Александра Борисовича Гольденвейзера. Но оказалось, что тот уезжает гостить к самому Льву Толстому в Ясную Поляну. И в один прекрасный день раннего лета 1902 года в присланной из Сонцовки коляске, запряженной четверкой лошадей, приехал другой учитель, направленный Сергеем Ивановичем, — Глиэр Рейнгольд Морицевич.

Из экипажа вышел молодой человек, усатый, с небольшим саквояжем и толстой палкой чистой нотной бумаги для сочинений. В руках у него была еще скрипка в футляре. Так довелось встретиться двум творцам музыки, композиторам разных поколений.

Какое это было насыщенное музыкой лето в Сонцовке! Учитель и ученик подружились. По утрам отправлялись купаться на речку, потом — час занятий, и Глиэр уходил в свою комнату сочинять музыку, а Сережу ждал в кабинете Сергей Алексеевич. В половине двенадцатого начинался урок французского или немецкого языка с Марией Григорьевной.

В послеобеденное время — полчаса занятий теорией музыки, потом прогулки, пешие или верхом, — в них нередко участвовали Мария Григорьевна с Луизой. Играли в крокет. Иногда вечерами устраивали очередной спектакль (о, Рейнгольд Морицевич тогда уже разглядел в своем ученике страсть к музыкальному театру!).

И снова музыка. Игра в четыре руки. Гайдн, Моцарт, Бетховен. Играли Чайковского. Часто Глиэр импровизировал. И заставлял импровизировать своего ученика. («Это самое лучшее и самое драгоценное, что я передаю его чистой детской душе», — сообщал Рейнгольд Морицевич в то лето в письмах из Сонцовки.)

В доме все замолкали. И хозяева и гости, если случалось им быть в Сонцовке. Сергей Алексеевич выходил в зал на цыпочках и садился на диван. Он слушал музыку с душевной радостью за сына! И так же тихо уходил к себе.

Глиэр был первым, кто рассказал будущему великому мастеру сонатного жанра о строении сонаты. И пробудил его интерес к народной песенности. Глиэр в то лето сочинял симфонию и раскрыл Сереже строение этой сложной формы с противоборствованием музыкальных тем. Он изображал инструменты симфонического оркестра, наигрывал мелодии и при-

кидывал, какому инструменту он поручил бы ту или другую мелодию — скрипке, флейте или ворчуну фаготу.

— Рейнгольд Морицевич, — заявил как-то Сережа, прервав игру в четыре руки. — Я хочу написать симфонию!

«Поторговались». И Глиэр согласился. В августе к его отъезду симфония была сочинена и частью оркестрована.

В начале зимы 1902 года Прокофьевы вновь побывали в Москве. Самым важным событием этих дней было, конечно, посещение дома Танеева. Сергей Иванович не торопясь перелистал страницы симфонии. По четырехручному переложению сыграли ее на рояле, причем Сергей Иванович скромно исполнял вторую партию. За что-то похвалил: «Браво, браво!» Но Сереже показалось обидным: назвав его гармонию довольно простоватой, Сергей Иванович усмеянулся: «Хе-хе...»

Мог ли предвидеть маститый Танеев, каким переломным в жизни маленького гостя обернется его легонький смехок — упрек в простоватости! Сколько раз Сергей Сергеевич вспоминал: «Это меня задело. Не то чтобы я разревелся или провел бессонную ночь, но где-то в глубине засела мысль, что гармония простовата. Микроб проник в организм и потребовал длительного инкубационного периода».

Пройдет несколько лет. Именно в области гармонии молодой пианист-композитор проявит себя искателем нового. Его будут порицать теперь за крайность и кажущуюся «дикость» гармонических форм. И он в очередной раз пойдет к любимому и уважаемому Сергею Ивановичу. Тот так же ласково и внимательно прослушает его этюды и недовольно пробурчит:

— Что-то уж очень много фальшивых нот... Нагромождение гармонических последовательностей.

Сережа встрепенется и напомним давний разговор. И после будет рассказывать: Сергей Иванович не без юмора схватился за голову и воскликнул:

— Неужто это я толкнул вас на такую скользкую дорогу!

Летом 1903 года Глиэр снова приехал в Сонцовку. Его привлекал милый очаг трудолюбивой семьи с четко распланированным порядком дня. Ему хорошо работалось. В письмах своей будущей жене еще в первое лето пребывания в Сонцовке он рассказывал о жизни семьи Прокофьевых. Марию Григорьевну угнетало захолустье, и она отдавала все свои силы воспитанию сына. Изучала системы преподавания музыки и своими знаниями настолько подивила и поразила Глиэра, что ему не без труда пришлось изворачиваться в беседах с нею. Следила Мария Григорьевна за журналами; беседы в Сонцовке всегда были содержательны. Внимательный наблюдатель, Глиэр

воскликает в одном из своих писем: «Счастливы дети, имеющие таких родителей, счастливы и родители, имеющие таких детей!»

В Сонцовке становилось заметно веселее, когда здесь гостила петербургская «тетечка Таня», обаятельная младшая сестра Марии Григорьевны.

Двенадцатилетний Сережа продолжал инструментовать свою симфонию и по совету учителя принялся за сочинение оперы на сюжет пушкинского «Пира во время чумы».

Глубокой осенью мать с сыном побывали в Москве. На вокзале они простились с Луизой, выполнившей свои обязанности и покинувшей Сонцовку, наняли извозчика и поехали в гостиницу.

Было это в ноябре 1903 года. Сережа вел дневник. И записывал день за днем:

«14, пятница. На дворе снег. К часу пришел Рейнгольд Морицевич, и я занимался с ним...

19, среда. До пяти часов вечера я сидел дома и занимался.

20, четверг. Пришел Рейнгольд Морицевич. Играл с ним увертюру к «Пиру во время чумы». Придется переменить трудно исполняемый на рояле аккомпанемент в главной партии».

Ни одного пустого дня. Встречи с Танеевым. Занятия с Глиэром, посещения оперных театров и концертов. Снова занятия музыкой.

Кроме Глиэра, по совету Танеева давал Сереже музыкальные задания и Александр Борисович Гольденвейзер. Однажды в гостях у него Сережа узнал, что хозяин страстный шахматист, а к шахматам он сам уже давно пристрастился в Сонцовке. Сережа прилежно выполнял задания Гольденвейзера, но был больше увлечен его игрой в шахматы.

Прокофьевы задумались уже серьезно, что же делать с Сережей: отдать в гимназию Бахмута, Екатеринослава, в московскую, петербургскую или, как советуют музыканты, в консерваторию? Родители нервничали, споры были резкие — ведь если мать с сыном уедет в одну из столиц, семья раскалывается. Очень волновался Сергей Алексеевич.

В январе 1904 года Мария Григорьевна с Сережей отправились в последнюю «рекогносцировку», в Петербург. Здесь их застала весть о начале войны с Японией. Но эти волнения заслонила беда: Мария Григорьевна серьезно заболела. Вызвали Сергея Алексеевича. Все, однако, обошлось благополучно, и по выздоровлении матери обсудили будущее более спокойно.

В Петербурге удалось познакомиться со знаменитым композитором и профессором Александром Константиновичем Глазуновым. Он подивился способностям мальчика из Сонцовки и, приняв участие в семейных советах, высказался за поступление Сережи в консерваторию, где были и общеобразовательные классы.

Сергей Иванович Танеев, с которым списалась Мария Григорьевна, поддержал это намерение. Передали, что и еще одно светило музыкальной России, Н. А. Римский-Корсаков, профессор Петербургской консерватории, благосклонно отнесся к показанным ему сочинениям Сережи. Больших авторитетов и не найти. А Глазунов перед отъездом Прокофьевых в Сонцовку прислал в подарок Сереже ноты, «Вальс-фантазию» Глинки, написав на них размашистым почерком: «Любезному собрату Сереже Прокофьеву от А. Глазунова».

Узнав обо всем этом, сдался и Сергей Алексеевич, он смирился с мыслью о предстоящей осенью разлуке. И принялся за подготовку сына к вступительным экзаменам в общеобразовательные классы консерватории. Занимались каждый день по пять часов. Увлеченный, однако, и сочинительскими замыслами, Сережа успел этим летом написать новую оперу — «Ундина», теперь уже по либретто «настоящей поэтессы», М. Г. Кильштетт, с которой Прокофьевы познакомились в Петербурге. И сочинил еще ко дню рождения отца очень живую пьеску *Vivo*, в которой у юного композитора впервые проступило дерзкое отношение к гармонии. Танеевское «хе-хе» начало оказывать неприметное пока действие!

И вот уже август. Пора сборов. Подан заново смазанный дегтем экипаж, запряженный парой.

Записью воспоминаний об этом дне прощания с Сонцовкой сорокавосемилетний Прокофьев в будущем закончит свою прелестную повесть о детстве: «Первый акт «Ундины» был доинструментован, программа по научным предметам вызубрена... Я уезжал весело: экзаменов не боялся, предвкушал много интересного, а папа обещал приехать через месяц».

Поселились на время у тети Тани. Экзамены в общеобразовательные классы Сережа сдал запросто. На девятое сентября был назначен «экзамен по композиции».

Осталось подробное описание этого дня, сделанное самим Сережей: его письмо к Сергею Алексеевичу в Сонцовку. На пятнадцать страниц — отчет отцу. Это письмо в свое время композитор передал, как материал биографии, С. И. Шлифштейну, который и опубликовал его в своих обстоятельных комментариях к запискам композитора.

Из профессоров-экзаменаторов Сережа выделяет двоих — уже знакомого ему Глазунова («Мы сидели у самой двери. Он подал мне руку и пошел дальше тихою походкою») и Римского-Корсакова. Высокий, еще со службы во флоте сохранивший подтянутость и статность, Николай Андреевич Римский-Корсаков привлекал внимание всех пластичностью и уверенностью жеста; благообразный, с лицом ученого и седеющей длинной бородой, в очках с тонкой оправой, он проницательным взглядом всматривался в каждого экзаменуемого. (Сережа был в восторге от его «Снегурочки» до того, что, будучи в театре, он соскочил с места и, став у барьера «оркестровой ямы», следил за партитурой, лежащей на пюпитре перед дирижером.) Своего будущего учителя Лядова Сережа, судя по письму, не заметил. Возможно, тот с прочими экзаменаторами сидел в кабинете за отдаленным столом и пил чай с бубликами.

Передаем, однако, слово подростку-композитору:

«Я взял мои обе папки (в одной — все сочинения этого года, в другой — сочинения других годов) и вошел в кабинет.

Меня спросил Римский-Корсаков:

— Это ваши сочинения?

— Да, — отвечал я.

— А вы играете на рояле?

— Играю.

— Это мне нравится! — воскликнул Римский-Корсаков и, указав на фортепьяно, сказал:

— Садитесь и сыграйте!

Сереже предложили сыграть две пьесы Моцарта. Потом проверили слух. Заставили «попеть в ключах». Попутно Глазунов сообщил Римскому-Корсакову и всем присутствующим, что экзаменующийся «пишет партитуры и сочиняет оперы».

«После того как я спел, они спросили мои сочинения, — тоном стороннего летописца сообщает отцу Сережа, — я раскрыл папку... На самом верху лежал список, составленный мамой.

— Это список моих сочинений, — сказал я.

— Список? — засмеялся Римский-Корсаков.

Под списком лежала партитура «Ундины». Римский-Корсаков взял ее и отнес к столу директора. Его обступили несколько экзаменаторов. В это время Глазунов сказал мне:

— Это я не видел; вы, должно быть, написали этим летом?

— Да, в этой папке лежат сочинения этого года. Вы их не видали.

Тут подошел Римский-Корсаков и сказал мне, чтобы я сыграл «Ундину».

...Я начал играть по черновику. Рядом стоял Римский-Корсаков и перевертывал мне страницы...

Под «Ундиной» лежало Vivo... Глазунов взял ее и передал Римскому-Корсакову. Тот поставил на фортепьяно передо мной и заставил сыграть. Я сыграл.

На этом экзамен окончился.

...Наконец мне позволили уйти. Когда я вышел, то застал маму говорящей с Глазуновым и Римским-Корсаковым. Потом они подали нам руки, а когда Римский-Корсаков ушел, то Глазунов еще остался и после второй раз, прощаясь, подал руку. Мы выехали из консерватории в 12¼ часов, и завтра на занятия должен я явиться в 10 часов утра...»

К письму был даже приложен план экзаменационной комнаты с обозначением фортепьяно и стола, за которым пили чай профессора.

Точность информации, простота и ясность изложения, живость разговорной речи, чувство собственного достоинства — в каждой строке письма улавливаются зерна, из которых вырастет своеобразие будущего художника.

В классах консерватории

В новенькой серой шинели с барашковым воротником, в круглой барашковой же шапке, подтянутый, деловой, Сережа отправлялся по утрам в консерваторию. Он был румян, с пухлыми губами, но выглядел серьезным, хотя и несколько заносчивым. Таким он появлялся в классах, где, оказалось, было мало для него пользы. В Сонцовке с отцом он по всем предметам ушел гораздо дальше. К тому же школьные уроки совпадали по времени с занятиями в специальном классе у профессора Лядова. Родители решили готовить его по общеобразовательным предметам дома, особенно в летние каникулы, чтобы осенью он сдавал экзамены за пройденный класс. Так что в «научные классы» Сережа возвратился только с осени 1907 года.

В «класс под часами», где преподавал гармонию Анатолий Константинович Лядов, Сережа вошел без страха. Все события его жизни до сих пор похожи были на игру со взрослыми. Игра продолжалась. На молоденького соклассника косились пятеро взрослых учеников. Но Сережа не смущался. Не у каждого из них за душой были собственные сочинения, как у него. Самому старшему оказалось за тридцать («блондин с пышными волосами на пробор посередине», — писал о нем Сережа;

этот студент с некоторой обидой отнесся к юнцу: «Мне пошел четвертый десяток, у меня двое детей, а Прокоше тринадцать лет»). Еще был один столь же великовозрастный ученик («человек довольно неопределенный, нервный...»). Свысока поглядывал на розовощекого «сливочного мальчика» и третий студент («аккуратный, франтоватый»). Здесь были еще двое по возрасту Сереже ближе других — черноволосый юноша («с бледным лицом и покатым лбом...») Анатолий Канкорович, ставший позже дирижером, и двадцатилетний («в поношенной тужурке, болезненный, весь какой-то погнутый») Борис Асафьев, будущий талантливый теоретик и историк музыки, известный композитор, который станет на многие годы близким человеком, другом Сергея Сергеевича.

Занятия не увлекли младшего из студентов. Впрочем, не одному Прокоше было скучно в классе. Ревнитель строгого и отточенного письма, Лядов казался ученикам сухим и не в меру требовательным. Он не терпел неряшества, приблизительности в работе. Ошибки в сочинениях отыскивал с невероятной быстротой и немедленно «клеимил» работу огрызком карандаша, вынутого из жилетного кармана. Сердился за грязь, а Сережа, избалованный еще в Сонцовке Луизой, тщательно переписывавшей его ноты, исполнял учебные задачи грязно, за что ему отменно попадало. Только впоследствии ученики оценят и будут с достойным уважением вспоминать Лядова: он приучал к профессиональной требовательности и классической строгости, развивая в учениках изысканный вкус, критическое чутье, изо дня в день укрепляя знания композиторской техники, воспитывая чувство стиля.

Пока же Сережа относился к задачам по гармонии, «как к скучному обязательству, гораздо менее интересному, например, чем уроки географии» (с отцом). Зато «Баба-Яга», недавно сочиненная Анатолием Константиновичем, восхитила его учеников. Нравился и сам Лядов, невысокого роста, доброжелательный, с несколько калмыцкими чертами лица, с лысиной: «Она была большая, очень чистая, сияющая, — с мягким юмором вспоминал впоследствии Прокофьев, — и от нее пахло, как от ломберного стола, на котором в Сонцовке играли в винт».

Так и шел месяц за месяцем. Дома — решение задач по гармонии, сочинение очередной фортепьянной пьески (их называли в семье «песенками», и Сережа их писал «по дюжине в год»), игра в морские сражения на разграфленной бумаге (отклик на войну), музицирование, шахматы...

Известия о нараставших в стране революционных событиях поначалу на занятого своими увлечениями Сережу большого

впечатления не произвели. Но постепенно и его с товарищами по консерватории захватывала волна событий. Всколыхнуло всю страну Кровавое воскресенье, 9 января 1905 года, расстрел на Дворцовой площади безоружного народа. Начались революционные выступления студентов университета, Политехнического института. Решили забастовать и тем самым выразить свой протест против кровавых деяний царского правительства учащиеся консерватории. Классы то закрывались, то открывались, и проку в занятиях не было. На устах у всех — имя Римского-Корсакова: он вошел в конфликт с администрацией консерватории и в открытом письме выразил «нравственный протест» против ее действий. 17 марта происходит столкновение студентов с полицией у здания консерватории. Спустя два дня Петербургское отделение Музыкального общества, ведавшего консерваторией, исключает большую группу учащихся, а профессора Римского-Корсакова вскоре увольняют.

В ответ на действия властей оппозиционное студенчество с пылом готовит своими силами постановку незадолго до того написанной оперы Римского-Корсакова «Кашей Бессмертный», стараясь выявить в спектакле антимонархическую направленность оперы. Чистый сбор решено обратить в пособия семьям рабочих, жертв Кровавого воскресенья. Друг Римского-Корсакова А. К. Глазунов дирижирует оркестром. Заканчивается спектакль чествованием Николая Андреевича. В знак солидарности с отставленным композитором отказываются от преподавания в консерватории Глазунов и Лядов.

Сережа Прокофьев тоже участвует в митингах, подписывает вместе с товарищами один из студенческих протестов. С депутатией учащихся посещает своего учителя Лядова для вручения ему венка. В увлечении, задоре и Сережа готов был, если дойдет до этого, вместе со всеми бросить консерваторию. Мария Григорьевна обеспокоена. Спешит прислать свои нази-дания сыну и Сергей Алексеевич. Впрочем, опасность не угрожала сонцовскому мальчику: превыше всех увлечений и волнений была у него музыка. И развернувшиеся события своеобразно отразились в его сознании. Они как бы утвердили его в праве защищать свои вкусы в искусстве да возбудили остроту суждений. Уже летом в Сонцовке родители убедились в этом. «Шопен — это шелковка», — заявил он гостям и опе-шившей матери, восторженной почитательнице музыки польского романтика. Шелковка — плод тутового дерева, распро-страненного на юге, плод для всех. Сережа посмеивается над любителями одних шопеновских вальсов, сам же отдает пред-почтение его мазуркам. Не удавалось теперь Марии Григорьев-

не вводить своеобразие сына в удобные ей рамки. Этим летом Сережа читал много классиков из отцовской библиотеки. И с самоуверенностью оценивал по пятибалльной системе прочитанные книги Пьесы Островского, например, попали под самую низкую оценку, двойку! Зато прилежнейшим образом «судья классиков» по пять часов в день занимался с отцом общеобразовательными предметами. А выставив очередную оценку какому-нибудь писателю или композитору, Сережа с ватагой мальчишек отправлялся в далекие путешествия на ходулях. И бедная Мария Григорьевна жаловалась:

— Ученик консерватории, пианист, для которого руки — всё, носится по полям! А я сижу и жду, вернется ли он невредимым, или его принесут со сломанной рукой!

Летом произошло одно знакомство Сережи, скоро обратившееся в трогательную дружбу на годы и годы. В Сонцовке объявился молодой участковый ветеринарный врач Василий Митрофанович Моролёв. Плотно сложенный, басовитый, в пенсне с синеватыми стеклами и, по словам Прокофьева, с «мопассановскими» усами. К удовольствию Сережи, гость оказался страстным любителем музыки и к тому же заядлым шахматистом.

Читатель простит автора за приводимый здесь пространный отрывок из автобиографической повести композитора. Нельзя упустить возможность познакомиться с легким даром литературных зарисовок Прокофьева, полных юмора.

После первого знакомства будущие друзья отправились в сонцовскую конюшню, где по долгу службы ветеринарный врач осмотрел занемогшего породистого жеребца, названного Торментором.

«Я уже вертелся все время рядом, ни на минуту не прекращая разговоры о музыке, — вспоминал Прокофьев.

— Неужели вы не знаете оперы «Садко» Римского-Корсакова? — спрашивал Моролёв в стойле жеребца. — Это замечательная вещь... Там в первом акте есть такой хор на одиннадцать четвертей, что просто в кресле спокойно сидеть невозможно!

Я встрепелуся:

— На одиннадцать четвертей? Я знаю, что у Римского-Корсакова есть в «Снегурочке» хор на одиннадцать четвертей, и даже мне рассказывали, что один дирижер, который никак не мог продирижировать этот хор, придумал бормотать во время исполнения: «Римский-Корсаков совсем с ума сошел...» Но когда я попробовал, оказалось, что к хору из «Снегурочки» не подходит...

— Подождите, может, фразочка подойдет к «Садко»? — закричал с необычайной живостью Моролёв и стал поочередно напевать то «гей ты, Сад-Садко, пригожий молодец», то «Римский-Корсаков совсем с ума сошел».

— Выходит, выходит! — закричали мы вместе и запели тему хора то с одним текстом, то с другим...

Моролёв бегло взглянул на часы, приподнял хвост у лошади и, вытащив из Торментора термометр, сказал конюху:

— Да, слегка повышена, надо будет дать слабительного.

Затем, обернувшись ко мне, продолжал:

— А в этой картине, где Садко отплывает на корабле, какой замечательный хор «Высота ль, высота ль поднебесная»!..

...По возвращении домой после Торментора и прививок (овцы шли под прививочный шприц довольно покорно, а свиньи орали благим матом) Моролёв упросил отца в виде особого одолжения отменить мои сегодняшние занятия и буквально замучил меня, заставив проиграть все прелюдии и фуги Баха, и повторить мазурки Скрябина, и познакомить его с последними моими песенками».

Да, быть бы Прокофьеву писателем, если бы не всепоглощающий дар музыканта!

В Сонцовке он жадно ловил каждую весть из столиц. Именно летом 1905 года, уже оказавшись вне стен консерватории, Римский-Корсаков сочинял «Дубинушку», а Глазунов — «Эй, ухнем!» — вольные народные песни для симфонического оркестра с хором. Сережа шлет письмо за письмом в Петербург и Москву, ждет известий. Интересуется, возвратятся ли в консерваторию Глазунов, Лядов, Римский-Корсаков. «Говорят, что Глазунов опасно заболел, — пишет он Глиэру. — Меня очень беспокоит его здоровье. Не знаете ли вы чего-нибудь о нем?»

В консерватории ничего не изменилось. Известные профессора так и не возвратились в ее стены. Экзамены за очередной учебный год в «научных классах» Сережа сдал легко. В специальных же классах он вместе с товарищами перешел к профессору А. А. Винклеру. Предмет назывался «специальное фортепьяно». А гармония? Мария Григорьевна упросила Лядова давать сыну частные уроки. И очевидно, встречи один на один пошли впрок. Нельзя было скрыться за спины товарищей и обозревать лысину учителя. Лядов с присущей ему неторопливой манерой разглядывания сочинений приучил и Прокофьева «уважать ноты». Никакой небрежности в выполнении заданий! Классическая точность!

Весной 1906 года возвратились в консерваторию Глазунов, Лядов, Римский-Корсаков. Но учебный год уже кончался, он

прошел вяло. Только с осени жизнь консерватории стала содержательнее.

Сереза вместе с Асафьевым начали занятия по инструментовке у Римского-Корсакова. Композитор проводил уроки с воодушевлением художника. За каждым его словом ощущалось испытанное им самим дело. Занимался он сразу по четыре часа, объединив две группы. Ученики окружали рояль, стараясь не пропустить ни одного слова композитора, едва ли не лучшего в Европе знатока оркестровки. Николай Андреевич жил напряженной жизнью мысли и чувств. Многое он повеял только близким друзьям и страницам дневников. Многое переплавлялось в образы его опер, музыка которых была на слуху у самых образованных любителей искусств. Много интересного проскальзывало в его репликах, замечаниях, примерах на уроках. В «часах просмотра» ученических работ Николаем Андреевичем, рассказывал впоследствии Асафьев, «таилась притягивающая сила и сущность занятий».

Сереза пылко увлекался музыкой своего учителя. Он наизусть знал страницы партитуры «Садко», «Кашея» и «Снегурочки». Февраль 1907 года ознаменовался музыкальным событием — первой постановкой «Сказания о невидимом граде Китеже». Тревога и раздумья революционных лет нашли отзвуки в музыке. Спектакль, однако, не имел бесспорного успеха у публики. Малооперным и вялым сочли это произведение композитора. Споры продолжались многие годы. Но Сереза и его товарищи были без ума от музыки Корсакова («Я был на генеральной репетиции, на трех спектаклях кряду и отхлопал ладоши, вызывая автора», — писал Прокофьев).

Сколько раз в жизни Сергей Сергеевич вспомнит Корсакова, отыщет в своих произведениях влияние его оркестровки!

Уважение к композитору и восхищение его музыкой будет с годами расти, а не ослабевать. Но, прямой и откровенный, в повести о своей жизни он напишет. «Надо признаться, за два года я так ничего из этих уроков (у Римского-Корсакова) и не вынес». Может быть, подростку вправду было непосильно выдерживать четырехчасовые уроки и в толчее сгрудившихся вокруг метра взрослых учеников трудно было «увидеть и услышать все, что он показывал»? Прокофьев искренне признает, впрочем, что относился к урокам спустя рукава.

Римский-Корсаков благоволил своенравному подростку. Самому младшему из учеников специальных классов по указанию маститого профессора удивленный библиотекарь выдавал на руки ценнейшие, оберегаемые за семью замками партитуры, и, расположившись с толстой папкой, Сереза следил за ходом

репетиций оркестра. Николай Андреевич оставался все же недоволен строптивым воспитанником. Его раздражали учебные упражнения Прокофьева своей упрямо-напорчивой инструментальной. «Способен, но не зрел», «Способен. Работал немного. Успехи незначительные», — такие заметки на экзаменационных листах Прокофьева делал Римский-Корсаков. И ставил балл не выше четверки. «Сдавая весной 1908 года экзамен по инструментовке, я еле прошел через него», — с сожалением об упущенных возможностях написал Прокофьев, будучи уже знаменитым композитором.

Лядов преподавал на старших курсах контрапункт, науку полифонии. Он настойчиво вдавливал в умы учеников основы своего предмета, наперед зная, что придет время и каждый из будущих композиторов вспомнит его уроки добрым словом. Так вышло и с Прокофьевым. Даже некоторые учебные пьесы, писавшиеся для Лядова, вошли позже в его зрелые сочинения. Пока же он норовил писать для своего учителя одно, а для себя — иное. Анатолий Константинович был невозмутим и, разговаривая с кем-либо о самом младшем из учеников и самом строптивом из них, махал рукой: «Сам после выпишется!»

Дорогой на всю жизнь оказалась для Прокофьева встреча в классе контрапункта с новым учеником Лядова по фамилии Мясковский. Двадцатипятилетний студент в форме саперного офицера, с бородкой и большим портфелем, всегда полным нот и книг, не обратил сначала внимания на непоседливого юнца. Но пройдет несколько месяцев, и, совсем взрослый, сложившийся человек глубокого аналитического ума и тонкого вкуса, Мясковский станет частым гостем в квартире Прокофьевых на Садовой улице. Он будет часами проигрывать с Сережей в четыре руки симфонии Бетховена, музыку своих патронов Глазунова и Римского-Корсакова, сочинения новейших композиторов стран Европы. Укрепится дружба на всю жизнь. Нежная и отзывчивая. Строгая и верная. Сережа Прокофьев обратится в письмах в «обожаемого Сержа», в Сереженьку, в «любезного сердцу Сергея Сергеевича», Николай же Яковлевич Мясковский — в НЯМа, Нямочку, в «мимозного Коко», в «ненаглядного Колечку». Переписка друзей и дневники Мясковского со временем станут для историков музыки ценнейшим источником сведений о музыкальных событиях.

Друзья ввели в обычай обмениваться черновыми редакциями своих сочинений. И возвращали их иной раз с похвалой, иногда же с неудержимой критикой, впрочем, смягчаемой изыс-

канными выражениями. «Эта переписка принесла мне больше пользы, чем сухие лядовские уроки», — уверял Сергей Сергеевич тридцать с лишним лет спустя.

Осенью 1907 года Сережа снова стал посещать общеобразовательные классы, это был последний год обучения в них. Продолжались занятия у Лядова, Римского-Корсакова, Винклера. Добавился еще предмет — чтение партитур у преподавателя дирижирования композитора Н. Н. Черепнина, и Сережа к концу учебного года впервые был допущен за дирижерский пульт! «В этом году такая уйма занятий, как никогда», — писал он в Москву Р. М. Глиэру.

В «научных» же классах в свои шестнадцать лет Сережа снова школьник. Он подружился с самой молоденькой соученицей Верочкой Алперс, увлеченной танцовкой и безумно влюбленной в музыку. В будущем пианистка, Вера Владимировна Алперс написала воспоминания об этой дружбе, возобновившейся затем уже в двадцатых годах. Вот как с ее слов выглядел Сережа в консерваторских классах: высокий, подвижной, ярко выраженный блондин, с живыми глазами и хорошим цветом лица, с яркими, крупными губами, очень аккуратно одетый и безукоризненно причесанный. Несколько штрихов характера: проявлял независимость, смелость, порой эксцентричность; учился отлично. «Был резок в своих суждениях, — пишет о своем друге Алперс, — и не боялся кого-либо этим обидеть. Его не любили те товарищи по классу, которых он подчас откровенно критиковал, и считали его заносчивым и самонадеянным», «Он был наблюдателен и остроумен, склонен к озорству. Все эти качества объединял сверкающий блеск его таланта».

Возможно, Сережа оказывался малоуживчивым с товарищами-сверстниками, не прочь был поссориться. В специальных классах он дружил со взрослыми соучениками, здесь же отдавал предпочтение девочкам. По-мальчишески любил поязвнить, посмеяться, довести иной раз какую-либо из приятельниц до слез. Потом, наоборот, проявлял необыкновенную галантность.

Выказывая свое превосходство, он вместе с тем не стеснялся и детскости. В его комнате было полно игрушек; любимые куклы важно восседали на крышке рояля: Мишка и арап с потертым и провалившимся лицом, зато в голубом фраке, сшитом тетей Таней, прозванный Господином. С арапом он не расставался, увозил его с собой в Сонцовку и привозил обратно в Петербург. Гостям, даже Глиэру, предлагался обязательный ритуал — здороваться с Господином и почтительно приветствовать его.

Школьник как школьник не только на уроках, но и на лекциях, он не прочь был пошалить... Шла лекция по эстетике профессора Саккетти. Незаурядный оратор, склонный к возвышенному слогу, профессор в своем вицмундире держит речь о призвании искусства.

— Нет храма и нет притона, где бы не звучала музыка. Это обоюдоострый меч, он может страшно ранить, но он и исцеляет...

И вдруг тишина.

— Сударыня, — тем же приподнятым тоном обращается профессор к Вере Алперс, сидящей на дальней скамье с Сергеем Прокофьевым. — Сударыня, я жду, когда вы кончите вашу беседу.

Друзья играли в «крестики»...

Весна. Прошли последние экзамены в общеобразовательных классах. Выпускной вечер. Сохранился снимок: Сережа в серой форменной куртке со стоячим воротником, с тщательно расчесанным пробором, с распорядительским бантом на груди сфотографирован в разгар вечера на фоне скульптурного бюста Моцарта. Он заговорщически улыбается. Сколько иронических шуток сочинили товарищи по этому поводу! А Прокофьев? Он принял снимок как само собою разумеющееся и презрел насмешки. Молодечества и задора было предостаточно у выпускника «научных классов» и ученика Римского-Корсакова и Лядова.

Наконец снова Сонцовка. Первое лето, свободное от занятий с Сергеем Алексеевичем. Еще в цвету стоят белые акации в саду, еще вовсю заливаются по вечерам соловьи, и им вторят лягушки. Сереже хочется «хорошенько посочинять». Уговорились с Мясковским написать этим летом по симфонии.

Июнь омрачил скорбной вестью. Только что вернувшись из Парижа, в имении Любенске скончался Николай Андреевич Римский-Корсаков. Совсем недавно он перевел Сережу на четвертый курс. И верил, верил в него, несмотря на недовольство его учебными занятиями. Сережа по-сыновнему относился к своему учителю и всегда помнил, что Николай Андреевич почти ровесник его отца.

Первым отзвуком на горестную весть было желание написать реквием памяти композитора. Прокофьев продумал построение: драматическое начало, потом вступает какая-нибудь из чудных сказочных тем композитора-чародея; финал снова драматичен... Но в свои семнадцать лет Сережа не смог сосредоточиться на этом замысле. Его целиком занимала симфония

«Е-молл» — «емолька», как он прозовет ее в письмах к Мясковскому.

В это лето Сережа навестил своего друга Моролёва в Никополе, куда тот переехал с семьей. Музыканта и шахматиста, ученика консерватории ждал кружок никопольской интеллигенции. Музыка взяла верх над шахматами. Сережа много играл. Он привез с собой ноты «Золотого петушка» — последней оперы Римского-Корсакова. В Никополе уже слышали, что незадолго до смерти композитора постановка оперы, воспринимавшейся как сатира на самодержавие, была запрещена московским генерал-губернатором. Сережа играл с блеском, отдавая дань памяти учителя. «Мы ходили как зачарованные, — вспоминали Моролёвы, — в голове все время звучали «мелодии ожившей русской сказки».

Свой голос

Календарь с рисунком крылатого колеса все еще висел в сонцовской комнате Сережи. Время летит! В августе он уже затаропился в Петербург.

В новом учебном году явственно объявило о себе влечение к виртуозному пианизму. Прокофьев, как ученик класса Винклера, блеснул в двух консерваторских ученических концертах исполнением труднейшего этюда Антона Рубинштейна и полюбившейся ему динамичной, захватывающей «Токкаты» Шумана. Зажглась страсть к соревнованию.

К неожиданности друзей, он теперь безумно волновался. Верочка Алперс записала в своем дневнике после исполнения Сережей рубинштейновского этюда: «Я даже за него испугалась и думала, что с ним будет или обморок, или нервный припадок. Он вылетел с эстрады, с разбегу сел на ступеньки артистической и долго не мог отдышаться, потом вскочил как сумасшедший, рукой задел стоявшую в артистической А. Н. Есипову, хлопнул дверью и ушел». Он объявился только в антракте, уже радостный и приветливый.

Однако именно в этот вечер на разбушевавшегося от волнения ученика в серой форменной куртке, подпоясанного ремнем с монограммой консерватории на медной бляхе, и обратила внимание Анна Николаевна Есипова, звезда первой величины среди профессоров, будущая воспитательница Прокофьева-пианиста...

Сережа в эту зиму добился согласия самого Глазунова на исполнение оркестром своей «емольки». «Присутствовали только близкие да начальство», — сообщал Прокофьев никопольско-

му другу Моролёву. И вспоминал потом: «Впечатление осталось мутное». Впрочем, расстроен он не был, потому что жил эту зиму пианистическими влечениями и впервые выступил в открытом концерте очередного «Вечера современной музыки» в зале при Реформатском училище на Мойке. Он сыграл маленькие пьесы: «Сказка», «Снежок», «Воспоминания», «Порыв», «Мольба», «Отчаяние» и «Наваждение».

Мария Григорьевна, пожиная первый урожай своих материнских трудов, статная и оживленная, сияла. О выступлении ее Сергушечки появились отзывы в газетах. Она собрала все рецензии и вырезки вклеила в тетрадь.

Говорилось в газетах о таланте «несомненном, но еще неуравновешенном». Где-то отметили сумбурность сочинений, кто-то хвалил творческую фантазию. Композитор — ученик консерватории в рецензиях впервые был отнесен «к крайнему направлению модернистов». Говорилось, что он, Прокофьев, «заходит в своей смелости и оригинальности гораздо дальше современных французов». Возможно, это писал журналист, причастный к устройству концертов «современной музыки», писал с умыслом подогреть споры. Но как бы то ни было, Прокофьев во всеуслышание объявлялся модернистом!

Что это означало для тех лет? Картина музыкальной жизни выглядела пестрой. Вкусы посетителей концертов были воспитаны на произведениях Шопена и немецких романтиков, на музыке Чайковского, на программных сочинениях Берлиоза; было сильно обаяние искусства Антона Рубинштейна. Русская демократическая музыкальная среда следовала традициям «Могучей кучки», знаменитой «пятерки» — Балакирева, Бородина, Римского-Корсакого, Мусоргского, Кюи. Большим влиянием пользовался кружок «беляевцев» — хранителей признанных устоев русской музыки. Создатель этого кружка, музыкальный деятель и меценат М. П. Беляев, скончался в 1903 году. Объединение «беляевцев» продолжало влиять на музыкальную жизнь. «Беляевцы» опирались теперь на авторитет Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова. В этом кружке не принимали и даже высмеивали многое из произведений инакомыслящих композиторов, русских и зарубежных.

Противопоставляли себя ревнителям «беляевских» традиций деятели «Вечеров современной музыки». Этот кружок был создан в Петербурге в 1901 году. Спустя восемь лет возникла группа «современников» и в Москве, во главе с В. В. Державинским. Москвичи издавали журнал «Музыка», проводивший идеи кружка.

Петербургский кружок «современников» возник под очевид-

ным влиянием объединения художников, известного под названием «Мир искусства». Так назывался и журнал, организатором которого был Сергей Павлович Дягилев. Блестяще образованный и талантливый законодатель новых вкусов в искусстве, тридцатилетний Дягилев и близкий ему по взглядам художник и историк живописи Александр Бенуа вместе с единомышленниками выступили против академической рутины, насаждавшейся в искусстве верхами, чем привлекли к себе живо мыслящую молодежь. Они не считались и с традициями «беляевцев», допуская резкие критические высказывания о некоторых сторонах музыки таких авторитетов, как Глазунов или Римский-Корсаков. «Современники» многое не принимали в творческих традициях «Могучей кучки», чем вызывали неприязнь к себе со стороны значительной части демократически настроенной художественной интеллигенции. Возникали все новые споры. Хорошая музыка, однако, прокладывала верный путь к сердцам и умам слушателей разных лагерей, часто независимо от того, к какой группировке принадлежал автор или исполнитель полюбившихся произведений.

В годы, когда дебютировал Прокофьев, Дягилева уже не было в России. Он уехал в Париж и поставил там своей целью ознакомление европейской публики с русским искусством. Его «русские сезоны» проходили с шумным успехом. Он многое открывал европейскому миру искусств. Дягилевские постановки русских опер и балетов в течение многих лет будут находиться в центре внимания театрально-музыкальной жизни. Дягилев привлекал к сотрудничеству выдающихся русских певцов, музыкантов, композиторов, режиссеров, актеров балета, художников-декораторов. Близки ему были композиторы и художники других стран Европы, принадлежавшие к новым течениям в искусстве.

Все обострились споры о дальнейших путях музыки. Споры отражали различные взгляды, в конечном счете идейно-общественные устремления тех или иных групп художественной интеллигенции. Конкретно же эти споры велись главным образом вокруг проблемы музыкального языка.

Поиски композиторов конца девятнадцатого — начала двадцатого веков часто встречались в штыки аудиторией, воспитанной на иной системе звучаний.

Это были годы, когда еще музыка Рихарда Вагнера казалась многим взвинченной, даже истеричной. Спорили о музыке другого немецкого композитора, Рихарда Штрауса. Он вел рискованные поиски в области гармонии, ритмов, тембров. Уже прозвучала его дерзкая по музыке опера «Саломея», он писал

новую оперу. «Электра», в которой пошел еще дальше по пути «взрывания» устоявшихся в искусстве основ гармонического языка. Пройдут годы, и немецкий композитор совершит новый поворот, теперь — «от диссонанса к консонансу», устремится к высокой простоте и к умеренности. Но в начале века Штраус считался ниспровергателем многих незыблемых устоев музыкального языка.

Рихард Штраус, Дебюсси, Скрябин и другие композиторы — казалось бы, композиторы-антиподы — расширяли возможности музыкального языка.

Но нужно было пройти десятилетиям, чтобы плодотворное новаторство композиторов стало привычным в творческом обиходе музыкального искусства. В начале века многие защитники устойчивых традиций отнесли музыку, выходящую за пределы бытующих эстетических норм, к «модернизму». Понятие модернизм в обиходе музыкальной жизни той поры звучало столь неопределенно, что служило лишь модным словом в перепалках представителей разных кружков.

Между тем правомерность расширения возможностей музыкального языка и, в частности, неизбежность новых гармонических соотношений в той или иной мере признавали и вдумчивые хранители музыкальных традиций.

Сурово, иногда несправедливо сурово относился к музыке того же Дебюсси Римский-Корсаков, продолжатель дела «Могучей кучки». Но музыка и самого русского композитора была явлением очень сложным. В его партитурах отыскивались щедро разбросанные новшества, которые своей смелостью очаровывали «наисовременнейших» русских и зарубежных музыкантов.

Кризис в устоявшейся тонально-гармонической системе музыки примечал и предвидел углубление этого кризиса мудрый Сергей Иванович Танеев.

Сложной, сложной была картина музыкальной жизни, на фоне которой объявил себя острый, звонкий талант студента консерватории Прокофьева.

Авторы статей о дебюте композитора устанавливали его близость «Вечерам современной музыки». В этот кружок несколько раньше вошел Мясковский, примыкал к «современникам» и Асафьев.

Иные биографы Прокофьева считают, что руководители «Вечеров» подстрекали Прокофьева к резкому противопоставлению себя традициям русской музыки, и видят во влиянии этого кружка только зло, якобы пагубно сказавшееся на росте его таланта. В действительности же молодой Прокофьев оста-

вался равнодушен к перепалкам лидеров разных кружков и больше считался с мнением своих ближайших друзей — Асафьева и Мясковского, из критиков же, близких «современникам», уважал и ценил В. Г. Каратыгина, человека светлого и порывистого ума. Он полюбит еще Держановского, организатора московских «современников». Сколь спорны ни были иные программные высказывания лидеров «Вечеров современной музыки», близость этому кружку Прокофьева и Мясковского побуждала друзей к живейшему творчеству; и многие из ранних произведений Прокофьева, прозвучавшие впервые на концертах «современников», остаются жить и в репертуаре пианистов нашего времени. Это немаловажно для объективной оценки его связей с «Вечерами».

Прокофьев старался освободиться от неизбежных для того времени влияний позднеромантической музыки, ставшей, по его мнению и мнению его друзей, эпигонской. Не любил он изнеженности и излишней чувствительности в музыке. Вопреки взглядам многих «современников» он критически относился к музыке французских импрессионистов и посмеивался над русскими любителями «пофранцузить», а их было много в кружке. Его влекла динамика, сила, логика, ясность, точность; влекли ритмы. Он становился все самостоятельнее во взглядах, все деспотичнее. Требовал повиновения своим вкусам от тех, кто его не понимает. Собственные сочинения он как, впрочем, и Мясковский, не показывал преподавателям, сторонникам «спокойной» музыки. Еще в 1908 году он пишет Глиэру в Берлин о Лядове: «...Новую музыку с интересными гармониями и неожиданностями он ругает на чем свет стоит. Мои последние вещи как раз туда принадлежат, так что я предпочитаю уж лучше совсем не показывать».

В автобиографических заметках Прокофьев дает броскую зарисовку Лядова. Когда кто-нибудь из учеников начинал «дерзить», учитель сердился: «Засунув руки в карманы и покачиваясь на мягких прюнелевых ботинках без каблуков, он говорил: «Я не понимаю, зачем вы у меня учитесь? Поезжайте к Рихарду Штраусу, поезжайте к Дебюсси». Это произносилось таким тоном, точно он говорил: «Убирайтесь к черту!»

Только преподаватель класса музыкальных форм, латышский композитор Язеп Витол, спокойнее и терпимее относился к «резким новаторским крайностям» своего ученика.

Весной 1909 года на выпускном экзамене Прокофьев исполнил свои пьесы. Острые сочинения играл и Мясковский. Экзаменаторы ушли на совещание. Сережа прижал ухо к двери. Слышен был саркастический голос Лядова:

— Они все непременно хотят Скрябиными сделаться!

Друзьям выставили только четверки. Сданы и остальные экзамены. Композиторская подготовка закончена. Выпускникам консерватории присвоено звание свободного художника. Сережа, впрочем, не намерен расставаться с консерваторией. Он упросил Лядова взять его с осени в класс «свободного сочинения». Есипова («самый знаменитый профессор из всех, если не в Европе, так в России», — как называл ее Сережа в письмах) согласилась обучать его в своем фортепьянном классе. «Свободный художник» отправился на лето в Сонцовку.

Сочинял Сережа этим летом «Симфониетту», посылая страницы нового опуса «для обозрения» Мясковскому в обмен на черновики опусов своего друга. Его захватила новая волна увлечения шахматами. Еще в Петербурге перед экзаменами ему довелось участвовать в сеансе одновременной игры с посетившим русскую столицу «Его Величеством доктором Ласкером», как писал Сережа Моролёву. После многочасовой борьбы он сделал ничью, чем очень гордился. И, уезжая в Сонцовку, начал матчи по переписке с несколькими партнерами, среди них был А. Б. Гольденвейзер. В пылу увлечения Сережа даже сонцовских собак назвал именами шахматных маэстро!..

Прокофьев побывал в это лето на Кавказе и у Моролёвых в Никополе. Здесь его снова ждали с нетерпением. В один из домашних концертов у Моролёвых он исполнил «Мефисто-вальс» Листа. И увидел на улице целую толпу. Это перед открытыми окнами собрались прохожие.

В Сонцовке Сережа много играл Рахманинова и Скрябина, «буквально влюбился» в скрябинскую «Божественную поэму». Но уже заметно скучал по Петербургу. Деревенские друзья детства разбрелись, а кто обзавелся семьями. Сонцовка стала для него уже не той, что была раньше.

В сентябре начались занятия. Из затей обучаться у Лядова ничего не получилось. Строптивый ученик так-таки не ужился с маститым композитором. В классе Есиповой дела пошли лучше. Но без конфликта не обошлось. Сережа тщательно выучил для первого знакомства с прославленной преподавательницей пьесу Николая Метнера, композитора, в то время уже очень известного, у которого привлекала Прокофьева «самостоятельная композиторская техника». Он даже советовался в письмах с Глиэром о трактовке разучиваемой пьесы. И вот урок у Есиповой. Сережа ставит на рояль ноты Метнера. Что это? Красивое лицо Анны Николаевны разгневано, она властно сбрасывает нотную тетрадь и заявляет, чтобы подобную музыку он не смел приносить в класс!..

Его собственную сонату она прослушала с одобрением. И с удовольствием рассказывала: «Вот какие ученики у меня появились — сонаты пишут!» Но потом стала избегать просмотра его сочинений. Не терпела разговоров о его дебютах у «современников». Сережа ворчал, ему казалось, что величавая учительница норовит «всех стричь под одну гребенку», но ее прямота, ее воля, ее пианистический и педагогический талант пришлось по нраву ученику. Требовательная к фортепьянной технике, Есипова навсегда отучила его от небрежностей, от «грязноватой» игры, к которой он привык еще в детстве, поглощая разнообразную музыку в огромных порциях. От урока к уроку она уверенно готовила талантливого пианиста к артистическому будущему.

Отводил душу Сережа в классе дирижирования Николая Николаевича Черепнина. Близкий «Вечерам современной музыки» и «Миру искусства», Черепнин был знатоком музыки и «самой новой» и «самой старой». О новаторстве он говорил так, вспоминал Прокофьев уроки Черепнина, что «я чувствовал себя почти отсталым музыкантом» Сережа сочинил в ту зиму две симфонические поэмы: «Сны» и «Осеннее». Были еще написаны хоры для женского ученического хора и оркестра на слова поэта Константина Бальмонта. Молодой автор-дирижер на студенческом утреннике управлял хором и оркестром, исполнившими его произведения. Благоклонно отнесся к его дебюту сам Глазунов.

Между тем в семье Прокофьевых было тревожно. В феврале очередной раз приехал из Сонцовки Сергей Алексеевич. И занемог. Предстояла операция. В дни волнений Сережа сдавал экзамены по классам Черепнина и Есиповой. Анна Николаевна была довольна учеником, но полной пятерки не поставила. Ее характер не мирился с упрямой самостоятельностью ученика. В ведомость она без обиняков вписала: «Мало усвоил мою методику. Очень талантлив, но грубоват»

Здоровье отца ухудшалось. Больному сделали операцию. Сережа только изредка выезжал за город, к друзьям. Бывал у Алперсов в Павловске. Слушали там летние концерты. Был он прост, сердечен, хотя и очень возбужден, встревожен. В начале июля Прокофьев писал Моролёву: «Папино здоровье пока не улучшается, и никаких перемен нет» Не последовало улучшения и после второй операции. Сергей Алексеевич скончался от рака 23 июля 1910 года.

Сереже шел двадцатый год.



Самоутверждение

Дебюты в столичных концертах

Дела, связанные после смерти Сергея Алексеевича с передачей имени его владельцу, Сонцову, к осени были завершены. Мария Григорьевна поселились с сыном в новой скромной квартирке, единственная просторная комната была отдана Сереже.

Он не был юношей, теряющимся в трудных обстоятельствах. Настала пора обретать самостоятельность. Пусть его композиторские опусы вызывают у многих преподавателей консерватории раздражение, нужно утвердить право называть себя композитором.

Сережа упаковывает несколько рукописей и отсылает в Москву, в Русское музыкальное издательство. Оно было создано С. А. Кусевичим, известным дирижером, и его женой А. К. Кусевичкой, дочерью основателя художественной галереи Третьякова.

Но попытка Сережи не привела ни к чему. «Мои два опуса вернулись с отказом», — вспоминал впоследствии Прокофьев. Значительно позже Сергей Кусевичкий распознает в своем тезке талант, как дирижер и как издатель он станет верным ценителем музыки композитора.

Сережа делает еще один ход. В почтительнейшем письме своему московскому наставнику Сергею Ивановичу Танееву он просит замолвить о нем слово у владельца другого, крупнейшего в России нотоиздателя Юргенсона. Танеев сопроводил

просьбу Сережи очень теплым письмом Юргенсону. Однако «талантливый композитор, окончивший курс свободного сочинения», как именовал в письме Сережу Танеев, и на этот раз получил уведомление, что издательство «не имеет времени рассматривать сочинения новых композиторов и возвращает рукописи обратно...».

Через некоторое время за Сережу ходатайствует видный петербургский музыкальный деятель А. В. Оссовский. И через год Юргенсон издает две тетради нот: Первую сонату и Четыре пьесы. Сережа твердым своим почерком с удовольствием сделал дарственные надписи и послал ноты Оссовскому и дорогому Сергею Ивановичу. А отзывы в печати? Один журнал напишет о сонате, что она «могла бы полежать под спудом», а другой журнал о Четырех пьесах скажет «как о сочинении из области четвертого измерения». Респектабельная критика учуяла: непривычное кроется и в сонате и в пьесе, казалось бы, с такими привычными и даже стандартно-романтически звучащими названиями: «Сказка», «Призрак»...

В письме Юргенсону Оссовский назвал Сережу «своим добрым знакомым», «соединяющим в своем лице композитора, пианиста и дирижера». В эту переломную в его юности осень 1910 года Прокофьев уже стремится объявить о всех этих грех своих ипостасях. Положено начало изданию сочинений. А в конце ноября в консерватории состоялся первый самостоятельный концерт Прокофьева. Платный. С благотворительной целью: чистый сбор шел в недавно учрежденный благотворительный фонд стипендии имени Л. Н. Толстого.

В зале консерватории не присутствовали критики: одновременно в тот вечер шел концерт самого Скрябина, и вся критика «провалилась» туда, как писал не без досады Сережа. Его концерт прошел спокойно. И за Прокофьевым утвердилось в консерватории слава разностороннего музыканта.

В середине сезона, 28 марта 1911 года, Сережа снова вышел на концертную эстраду «Вечеров современной музыки». Собрались искушенные слушатели. Как примут его фортепьянные опусы? И включенные в программу пьесы австрийского композитора Арнольда Шёнберга? Автор атональной системы тогда, в 1911 году, был известен сочинениями куда более традиционными, чем те, с которыми он выступит позже. Прокофьев и не помышлял, что в этот мартовский вечер, когда его музыка впервые прозвучит вместе с шёнберговской, возникнет связь между именами двух композиторов. И на протяжении десятков лет будут противопоставляться новатор Прокофьев, оставшийся верным основам классической музыки,

и Шёнберг, который прослышет разрушителем классического музыкального языка.

В тот мартовский вечер у «современников» Прокофьев показал себя молодым пианистом дерзкого характера. Впервые исполненные им в России сочинения Шёнберга, как и его собственные, вызвали довольно дружную реакцию. В зале был слышен хохот. Верочка Алперс записала в дневнике:

«Была с папой у «современников». Играл Прокофьев свои вещи и вещи Шёнберга. Играл хорошо... Играл почти все время под сдержанный смех». И дописала, мысленно как бы поощряя своего друга. «...и имел большой успех у публики».

Немногие, очень немногие, как, например, В. Г. Каратыгин, отметили драматическое во встрече двух стихий: разрушающей и созидающей — в музыке розовощекого и невозможного с виду молодого композитора-пианиста.

После окончания довольно спокойного учебного года Сережа пожил на юге. Летом побывал в Москве.

При содействии Мясковского на концертной эстраде в Сокольниках в конце июня были исполнены «Сны». Вскоре эту симфоническую картину Сережа прослушал под управлением своего консерваторского товарища, дирижера Анатолия Канкоровича на эстраде знаменитого Павловского вокзала под Петербургом.

Едва улеглись первые впечатления, как Сережа, успев съездить на Новодевичье кладбище, поклониться могиле отца, отправился опять в Москву: Мясковский такими похвальными словами отрекомендовал там его симфоническую пьесу «Осеннее», что ее вставили в программу летних концертов. И оркестранты и публика приняли новинку сезона хорошо.

Осенью рабочий стол и рояль в петербургской квартирке снова завалены нотными тетрадями. Сережа давно уже урывками, но увлеченно занимается оперой. На сюжет мелодрамы петербургской поэтессы М. Ливен под названием «Маддалена». В сентябре Сережа закончил клавиш и показал НЯМу. Тот о новинке известил Держановского, и московский журнал «Музыка» в номере от 1 октября объявил о новом устремлении молодого музыканта: сочинении им оперы. Сережу жгло неистовое желание услышать ее, хотя бы в исполнении студентов и оркестра консерватории. Но его «Маддаленочка» так никогда и не увидела сцены...

Сколько одаренных молодых музыкантов почитали бы несбыточным в течение года услышать исполненными два своих симфонических произведения на столичных концертных эстрадах, выступить в двух концертах в качестве пианиста — испол-

нителя своих сочинений, да еще продирижировать собственным произведением! Все это стало явью в жизни Прокофьева. А он, сложив в аккуратные папки предыдущие опусы, был уже то-мим предрезостным замыслом: одночастной фортепьянной пьесой в сопровождении оркестра. Еще в начале лета Сережа показал на рояле несколько тем Мяскуну. Тот заставил проиграть эскизы еще раз. Поддержал задуманное. Веско и уверенно. И заронил мысль писать фортепьянный концерт.

Что такое «Сны»? Прокофьев ответил сам: «задумчивый» опус, несколько «вялая» симфоническая картина. Дань увлечению Скрябиным. Что такое «Осеннее»? Прокофьев позже оценил и этот опус как «тоже сочинение задумчивого порядка».

Бунтарь затаился в этих симфонических сочинениях. Теперь намечался замысел воинственный. Это понял Мясковский, это понимал и Черепнин, наставник по дирижерскому классу, разглядевший затаенную, ждущую выхода силу в Прокофьеве-симфонисте. Сережа проигрывал ему куски одночастного концерта. В ученике и учителе росла убежденность: этим концертом начинается самоутверждение композитора как уже самостоятельного мыслящего художника. Сочинение, начиненное «взрывчатками» музыкальными темами, Сережа посвящает Черепнину.

Зимним вечером вчерне готовый концерт прослушал Мясковский. 5 декабря он пишет в Москву Держановскому: «Очень интересная, блестящая и звонкая штука вышла. Вот если лето будет в ваших руках, — сыграть бы? Сенсация могла бы произойти » И добавляет « хотя неизвестно, в каком роде, так как многое чудовищно »

Прокофьев буквально жил эту зиму в создаваемом им мире звучаний. В марте 1912 года за чашкой-чаю он рассказывал друзьям о новых замыслах: о сонате наподобие классических сонат, каких ныне более не сочиняют, и о «Токкате», которая вела бы прямой дорогой к знаменитой «Токкате» Шумана и еще дальше, к Иоганну Себастьяну Баху, но была бы непременно написана современным музыкальным языком.

Вскоре Мясковский в гостях у Прокофьевых услышал готовые фрагменты. Обжигающая своим упругим ритмом, непрерывным биением, как бы материально ощутимыми, весомыми ударами, стремительная токката каждой своей фразой была направлена против благодушия любителей эпигонской романтической музыки. Дух захватывало от властного натиска, от взмета звуков, вырывающихся из-под сильных рук долговязого хозяина комнаты. Токката колоссальной исполнительской трудности лаконична и красочна. А игра? Она ведет прямо-

ком к искусным виртуозам восемнадцатого столетия. Так думал сосредоточенный и скупой на слова Мясковский, слушая неисчерпаемого на выдумки Сережу.

Неспокойно было только сердце матери: Мария Григорьевна была воспитана на другой мелодике. И хотя она привыкла к неожиданностям, на этот раз не на шутку встревожилась неистовостью, с какой Сережа часами выбивал на рояле свои точкатные экзерсисы. Выбивал до усталости. И она была рада, когда, закончив учебный год, в начале июня сын вместе с нею оказался уже в Ессентуках.

Неподалеку жил Макс Шмидтгоф, соученик по консерватории, единственный друг-сверстник, доверительно близкий Сереже. Отдых, отдых... Прогулки по отрогам гор. Купанье. Однако музыка подчинила себе и здесь: подтвердились известия, что москвичи сдержали слово, данное Мясковскому, и на 25 июля объявили вечер, в программе которого стоит Сережин фортепьянный концерт. А из Петербурга сообщили, что в августе он выступит с этим концертом в Павловске! Надо готовиться.

На даче приличный рояль. Мама набралась терпения. И Макс шутит, что Сережа даже на прогулках подчиняет ходьбу сумасшедшим ритмам своих беспокойных созданий. Сережа тоже подшучивает над собой: «...В Москве, говорят, зал ломится от публики и собирается тысяч до шести слушателей», — пишет он Морозеву в Никополь.

Шутки шутками, а надо еще подготовить несколько небольших фортепьянных пьес (если на бис будут вызывать!) и к осени назубок разучить для класса Есиповой фортепьянные концерты Бетховена, Антона Рубинштейна и первые два Рахманинова («замечательно обаятельных!» — писал он друзьям).

Поразительно, но в эти недели Прокофьев выкраивает еще время на отделку «Маддалены». В продолжение всей жизни Сергей Сергеевич преданно будет любить свои театральные произведения. Но у них складывалась нелегкая судьба...

Настал день отъезда в Москву. Волновались все изрядно. Макс трогательно озабочен. Талант уводит его друга в море большой музыки. Ему, Макс, суждено оставаться на берегу. Провожать и встречать. Он крепко обнял Сережу — все будет хорошо!

Стояла невыносимая жара. Не спалось в душном вагоне. Болела голова. В завершение ночью из картонки с платьем выкрали летний костюм и — о ужас! — фрачные брюки. Ворюшки случайно не вытащили сам фрак с кредитной бумажкой

в кармане. Чуть ли не прямо с московского вокзала пришлось ехать на поиски портного.

Не все гладко во встречах с оркестром. Накануне концерта Сережа пишет Максу в Пятигорск, что оркестр довел его «до белого каления своим бесстыжим враньем. Только под конец было немного лучше. Завтра, говорят, совсем будет хорошо». Так сказал ему милый человек, доброжелатель и чуткий музыкант Константин Соломонович Сараджев, с которым познакомился Сережа еще в прошлом году. Даже жил у него. Ему, Сараджеву, доведется и в последующие годы показывать москвичам прокофьевскую симфоническую музыку. Это первый дирижер, который завтра в Народном доме на Второй Брестской улице покажет публике его первое, по сути дела, не навеянное чужим творчеством, а самостоятельное симфоническое сочинение.

Оркестранты нервничают. Им непривычна фактура исполняемого произведения — к тому же не в меру молодого и не в меру требовательного дебютанта. Концерт сочинен так, что оркестр все время подчинен партии солиста. Их раздражает и самовластие этого юнца: он вздумал писать партии некоторых инструментов в непривычном ключе. Валторнисты заупрямились: играть не будем! Сережа пообещал этот «голос» заново переписать к утру. А еще надо было заехать к портному за треклятыми брюками...

«Я не высыпаюсь, — жаловался он Максу в письме, — жара здесь адская, хожу усталый и злой».

Публика в зале Народного дома в душный вечер 25 июля не ждала ничего необычного от петербургского студента-композитора. Прошлогодние благопристойные дебюты его с милыми симфоническими картинами вполне укладывались в привычные рамки музыкальных вечеров. Только до профессиональных знатоков музыки доходили слухи о беспокойном ученике Есиповой. Они настороже.

Пропущенный вперед Сараджевым, быстрой походкой гимнаста, во фраке (портной не подвел!), Прокофьев выходит на эстраду. Смешок в первых рядах: уж очень подчеркнуто резок, чуть не под прямым углом поклон залу.

С первых же волевых фраз оркестра и солиста слушатели достигнуты наступательным порывом. Может быть, эта страстная собранность идет от Скрябина? Может быть, сейчас слышится побочная тема, которая утишит этот волевой натиск? Вместо того началось соло пианиста. В чеканном ритме какие-то гаммообразные пассажи. И скачки, нарочито лишенные чувственной окраски. Солоист, будто не причастный к пле-

нительному искусству музыки, бьет и бьет по клавишам, с удивительной меткостью попадая в них пальцами.

В зале недоумение, смешки. Только немногие испытали радость встречи с чем-то новым, совсем не похожим на привычную эмоциональность фортепьянных партий. Как-то застенчиво вступает и отступает оркестр, господство остается все время за виртуозом. Потом и оркестр выступает в полную силу; по контрасту с партией пианиста он напомнит о чувствах — о суровости, о мрачности чувств, пожалуй, даже о печали, но его звучания не устроят из памяти недавнее, вызывающе-наступательное соло фортепьяно. Тем более что пианист опять играет отчаянно жестко. Бросает свои длинные руки на клавиши. Рояль совсем не поет под этими руками. Пианист заявляет о своей силе, об энергии... Иногда чуть мягче. Появляются знакомые фразы начальной темы концерта. Позже она еще раз объявит себя, эта тема, на которой, как на трех китах — по выражению Прокофьева, — держится концерт. Слушатели дивятся напористости молодого композитора-пианиста. И дивясь или возмущаясь, упускают поразительную метаморфозу: после паузы, сначала в глубине оркестра, а вслед за тем из-под рук солиста, казалось, способных только на чеканку ритма и волевые броски, заструилась пленительная и прекрасная в чистоте и ясности своей лирическая мелодия. В ней не было и намека на экзотическую чувственность Скрябина. Не было и сходства с разливом пейзажной лирики Рахманинова. Звучала до лаконизма сдержанная, мелодическая песнь: она крепла и крепла, захватывала властью своею... Об этом заповеднике лирики в крупном произведении раннего Прокофьева будут впоследствии написаны прекрасные страницы в книгах музыковедов разных стран мира. Из этого заповедника развернувшийся гений композитора перенесет поросль лирики в оперы, сонаты, симфонии. Выдающиеся пианисты мира будут находить и выделять все новые оттенки в кратких по форме и щедрых по вдохновению лирических строфах Первого фортепьянного концерта юноши-композитора. Их различат, эти строфы, и в первых исполнениях концерта друзья, единомышленники, непредвзятые слушатели. Но большинство пропустит явленный композитором лирический дар мимо ушей. Слишком заняты бывают люди суетностью пересудов...

После пространного лирического раздела прозвучат веселые эпизоды с несколько саркастической или добродушной улыбкой. Автор уже ведет свое произведение к завершению. Но только немногие по достоинству оценят и финал этого концерта с его ликующими и праздничными взрывами жизне-

любия. Запомнят же критики вихри, скачки, ритмы дерзкой партии пианиста, ниспровергающие привычные нормы благопристойного пианизма.

Кто недоумевал, кто возмущался, кто ободряюще аплодировал. Но в общем вечер удался. Выступление с программным для Прокофьева произведением состоялось.

На другой день с вокзала Николаевской дороги он писал своему Максу: «...Еду в Петербург. Концерт сошел хорошо. Сараджев великолепно знал все темпы. У меня музыка была в пальцах... Внешне успех довольно значительный: много вызовов и три биса... Я доволен. Играть с оркестром было трудно, зато чрезвычайно приятно».

Времени опять в обрез. Через неделю, 3 августа, дирижер Александр Петрович Асланов, которого Сережа признавал «новаторски настроенным», исполняет его концерт в Павловске. Прием публики сходен с приемом в Москве. Чуть шумели, слышались смешки, заметно было и поощрение, хлопали, вызывали на бис. Но критики! Отзывов было много. До конца года. В газетах и журналах обеих столиц. Выступили и почитатели Скрябина, прозываемые скрябинистами. Выступили и защитники эпигоноско-романтической музыки. Писали издательски и оскорбительно.

Как водится, ссылались на авторитеты. «Этот концерт не более, не менее, как проявление необузданнейшей фантазии, не считающейся ни с чем, кроме звуковой фальши. Равель наизнанку», — писала «Петербургская газета». Критик напоминал: «Молодым композиторам я надел бы смирительную рубашу», — сказал Антон Рубинштейн. Вот как следует поступать с молодым Прокофьевым, признавая за ним наличность творческого дарования...»

«Автор, видимо, в поисках «новизны» и за неимением оной в глубине своей природы, искривлялся окончательно», — писал враждебно настроенный по отношению к прокофьевскому у творчеству Л. Сабанеев в «Голосе Москвы».

Были и спокойные оценки. В «Русских ведомостях» говорилось: «...В молодом композиторе пугает жесткость письма и полное нежелание идти на компромисс с восприятием слушателя». Чистая правда: Прокофьев искал нового слушателя! Рецензент, впрочем, признавал, что «убежденная свобода исполнения и строгая чеканка ритма доставили автору хороший успех у публики».

Глумливые отзывы о фортепьянном концерте и других произведениях молодого Прокофьева будут печататься и в следующие годы. Но одновременно зазвучат твердые голоса

в защиту молодого композитора. Голоса В. Каратыгина, В. Держановского, конечно, Б. Асафьева и Н. Мясковского.

Большинство посетителей концертов тех лет были, по словам Асафьева, любители «благонравной музыки» и музыканты, «тянувшиеся к благодушному прозябанию». На эту часть публики не рассчитывали ни друзья Сережи, ни он сам.

Многие люди, причастные к искусству, пока что обходили пробующего свой голос юнца из консерватории. Еще только начинала выказывать свою смелость музыка Игоря Стравинского. Споры велись вокруг творчества загадочного исполнителя Скрябина, вокруг душевно пленительного дара Рахманинова. Сталкивались полярно противоположные мнения о музыке Рихарда Штрауса. У композиторов-французов — Дебюсси или Равеля, проглядев галльскую силу полнокровного ощущения жизни, многие выискивали тайны в завуалированных звучностях, в изнеженности музыкальных образов.

Из музыкального стана «Мира искусства», может быть, один Черепнин видел то новое, что несет с собой неукротимая сила его ученика по дирижерскому классу. Он с удивлением следил, как крепнет в Прокофьеве умение соединять тонкость ювелира со смелостью мастера фрески. Ему, как и многим приверженцам круга «Вечеров современной музыки», юноша Прокофьев казался с о и м по непримиримости к обветшалым традициям, но ч у ж и м по убежденной неприязни к утонченным толениям, ко всему нарочито чувственному.

Первым фортепьянным концертом Прокофьев вклинился в междоусобицу музыкальных лагерей, как писал впоследствии Асафьев, «с убежденностью человека, знающего свой путь и свои силы. Убежденный сам, он умел внушить веру в себя другим, умел покорять». Хотя и не всегда при первой встрече.

Сабанеев прозвал Прокофьева музыкантом «футбольного поколения». Игра в ножной мяч, эта английская новинка, только еще прививалась на русской почве. Насмешливое прозвище носило в себе признак новизны. Моторность была свойственна и музыке и повадке Прокофьева: подчеркнутая точность жестов, походка гимнаста (Сережа продолжал посещать спортивный зал общества «Сокол») очень вязались с его броской манерой пианиста.

Когда появились изданные у Юргенсона ноты «Токкаты», эта пьеса стала для критиков мишенью для обстрела Прокофьева. Близко же знавшие Сережу понимали: волевой ритм, вобранный в почти аскетическую по строгости форму, — это была программа молодого композитора. И вся звуковая кон-

струкция «Токкаты» чем-то напоминала первые железобетонные сооружения в архитектуре и совсем новый вид строительной орнаментики, противопоставляемый ажурной, витиеватой вязи прежних стилей в искусстве. Как писал Мясковский о «Токкате»: «...мысль в ней, стиснутая технической затеей, с сосредоточенно-неудержимой силой мчится словно глубоководный поток, сжатый гранитными берегами».

После павловского концерта Сережа, не дожидаясь отзывов, быстро собрался и уехал к Марии Григорьевне в Кисловодск. В конце же августа у него была уже закончена обещанная друзьям еще весной четырехчастная соната. Он пишет Мясковскому: «Милое Коло, имею честь поставить Вас в известность, что соната ор. 14 сегодня закончена». Сонату Сережа посвятил своему другу Макс Шмидтгофу, разделявшему с ним волнения перед столичными дебютами.

Сонатный жанр был не очень частым гостем в русской инструментальной музыке. Его утвердил в своем творчестве Скрябин. Были у него сонаты и наполненные могучей жизненной энергией и крайне утонченные по настроению и форме. У другого композитора, верного этому жанру, Николая Метнера, соната обратилась в сонату-элегию, сонату-воспоминание, сонату-сказку.

Зерном произведения Прокофьеву послужила маленькая ученическая сонатина. Зерно «проросло». Он сочинил сонату, классическую по форме. При этом дерзко сочетал в ней моторность, токкатность с чистейшей и целомудренной лирикой.

В первой части — Аллегро — лишь побочная партия содержит скрытую лирику. Во второй части — Скерцо — чувствуются неумные ритмы «Токкаты». Но третья часть, Анданте, полна лирики. В финальной части соната заявляет о себе как о произведении монументальном. Здесь и напор силы и взлеты юмора, а в сочиненных композитором блистательных скачках для правой руки сказался пианист-виртуоз.

Вторая соната взволновала друзей. Пройдет тридцать лет, и Асафьев вспомнит об этой встрече с Прокофьевым осенью 1912 года:

«...Я начал копить в своих наблюдениях за Прокофьевым его «лирические страницы» и вдумчиво-человечнейшие интонации. Мало-помалу, за арсеналом пик, дротиков, самострелов и прочих «орудий иронии» для меня стал выявляться «уединенный вертоград» лирики с источниками чистой ключевой воды, холодной и кристальной, вне чувственности и всякого рода мутной накипи «измов».

Спустя почти два с половиной года Прокофьев первый раз выступит с этой сонатой. Критика обрушится на него. Сонате припишут антимузыкальность, ее обзовут «какофонической», в несравнимом Анданте, как и в финале, кое-кому померещится «дикая оргия гармонических нелепостей».

Каратыгин же, умеющий слышать новое, смело напишет о Прокофьеве: «Чудесное *Andante*... заставляет предполагать, что в дальнейшем он может подарить русское музыкальное искусство рядом опусов с музыкальным содержанием очень глубоким и проникновенным».

Нет, не чувствовал себя Сергей Прокофьев одиноким!

Была довольна своим учеником и Есипова. Упрекнуть его на этот раз не в чем. Все заданные на лето классические фортепьянные концерты выучены на пятерку. Без строптивости. С пониманием оригиналов. А его собственные сочинения? Анна Николаевна снисходительно молчала, слушая вести о его легких композиторских дебютах.

Прокофьев же, прибегая из класса Есиповой домой, сочинял «Балладу для виолончели и фортепьяно». И еще: после того, как он «выложился» в фортепьянном концерте, «Токкате» и Второй сонате, потянуло к юмору. Порядочно было измарано нотных страниц, пока не появилось набело переписанное, в общем-то легко давшееся шутивное Скерцо для четырех фаготов. Еще в Сонцовке, слушая рассказ Глиэра о фаготе, Сережа примерялся к удивительному инструменту. Деревянный духовой, способный и высмеивать, и грубить, и говорить значительно в оркестровом хоре голосов, тогда еще привлек его к себе. Наконец-то Сережа позабавился! К веселому Скерцо он давно заметил и эпиграф из Грибоедова: «...А тот — хрипун, давленный, фагот...»

Год кончился. Хотя прозвучал с эстрады только фортепьянный концерт, биографы вправе отнести этот год к знаменательнейшим в творчестве Прокофьева. Первенцу из цикла концертов для фортепьяно с оркестром суждено будет навсегда остаться в репертуаре самого автора и талантливейших пианистов мира. Его будут ревниво готовить к конкурсам пианистов молодые музыканты нескольких поколений.

Свою энергичную жизнь на эстрадах мира начнет «Токката». Эту музыкальную фреску из мужественно-моторных орнаментов будут развертывать в концертных залах выдающиеся пианисты, среди них — Владимир Софроницкий и Эмиль Гилельс.

Второй сонате для фортепьяно посвятят проникновенные страницы исследователи творчества Прокофьева. С. Фейнберг,

В. Софроницкий, Я. Флиер включают ее в свой репертуар. Интерпретацию Эмиля Гилельса признают одним из лучших исполнений Второй сонаты.

Возвышена Вторая соната и Святославом Рихтером. Слушателям одного из концертов в зале Московской консерватории сезона 1961/62 года довелось стать свидетелями поразительного сближения двух музыкальных эпох, двух творцов. Вторую сонату Сергея Прокофьева Святослав Рихтер исполнил вслед за знаменитой Сонатой фа мажор Вольфганга Моцарта. Будто два солнца сблизились на небосводе волей художника пианиста. Два Солнца двух веков.

«Фортепьянный футурист»

В музыкальных кругах российских столиц о легком переполохе, вызванном исполнением произведения консерваторского ученика, скоро забыли. И без того было много споров.

Прошло присуждение премий имени М. П. Беляева. Среди удостоенных премий на этот раз оказались Сергей Иванович Танеев и Рейнгольд Морицевич Глиэр. Прокофьев с друзьями иронически относился к благонравным «беляевцам», но порадовался за своих наставников.

Шли слухи о сочиняемой Рахманиновым симфонической поэме, с хором под названием «Колокола» на стихи Эдгара По. Не прекращались толки о Дебюсси и «дебюссистах», о музыке Рихарда Штрауса. Приверженцев умеренности поддержал недавно приехавший из Америки дирижер и пианист В. И. Сафонов. Несколько лет он занимал пост директора консерватории в Нью-Йорке, был дирижером в тамошней филармонии. С авторитетностью Сафонов заявил, что «французскую музыку Дебюсси» он не исполняет и предается «успокоению», играя Шумана, — «обновляется душой!» Очередной раз пустил стрелу в стан «скрябинистов» Глазунов: «Поэма экстаза», сообщил он, действует на него подавляюще, почти угнетающе. Что же касается хваленой «Электры» моднейшего Штрауса, то своими «до животности курьезными» звуками ему, Глазунову, она напоминает «птичий двор»...

Прокофьев относился ко всем этим перепалкам довольно равнодушно. Его влекла новизна языка, он стремился к власти над ритмами, он искал новых интонаций в лирике (умница Асафьев угадывает, куда нацеливается он, Прокофьев: как-то Борис Владимирович отыскал в его лирических находках интонации Мусоргского!).

Серее не терпитя после «скандального» Первого написать еще один фортепьянный концерт, с большой глубиной содержания. В начале января 1913 года московская «Музыка» сообщила в «Хронике»: «С. Прокофьев работает над Вторым фортепьянным концертом».

К концу апреля, когда концерт уже близился к завершению, на Серее обрушилось горе. 26 апреля почтальон принес письмо. Рука Макса Шмидтгофа. На штемпеле обозначен Петербург. Что это? Сердце чует неладное.

«Дорогой Серее, сообщаю тебе последнюю новость — я застрелился...»

Страшные строки. Серее бросается к родным, к знакомым, осведомляют полицию.

Произошло непоправимое. Он недоглядел, занятый собой, своими концертами, своим сочинением. Разве он не замечал разедающего самоанализа в Максе? Острая боль всегдашних сомнений в себе, неудовлетворенность. Никогда Макс не выказывал зависти к Серее, но знал, что слишком неравные у друзей возможности... Беспощадность к себе привела к роковому концу.

Один Макс умел так доверительно слушать. Единственный, кто знал о всех Сереевых желаниях, о взлетах воображения, о шалостях. До последнего часа Макс был с ним, думал о нем, ему написал последние строки. Написал твердой рукой,

Только через две недели в глухом лесу за финляндской границей детьми-подпасками было найдено тело. Вторая, после смерти отца, потеря. «...Я с ним был очень близок, и теперь, после его смерти, чувствую себя совсем одиноким...» — делился Серее горем в одном из своих писем.

Со смертью Макса никто больше не занял его места в душе Прокофьева на многие годы. Мясковский, любимый НЯМ, останется на всю жизнь близким другом, понимающим человеком, самым строгим и самым добрым судьей. Это вернейшая, высокая дружба. Но дружба на деликатном «вы». И Мясковский старше на десять лет.

На заглавном листе только что переписанного клавира законченного концерта Прокофьев надписал посвящение памяти Максимилиана Шмидтгофа.

Исполнение концерта было включено в программу летнего сезона в Павловске, дирижировать будет тот же Асланов.

К душевной горести Серее прибавилось волнение за предстоящее летнее выступление. Судя по скупым строкам писем тех месяцев, Прокофьев тосковал по Максy. Не мог заставить себя взяться за разучивание концерта. Поездка в Ессентуки

или Кисловодск в этом году казалась невозможной: слишком многое там напомнит время, проведенное с Максом. Мария Григорьевна нуждалась в лечении и решила отправиться во Францию. Поселилась в курортном городке Овернь. Сережа остался на неделю в Париже и с дружеской четой артистов — певцов Андреевых съездил на несколько дней в Лондон. Наконец-то он посмотрит спектакли Дягилева, труппа которого играла в английской столице. Сережу восхищал в этом смелом антрепренере демонстративный отход от рутины. Сотрудничество с Дягилевым Игоря Стравинского и многих русских художников усиливало интерес к спектаклям.

Дни, проведенные в Лондоне, Сережа целиком заполнил музыкальными впечатлениями. В его письмах рассказывается о дягилевских спектаклях. Он писал в Петербург Черепнину, и, явно фрондируя, не без мальчишества, в пику своему учителю раскритиковал все на свете. Даже балет «Петрушка» Стравинского. «Слушал я «Петрушку», восхищался его остроумием и талантливостью выполнения задания, но возмущался музыкой, или, вернее, низким уровнем критерия автора к музыке как музыке», — пишет Прокофьев. В письме Мясковскому он позже назовет Стравинского «музыкальным банкротом». Пройдет, однако, года два, и Прокофьев изменит свое отношение к «Петрушке».

В письмах Черепнину и Мясковскому он обрушивается на балет «Дафнис и Хлоя» Равеля. Музыка этого балета восхвалялась сторонниками импрессионизма в искусстве. Для Прокофьева же в ней — «обилие воды» и мало «мяса». Он — за точность, за определенность письма. Пройдут годы. Прокофьев по достоинству оценит Равеля и до конца жизни с уважением будет вспоминать его произведения и самого композитора, с которым он позже познакомится лично.

Прокофьев возвращается на курорт в Овернь, к матери. В маленьком домике, окруженном садом, Сережа целыми днями учит свой концерт, к его искреннему удивлению оказавшийся... «безобразно грудным и беспощадно утомительным», о чем он и сообщает в письмах к друзьям. Делает перерывы и заканчивает партитуру концерта. Потом — снова за рояль, и опять не все клеится. Хотя его выступление в Павловске отнесено на последний концерт сезона, он торопится домой. В начале августа, уже в петербургской квартире, он засел снова «зубрить свой чудовищный концерт», как сообщает в письме НЯМу.

Мясковский первый, кто увидел партитуру: ее прислал ему в Петербург Сережа заблаговременно, чтобы тот отдал в пе-

реписку «голоса» — партии для инструментов. Мясковский, торопясь, пишет Прокофьеву: «...когда я вчера ночью ваш концерт читал (уже лежа), я все время бесновался от восторга, вскакивал, кричал и, вероятно, если бы имел соседей, сочтен был бы за сумасшедшего. Вы просто ангел!»

Композитор-солист теперь уже выступал не дебютантом. О Прокофьеве были наслышаны завсегдатаи бесплатных павловских концертов. Припожаловали те, кто еще не съехал с дач, много публики прибыло и из города. Если верить сотруднику «Петербургской газеты», автору сообщения о концерте 23 августа, уже в поезде по дороге в Павловск слышалось: «Прокофьев, Прокофьев, Прокофьев... Это новая фортепьянная звезда!»

В этот вечер перед концертом Сережа постарался напустить на себя холодное равнодушие. Но выглядел от этого еще самоувереннее. С несколько заносчиво поднятой головой, элегантный, с пробором на тщательно приглаженных рыжевато-русых волосах, в плаще, накинутом на плечи, он походил на спортивную знаменитость, которая торопится за кулисы переодеться к выходу на арену. На всю жизнь у Прокофьева останется привычка скрывать волнение манерой невозмутимо-делового поведения перед концертом.

Пригласили к выходу. Сережа пересек эстраду, услышал сдержанные хлопки, сделал быстрый низкий поклон. Сел за рояль, как за станок. Асланов поднял палочку.

Поначалу ничто не предвещало происшествия. Разворот главной темы в партии фортепьяно вполне приличный. Конечно, это не колокольный звон Второго концерта Рахманинова. И не открыто ласкающая слух и сердце чувственная мелодия. Но все же... В оркестре, однако, возникли чудовищные звучания. Открытый антискрябинизм! Секира опустилась и над традицией романтических грез. Вот началось новое соло пианиста. Прыгающие, скачущие звуки. Вслед им в оркестре «заскакали» духовые. В зале прокатилась волна сдерживаемого смеха. Явный футурист этот Прокофьев! Сродни поэтам вроде Маяковского и Бурлюка. Зал чуть успокаивается: началась каденция, пианист будто обещает уложиться в рамки традиций. Нет, опять — удары, один за другим.

...Пройдут годы, и как желанную будут слушать в концертных залах всего мира эту мужественную, смело, призывно звучащую каденцию, которой автор освобождает нас от привычки восприятия музыки готовыми схемами чувств. В тот же августовский вечер большинству в зале каденция казалась не имеющей никакого смысла («музыкальная грязь», «поток мут-

ной, грязной водицы», — напишут рецензенты). Не распознана была повторенная в концовке первой части чистая и хрупкая лирическая тема начала.

И во второй части напугал яростно-быстрый темп. Завываниями были названы критиками выразительные возгласы оркестра. Взлет же в концовке, характерный прокофьевский, вызвал смехи. Не более того.

Грубость, антимилодичность, варварство услышали завсегдатаи павловских вечеров в удивительно содержательной и многоплановой третьей части, где между начальным возгласом духовых и стремительной концовкой пылает терпкий сплав энергичных плясовых наигрышей и неумных пассажей, освещенных чистейшей лирикой.

В финальной части шокированная публика тоже вовсе просмотрела чистейший родник лирики, наделенный даже классическими мотивами колыбельной. Стройное создание принято было за хаос.

И газетные рецензии, и воспоминания очевидцев, и слова самого Сергея Сергеевича образно воссоздают картину концерта. В своей автобиографии Прокофьев привел отзыв фельетониста «Петербургской газеты». Этот репортаж много раз публиковался, но невозможно обойти его. Вот что рассказал о павловском концерте журналист, назвавшийся «Не-критиком». «На эстраде появляется юнец с лицом учащегося из Петершуле (славившееся своим доброприличием немецкое училище в Петербурге. — Авт.). Это С. Прокофьев. Садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже. При этом острый, сухой удар. В публике недоумение. Некоторые возмущаются. Встает пара и бежит к выходу: «Да от такой музыки с ума сойдешь! Что это, над нами издеваются, что ли?» За первой парой в разных углах потянулись еще слушатели. Прокофьев играет вторую часть своего концерта. Опять ритмический набор звуков. Публика, наиболее смелая часть ее, шикает. Места пустеют. Наконец немилосердно диссонирующим сочетанием медных инструментов молодой артист заключает свой концерт. Скандал в публике форменный. Шикает большинство. Прокофьев вызывающе кланяется и играет на бис. Публика разбегается. Всюду слышны восклицания: «К черту всю музыку этих футуристов! Мы желаем получить удовольствие. Такую музыку нам кошки показывают дома». (Увы, читая эти строки в газете, Сережа мог невольно представить Анну Николаевну Есипову: и она вспоминала кошек, бегающих по клавишам, просматривая как-то опусы своего ученика-композитора)

«Не-критик» добавлял в своем репортаже: «Группа критиков-прогрессистов в восторге!», «Это гениально!», «Какая свежесть!», «Какой темперамент и самобытность!»

Газетный фельетон имел подзаголовок: «На концерте фортепьянного кубиста и футуриста в Павловске».

Очевидно, в газетном сообщении много правильных наблюдений. И Мясковский, слушавший в этот вечер своего друга, верный хроникер прокофьевских взлетов, на следующий день поспешил сообщить Держановскому в Москву о публике, которая «шикала и, во всяком случае, во время исполнения вела себя не вполне пристойно».

Асафьев, вначале сдержанно отнесшийся ко Второму концерту, впоследствии не раз вспоминал об «ошеломляющем впечатлении», которое производили первые фортепьянные концерты Прокофьева.

Он увидел своеобразно романтическую импровизацию в начальной части Второго концерта, а «гигантскую и пышную каденцию (фортепьянное соло)» этой части определил как «предел и вместе с тем вершину эмоционального напряжения»; он писал потом о неизгладимом следе, который оставляет «мимолетное резвое скерцо» второй части, он хвалил «богато-ветвистую» компоновку третьей части и о концерте в целом писал, что он «отличается сочным изобилием и роскошной щедростью музыкальных идей».

Слушал Сережу в тот августовский вечер двадцатипятилетний пианист Генрих Нейгауз. Впоследствии он вспоминал: «Многого я тогда не понял, но впечатление было огромное. Хотелось слушать еще и еще».

Труднейший по исполнению Второй концерт Прокофьева — желанный в репертуаре выдающихся пианистов нашего времени. Его исполняют не часто. И каждое его исполнение — событие.

Концерт насыщен контрастами. От мрачных картин, сравнимых с иными образами Гойи, до тончайшей колыбельной. Сатанинский пляс сопоставим с «шабашем» Мусоргского из «Ночи на Лысой горе», а колыбельная — с целомудренно-скромной лирикой его фортепьянных пьес «Детская». Только у Прокофьева контрасты сопряжены в одном произведении.

Строго и объективно отнесся к нашумевшему концерту Каратыгин. Он выступил с тремя отзывами. Высказал несколько критических замечаний, в частности об инструментовке («как будто оркестр не интересовал композитора»). Но по достоинству оценил высшие контрасты. Едва ли не первым он отыскал здесь влияние классики. Одобрил избранную ком-

позитором форму концерта. Оценил «грандиозную мощь блестящей каденцы» (в которой иные увидели... грязь!) и тему финала, «высеченную из цельного куска звукового гранита». Каратыгин пишет о «леденящем ужасе, когда медные берут заключительные аккорды концерта».

Пылкий Каратыгин, всегда немного «взъерошенный» и всегда предельно увлеченный, услышал в концерте будущее. Под свежим впечатлением он писал в газете «Речь»: «Публика шикала. Это ничего. Лет через десять она искупит вчерашние свистки единодушными аплодисментами по адресу нового знаменитого композитора с европейским именем».

А что Прокофьев? Ни зазнайства, ни удивления. Он принимал все к сведению и мотал на ус, как мастеровой, которому еще много работы впереди. Отзывы о выступлении — и ругательные и хвалебные — он вместе с Марией Григорьевной вклеивал в толстую тетрадь. Ему некогда. Начались занятия в консерватории. Прилежный юноша — «почти из Петершуле» — аккуратно посещает класс Есиповой: ни слова о сочинениях — только работа за роялем! С рвением учится у Черепнина: здесь уж вволю разговоров о сочинениях — увлекательнейшие путешествия по партитурам композиторов трех веков!

В конце ноября молодого пианиста пригласили участвовать в камерном вечере, устроенном редакцией журнала «Аполлон» по случаю встречи с гостившим в Петербурге Клодом Дебюсси. Французскому композитору рассказали о буйном нраве студента консерватории. Он похвалил его пьесы. Играл и Дебюсси. *Может быть, только один Черепнин заметил, что после встречи с метром французской музыки ученик перестал нигилистически посмеиваться над его якобы «приблизительной» музыкальной живописью.*

Не без напоминания Няпочки Прокофьевым снова заинтересовался Держановский. По его просьбе Сережа перечислил в письме свои пьесы, с которыми он готов выступать в концерте в Москве. «Сверх этих вещей, — деловито сообщает он, — я ничего не успею выучить по вине большого количества консерваторских работ».

Обещанный Держановским московский концерт состоялся в Малом зале консерватории 23 января 1914 года. Имена Николая Мяковского и Сергея Прокофьева стояли в программе рядом с именами Клода Дебюсси и Игоря Стравинского. Редкое сочетание. Может быть, такое соседство успокаивающе подействовало на критиков? Отзывы об игре Прокофьева выглядели доброжелательнее. А рецензент немецкой газеты

«Москауер Дейтше Цейтунг» полушутя, но с завидной дальновидностью предрек: из этого «белокурого и безобидного юноши», в котором кроется, оказывается, столько «музыкального бесовства», «может выработаться в конце концов какой-нибудь Скрябин или Дебюсси».

Возвратившись из Москвы, Прокофьев выступил с целым отделением в программе концерта «Вечеров современной музыки». Снова никаких выпадов.

Еще одно выступление: в абонементном концерте-утреннике самого Сергея Кусевицкого. Исполнялся Первый концерт. Опять аплодисменты, одобрения. И никаких язвительных попреков критики.

Привыкают к его музыке! Как порадовался бы вместе с ним дорогой Макс!

Буйная весна

Сережа писал сущую правду: консерваторские занятия заполнили всю зиму и весну. Он жаловался Моролёву, что забыл о свободном времени. «Теперь меня действительно «раздирают» в консерватории, занятий уйма», — сообщал Прокофьев сестре Макса Шмидтгофа. Предстояло закончить курс и сдать экзамены с публичными выступлениями по классам дирижирования и фортепьяно.

Черепнин был невысокого мнения о дирижерских возможностях своего ученика. Но он предвидел, что перед ним будущий композитор. Судя по «Магдалене», быть ему близким оперному театру. Наставнически терпеливо Черепнин передавал ученику навыки дирижерского искусства. И настоял, чтобы Прокофьев выступал как дирижер в оперном классе консерватории наряду со студентами, готовящими себя в дирижеры, — Владимиром Дранишниковым и Александром Гауком. Никто еще не мог знать, что этим товарищам Сергея Прокофьева в будущем доведется быть исполнителями его произведений.

Отзывы о дебютах Прокофьева-дирижера не были лестными. Но ему до них мало было дела. Сережа не обольщался: долговязая его фигура и угловатые движения действительно вызывают усмешки. У него «страшно неблагодарная и тяжелая рука», говорит Черепнин.

Прокофьеву поручили для экзамена дирижировать Моцартом: черты «моцартианской прозрачности» Черепнин одним из первых разглядел в музыке своего ученика. 24 марта 1914 года в зале консерватории прозвучала «Свадьба Фигаро» в ис-

полнении студенческого оркестра под управлением Сергея Прокофьева. Экзамен был сдан.

Оставалась еще «есиповская» специальность. С беспечностью принял Сережа в свое время выпускную четверку по композиторскому классу. «На этот раз меня заела амбиция, — вспоминал Прокофьев, — и я решил кончить по фортепьяно первым».

Есипова с чистым сердцем хвалила в эту зиму своего ученика. Но случилась беда! Анна Николаевна заболела, и, как показало время, безнадежно. Блистательная представительница русской пианистической школы была окружена почитанием. Рассказывали, что она не расстается с учениками, и ближайшие из них навещают ее. Превозмогая боль и слабость, с каждым днем теряющая силы, красивая в своей одержимости, пианистка садится за рояль и показывает, забывая о болезни, любимые произведения. Выйдя из квартиры, ученики плачут.

Сережа не был среди них. И биограф не смеет скрыть от читателя того очевидного факта, что интересы утверждения себя в искусстве и своего в искусстве часто приглушали у Прокофьева непосредственное изъятие чувств. Его товарищи растерялись было с болезнью учительницы; Сергей Прокофьев, наоборот, как бы собрал свои силы для решающего броска.

По консерваторской традиции на публичном конкурсном экзамене полагалось сыграть какой-нибудь классический фортепьянный концерт и виртуозную пьесу. Что же придумал Прокофьев? Он выбрал трудную для исполнения увертюру «Тангейзер» Листа, по Вагнеру. А концерт? Он решил взять свой, Первый. Об этом и речь было бы нельзя завести при Есиповой...

Решение окрепло у Сережи после «репетиции», предварительного закрытого экзамена, состоявшегося 12 марта. Сам Глазунов поставил ему пять с плюсом. Хотя он не очень благоволил Прокофьеву и частенько ворчал, когда заходила речь о композиторских вольностях студента-буяна где-то там, у «современников» да в Павловске. Он помнил, однако, как в свое время маленький абитуриент умилил и его и Римского-Корсакова, появившись с папкой своих сочинений. В глубине доброй и широкой души Александра Константиновича оставалось отеческое расположение к студенту. И все-таки он «морщился» от «утомляющей аффектации» игры Прокофьева...

Конкурсный экзамен был назначен на конец апреля. Вот как вспоминал Сергей Сергеевич впоследствии избранную им тактику:

«Для конкурса я выбрал не классический концерт, а свой. С классическим я не рассчитывал переиграть (не от спорта ли,

не от шахмат ли это словечко? — А в т.) 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, — пишет Сергей Сергеевич дальше, — 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». (Деловито, очень деловито!) И еще: «Из двух концертов я выбрал Первый; Второй прозвучал бы слишком дерзко в стенах консерватории, да и павловский инцидент был слишком свеж». (Все взвешено, все учтено...)

Прицел точен: руководители консерватории понимали, что исполнение собственного произведения выходило за рамки правил, но и сам соискатель выходил из рамок всяких правил. Исполнение Первого концерта было разрешено.

Конкурсный экзамен называли в консерватории «боем роялей». Это потому, что победителю присуждалась премия имени Антона Рубинштейна: рояль лучшей фирмы. Прокофьев вспоминал, однако, что «волновал не столько рояль, сколько те безумные страсти, которые разыгрывались в консерватории вокруг конкурса».

Сережа засел за программу Благо, что весна пришла ранняя, лед на катках растаял, коньки — единственное отвлечение от занятий отпало. Только в гимнастический зал изредка забегал. Прodelывал несколько упражнений и — домой! На прощание, если кто-нибудь просил, на стареньком пианино играл свой «Спортивный марш», сочиненный год назад по поручению общества «Сокол».

Выбрав в марте солнечный день, Сережа съездил в Выборг, к Максy. Кладбище занимало обширный пологий склон горы Могилу окружали сосны. Сережа рукой очистил с могилы подтаявший снег и на обнажившийся дерн положил нежные розовато-сиреневые гиацинты.

Казалось, Макс снова участвует в его затее с предстоящим выходом на конкурс с Первым концертом: ведь это он, Макс, провожал его из Ессентуков в Москву на исполнение концерта первый раз... Быстрым, привычным по эстраде движением Сережа низко кланяется несколько раз могиле. Отойдя, окидывает взглядом сияющий кладбищенский склон: все залито весенним солнцем. Охватывает ощущение силы жизни. Уголок с могилкой друга, окаймленный молодыми соснами, как пишет Прокофьев, возвращаясь домой, сестре Макса, имел «почти веселый вид».

Он сел снова за концерт.

Незадолго до конкурсного испытания вовлекло в свой водоворот Прокофьева еще одно событие. «У нас тут начинается грандиозный шахматный конгресс, съедется весь шахматный мир во главе с королем Ласкером и всеми претендентами на его престол», — сообщает Сережа Морозову в Никополь в начале апреля.

Невозможно было удержать себя дома за роялем. Прокофьеву посчастливилось на этот раз встретиться за шахматами со знаменитым кубинским маэстро Капабланкой. Сережа представлял шахматистов консерватории на сеансе одновременной игры с Капабланкой. Партию Прокофьев проиграл, да еще с происшествием. Именитый гость шахматного клуба «прыгнул конем» так, что Сережа явно проигрывал ладью. «Капабланка сделал этот ход и отошел, — вспоминал потом Сергей Сергеевич. — По совету приятелей (а их пришло из консерватории пятеро! — А в т.) я изменил свой предыдущий ход, надеясь, что Капабланка не заметит. Капабланка снова подошел, улыбнулся и.. выиграл партию при этом варианте».

Возвращаясь домой, Сережа выслушивал попреки Марии Григорьевны. Она опасалась за его здоровье и умоляла беречь силы. Бывало так — день за роялем, один или с Володей Дранишниковым, который взялся вести партию оркестра на втором инструменте, а вечером до позднего часа — на шахматном матче. Возвращается поздно, возбужденный, усталый. Утром — снова рояль. Доставалось и Дранишникову. «Бедняга замучился с нескладным аккомпанементом, но самую музыку, слава богу, приемлет», — делился в эти дни Сережа в письме к Черепнину.

Приближался решающий день. Надо было выполнить предварительное условие, директор консерватории соглашался на исполнение концерта, если до конкурса господа экзаменаторы будут иметь возможность познакомиться хотя бы с рукописным клавиром сочинения. Сережа решил шикнуть — Юргенсон пообещал быстро изготовить клавир в своей нотопечатне. Но медлил. Переписчикам Прокофьев клавир не заказал, волновался, пока, наконец, чуть ли не накануне конкурсного концерта, не передал в канцелярию консерватории пачку отпечатанных нот.

К состязанию допустили пять учеников, получивших высший балл на закрытом экзамене. Трое играли концерт Листа. Самой серьезной конкуренткой была Надежда Голубовская, впоследствии известная советская пианистка, профессор Ленинградской консерватории, в те же дни просто-напросто «Надя из класса Ляпунова», «пианистка умная и тонкая», по характери-

стике Прокофьева. Она исполняла концерт Сен-Санса с консерваторским оркестром под управлением самого Глазунова.

Настал день «боя», 22 апреля Сережа вышел на эстраду и, почтительно кланяясь, увидел зрелище, «незабываемое для автора, только что начинающего печататься» двадцать экзаменаторов держали в руках листы клавира! Настороженная тишина. За дирижерским пультом Черепнин С первых волевых фраз до взлета заключительных звуков концерта Сережа чувствовал себя в форме.

После выступления всех пятерых члены жюри удалились на совещание. Оно было долгим. Сережа с Надей сыграли даже партию в шахматы. Делали вид, что не волнуются. Сережа записывал ходы. И бережно сохранил этот листок с надписью, сделанной в свойственной ему манере: «Историческая партия играна в Консерв. 22 апр 1914 (Во время присуждения премии)». Он выиграл после 48-го хода.

Может быть, по-мальчишески сгущая краски, Прокофьев так описывал финал конкурса своему товарищу по консерватории Б. Захарову: «В зале творилось нечто подобное августовскому Павловску. Глазунов клочкотал благородным гневом, слушая ужасную прокофьевскую музыку».

Да, директор консерватории голосовал против присуждения Прокофьеву премии. Не один, а с несколькими почтенными преподавателями, хранителями академических устоев. Он был убежденным противником «вредного направления», к которому с сокрушением относил талант Прокофьева. Молодое вино перебродит, думал он..

Среди экзаменаторов оказалось несколько бывших учеников Есиповой — они признали превосходство в состязании своего младшего соклассника. Было в жюри еще несколько молодых педагогов, их увлекло бунтарство автора концерта. В результате баллотировки превосходящее большинство голосов получил Прокофьев. Шел уже седьмой час вечера, а концерт начался в час дня. С озорством победителя Сережа сообщил Захарову, директор «так огорчился, что не хотел выходить к толпе». Но Глазунов вышел в притихший зал. И усталый, равнодушным голосом сухо прочитал заключение экзаменаторов. Премия Рубинштейна присуждена Прокофьеву Сергеем, окончившему консерваторию по классу фортепьяно профессора Анны Николаевны Есиповой.

11 мая в переполненном зале консерватории, на этот раз в присутствии лидеров разных музыкальных лагерей, снова прозвучал Первый концерт. Это был выпускной акт консерватории Прокофьева. Включили в число исполнителей и как дирижера

(он исполнил «Шествие» — пьесу для оркестра выпускника консерватории В. Щербачева) и как пианиста. Глазунов настаивал на исполнении «Тангейзера», хотел «замять» концерт, как писал Прокофьев. Но сами традиции на сей раз были за современателя: ему предоставлялось право выбора. На академическом акте, завершавшем в столице концертный сезон, исполнялось произведение нового направления в музыке! Это выглядело победой. Радовались и единомышленники — друзья Прокофьева. «Он рубится вперед всех нас», — говорил о нем Мясковский.

Мария Григорьевна через несколько дней вклеила в тетрадь очередные отзывы о выступлении Сергуси. А сам виновник торжества умчался на банкет в честь окончания шахматного турнира! И был безмерно рад приглашению. Его поздравляли друзья-шахматисты. Представили самому Ласкеру. Тот поинтересовался, с чем это поздравляют сияющего юношу.

— Вы вчера получили первый приз на турнире, а я — первую премию в консерватории, — не смущаясь, ответил Сережа.

— Не знаю, как вы играете на рояле, — сказал Ласкер, — но мне приятно, что премию Рубинштейна получил шахматист.

Прокофьев сфотографировался в шахматном клубе в большой группе участников турнира и гостей. Он еще раз играл с Капабланкой. В те дни он написал примечательную заметку для газеты «День». Заметку музыканта и шахматиста о турнире. О Ласкере и Капабланке. «Мне хотелось бы сравнить этих двух столпов шахматного мира с двумя гениями мира музыкального: Моцартом и Бахом, — пишет Прокофьев. — И если сложный, глубокий Ласкер мне представляется величественным Бахом, то живой, стремительный Капабланка — вечно юным Моцартом, творившим с такой же легкостью, а порой и милой небрежностью, как и Капабланка».

Кончены поединки. Теперь бы отдохнуть. И биографу молодого композитора хотелось бы здесь подвести итоговую черту: пора самоутверждения позади. Так казалось и матери, Марии Григорьевне, когда она предложила сыну «премию», — путешествие.

Но «певец силы, здоровья, буйного разгула душевных сил», как назвал Прокофьева в своей статье о консерваторском акте доброжелательный Каратыгин, был полон избыточной энергии. Говорят, что он, Прокофьев, родился под счастливой звездой. Что-то уж очень сентиментально звучат эти слова. Игре случая он противопоставляет напор и волю.

Мария Григорьевна советует сыну поехать отдохнуть в Швейцарию или Италию. Нет, отдыхать ему некогда. Он едет снова в Лондон. В прошлом году он только мельком взглянул на спектакли Дягилева. Нынче разговоры о русском балете повсюду. Разглагольствований столичных снобов Прокофьев терпеть не мог. Вчера они превозносили Дебюсси, сегодня — дягилевские «сезоны», завтра вдруг да пойдут за Шёнбергом, которого осмеивают сегодня. Прокофьева прельщала в Дягилеве решимость, с какой он ниспровергал академические каноны.

Друзья с тревогой отнеслись к поездке Прокофьева. Асафьев только что побывал в Париже и еще оттуда, под свежим впечатлением от «русских» спектаклей, писал Держановскому. Это письмо приводит в своей книге И. В. Нестьев. Оно датировано днем, когда как раз Сережа проводил «бой роялей»: «Где тут и при чем тут искусство, о котором так много пустого здесь толкуют, когда заботятся о том, чтобы угодить парижской публике тем-то, а лондонской тем-то, и берлинской тем-то... Для кого и для чего здесь стараются, я не знаю, но только не для русского искусства».

Асафьев видел в Дягилеве не только черты художественно одаренного, смелого толкователя искусства; он разглядел в нем и признани русского космополита, который ради моды готов иной раз поступиться родным. Вот пример. Асафьеву, как и его демократически настроенным друзьям, была дорога опера «Золотой петушок», в частности, сатирой на самодержавие. А что сделал Дягилев? Он превратил оперу Римского-Корсакова в буффонадный спектакль. С полемическим увлечением Асафьев называл в письмах этот спектакль «сплошным издевательством над композитором». Он счел и Стравинского уже поддавшимся дягилевским искушениям. Как-то пройдет встреча окрыленного своими успехами Прокофьева с деловым и властным Дягилевым?

С отличным настроением приехал Прокофьев в Лондон. Здесь снова была чета Андреевых, и ему было с кем еще раз посмотреть у Дягилева «Жар-птицу» и «Петрушку» Стравинского, «Дафниса и Хлою» Равеля. Сережа теперь уже без прошлогоднего мальчишеского нигилизма отнесся к прелестной музыке балетов: в спектаклях его занимала щедрость композиторов на изобретение «заковырок». Он радовался выдумкам радостью ребенка, впервые открывающего неведомое.

Прокофьев искал личной встречи с Дягилевым. И она состоялась. Знаменитый антрепренер показался ему персонажем со сцены. Сергей Сергеевич вспоминал впоследствии, что Дя-

гилев «во фраке, в цилиндре, при монокле и в белых перчатках был великолепен». От А. Нурока, своего информатора, деятеля петербургских «Вечеров современной музыки», приехавшего в Лондон вместе с Прокофьевым, Дягилев знал о шумных дебютах молодого композитора. Он с любопытством осмотрел длинноногого и большерукого собеседника, слывущего анархистом в музыке и фортепьянным кубистом. И был не прочь заполнить его себе.

— Оперу? — переспросил Дягилев Прокофьева, когда тот предложил написать для него оперу на сюжет из Достоевского. — Опера отмирает, — безапелляционно ответил Дягилев и не захотел больше разговаривать об этом. Он выпрямился, сунул руки в карманы и, будто властитель на подданного, сквозь монокль уставился взглядом на Прокофьева. Как о решенном заявил:

— Буду ставить балет по музыке вашего концерта.

Сережа поразился: речь шла о недавно прослушанном Дягилевым Втором фортепьянном концерте, самом «сумасшедшем» из всего сыгранного. «Новый дягилевский трюк», как назвал в письме к матери эту выдумку Прокофьев, не состоялся однако. После нескольких встреч молодому композитору был заказан балет «на русский сказочный» или «доисторический сюжет».

Цель была достигнута. Ну, а как же прошло остальное время в Лондоне? Сережа видел за дирижерским пультом Рихарда Штрауса. Слушал Федора Шаляпина, побывал на боксе («Публика выла от восторга. И действительно, зрелище очень захватывает», — делится он впечатлениями с матерью). С четой Андреевых он посещает салон, «где соберутся критики и музыканты», — пишет он Марии Григорьевне. И добавляет деловито: «Как видишь, времени даром не теряю». Без работы даже здесь, в Лондоне, Прокофьев не мыслит дня. Он захватил с собой любимую и не совсем удачливую «Симфониетту», ту самую, которой занимался еще летом 1909 года. Воспользовавшись гостеприимством владельца музыкального магазина Отто Клингга, он, запершись, часами переделывает свое произведение.

Полный впечатлений, надежд и уже мыслей о будущем балете, Прокофьев выехал на родину.

Сосредоточенный и даже замкнутый, он не вступал ни с кем в беседы на пароходе.

А вокруг только и разговору было об убийстве в Сербии австрийского эрцгерцога. Выстрел в Сараеве громовым эхом прокатился по Европе. Сережин взгляд беззаботно скользил по

морским далям. «...Я едва не прозевал надвигающуюся европейскую войну и лишь совершенно нечаянно вернулся в Петербург за несколько дней до начала ее», — вспоминал он эти дни.

«Сказка о Шуте» и «Скифская сюита»

И Прокофьев слышал плач солдаток, и он в свои двадцать три года порадовался первым известиям о наступлении русских войск в Восточной Пруссии, и им овладела тревога, когда до столицы доходили первые вести о нераспорядительности командования, о нехватке боеприпасов, о неудачах на фронте. И он познал разлуку с друзьями, недавними товарищами по консерватории, — среди них был и любимый НЯМ: Мясковского призывали как саперного офицера запаса.

Однако война не внесла больших перемен в распорядок жизни Прокофьевых. От военной службы Сережу освободили: он считался кормильцем, «единственным сыном при матери-вдове». Мария Григорьевна, по его словам, давала ему «стол и квартиру», гонорар же за издаваемые произведения и за участие в концертах позволял жить, не зная нужды. По нездоровью Мария Григорьевна и в военные годы ездила лечиться на воды в Ессентуки и Кисловодск. Подолгу на Северном Кавказе летом жил и Сережа, как всегда, работая.

Были потери. Вернувшись из Лондона, Прокофьев вместе с друзьями по консерватории оплакал Анатолия Константиновича Лядова. Скончалась мать Макса Шмидтгофа — с нею и с сестрой друга Прокофьев поддерживал близкие, душевные отношения. В августе умерла Анна Николаевна Есипова. Сережа писал об этом Катюше Шмидтгоф из Кисловодска: «Наша бедная Анна Николаевна скончалась от рака вскоре после вашей мамы. Я оказался последним ее учеником-победителем из той колоссальной фаланги лауреатов, которых она готовила на своей фабрике».

Две тяжелые потери постигнут музыку в будущем 1915 году. Москва похоронила Сергея Ивановича Танеева. Потрясла неожиданная, нелепая — от фурункула на губе — смерть Александра Скрябина, великого композитора, создателя целого музыкально-философского мироздания.

Прокофьеву на всю жизнь запомнился день, когда несколько лет назад он пришел к Скрябину. С выхоленными усами, величественный даже в домашнем халате, Скрябин вышел навстречу ученику консерватории, принесшему свои ноты. Со всеведением небожителя композитор, казалось, все знал о нем, ни о чем не спросил. И протянул руку за тетрадью

с начисто переписанным переложением для фортепьяно одной части Третьей симфонии, «Божественной поэмы». Сережа не был огорчен краткостью приема. Он принес скромный дар, не более того. В ней, в этой скрябинской симфонии, столько разрушения и столько созидания, что работа над переложением раскрыла перед Сережей целый мир. Будто он идет по следам самого бога Саваофа и наблюдает творение этого мира... Умер великий строитель. Сережа не был «скрябинистом», но автора любимых Пятой сонаты и Третьей симфонии ценил безмерно.

Не собиравшись Прокофьев «уединяться» в мире иллюзий. Никаких самообманов, никакого выискивания в музыке «потусторонних глубин». Поразительно, что, отстраняясь от символизма в музыке, он прошел мимо поэзии Александра Блока. Его больше привлекали поиски «вещности», конкретности в стихах акмеистов. Любил он поэзию Анны Ахматовой. Прокофьеву под стать сравнение с искателем новых конструкций и нового материала.

Работал он неистово и в то же время методично и — так будет всегда — одновременно над произведениями несхожих жанров. В 1914 году он заканчивает цикл «Сарказмов» — серию фортепьянных миниатюр острого иронического содержания, пишет «романсище страниц на пятнадцать» на сюжет сказки Андерсена о «гадном утенке». И сочиняет главное произведение года — обещанный Дягилеву балет по либретто поэта Сергея Городецкого.

Прокофьев отошел от первоначального замысла написать балет на «русскую тему». Сюжет с Городецким смастерили из мотивов скифской мифологии, дополнив их поэтическим воображением. То были годы, когда Николай Рерих на своих полотнах воссоздал образы древних предков — славян, когда на слуху были блоковские строфы из «Скифов», когда мрачному образу воинственных гуннов художники готовы были противопоставить связанный с благами и силами земли образ славянских предков. Может быть, сказалась близость Городецкого поэтам-акмеистам, они считали себя «немного лесными зверями» и любили воспевать доисторическое прошлое.

В задуманном произведении, названном «Ала и Лоллий», по имени идолицы Алы, олицетворяющей жизненные силы природы, и ее спасителя Лоллия, противостояли друг другу две могущественные силы: бог Солнца Велес и злое начало — Чужбог. В балете разворачивалась драматическая борьба между этими двумя силами за идолицу Алу, которую хочет похитить Чужбог. Ее стремится спасти богатырь Лоллий, однако ему не

выстоять перед силой Чужбога, он обречен в поединке на гибель. Но восходит всемогущее Солнце, в испепеляющих лучах бога Велеса теряет свои чары Чужбог.

Музыка насыщена смелыми, порой дикими и грубыми ритмами, плясовыми и маршевыми, нарочито «варварскими» звучаниями. В пик любителям затуманенных звучностей или символических «потусторонностей» Прокофьев пишет музыку, наделенную почти материальной, «осязаемой» фактурой.

В какой-то степени сказалось влияние на шумевшей «Весны священной» Стравинского. Хотя Прокофьев, прослушав ее в первом исполнении оркестра под управлением Кусевицкого в начале 1914 года, уверял друзей, что «не понял» эту музыку. Между музыкой «Весны» и прокофьевского балета есть и существенное различие. У Стравинского идеализировались варварская мощь и музыка ритуалов. Раскрывался страх перед таинством бытия. Сам автор писал о своем балете, сочиненном тоже для Дягилева: «...я хотел выразить светлое воскрешение природы...» или «страх природы перед нарождающейся красотой, священный ужас перед полуденным солнцем, нечто вроде крика Пана...». Прокофьеву была чужда подобная символика. Его балет кончался жизнелюбивой сценой гимна Солицу.

За работой Сережи заинтересованно следили его старшие друзья. И Асафьев, в годы войны начавший подписывать свои статьи псевдонимом Игорь Глебов, и Мясковский. Оторванный от музыкальной среды, Николай Яковлевич и в армии жил интенсивной духовной жизнью, обдумывал и сочинял свою Третью симфонию. Друзья обменивались в письмах суждениями о таланте их самого молодого собрата. В нерадостный октябрьский день 1914 года Мясковский закончил письмо Асафьеву, посланное из деревни Капитоново близ Петрограда, где стояла его воинская часть. Уже сформировавшийся, зрелый композитор лишь выражал надежду «когда-нибудь хоть написать настоящее, вполне художественное произведение». И тут же привел пример композиторского дара иного склада:

«Прокофьев — другое дело — у него творчество бьет через край, ему слишком много есть что сказать, притом сказать так, как никому другому и не снилось, ему не приходится выжимать из себя аккордики да разные фокусы; его творчество настоящее, происхождения, так сказать, божественного, что доказывается хотя бы его плодovitостью».

В конце зимы 1915 года музыка балета была написана. Немало было скептиков, удивлявшихся занятиям Прокофьева балетом. Сережа защищался. Он готов был надерзнуть хулителям балетного жанра. Таким объявил себя Держановский, редактор

«Музыки». Прокофьев колко отвечает ему в письме: «Если по Вашим понятиям балет есть сочинительство второго сорта, то, конечно, пусть Вас бог простит за то, что Вы ничего не понимаете». Прокофьеву в работе над «скифским» балетом «хотелось размахнуться на что-то большее», чем балет в устоявшемся, традиционном понимании.

Но Дягилев балет забраковал. Услышав от своих корреспондентов из Петрограда, что Прокофьев задумал что-то свое, не ожидая завершения работы, он вызвал его в Италию. Окольной дорогой, через Румынию и Грецию, — эти страны еще не были втянуты в войну, — Прокофьев отправился к Дягилеву.

Встреча состоялась в Милане. Дягилев был по-дружески внимателен к своему подопечному. Он позаботился, чтобы Прокофьев познакомился с достопримечательностями страны, побывал бы в Помпее. Благодаря своим связям в начале марта он устроил сольное выступление русского музыканта. Концерт состоялся в одном из лучших залов Рима, в Августеуме.

Под управлением молодого дирижера Бернандино Молинари исполнялся нашумевший в Павловске Второй концерт. На следующий день, уже из Неаполя, он спешит сообщить матери: «После первой части концерта не обошлось без легких шиканий... Критика вся похвалила меня — пианиста; некоторые остались довольны музыкой, другие с оговоркой, третьи выругали».

И высказывает в письме надежду, что его балет с «переменами» все-таки будет принят. Но приговор Дягилева оказался окончательным:

— Надо писать новый!

В Рим был вызван из Швейцарии Игорь Федорович Стравинский, в то время увлекавшийся русским фольклором (уже была написана им первоначальная редакция хорового произведения «Свадебка» на текст народного обряда). Дягилев — он умел это делать! — свел двух композиторов, совсем молодого и опытного, зрелого, и высказал желание, иметь балет в русском стиле. Одним махом Ала и Лоллви были сняты с обсуждения.

Стравинский разложил перед молодым собратом сборники русских сказок. И вот из книги собирателя фольклора Афанасьева была выбрана веселая пермская сказка о хитром мушкетере, гораздом на выдумки. «...Мы довольно легко слепили балетный сюжет в шести картинах», — пишет Сережа домой. Он уже в Италии готов был приняться за новый балет... Но время такое тревожное. И Мария Григорьевна торопит к отъезду, просит его не пить в дороге сырой воды — по слухам, на Балканах эпидемия брюшного тифа... С контрактом, подписан-

ным Дягилевым, живя уже больше будущей музыкой, чем дорожными впечатлениями, тем же кружным путем Прокофьев возвращается в Петроград.

Он поддался обаянию Дягилева. Да, Дягилев трактовал «русские темы» как последний крик моды за границей! Его театр был идейно далек демократической интеллигенции предреволюционной России. Но при всем этом многие из созданных им спектаклей содержали непреходящие художественные ценности.

В 1910 году в Париже впервые прозвучала музыка балета Стравинского «Жар-птица», через год там же был показан «Петрушка». Балеты Стравинского, искусство балетмейстеров Фокина, Баланчина, Нижинского, художников Головина, Александра Бенуа и других сотрудников Дягилева по прошествии полувека изучаются советскими театральными деятелями. Эти балеты ныне поставлены на сцене Большого театра. И дирижер Геннадий Рождественский пишет о них: «Даже если отнестись к этим спектаклям, как к музею, то это музей прекрасный, музей, заставляющий восторгаться (каким сильным и истинно новаторским было русское искусство уже в начале века), музей, заставляющий огорчаться, — как долго мы отбрасывали в сторону эти подлинные шедевры или забывали о них».

Содержание либретто нового балета Прокофьева сводилось к следующему. Хитрый мужичок Шут придумывает одну за другой шутки, чтобы обмануть семерых шутов-мужичков. Разыгрывает сцену избиения плеткой своей жены Шутихи с последующим ее «оживлением». Чудодейственную плетку втридорога продает семерым шутам. Те испытывают попку на своих женах. Хлещут их до смерти, и ни одна не оживает. Разъяренные, они хотят наказать Шута. Следует смешная сцена с переодеванием: Шут принят ими за молодуху, они увозят его к себе — пусть будет служанкой и стряпухой. К шутам тем временем припожаловал жених-купец, приехавший свататься за какую-либо из дочерей семерых шутов. И приглянулась ему привезенная служанка. Он приводит ее в спальню. Шут в роли молодухи снова разыгрывает шутку — подменяет себя козлухой. Жена оборотилась козлухой. Прибегают дружки купца да так берутся за козлуху, что та околевает. На похороны жены-оборотня прибывает прехитрый Шут, а с ним семеро солдат. «Что вы наделали, собаки? Где моя сестра?» А тут — околевшая козлуха. Переполох. Купец перепугался и платит Шуту триста рублей, лишь бы тот отпустил его. Финал: веселье Шута со своей Шутихой и солдат с шутиными дочерьми.

Материал, казалось, совсем нов для Прокофьева. Спусти

много лет он удивлялся быстроте, с какой писал эту музыку. Быть может, где-то в глубине сознания жили песни, услышанные в детстве в Сонцовке. Он не принимал «вокальных приемов деревенских певуний, не щадивших своих голосов», и уверял, что «не запомнил ни одного напева». Но работа над «Шутом» оказалась новым подтверждением близости Прокофьеву национального «русского материала». Эта близость ощущалась уже во Второй сонате, в лирике начальной темы и в изумительной мелодии колыбельной Второго фортепьянного концерта.

«...С большим увлечением пишу балет, который сочиняется легко, весело и занозисто. Перелистывание русских песен открыло мне массу интересных возможностей», — сообщает Прокофьев в начале июня Стравинскому, с которым подружился в Италии. «Через месяц я буду в Ваших нежных объятиях», — обещает он.

Поездка на этот раз оказалась невозможной. Балканы целиком охвачены войной. Через Северное море ехать сложно и «страшновато из-за мин», признавался Прокофьев. С первой оказией он отправил Дягилеву рукопись. И забыл о ней. Надолго. Дягилев отложил балет до лучших времен.

Сережа снова вошел в повседневную музыкальную жизнь.

Еще в середине апреля 1915 года он выступил со своим Вторым концертом. Никакого шума. По сообщению «Петроградской газеты», автор-пианист «получил большой венок».

Мирно прошли летние концерты в Сестрорецке и Павловске: исполнялись «Сны» и «Осеннее».

Вокруг шли споры: можно ли в дни войны на эстрадах союзных стран исполнять «тевтонскую» музыку Вагнера.

Цветистые патриотические призывы заполняли страницы журналов, в доверительных же беседах друзей читались строки из писем с фронта с тревогой за судьбы страны. Мясковский делился своими нерадостными раздумьями с Асафьевым, Держановским. Сережу он щадил, писал ему преимущественно о музыке. Он больше чем кто-либо знал натуру своего друга, который совсем иными путями шел к истине.

Прокофьев верил в «скифскую» музыку «Алы и Лоллия». И решительное «нет» Дягилева не убедило его. Еще и еще раз читал Сережа фрагменты балета. Строго оценивал каждый эпизод. Выбрасывая куски, казавшиеся ему пустыми, он увидел в музыке балета материал для четырехчастной сюиты. Зажегся замыслом: попытать силы в инструментовке и создать сюиту для большого, не только большого, но усиленного оркестра — в 140 музыкантов!

В воображении, а вскоре и на нотонаосах партитуры концентрировались краски оркестровых голосов. Среди смятения предгрозовых предреволюционных лет России молодой русский композитор в течение нескольких месяцев сочинил сюиту «Ала и Лоллий», названную «Скифской», симфонический опус номер двадцать.

К сентябрю сюита была готова, но еще в июле, когда Сережа ее только начерно инструментовал, организатор концертов и дирижер А. И. Зилоти, прослышав о смелом замысле, включил новое сочинение в программу предстоящего зимнего сезона.

В октябре в Петрограде под управлением автора, наконец, была исполнена его любимая «Симфонietta». Годами Прокофьев утончал рисунок этой музыкальной пьесы, на которой еще чувствовался отсвет увлечения «прозрачной» инструментовкой Римского-Корсакова. К его огорчению, «Симфонietta» была принята приветливо, но без воодушевления. Теперь он ждал исполнения «Скифской».

Осенью произошла неожиданная для него и нескладная встреча с Сергеем Васильевичем Рахманиновым. Устоять в стороне от постоянно происходивших стычек между «скрябинистами» и поклонниками Рахманинова было просто невозможно. Много разговоров велось в связи с объявленным Рахманиновым концертом из произведений своего антипода в музыке — Скрябина. «Скрябинисты» возмущались, они считали кощунством задуманное Рахманиновым: низведение искусства божества до будничной, почти чеховской интерпретации. Да еще целый концерт, включавший знаменитую Пятую сонату! Прокофьев тоже волновался и, пожалуй, был скорее на стороне «скрябинистов». «Когда эту сонату играл Скрябин, у него все улетало куда-то вверх», — вспоминал он. Вот играет Рахманинов — «все ноты необыкновенно четко и крепко стояли на земле».

Вокруг в зале волновались «скрябинисты». А Прокофьев понял, что и таковой, земной, Скрябин звучит убедительно. Он принял рахманиновское исполнение. Охваченный искренней радостью, он срывается с места и быстрой походкой, по-деловому спешит в артистическую. Почти незнакомый, смело устремляется к Сергею Васильевичу.

Сохранились два описания этого любопытного свидания.

Придя в артистическую и отвечая на свои мысли, Прокофьев сказал Рахманинову:

— И все-таки, Сергей Васильевич, вы сыграли очень хорошо.

— А вы, вероятно, думали, что я сыграю плохо? — отве-

тил Рахманинов. И криво улыбнулся, отвернувшись к другому собеседнику.

Так представилась эта неудавшаяся встреча самому Прокофьеву. А вот как описывает этот случай свидетельница встречи А. Д. Ростовцева:

«Во время антракта в артистическую вошел юный Сергей Прокофьев и с большим апломбом заявил:

— Я вами доволен, вы хорошо исполнили Скрябина.

Рахманинов улыбнулся и что-то ответил, а когда Прокофьев вышел, обернулся ко мне и сказал:

— Прокофьева надо немного осаживать, — и сделал жест рукой сверху вниз».

Концерт со «Скифской» был назначен на 16 января 1916 года. Задолго до того Сережа писал Зилоти, что будет просить Сараджева взять на себя дирижирование оркестром, но Зизи Лотти, как в шутку называл Сережа хозяина концертов, не согласился. Он лишил автора удовольствия «понежиться в кресле» и настоял на том, чтобы Прокофьев сам дирижировал своей сюитой. Пусть выкручивается юнец, коль сотворил произведение, про оркестровку которого даже деликатнейший Мяковский говорит: чудище!

Прокофьев без страха отнесся к решению Зилоти. Ни трудности партитуры, ни колоссальный состав оркестра, ни новизна фактуры сюиты не ввергали его в сомнения. Он похож был на молодого ученого, который в лаборатории уже проверил нечто свой опыт. Уверенный в себе, он демонстрирует теперь открытые публично.

...И по прошествии полувека при исполнении «Скифской» ощущается в концертных залах подъем у оркестрантов и слушателей. Но потоки оркестровых звучаний ныне текут по проторенному пути. Не то было в январский вечер 1916 года. Назревал бунт, скандал. Некоторые музыканты с неприязнью смотрели на раскрытые перед ними «голоса». Они ворчали. Не всем нравились резкие жесты угловатого и невозмутимого юноши: держится прямо, будто аршин проглотил, и требователен к точности исполнения своей дикой сюиты.

— Только оттого, что у меня больная жена и трое детей, я должен выносить этот ад! — жаловался, по словам Прокофьева, виолончелист, которому, как шутливо писал Сергей Сергеевич, сидевшие сзади тромбонисты «гвоздили в уши страшные аккорды».

У входа в концертный зал мы теперь приобретаем программу, и в ней обозначены четыре части сюиты: «Велес», «Ала»,

«Чужбог», «Лоллий». Комментатор программы пригласит нас к наслаждению буйством фантастических оркестровых красок в первой части. Нас не удивит преобладание в отдельных эпизодах сюнты ритмов плясовых и маршевых. Мы, может быть, вспомним крылатое слово о стиле Прокофьева: ритм как кредо. «Варварские» звучания не шокируют нас. И никто не покинет зала... С улыбкой иной из нас прослушает вплетенные в сюнту, будто высмеиваемые композитором, так называемые восточные мотивы, нарочито томные и медлительные мелодии, сменяемые дикими ритмами. При первом же исполнении и этот выпад против установившихся эстетических вкусов многим казался грубым покушением на традицию.

Сережа отнесся весьма уважительно к своим недавним наставникам: пригласил многих на концерт. Нарочно заехал к Глазунову. Интерес к концерту усиливался еще и тем, что в программе вместе с сюнтой молодого композитора значилась музыка балета «Маска красной смерти» его учителя по дирижерскому классу Николая Николаевича Черепнина.

Зилоти не ошибся. С первых же звуков сюнты — это почувствовали и Прокофьев и оркестранты — в зале стало неспокойно.

Форте и фортиссимо подавляли зал. С нарастанием звучности нарастало, видно, раздражение многих слушателей. Оно выявило себя к финалу. Когда по замыслу композитора Велес-Солнце своими испепеляющими лучами готовился поразить Чужбога, когда Солнце уже взошло, то есть за несколько секунд до финала, терпению маститого Глазунова пришел конец. Под фортиссимо оркестра, в самый напряженный момент грузный Александр Константинович неожиданно легко поднялся с кресла и с замкнутым выражением лица величаво-спокойной походкой через весь зал направился к выходу. За ним повскакали было еще несколько человек.

Но сюнта закончена, Прокофьев повернулся к залу: увидел пустующее кресло Глазунова и услышал больше шума, чем аплодисментов.

Некоторые слушатели не выдержали буйства музыки юного композитора, работы же оркестранта не выдержала кожа, обтягивающая одну из литавр! Она лопнула под ударом колотушки не то увлекшегося, не то отчаявшегося музыканта.

А Зилоти? По словам Прокофьева, довольный скандалом, потирая руки, «в отличном настроении разгуливал по залу» и рад был, что вместе с композитором-дирижером дал публике «по морде, по морде». И обещал непременно прислать Прокофьеву на память куски пробитой кожи.

Соответствовало происшествию и содержание отзывов о концерте. Уход из зала Глазунова как бы развязал языки рецензентам. Над произведением и молодым композитором вдоволь поиздевались. И на страницах газет и в музыкальных салонах. «...Для любителей искусства одухотворенного, искусства с печатью красоты на челе эти прокофьевские «рысистые бега» не по нутру», — писал, например, рецензент «Музыкального современника»

Раздавались голоса и в поддержку новой сюиты. Критик Н. Малков видит в Прокофьеве черты «полного овладения композиционной техникой» и говорит о развившемся «оркестраторском даре» его. В. Г. Каратыгин в восторге от захватывающей первой части сюиты и от финала, «повергающего слушателя в жуть и трепет». Каратыгин пишет о необыкновенной, фантастичной оркестровке «сюиты с неистовой пляской нечисти» и смело для того времени сопоставляет эту картину со страницами партитур Модеста Мусоргского. Он находит сравнения и с сильнейшими страницами Бородина. Об этом пишет и Игорь Глебов: «Ала и Лоллий» — нечто неслыханное и неизъяснимое, во всяком случае, с Бородина, с его музыкой, «насыщенной ароматом степного приволья и дикой непосредственности». Асафьев поражен, что Глазунову и в голову не придут такие сопоставления с «гениальными половецкими танцами».

Жесткими словами рисует Асафьев знакомую ему русскую музыкальную среду военных лет:

«...Мы завязли, с одной стороны, в истеричных столах и страхе перед зловещей силой судьбы, а с другой — приучили себя к томным хрупкостям и хрустальностям, то есть к искусству для мимоз». Асафьев иронизирует над критиками Прокофьева — они величают его «уже испошленным титулом футуриста».

Прокофьев буйан? Да. Но _буйство его «радостно и заразительно». Жизнь для него не затенена отвлеченными соображениями и страхом за будущее. В своей статье, напечатанной в тощей книжице «Музыки» тревожного шестнадцатого года, Асафьев делает выверенный раздумьями поразительный бросок в будущее. Он пишет:

«Музыка Прокофьева, раскрывая перед нами радостное стремление свободной воли к творческому становлению, глубоко современна, ибо вся страна сейчас охвачена жадной деятельной жизнью, жадной реальной работы, верой в светлое грядущее, где нет места никакому грозному фатуму.

Ведь от самих людей зависит сделать свою судьбу той или иной!»

Как же повезло юноше Прокофьеву, если рядом с ним были тогда такие дальновидные старшие друзья, ценители его дара!

Принял Прокофьева и Зилоти. На 29 октября 1916 года он назначил новое исполнение «Алы и Лоллия».

На этот раз в зале Мариинского театра. Да еще в каком соседстве: в первом отделении объявлен был Второй фортепьянный концерт Рахманинова! Конечно, не без умысла. Проникновенно пейзажная, наполненная тоской и тревогой лирика, глубокие, захватывающие дух темы Второго концерта Рахманинова соприкоснутся с буйством фантастических ритмов, с вихрями красочных излучений сюиты молодого бунтаря... На музыкальном «перевале» кануна революции суждено было встретиться, чтобы разойтись по разным путям, двум потокам русской музыки. После пройденных сложных путей они войдут в русло родной культуры. Не сливаясь однако. Музыка Рахманинова и Прокофьева.

В тот вечер у Зилоги под волшебными пальцами Рахманинова колокольным звоном, будто над просторами всей истомленной России, пронеслось начало полюбившегося миру концерта. Долгими аплодисментами зал встретил и проводил замкнуто-взволнованного композитора. А во втором отделении высокий, длиннорукий Сергей Прокофьев, управляя ста сорока инструментами, развертывая перед залом дикий скифский пейзаж, иронизировал над восточными наигрышами, дал порезвиться нечисти и воспел гимн восходящему солнцу степей... «При первых звуках сюиты музыканты оркестра... уже начали улыбаться, публика — покачивать головами, — сообщалось после концерта в «Русской музыкальной газете», — но внезапно вырос полный успех». Композитор был вызван четырежды.

В журнальном отзыве через несколько дней оценит успех Прокофьева и Игорь Глебов — Асафьев. Сразу же, придя с концерта домой, он сядет за стол и четким почерком, убежденно, напишет своему молодому другу.

В письме Асафьева чувствуется и превосходство старшего по возрасту и признание превосходства таланта юноши-композитора, недавнего подростка, юлы, ершистого ученика консерватории. Вот это письмо, с небольшими сокращениями:

«Дорогой Сергей Сергеевич!

После концерта не удалось мне Вас увидеть и крепко пожать Вам руку. Для меня никогда не было сомнения, что Вы станете истинным композитором... Тем дороже мне убеж-

даться — с каждым годом и с каждым Вашим новым сочинением — в Вашем стремительном росте и раскрытии Ваших мужественных сил. Шлю Вам мое дружеское, сердечное приветствие и всей душой склоняюсь перед Вашим талантом, могучим и, скажу даже, магическим, потому что через Вас неизмеримо сильно выражается именно эта первозданная стихия искусства и музыки в особенности: волевое, зачаровывающее, завораживающее «я». Искренно Вас любящий

Б. Асафьев».

В оригинале письма подчеркнуты эпитеты: истинный композитор, магический талант, волевое «я». Три слова — в них, как в зерне, заключены сильные начала удивительно щедрого и никогда не сбывавшегося на чужой голос художника.

Встреча с Достоевским

Мария Григорьевна еще не успела вклеить в тетрадь всех вырезок с отзывами о премьере «Скифской», а сын ее увлекся новым замыслом, совсем не связанным, казалось бы, с прежними композиторскими устремлениями и даже с характером его интересов. Прокофьев работал над оперой по сюжету романа Достоевского «Игрок».

Что это? Отчужденность от тревог окружающей жизни? Нет, молодой Прокофьев оставался самим собой: и в этом замысле его увлекла возможность дать еще один бой консервативному мышлению в искусстве. Он стремился к поискам нового музыкального языка. На сей раз в опере. И сам он и его друзья видели актуальность в этой интересной затее.

Замысел возник еще года за два до того, возможно, в беседах с Мясновским. Николай Яковлевич был тоже очень увлечен Достоевским. Недаром имя Андрея Версилова из «Подростка», человека острого ума и тревожных чувств, он выбрал своим псевдонимом и подписывал статьи о музыке: «А. Версиров». Он собирался написать оперу, взяв сюжет из романа «Идиот» Достоевского. Но не осуществил задуманного. Прокофьев с увлечением прочитал несколько романов Достоевского еще в Сонцовке. И когда был захвачен идеей оперы с прозой Достоевского, выбрал роман «Игрок».

Не без наивной надежды на чуткость Дягилева он и предложил в Лондоне сюжет оперы по «Игроку». Но Дягилев бес-

церемонно отверг, чуть ли даже не высмеял замысел как что-то устаревшее. Прокофьев не сдался. Драматургия Достоевского, утвержденная Художественным театром, была открытием тех лет. Спорам вокруг «Достоевского на сцене» конца не было. Прокофьеву захотелось, как всегда, подлить масла в огонь: кажущегося таким чуждым опере Достоевского сделать сценичным в новой по музыкальному языку опере.

Писатель-психолог, исследователь глубин человеческой души и — создатель маршевых ритмов, тонкатных пьес?.. Меломаны, авгуры оперного царства, пожимали плечами и посмеивались. Прокофьев шел «на вы».

Прокофьев набросал либретто и эскизы нескольких сцен еще в 1915 году. Его поддержал молодой дирижер Мариинского театра Альберт Коутс. Сын английского промышленника, родившийся в России, Коутс как дирижер формировался под заметным влиянием русской музыкальной культуры. Он живо участвовал в спорах о путях оперы и балета. Сам поддался увлечению русскими темами, и спустя несколько лет он даже напишет балет «Соловей-разбойник», по мотивам русского эпоса. Ему первому из театральных деятелей Прокофьев рассказал о своем замысле — написать оперу в «декламационном стиле», с сохранением характера прозы Достоевского. Прокофьев отбрасывал условность — писать оперу на рифмованный текст. В явное нарушение привычных традиций он отказался от арий и от хора в обычной форме. Язык диалогов Достоевского казался ему «ярче, выпуклее и убедительнее любого стиха». Декламационный стиль давал возможность вести оперу в напряженной динамике, сосредоточиться на драматической коллизии, Прокофьеву хотелось утвердить прозаический диалог в опере, развить жизненно-выразительный речитатив.

Коутс не убоился бунтарского замысла молодого композитора.

— Пишите вашего «Игрока», мы его поставим!

Прокофьев писал.

Сюжет оперы в общих чертах сводился к следующему. На заграничном курорте, известном своим ягорным домом, проживает жизнь отставной Генерал. Он увлечен обольстительной мадемуазель Бланш, зарящейся на деньги русского барина. Однако Генерал уже растратил свой капитал, он в долгах у дельца, именуемого Маркизом. Единственная надежда Генерала — на скорую смерть заболевшей московской богатой Бабуленьки, вот-вот он получит траурное известие, а после этого и наследство. При Генерале живет его бедная падчерица Полина, девушка гордого до иступления характера. Ей угро-

жает брак с ненавистным Маркизом, если Генерал не выпутается из долгов. Полину страстно любит Алексей, пылкий молодой человек; он страдает. Полина относится к нему надменно-насмешливо. Тем временем, к полной неожиданности Генерала и его окружения, в отеле появляется приехавшая из России больная, полная своенравия Бабуленька в сопровождении преданного старого слуги Потапыча. Генерал потрясен, он пытается лебезить. Но Бабуленька все видит, разбивает его корыстные планы и отказывает в деньгах. Сама же, охваченная азартом, проигрывает свое состояние в рулетку, к ужасу Генерала. Ее оставляют силы, и она решает возвратиться в Россию. Происходит переполох в жалком окружении Генерала. Рвутся и без того непрочные отношения. Генерал в безнадежном иступлении, он теряет мадемуазель Бланш. Маркиз с наигранным благородством отказывается от Полины, готовый простить даже долг. Полина готова бросить в лицо ничтожному Маркизу деньги. Но их нет. И Алексей дает клятву выиграть для нее деньги в рулетку. Его сопровождает фантастический успех, он срывает банк и выигрывает двести тысяч. Стремится с деньгами к Полине. Та поражена. Но видит в пачке кредитных билетов оскорбительную уплату за чувство. С иступлением она бросает деньги в лицо Алексея. В финале либретто — сцена безумия Алексея.

Ко дню «скандальной» премьеры «Скифской сюиты», к середине января 1916 года, Сережа написал один из четырех задуманных актов. Подготовка к концерту и страсти, возгоревшиеся в связи с «Алой и Лоллием», не оторвали его от «Игрока». Поразительное самообладание! 2 февраля Сережа в одном из писем уже сообщает: «...Бабуленька благополучно прибыла в Рулетенбург, не без бойкости пробрала окружающих и скрылась во внутренностях отеля, а в настоящее время уже проигрывается на рулетке... Понимайте: я кончил II акт и пишу III».

Через полтора месяца он завершил третий акт и принялся за четвертый.

На квартире у директора императорских театров В. А. Теляковского в начале апреля Прокофьев показал музыку. Коутс устроил так, что на заседании репертуарной комиссии не было защитников устоявшихся оперных традиций. «В качестве туза», вспоминал Прокофьев, был приглашен Зилоти. Теляковского явно смутила музыка. Он высказывал сомнения: после шума со «Скифской» расхождение с принятыми нормами в опере вызовет нарекания... Но присутствовавшие молодые дирижеры дружно поддержали Коутса. Одобрительно кивал Зилоти. Кон-

тракт с Прокофьевым дирекцией был подписан. Оперу включили в репертуар сезона 1916/17 года

Сообщение о выдумке Прокофьева — Коутса быстро попало на газетные страницы. В мае появились два интервью с Прокофьевым. Скромными их признать нельзя. Сережа снова «дразнил гусей», его высказывания не могли быть восприняты спокойно блюстителями оперных законов. Вот несколько фраз из интервью:

— Я постарался по возможности не затруднять певцов излишними условностями...

— Я позволю себе считать, что сцена игорного дома (по мнению Прокофьева, «гвоздь всей оперы») явится совершенно новой в оперной литературе как по идее, так и по построению.

— Я считаю, что величие Вагнера губительно отозвалось на оперном развитии, вследствие чего даже самые передовые музыканты стали считать оперную форму отмирающей. А между тем опера должна быть самым ярким и могущественным из сценических искусств.

— Не будет ли экстравагантностей в опере? — спрашивает корреспондент.

Прокофьев отвечает с подчеркнутым и многозначительным лаконизмом (это после всех-то писаний критиков о его какофонии, о чудовищных нагромождениях в гармонии!).

— Никаких экстравагантностей. Я стремлюсь только к простоте.

Июль Мария Григорьевна прожила с сыном на берегу Финского залива, в Куоккале. Прокофьев уже приготовил партии певцов, теперь «гнулся под тяжестью инструментовки». Он и гулял мало и единственно на что отвлекался — это на теннис. Мария Григорьевна заботливо опекала сына. Но материнское сердце было неспокойно. Она не могла уже ни сдерживать, ни направлять сына. Еще в работе над «Скифской» подарочный «рубинштейновский» рояль, казалось, едва выдерживал его натиск. А теперь? Зайдя однажды в комнату, где сын сочинял «Игрока», Мария Григорьевна в отчаянии воскликнула:

— Да отдаешь ли ты себе отчет, что выколачиваешь на своем рояле?

Опера была «выколочена». Во второй половине лета Прокофьев съездил отдохнуть в Закавказье. Осенью театр получил партитуру. Распределили роли. Началась обнадёживающая подготовка к постановке.

В начале января 1917 года уже шли оркестровые репетиции оперы. Постановка спектакля была поручена режиссеру неудержимых поисков, Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду. Нельзя

было представить более удачного сочетания: известный режиссер и шумно завоевывающий свое место в музыке молодой композитор. Их знакомство скоро перешло в дружбу, она длилась много лет.

Всеволод Эмильевич однажды сунул в карман Прокофьеву книжку издаваемого им журнальчика со смешным и длинным названием: «Любовь к трем апельсинам. Журнал доктора Дапертутто».

— Почитайте Гоцци. Пишите на него оперу, — посоветовал ему Мейерхольд, имея в виду напечатанный в книжке сценический монтаж сказки итальянского драматурга о трех апельсинах. Название этой сказки и послужило названием театральному журналу.

Вокруг задуманной постановки «Игрока» поднялись споры. Мейерхольд и Коутс отводили возражения. Возникла еще одна трудность. Объявили протест против своеволия композитора наследники Ф. М. Достоевского, видя в замысле композитора нарушение авторских прав семьи. Дело уладилось, и Прокофьев отправился с «визитом мира» к вдове великого романиста.

Он захватил с собой примечательный альбом, заведенный им вскоре после премьеры «Алы и Лоллия». Прокофьева так возбудили споры о финале сюиты с картиной восходящего солнца, что он купил изящную в деревянном переплете книжечку и озаглавил ее «Что вы думаете о солнце?». Он давал альбом своим друзьям и собеседникам, прося написать ответ на свой вопрос. Прокофьев как бы проверял «путь к солнцу». Первая запись в ней сделана помощником Сережи по составлению либретто оперы «Игрок», другом семьи, Борисом Николаевичем Демчинским. В маленьком альбоме появятся автографы Глиэра и Мясковского, молодого пианиста Александра Воровского — первого исполнителя прокофьевских сочинений. Книжке в деревянном переплете будет суждено сопровождать Прокофьева и на чужбине. Пока же в ближайшее воскресенье для окончательного сглаживания конфликта Сережа отправился к Анне Григорьевне.

Автор биографического повествования о Достоевском Л. П. Гроссман привел в своей книге слова Анны Григорьевны об этой встрече:

«...В прошлое воскресенье, — рассказала Достоевская, — маэстро нанес мне визит, чтобы лично загладить ошибку. Он привез мне партитуру (очевидно, клavier. — Авт.) своей оперы... В обмен он попросил меня написать что-либо в его альбом. Напрасно я отказывалась, пришлось уступить его

настоящим. Но когда я уже взялась за перо, мой гость заявил мне: «Должен предупредить вас, Анна Григорьевна, что альбом этот посвящен исключительно солнцу. Здесь можно писать только о солнце». И знаете, что я написала? ...Я просто написала: «Солнце моей жизни — Федор Достоевский. Анна Достоевская».

Визит Прокофьева как бы закрепит его «встречу с Достоевским», чьи образы Полины, Алексея, Бабуленьки и Генерала в те дни обретали первое воплощение в музыке.

Мейерхольд высоко оценивал оперу. Пройдет семь лет, и, очередной раз защищая «Игрока», он в полемическом задоре до чрезмерности доведет восхваление:

— Если эту оперу напечатать, то можно было бы на десять лет закрыть все оперные театры...

И добавит уже спокойнее:

— Воздействие речитатива в тексте опрокидывает оперное дело в том смысле, что здесь актер перестает быть просто певцом, он должен уметь произносить слова так же прекрасно, как петь.

Но опера не увидела света. Взбунтовались артисты Мариинского театра. Они не захотели переучиваться. Это дрянь, мы это исполнять не будем, заявили артисты, как вспоминал Сергей Сергеевич.

Присоединились к певцам и оркестранты, объявив музыку Прокофьева «непонятной». Защищали оперу только Мейерхольд и знаменитый певец Иван Алексеевич Алчевский. Один из первых исполнителей ранних романсов Прокофьева, Алчевский полюбил молодого композитора, дал согласие петь в «Игроке», а, по мнению Мейерхольда, именно этот певец знал толк в деле и «владел искусством бельканто больше, чем кто-либо из тех певцов», которых ему, Мейерхольду, пришлось встречать. Алчевский не переубедил товарищей. Вскоре он, едва переваливший за сорок лет, скоропостижно скончался. Опера к этому времени была уже снята с постановки.

В 1963 году «Игрок» в удачном концертном исполнении прозвучал под управлением дирижера из нового поколения советских музыкантов, Геннадия Рождественского. Страницы оперы, образами своими изобличающие уродство среды, отравленной деньгами, куплей-продажей душ человеческих, были талантливо донесены до слушателей. Это было открытием на Родине оперы Прокофьева и образов Достоевского в опере.

Снятый диалог. Никаких вставных «звукоописательных» отступлений. Убедительный, волнующий речитатив. Интонации, метко, портретно характеризующие персонажей оперы. Оркестр

каждый раз усиливает драматизм ситуации или характеристику действующего лица. Гротеск — и живое чувство. Напевно-лирические монологи Бабуленьки, трагические — Алексея, «мучительные» — Полины («Послушай, ведь ты меня любишь», «Я вас ненавижу»), глубочайший по драматизму ее монолог: «Я не возьму ваших денег».

Едва ли не самая сильная в опере — картина игорного дома, с репликами игроков, с комментариями хора игроков, с музыкой безумства и отчаяния, с жутко звучащими голосами из-за кулис. Пройдут десятилетия, и эта сцена в игорном доме будет сопоставляться с другим шедевром оперного мастерства Прокофьева — с эпизодами «Совета в Филях» и смерти Андрея в Мытищах из оперы «Война и мир». Сцены по сюжету Толстого продолжали найденное Сергеем Прокофьевым в работе над сюжетом из Достоевского.

Еще в сонцовских играх Прокофьева-подростка влекла музыка для театра. Несчастливой оказалась участь юношеской «Магдалены». «Шут, семерых шутов перешутивший» позволил композитору приникнуть к истокам русских сказок. «Игрок» — пусть пока и не увидевший сцены — укрепил в Прокофьеве веру в свои искания новых путей оперной музыки.

Спустя десять лет Прокофьев заново переработает оперу, но лишь две театральные постановки «Игрока» состоялись при жизни Прокофьева: в 1929 году в Бельгии, в Брюсселе, и в сезоне 1952/53 года в Италии, в Неаполе.

Нерасслышанная лирика

Прокофьев и лирика? Это сопоставление казалось невозможным даже многим благожелателям его таланта. Кое-кто и откровенно смеялся: Прокофьев-лирик — взаимоисключающие понятия! Сам Сергей Сергеевич признавался: «Мне в лирике долго отказывали». В той лирике, которая была ходкой, — ее Прокофьев действительно страшился. Изнеженность, томность, анемичность — он избегал этого. Нетерпимо относился и к композиторам и к публике, привыкшим, по словам Асафьева, к «лирическому сладкогласию».

Бытовавшей музыкальной лирике была чужда и его манера пианиста-исполнителя. Он за роялем был рабочим человеком, с ясной и четкой мыслью, утверждал новую мелодичность, новую гармонию. Он лишь приоткрывал лирические чувства, чтобы сам слушатель как бы дорисовывал образ. Никаких дурманов, никакой чувственной изощренности. Ум обязан ра-

ботать у слушателя столько же, сколько и сердце. Прокофьев не стремился к тому, чтобы слушатель забывал о существовании рояля и работа пианиста растворялась в волнах ласкающих звуков. Он часто как бы нарочно обнажал приемы своей работы.

Его лирика оставалась нераслышанной даже в Первом и Втором фортепьянных концертах. Слушатели едва успевали разглядеть островки удивительно чистых мелодических тем, как эти островки уже захлестывались половодьем буйных сил. И любители запоздалой романтики, и поклонники импрессионистской манеры, и «скрябинисты», и сторонники рахманиновской музыки упускали из поля внимания лирические страницы в сочинениях своенравного молодого композитора, которого даже положительно настроенный к его музыке критик Ю. Энгель прозвал «мустангом на подножном корму». А другой критик, А. Коптяев, похвалив как-то Прокофьева-пианиста, заявил, что Прокофьеву-композитору «нежный лиризм» чужд, когда же он «пытается дать намеки» на лиризм, то видна «ужасная улыбка ехидны».

Прокофьева не тяготило равнодушие к его лирике. Иногда он открыто иронизировал; один из своих циклов фортепьянных пьес он в конце концов так и назвал: «Сарказмы».

Еще весной 1915 года Прокофьев пишет Мясковскому: «Я начал понемногу знакомить народ с моим последнимopusом — Сарказмами... Народ хватается за голову: один — чтобы заткнуть уши, другие — чтобы выразить восторг, третьи — чтобы пожалеть бедного автора, когда-то много обещавшего». Свои пять «саркастических пьес» автор исполнял в присущей ему манере: идти напролом. Г. Г. Нейгауз вспоминает, как на одном из званых вечеров, собираясь показать свой новыйopus, Прокофьев подошел к роялю и с деловым видом попросил несколько отстраниться знаменитого пианиста Блуменфельда: «Я боюсь, Феликс Михайлович, Вы меня вдруг кулаком по голове ударите»... — И блистательно исполнил по рукописи «Сарказмы».

Сам Прокофьев относился к этим миниатюрам с нежностью, как к острям, но и лирическим пьесам. Они были программными для него, эти маленькие «Сарказмы». В них отыскивается даже нечто общее с темами оперы «Игрок», над которой Сережа трудился в то время. Он сам подсказал это своим объяснением одного из «Сарказмов», пятого: «Иногда мы зло смеемся над кем-нибудь или чем-нибудь, но когда всматриваемся, видим, как жалко и несчастно осмеянное нами; тогда нам становится не по себе, смех звучит в ушах, но те-

перь он смеется уже над нами». Разве это не признак близости темам повестей Достоевского о «бедных людях», об «униженных и оскорбленных»?

Лирика Прокофьева заметнее объявила о себе в цикле романсов «Пять стихотворений для голоса и фортепьяно на слова Анны Ахматовой», а также в сказке для певца-декламатора и фортепьяно «Гадкий утенок» по Андерсену. Объявила, впрочем, и на этот раз не в полный голос — настолько камерными оказались и афористически краткие «пять стихотворений» и «романсы» на сюжет датского сказочника. Как и в «Игроке», здесь Прокофьев «по-мусоргски» испытывал в музыке силу речевой интонации.

Может быть, и не без скрытого кокетства Сережа называл в письмах свои вокальные опусы «мелкотушками». Сочинение их служило ему отдыхом в работе над большими произведениями. Близкие же друзья с восхищением наблюдали за поразительным умением Сергея Прокофьева переключаться с одного жанра на другой, с громадных симфонических форм на лирические миниатюры.

В романсах на слова Ахматовой как бы сконцентрированы «начала энергии лиризма», впоследствии вырвавшейся на простор в произведениях уже умудренного опытом композитора.

И по прошествии полувека романсы на слова Ахматовой поражают лаконизмом. В зале ждут развернутого музыкального лирического образа, он только-только улавливается, а романс уже закончился, начинается другой... «Солнце комнату наполняло», «Настоящая нежность», «Память о солнце», «Здравствуй» и «Сероглазый король». Они чаруют минуту, две — и уже финал.

Предельный лаконизм будет присущ Прокофьеву-лирику всю жизнь. Он набрасывает емкий рисунок — пусть сам слушатель наполняет образ опытом своего ума и чувства. С непосредственностью первой слушательницы эту особенность юного Прокофьева передала в своих воспоминаниях о его концерте М. К. Моролёва — жена Сережиного друга: «Полились звуки... как будто бархатная расшитая занавеска раздвинулась, и там за ней что-то новое, и яркое, и интересное; стараешься рассмотреть, что же это там такое, а автор уже кончил, и все закрылось. Снова играет... Хочется вслушаться, всмотреться, но автор уже опять кончил».

Пройдет двадцать с лишним лет, и подобное же ощущение передаст другой слушатель — художник Петр Кончаловский. И речь пойдет об одном из эпизодов классического произведе-

дения Прокофьева, музыки балета «Ромео и Джульетта»: «...Чудесная музыка, к сожалению, слишком коротка: только разве-сишь уши, чтобы ее послушать, а она уже и кончилась». На это Сергей Сергеевич отвечал: «Нечего размазывать, хорошего понемножку».

Поэтическое сравнение большой точности и обаяния нашел Эмиль Гилельс. Вдохновенный интерпретатор фортепьянной лирики Прокофьева, он сравнил ее с горным цветком: «Когда его найдешь — поражаешься аромату и прелести».

Да, лирику Прокофьева надо уметь слушать...

В «Гадком утенке» Прокофьев выступил лириком-рассказчиком. В симфонической поэме для голоса с роялем мелодекламация переходила в речитатив и речитатив — в пение. «Гадкий утенок», как и «Игрок», сближается с опытами Мусоргского. Именно простоты и непосредственности добивался Мусоргский. Об этом много размышлял Асафьев. В своих «Симфонических этюдах» спустя несколько лет Асафьев выделит в творчестве Мусоргского «Семинариста», «Песню про блоху», кое-что из «Райка». Очевидно, эти сочинения были «на слуху» в кругу друзей Сережи Прокофьева.

«Гадкий утенок» пользовался успехом уже в первых исполнениях. Примечательно, что благожелатели композитора довольно единодушно, хотя и в разное время и по разным поводам, сравнивали судьбу «гадкого утенка» с судьбой самого автора!

Именно так воспринял «лирический рассказ» Прокофьева А. М. Горький на литературно-музыкальном вечере, состоявшемся в начале февраля 1917 года, с участием писателя. «Гадкого утенка» под аккомпанемент автора исполнила О. Бутомо-Названова.

— А ведь это он про себя написал! — сказал Горький о Прокофьеве в антракте.

Интересно высказывание Асафьева. Он остался недоволен заключительным эпизодом пьесы, не очень разработанным «превращением» утенка в лебедя. Но смягчающе добавил: «А для многих и сам Прокофьев — гадкий утенок; и кто знает, может быть, оттого не удался ему конец сказки, что еще впереди его превращение в лебедя...»

Да, лебедь уже пробовал силу крыльев! В папках на рабочем столе Прокофьева лежали листы с набросками двух больших его замыслов, которым — пройдет лет десять! — доведется прославить композитора. Это были страницы Первого скрипичного концерта и Третьего концерта для фортепьяно с оркестром.

Свержение самодержавия, как событие долгожданное, с волнением было воспринято в кругу друзей Прокофьева. Он приходил домой и, возбужденный, делился с матерью новостями и впечатлениями. «Февральская революция застала меня в Петрограде, — писал Сергей Сергеевич в воспоминаниях. — Я был на улицах Петрограда, время от времени прячась за выступы стен, когда стрельба становилась жаркой».

Есть прямые отклики в творчестве молодого композитора на события 1917 года — весны, лета, осени этого исторического для России, и не только России, года. Но Прокофьев-художник не был глашатаем или трибуном революции. Он многого не расслышал в ходе времен. Иногда оставался равнодушным к признакам социальных перемен. Он сознавал свою роль искателя на путях музыкального искусства. Сюда устремлял волю.

Сохранилось емкое по мысли письмо Прокофьева, датированное 1916 годом. Письмо-программа. Оно адресовано петербургскому литератору Н. Н. Энгельгардту. Почитатель музыки, знавший Сережу еще двенадцатилетним мальчиком, доброжелатель его, обратился теперь к взрослому композитору с письмом, где упрекает его за нарушение законов «единой красоты». Он не удержался от нападок на новую музыку. И Прокофьев ответил ему. Каждая фраза продумана:

«...Ваши нападки на новую музыку есть гнев слепого. Человеческий слух, а может даже ухо, эволюционируют непрерывно — и разгадка Вашего непонимания в том, что игрой природы я на скале его эволюции брошен на несколько делений вперед по сравнению с Вами. Ведь и Моцарт в свое время писал «какофонию» (письмо издателя к нему); и Бетховен был «глухим и сумасшедшим стариком», и Вагнер только и знал, что «гремел оркестром до головной боли». Вероятно, у них тоже были друзья-дилетанты с нежным сердцем и возвышенной душой, уговаривавшие их вернуться на путь истины, в объятия сладостных мелодий. И если мы сейчас упиваемся их гениальными творениями, то только потому, что сила их убеждения была достаточно крепка, чтобы слушаться одного своего внутреннего голоса и наглухо запираť все выходы от эклектических возвышенностей их доброжелателей.

Я последую их примеру».

Ясные, непреклонные строки выражают кредо композитора. Многие из того, что он написал литератору Энгельгардту, в той или иной форме будет повторено в программных заявле-

ниях спустя годы и десятилетия. Содержание письма дает ясное представление о творческой устремленности композитора. Он был в поисках нового музыкального языка.

Всю первую половину семнадцатого года его творческие помыслы были отданы темам сочиняемого скрипичного концерта и циклу маленьких фортепьянных пьес. Эпиграфом к миниатюрам Прокофьев взял две строки из поэта, славившегося музыкальностью стиха, Константина Бальмонта:

В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой, радужной игры.

Судя по эпиграфу, можно было ожидать импрессионистской эскизности в этих двадцати пьесах. Однако музыкальный рисунок их очень точен. «Мимолетности» (так и называется цикл) чередуются по контрасту — одни наполнены задорными всплесками, прозрачной лирикой, музыка других плотна, вещественна. В противопоставлении, контрасте острота и драматичность цикла миниатюр.

В том году Мария Григорьевна по нездоровью вынуждена была рано уехать на Кавказ, в Ессентуки. Сергей Сергеевич остался в Петрограде. Он не мог оторваться от скрипичного концерта, ожидавшего оркестровки. Забрал ноты и отправился из города на дачу. Захватил с собой еще сочинения Иммануила Канта. Впрочем, философ дочитан не был... Зато оркестровка концерта пошла хорошо. Но всецело его не заняла. Оглядывая события мира из мира своих творческих помыслов, Прокофьев своеобразно откликнулся на них — он потянулся к новым, по-своему программным поискам простоты в искусстве. И обратился к музыкальным классикам восемнадцатого века. В нем зазвучал любимый Гайдн, язык которого еще в консерваторские годы показался ему куда ближе современности, чем эпигонские, высокопарные, часто слезливые музыкальные поэмы или «потусторонности» подражателей романтикам.

Увлечен замыслом: написать без рояля (инструмента на даче не было) симфонию в стиле венских классиков. Он углубляется в Гайдна — в Гайдна, как бы «дожившего до наших дней». Собирает все, что набросал в этом духе еще у Лядова. Например, гавот. Кое-что отбрасывает, кое-что переписывает. Сочиненная в дачном уединении, симфония, нарочито дерзко названная «Классической», оказалась настолько современной по музыке, что уже больше полувека не сходит с программ симфонических оркестров различных стран мира. Будто непосредственно и не откликаясь на темы жизни, художник

создает прекрасное, которое на поверку временем оказывается ценным не одним, а уже несколькими поколениями. Потребной эпохе лаконичностью стиля, математически точными средствами выразительности — вот чем полонит ум и сердце чуткого слушателя «Классическая симфония».

Впоследствии друг композитора великий кинорежиссер Сергей Эйзенштейн скажет об умении Прокофьева держать эти средства «в стальной узде». И сравнит кристальную чистоту языка Прокофьева с лаконичностью стиля Стендаля. А как раз Гайдн безмерно любил и французский писатель, считая его творцом, «революционизирующим» инструментальную музыку «как в деталях, так и в целом».

Поразительная встреча искусства двух веков произошла под Петроградом, в тихом уголке дачной местности, в бревенчатом домике. Без рояля, лишь иногда барабани пальцами по столу, двадцатилетний Прокофьев сочинил симфонию, чуть ироническое отражение сколка красоты XVIII века. И симфония оказалась близкой обостренному восприятию многих искателей новых путей искусства революционной России.

Летом 1917 года в Павловске Прокофьев участвовал в двух концертах. В августе он ненадолго съездил на Северный Кавказ к матери; в Кисловодске прошли его выступления с фортепьянными пьесами. Сразу же после гастролей возвратился в Петроград.

Он снова поселился на даче. Среди книг, захваченных с собой из города, оказался сборник стихов Бальмонта под названием «Зовы древности». Прокофьев отыскал в ней странноватые и угловатые, как клинопись, строки халдейского заклинания, стилизованные под тексты, якобы незадолго до войны отысканные археологами при раскопках в Турции. Зловещие словосочетания Аккадийской надписи пережили тысячелетия. Бальмонт переложил их в стихи. Прокофьев решает перевести заклинания на музыкальный язык. Позже он писал об этом замысле: «Революционные события, всколыхнувшие Россию, подсознательно проникли в меня и требовали выражения. Я не знал, как это сделать, и устремление мое, совершив странный поворот, обратилось к сюжетам древности».

Прокофьев не был прилежным читателем газет и в расстановке политических сил разбирался плохо. Он узнавал о большевиках, выступающих за власть Советов рабочих и крестьянских депутатов, о расстреле Временным правительством демонстрации на Невском, об истерических призывах Керенского к войне до победного конца, о сумятице на фронтах: доходили

слухи о генералах, якобы идущих с войсками не то для «спасения революции», не то для расправы с нею.

События подавляли его. И после увлечения гайдновским спокойствием и уравновешенностью он бросился в хаос музыкальных тем и образов.

Халдейское заклинание называлось «Семеро их». Образы внеисторические, вневременные захватили Прокофьева. В конце августа и начале сентября он обдумал план, наметил «взрывы и падения», набросал мелодии, зазвучали перед ним оркестровые темы. Он неистово сочинял, «настолько ярко воображая некоторые моменты, что перехватывало дух, и я должен был уходить в лес отдыхаться», — писал Сергей Сергеевич об этих напряженных днях.

В разгар работы пришло письмо от Марии Григорьевны из Ессентуков: она задерживалась там на всю осень, нервничала, беспокоилась за сына и настойчиво просила приехать к себе. Теперь уже Сережа забеспокоился о матери. Он покинул дачу и, покончив с делами в Петрограде, в сентябре отправился на Кавказ. «20-го в 9½ вечера я скончаюсь для Петрограда и на месяц уеду в область Кислых вод», — сообщал он в Москву Держановскому. Обнадеживало обещание Зилоти в ноябре исполнить в Петрограде Скрипичный концерт...

Вскоре по приезде в Кисловодск Прокофьеву стало ясно, что Кавказ, куда он попал, «превратился в мешок, из которого нельзя было выбраться». Ухудшалась почтовая связь. Путанной были газетные новости. Как вспоминал Прокофьев, известия об Октябрьской революции и сообщения об образовании Советского правительства во главе с Владимиром Ильичем Лениным доходили в урезанном, порой искаженном виде.

В стране разразилась народная гроза. Как между полюсами, сконцентрированная энергия двух лагерей разряжалась ударами, столкновениями, мятежами и контрмятежами. Нарастали и побеждали силы народной правды. Прокофьев не очень разбирался в событиях. Но он работал. И вправе был вспомнить старика Гайдна, про которого Стендаль говорил: его величайшим счастьем всегда была работа. В биографию композитора 1917 год вошел поразительно плодоносным.

Завершены «Классическая симфония» и Первый скрипичный концерт. В номере кисловодской гостиницы, как писал Прокофьев, «обрастал мясом» скелет заклинания-кантаты «Семеро их». Была набело переписана заново просмотренная, сочиненная еще весной Третья фортепьянная соната. Взял Прокофьев «из старых тетрадей» и переделал — вернее, создал по прежним темам, создал быстро, на одном дыхании — Чет-

вертую сонату для фортепьяно. Рядом со стихийным «заклинанием» — шедевры лирики.

Когда впоследствии была исполнена Третья соната, она подивила стремительным движением, по словам Асафьева, «волевым жестом»: никаких привычно красивых и устойчивых «звуковых колонн» из «аккордовых комплексов», к которым были приучены слушатели и которые ценили в фортепьянной музыке «скрябинисты» или «метнерианцы». В этой сонате проступает мужественная действенность, но звучат и нежные песенные темы, как бы утишающие токатную устремленность. Чистейшая мечтательность, идущая от русской песни.

Четвертая соната мелодична, способна вызвать сказочные образы; она сдержанна и умудренна, в ней льется лирическая исповедь и звучат мотивы утешения. Предельная афористичность языка сразу позволяет определить: да, это музыка Прокофьева! И финал характерно прокофьевский: взрыв, вихрь, бег, где-то в середине этой части «приостанавливаемый» безмятежной песенной темой. Когда пианисты-исполнители, толкователи Четвертой сонаты, вводят нас в лирический мир молодого Прокофьева, стоит вспомнить: это произведение, полное веры в жизнь, рождено в дни величайшей Революции композитором-лириком. Только художническим самообладанием Прокофьева можно объяснить появление двух сонат, двух лирических откровений среди кисловодской сутолоки, полной чудовищных слухов и тревог осени 1917 года.

А кантата? Она, безусловно, отразила душевную смятенность Сергея Прокофьева. В музыке заклинания — высь и бездна, стихия и хаос, сила и страх. Семь мифических великанов, повелителей мира: глубин Океана, высот Неба, гор Востока и Запада... В одночастном музыкальном действе, по замыслу композитора, участвуют увеличенный оркестр, драматический тенор и хор.

Кантата ни разу не была услышана автором на родине. Если даже в образе Солнца «Скифской сюиты» не сразу было узноано жизнелюбие художника, то «Семеро их», заклинание, уводящее во тьму и хаос, где царствуют экстаические силы стихии, было оценено как произведение, лишенное воды живой, чуждое созидательному началу советского искусства.

Врачеватель-время, может быть, еще скажет свое решающее слово об этой кантате. Прокофьеву всегда была чужда мистика, в любых ее проявлениях. В своей кантате Прокофьев обработал материал для оркестра, хора и солиста, еще более дикий и варварский, чем в «Скифской сюите». Кантата, таким образом, продолжала линию поисков языка.

На страницах этого сочинения таится немало находок. Они уже отыскиваются. Громкий шепот тенора, вступающего в кантату, и жуткий шепот мужского хора, следующий за солистом, поражает, как открытие: может быть, отсюда, от этого эпизода халдейского заклинания, композитор сложным путем художника пришел к шепоту Андрея Болконского и шепоту хора за кулисами: «Пити-пити» в потрясающей сцене смерти Андрея из «Войны и мира».

В своих мемуарах композитор вспоминает, что, закончив партитуру «Семеро их», он «остался без дела и томился в Кисловодске». Так ли это? Именно в дни томления и тревог, живя в гостинице, слушая противоречивые слухи и толки о событиях революции, Прокофьев сделал наброски нового произведения. В письме консерваторской приятельнице Элеоноре Дамской 30 декабря 1917 года, в канун Нового года, он сообщает:

«Кончил 4-ю сонату и «Семеро их»... Принялся за 3-й концерт C-dur, в трех частях».

Ценнейшее для биографа свидетельство: знаменитый Третий фортепьянный концерт, который вместе с Четвертой сонатой и Первым скрипичным концертом утвердит славу молодого Прокофьева как национального русского художника, рождался в победоносные дни завоевания в стране власти народом!

Между тем сам Сергей Прокофьев не сознавал в то время величия событий. Он писал об этой поре так: «О размахе и значении Октябрьской революции я не имел ясного представления. То, что я, как и всякий гражданин, могу ей быть полезен, еще не дошло до моего сознания». Видно, он и не оценивал достигнутого им за истекший год. В его папках лежали шедевры, а создатель их, бездумный, как подросток, мечтающий убежать из дому, еще в Кисловодске решил... уехать в Америку!

Не приукрашивая себя, вслед за признанием своей гражданской недальновидности Сергей Сергеевич так и написал в повести о своей жизни: «Отсюда и рождение мыслей об Америке: пока в России не до музыки, в Америке можно много увидеть, многому научиться и свои сочинения показать».

Нет, не «гадкий утенок» молодой Прокофьев! Выражаясь тривиально, он был баловнем судьбы и отлично знал, что растет лебедем. Жажда новых музыкальных впечатлений брала верх даже над простой любознательностью: как обернется судьба Родины?

К этому жизнерадостному музыканту относились участливо. Однажды ночью поднялся шум в гостинице. Где-то стреляли. В коридоре солдатские шаги. Без стука открывают

дверь номера. Входит в потрепанных шинелях, с красными бантами на груди вооруженный винтовками патруль. Это была облава в поисках контрреволюционных офицеров. Трое красногвардейцев обступили холеного барчука.

— Кто таков?

Прокофьев показывает какие-то документы. Один просматривает их, другой смотрит на разбросанные ноты, на открытый рояль. Понятно, музыкант! Трое садятся на бархатный диван и, оторвав лист папиросной бумаги, в которую были обернуты ноты, свертывают сигарки. Бросили несколько фраз о «засевшей в гостинице контре» и, доброжелательно попрощавшись, ушли.

Когда пал контрреволюционный фронт Каледина на Северном Кавказе и была восстановлена связь со столицами, Прокофьев отправился в Кисловодский Совет рабочих депутатов. Он просил содействия в выезде в Москву. Музыкант был встречен с полным пониманием, и ему выдали охранную грамоту

Мария Григорьевна не поехала с сыном. Он отправился один. В пути «кое-где еще постреливали», восемь дней прошли, однако, без происшествий.

В Москве нахлынули новые впечатления. Пестрая картина борьбы убеждений. Мог удивить Прокофьева приспособляющийся к обстоятельствам революционного времени Сергей Кузевский. Он получил назначение комиссаром Государственного симфонического оркестра и оставался собственником нотного издательства. Между делом купил у Прокофьева право издания «Шута», «Скифской сюиты» и «Игрока», расплатившись падавшими в цене керенками.

Слышалось много речей; велись восторженные и тревожные беседы. Осмотреться бы, разобраться бы! Прокофьев не избегал встреч, но в обстоятельные обсуждения событий не входил, и его больше увлекала снова вытащенная на свет божий книжечка-альбом «Что вы думаете о солнце?». Он носил ее повсюду с собой.

22 марта состоялась примечательная встреча в «Кафе поэтов», в подвале дома по Настасьинскому переулку на Тверской. В тот год это кафе служило едва ли не центром «левого» искусства. С эстрады выступали поэты, художники и просто прожектеры, преимущественно ниспровергатели старого искусства. Преобладали футуристы во главе с Владимиром Маяковским. Сюда и попал Сергей Прокофьев.

Впоследствии он вырезал страницы воспоминаний об этом вечере из книги поэта Василия Каменского «Путь энтузиаста»

и сохранил в своем архиве. Вот они, редкие по интересу, хотя и несколько экзальтированные по тону, строки Каменского:

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

Я заявил публике: «К нашей футуристической гвардии присоединился великолепный мастер, композитор современной музыки — Сергей Прокофьев».

Публика и мы устроили Прокофьеву предварительную овацию.

Маэстро для начала сыграл свою новую (?) вещь «Наваждение».

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

Ну и темперамент у Прокофьева!

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

И сам молодой мастер буйно пылал за взъерошенным роялем, играя с увлечением стихийного подъема.

Пер напролом.

Подобное совершается, быть может, раз в жизни, когда видишь, ощущаешь, что мастер безумствует в свержэкстазе, будто идет в смертную атаку, что этот натиск больше не повторится никогда.

В те годы Прокофьева, конечно, тоже не признавали критики.

Ну, а мы торжественно окрестили Прокофьева сразу гением — и никаких разговоров.

Он эту обжигающую искренность чувствовал и разошелся цинилоном из всех потрясающих сил».

Прокофьев спокойнее оценивал эту встречу. Вряд ли он объявил себя футуристом. Возможно, желаемое выдал за очевидное автор литературного наброска. Прокофьев еще год назад в Петрограде познакомился с Маяковским. В их манере поведения на эстраде было кое-что общее. Близко знавшие Сергея Сергеевича Асафьев и Нейгауз отмечали черты сходства. Но Прокофьева всегда удивляло, что до футуристов и Маяковского в его музыке доходили главным образом маршевые ритмы и скерцозные пьесы. Этого ему было мало.

Вспоминая вечер в «Кафе поэтов», Прокофьев пишет, что он «довольно много играл» Маяковскому, а поэт читал стихи и набросал карандашом в блокноте портрет Сергея Сергееви-

В Петрограде существовала еще частная антреприза. Но это был уже город, где ждали предвестий нового искусства. Прокофьева встретили с радостью. В первые же недели по приезде он дал подряд два концерта, клавирабенда. Никаких ограничений в выборе программы. Впервые Прокофьев показал Третью и Четвертую сонаты, прозвучали все двадцать «Мимолетностей». И юношеское «Наваждение», расхваленное в «Кафе поэтов», с новизной первооткрытия еще и еще раз прозвучало с эстрады.

Щедрое гостеприимство родного города! Вслед за фортепьянными вечерами спустя четыре дня состоялся новый концерт: бывший придворный, теперь Государственный симфонический оркестр, репетировавший тогда программу к рабочему празднику Мая, исполнил под управлением автора «Классическую симфонию».

Уже на репетиции накануне концерта Сережа увидел в зале много друзей. Прозрачно-ясная, жизнелюбивая симфония открывала перед ними новую сторону таланта композитора: простоту.

После репетиции в артистической Прокофьева обнимали,жимали ему руку, поздравляли. В продолговатой книжечке появилась запись дирижера Т. Фительберга: «Вы, милый Сережа, и ваша музыка — как солнце!»

Солнечной назвал эту симфонию в альбоме и взволнованный Черепнин. Спустя неделю появятся здесь выписанные твердым почерком новые строки:

«Самая широкая тропа на солнечной стороне и к Солнцу.
П и т е р 1918. Апреля 29».

Ф. Шаляпин.

Впервые, пожалуй, за свою композиторскую жизнь именно в выступлениях после Октябрьской революции молодой Прокофьев испытал такое единодушное проявление любви к себе и к своей музыке. Были доброжелательны и отзывы в газетах. Каратыгин отыскал в «Мимолетностях» не только лирику, а, к изумлению своему, даже нежность: «Прокофьев и нежность... не верите? Убедитесь самолично». «Он не любит проторенных дорог, — пишет Каратыгин о Прокофьеве. — Он предпочитает пробираться сквозь девственные чащи, уверенной рукой сокрушая лежащие на пути препятствия, ломая крепкие скалы, выкорчевывая деревья, с разбегу прыгая через глубоководные и широкие ручьи. Шума и грома от его странствий к новым берегам идет страсть как много! Брызги, обломки, осколки так и летят во все стороны. Но это не озорство, не

шалость. В его дерзаниях есть своя крепкая и убедительная логика. Курс взят определенный, отчетливый, прямой. Направление прокофьевских стремлений — к солнцу, к полноте жизни, к праздничной радости бытия».

«К новым берегам» — это девиз Мусоргского. Каратыгин видел в Прокофьеве надежду новой русской музыки. Не всегда у него самого хватало сил преодолеть свои склонности к защите субъективного, «чистого» искусства, якобы далекого политической, общественной жизни. Каратыгин метался между двумя лагерями идеологии. Но он умел разбираться в музыке. И в прокофьевских произведениях его восхищало стремление к «правде в звуках» Мусоргского.

Даже критик А. Коптяев, не раз высмеивавший музыку Прокофьева, теперь изменил тон. Он увидел новое на вечерах Прокофьева-пианиста. Он пишет: «Было довольно много среди публики ученых, художников и писателей, отзывавшихся почти восторженно». Залы были не целиком заполнены, но слушатели выглядели уже не той респектабельной публикой, что прежде.

Не увидел, не разглядел многих примет нового сам Прокофьев. По инерции, что ли, но он упрямо твердил себе: не до искусства в России, уехать в чужие края!

Может быть, и находились люди, поддерживавшие в нем это влечение. Значительная часть буржуазно-либеральной интеллигенции, одобрительно принявшая Февральскую революцию, испытывала растерянность после Октября. Пошатнулись устои привычного быта. В экономическом кризисе видели признаки краха страны. Послышались снова голоса в защиту «чистого искусства». Говорили о вредности связи искусства с политикой, о неизбежном в стране «конце искусств».

Но господствовали голоса строителей новой культуры. На премьере «Классической симфонии» композитора-дирижера слушал А. В. Луначарский, народный комиссар просвещения. Человек широких революционных взглядов одобрительно относился к музыканту. О Прокофьеве говорили как о футуристе, а симфония написана в классическом духе. Какая ясность и четкость формы! Это не только ниспровергатель — это созидатель. Он несет с собой здоровое начало в искусство.

А Прокофьев? С Луначарским его познакомили Горький и Александр Бенуа, недавний идеолог «Мира искусства», известный Прокофьеву по связям с труппой Дягилева. Теперь Бенуа руководил реставрацией Зимнего дворца и посодествовал визиту Прокофьева к наркому: рабочий кабинет Луначарского находился в Зимнем дворце.

После первых же общих фраз Прокофьев без обиняков объявил о своем желании выехать за границу. Было чему удивиться Анатолию Васильевичу. От кого-кого, но от этого задиристого, по-своему революционно настроенного юноши-композитора, напористо-талантливого музыканта он не ожидал услышать такую просьбу.

Долгая пауза.

— Я много работал и теперь хотел бы вдохнуть свежего воздуха, — поспешил наивно подкрепить свои слова Прокофьев.

— Разве вы не находите, что у нас сейчас достаточно свежего воздуха? — был задан ему вопрос (как вспоминал впоследствии Сергей Сергеевич). Легкая усмешка появилась на губах наркома.

— Да, но мне хочется физического воздуха морей и океанов, — неуклюже добавил Прокофьев и выпрямился, сидя в глубоком кресле из царских апартаментов.

Снова пауза. О чем подумал Луначарский? В столе его лежали наброски планов развертывания просветительской работы в области искусств. Зрел замысел национализации консерваторий. Пройдет три месяца, в июле В. И. Ленин подпишет декрет о переходе консерваторий из ведения разных обществ и организаций в руки государства. Безбрежные просторы открываются перед музыкой. Нарком пристально посмотрел на своего собеседника, краснощекого, длиннотелого юношу с губами, по-детски надутыми, и ясным, открытым лицом. Он ищет каких-то просторов на морях-океанах?

Луначарский поверил ему. Он ответил весело, как показало Прокофьеву:

— Вы революционер в музыке, а мы — в жизни, — нам надо работать вместе. Но если вы хотите ехать в Америку, — не могла не появиться снова усмешка в глазах за стеклами пенсне на усталом лице наркома, — я не буду ставить вам препятствий.

Этот ответ определил судьбу Прокофьева на много лет.

Он готовился к отъезду, уже многого не замечая кругом. Петроград праздновал Первое мая. Вышли на площади колонны манифестантов. Алели кумачовые флаги и полотнища с витиевато выписанными словами революционных воззваний и лозунгов. Бывший придворный оркестр, с которым недавно он сыграл «Классическую симфонию», исполнял музыку для народа.

Состоялась нежная встреча с возвратившимся из армии Мясковским. Она была омрачена, наверное, сообщением Сережи о своем решении. Мясковский мог показаться Прокофьеву

«ушедшим в себя», сосредоточенным; но он помышлял о работе только здесь, на Родине. Прокофьев же мог показаться его старшему другу бездумным не ко времени. Сергей Сергеевич вспоминал эти дни: «Напрасно один мудрый человек говорил: «Вы убегаете от событий, и события не простят вам этого: когда вы вернетесь, вас не будут понимать». Я не внял его словам».

Прокофьев мог разочаровать и Асафьева. Ведь именно Асафьев, Игорь Глебов, возлагал такие надежды на музыку Прокофьева! В горьковском журнале «Новая жизнь» еще в прошлом году, когда Сережа в уединении на даче без усталости работал, Игорь Глебов по совету Маяковского напечатал статью о Сергее Прокофьеве. Асафьев писал, что в заключении «Скифской сюиты» «чувствуется первое в русской музыке провещание о найденном пути к солнцу, к свободно разлитому веселью и нескованной радости...».

Изображение солнца как символа свободы обрело место на первых революционных плакатах и в стихах, оно горело на праздничных первомайских знаменах и стягах. А «солнечный композитор» с книжкой «Что вы думаете о солнце?» покидал страну. И Асафьев по-своему был снисходителен. Он и Мясковский знали: накрепко связан их талантливый друг с почвой России. Асафьев писал позже об отъезде композитора: «Прокофьев уехал весной в 1918 году, уехал буйный и жизнерадостный, получив достаточно содержательный запас ярких, сочных ощущений, чтобы ими питаться».

Луначарский остался верен слову. В руках Сергея Прокофьева скоро появился документ. Композитор отправлялся за границу «по делам искусства и для поправления здоровья». Стоял срок, определяющий поездку. Срок небольшой, и Прокофьев верил: он «покажет себя» и вернется в Петроград, на Родину, к друзьям, к матери, которую пока что он оставлял на Кавказе. Он уверен был, что завоюет заморских слушателей. Намеревался через Японию отправиться в Южную Америку, чтобы угодить еще к тамошнему зимнему сезону. На несколько месяцев, как он думал.

Он вложил в портфель партитуры «Скифской сюиты», «Классической симфонии», Первого фортепьянного концерта, ноты фортепьянных пьес. На крышку рояля в своей комнате усадил уцелевшего с детства Мишку.

Баловень судьбы! Ему и в пуги она не отказала. Поезд, в котором Прокофьев пересек Сибирь, оказался последним: началось выступление чехословаков; их отряды, отправляемые

в Европу, заполняли станции на протяжении всей Транссибирской дороги. На Дальнем Востоке Красная Армия уже дралась с контрреволюционными бандами атамана Семенова. Поезд едва проскочил во Владивосток, где пассажиры узнали, что движение на Сибирской магистрали прервано восстанием.

Музыкант-петроградец казался соседям по купе странным спутником. Кругом разговоры о тревожных событиях, а он что-то пишег в маленькой нотной книжке, часами изучает испанский язык (пригодится в Южной Америке!) или читает какой-то толстый том о вавилонском эпосе. Подолгу стоит у окна. Сибирские ландшафты, особенно Байкал, на десятилетия оставят в душе Прокофьева ощущение щемящей тоски по просторам родной земли.

28 мая 1918 года из Владивостока Прокофьев отошлет последнюю почтовую открытку друзьям в Петроград: «Прощай, Россия! Завтра «Хосан-Мара» увозит меня в Японию»

Он уезжал с Родины не изгоем, не эмигрантом. Но трудно было бы приписать ему предчувствие будущего. Когда-то Лист в книге о своем друге Шопене, рассказывая об отъезде двадцатилетнего композитора из Варшавы накануне восстания 1830 года, писал. «Испытывал ли он двойственное состояние, ощущаемое некоторыми высшими патриотами накануне событий, решающих судьбу, — то явное противоречие между сердцем, чующим тайну грядущего, и разумом, не смеющим ее прозревать?»

О двадцатисемилетнем Сергее Прокофьеве биограф, не желая пойти на полуправду, обязан сказать: нет, противоречие между сердцем и разумом не угнетало душу русского композитора.



За океаном

«Баловню судьбы» повезло в Японии. Незадолго до его приезда здесь вышла книга о русской музыке, где было написано и о нем. Имя Прокофьева оказалось, таким образом, известным в музыкальных кругах, и ему предложили выступить с двумя концертами, в Токио и Иокогаме. «Народу было маловато, и иен я заработал мало», — писал он. Но зато сразу включился в рабочий ритм.

В Южную Америку он не попал. Слишком долго надо было ждать парохода. Оставалось ехать в Северную Америку, в Соединенные Штаты, куда он в августе после концерта и отправился.

Пароход увозил Прокофьева в Сан-Франциско.

Ритм работы захватил Сергея Сергеевича и на корабле. В каюте ли, на палубе ли он не расставался с записной книжкой или нотной бумагой. Отложен учебник испанского языка. Взяты «на прицел» наброски фортепьянного концерта. Одна за другой заполняются страницы поэтической русской лирикой, перемежающейся с энергично красочными и нарядными, хотя временами и диковатыми, звучаниями. Прокофьев изобретал. В частности, он искал место давно придуманному пассажиру — параллельным трезвучиям через всю клавиатуру. И прекрасное начало концерта и певучая тема вариаций второй части, может быть, легли на нотную бумагу в каюте океанского корабля.

Длиннорукий русский изредка деловой походкой проходил в салон, открывал крышку плохонького пианино и брал по нескольку раз какие-то несурзные аккорды, потом так же деловито возвращался в каюту.

Темы концерта иной раз заслонялись другим замыслом. Прокофьев захватил с собой журнальчик, подаренный Всеволодом Мейерхольдом, и вчитывался в сценический монтаж прелестной сказки Гоцци «Любовь к трем апельсинам». Угадал Всеволод Эмильевич, что итальянец придется по вкусу Прокофьеву. Отличная разрядка! Веселье, шутка, искрящийся смех, добродушные сентенции и безмерные возможности для выдумки. В записной книжке появились наброски либретто, а на нотной бумаге — первая запись звонких тем-образов буффонадных героев.

Океан позади. Приближался берег чужой страны. А вот и финал путешествия, описанный Прокофьевым в шутливо-ироническом тоне:

«...Меня не сразу пустили на берег, зная, что в России правят «максималисты» (так в то время в Америке называли большевиков) — народ не совсем понятный и, вероятно, опасный. Продержав дня три на острове и подробно спросив («Вы сидели в тюрьме?» — «Сидел». — «Это плохо. Где же?» — «У вас на острове», — «Ах, вам угодно шутить!»), меня впустили в Соединенные Штаты».

Таков был первый диалог на земле США. Вскоре, уже в Нью-Йорке, Сергей Сергеевич произнес и первый монолог. В печати появилось интервью с композитором из России. Прокофьев собирался в Америке продолжать бои с консерваторами и объявил свою программу. Упомянув об учителях, о покойных Римском-Корсакове и Лядове, он заговорил о себе:

— Я всегда чувствовал потребность самостоятельного мышления и следования своим собственным планам, — самоуверенно сообщает Прокофьев. Он ссылается на «постоянные столкновения» с профессорами консерватории и под конец говорит:

— Я не стесняюсь заявить, что, по существу, являюсь учеником своих собственных идей. Во всем, что я пишу, я придерживаюсь двух главных принципов — ясность в выявлении моих идей и лаконизм, избегая всего лишнего в их выражении.

Нарочитый вызов. Не знал, однако, Америки Прокофьев. В США не интересовались прокладывающими новые пути композиторами. Сюда приезжали композиторы и музыканты с готовой и утвержденной в Европе славой. Как шутил потом Прокофьев, в Америке не было «композиторов, открывающих

Америку». Русский композитор Прокофьев? Это мало кого интересовало. Он пианист-исполнитель? Это уже любопытно. К тому же только что из непонятной России! 19 сентября «Нью-Йорк таймс» сообщает, что музыкант ехал из России в поезде, который «шел буквально по полю боя». Это уже было рекламой. 29 октября состоялся первый концерт. Прокофьев играл свои сочинения. В программу было включено выступление танцовщика Адольфа Больма: он показал хореографическую интерпретацию прокофьевских «Мимолетностей».

Публика приняла музыку вежливо. Какой-то критик не без сожаления заметил, что ждали рычания льва, а лев оказался нежен, как голубка.

Зато после следующих выступлений рецензенты обрушились на композитора, будто соревнуясь в остроумии.

Первенство, пожалуй, стоило бы отдать критику Второй фортепьянной сонаты. По его словам, ее финал напоминает «атаку мамонтов на азиатском плато»; для усиления эффекта критик добавляет: «Когда дочка динозавра оканчивала консерваторию той эпохи, в ее репертуаре был Прокофьев». Чьих только «влиятельных» не находили рецензенты в музыке русского композитора! Не только Скрябина, Метнера или Стравинского, но Шопена и Шумана... Лавина вымыслов, сравнений, бьющих на сенсацию. То же околонузыкальное мещанство, что и в старой России, только крикливее.

Были и восторженные отзывы. Русский представлялся в них ниспровергателем законов музыки и едва ли не самым «волнующим» композитором. Но и в таких рецензиях больше сказывалось стремление поразить воображение читателей.

Первый сольный концерт композитора-пианиста, состоявшийся в Нью-Йорке 20 ноября, безусловно, закрепил его известность. К этому времени Прокофьев уже несколько освоился в незнакомом городе. У него завязывались знакомства, и он даже хаживал с привезенной из Петрограда книжечкой-альбомом в деревянной обложке. За неделю до концерта в ней появилась запись кубинца Капабланки, с которым Сергей Сергеевич вспомнил свою неудавшуюся уловку в сеансе одновременной игры в петербургском шахматном клубе: «Солнце — это жизнь, мы счастливы, когда видим его, когда же оно остается скрытым в облаках, уныние поселяется в моем сердце», — писал Капабланка.

Прокофьев воодушевленно провел концерт, кроме своих пьес, исполнил Скрябина и Рахманинова. На чужбине он с радостью сыграл их сочинения. Спустя несколько лет Прокофьев писал, что концерт «был весьма одобрен и публикой и прес-

сой, посвятившей мне длинные статьи — впрочем, не чрезмерно понимая сущность моей музыки».

Но что за форма одобрения у американской прессы! «Пианист-титан», «Русский хаос в музыке», «Вулканическое извержение за клавиатурой», «Карнавал какофонии». И тут же заголовок рецензии — «Безбожная Россия». Все в одну кучу.

В общем с нью-йоркской критикой Прокофьев не очень поладил. Однако многие музыканты и слушатели поддержали его.

Больше ободрило радушие, оказанное его музыке в Чикаго. Здесь он отыскал промышленника Мак-Кормика, с которым ему довелось познакомиться еще в Петрограде. Мак-Кормику тогда понравилась музыка Прокофьева, и он на прощание обещал свое содействие, если когда-нибудь русский композитор окажется в его стране. Теперь Мак-Кормик представил Прокофьева местным дирижерам Фредерику Стоку и итальянцу Клеофонте Кампанини. Стока поразила партитура «Скифской сюиты». И он решился — это будет сенсация для Чикаго! — исполнить с оркестром дикое произведение странствующего славянина.

Принята была сюита шумно. Теперь, после событий в России, дерзость композитора чикагские критики связывали с революционным бунтарством. Часть публики и прессы превозносила сюиту как слово «художника-революционера», другая часть приняла в штыки «большевистскую музыку». В Чикаго Прокофьев с успехом исполнил и свой Первый фортепьянный концерт.

Но что делать дальше? Сергей Сергеевич взялся было за поделки для фирмы механической записи музыки. Но это все — «мелкотушки». Предложили ему было турне с концертами. Однако с обязательным требованием играть всюду одну-две одинаковые программы, дающие сборы. И конечно, репертуарные пьесы известных композиторов. Можно несколько и своих. До композитора Прокофьева концертным организаторам дела не было. Исполнитель же он занятый, бьет по клавишам, как боксер (почти анекдот: в одном отеле негр-лифтер, прослышав о русском «со стальными мышцами», попросил Прокофьева разрешения пощупать его бицепсы, чтоб убедиться самому, правду ли пишут газеты...).

Поездки с концертами не прельщали Прокофьева.

Его притягивал к себе музыкальный театр. Надо добиваться своего. В Чикаго у Кампанини Сергей Сергеевич оставил ноты «Игрока» Дирижеру понравилась музыка. Но на руках у Прокофьева был только черновик клавира, чистый клавир

и партитура остались в Мариинском театре. Быстрый на выдумку, смекнув, что итальянец скучает в Америке по родине, Прокофьев предложил Кампанини созревший еще в дороге замысел: оперу по сказке Карло Гоцци.

— Гоцци! Наш милый Гоцци! Но это чудесно! — воскликнул Кампанини.

В январе 1919 года подписали договор. Это была редкость: официальный заказ оперы иностранцу-композитору, Гонорар позволил Сергею Сергеевичу отказаться от гастролей.

В перерывах между осенними концертами, воспользовавшись заказом одного музыкального издательства, Сергей Сергеевич написал четыре танца.

С искренне глубоким чувством он сочинил другое произведение: душевнейшие лирические миниатюры, названные им с детской простотой: «Сказки старой бабушки». Прокофьев создал цикл из четырех фортепьянных пьес. И дал «Сказкам бабушки» напутствие: «Иные воспоминания стерлись в ее памяти, другие не сотрутся никогда».

Этим лирическим сочинением композитор выказал свое родство с традициями отечественной музыки, показал себя учеником Лядова и Римского-Корсакова, от которых еще так недавно пытался оторваться в своем интервью-монологе, прозвучавшем, однако, на американской земле холостым выстрелом. Не очень любил Прокофьев афоризмы, вроде «музыка — язык души», в «Сказках» же как раз доказал правду этих слов.

«Сказки» родственны удавшейся мелодичной партии Бабуленьки из «Игрока». Только в новых фортепьянных пьесах русские интонации зазвучали еще выразительнее. Объявила себя в них и другая характерная черта Прокофьева — обращение к детству, к мемуарным зарисовкам. Через всю его творческую жизнь пройдет эта склонность к воспоминаниям о детстве, переводимым на язык акварельно чистой и прозрачной лирики.

Заказанные Прокофьеву «Сказки» и «Четыре танца» не понравились издателям. Он столкнулся лицом к лицу с «деловой Америкой». Здесь всевластно господствовала коммерция. От русского композитора ждали сенсаций, чтобы сделать рекламу фирме. Нужен был ходкий товар. «Лирическая линия» в творчестве композитора не интересовала издателей. Прокофьеву предложили за пьесы столь мизерный гонорар, что оставалось одно: от издания отказаться. Но Прокофьев смог выступить с новыми произведениями в концерте. И это было для него важно. 7 января 1919 года в Нью-Йорке он впервые исполнил лирические «Сказки старой бабушки».

Расширялся круг знакомых Прокофьева. Один из его осенних клавирабендов, **вечерних сольных концертов, посетил** незадолго до того приехавший из России в Америку **Рахманинов**. Свидание с **Прокофьевым** в Нью-Йорке было внешне очень душевным. Маститый композитор находился в удрученном состоянии духа, но **беседовал** приветливо, без намека на превосходство. Сразу же почувствовалось различие жизненных намерений. Прокофьев не скрывал своего желания **возвратиться** на Родину. Мировая война кончилась, и он поделился надеждой, что вот-вот утихнет гражданская война и можно будет отправиться домой. Сергей Васильевич грустно молчал. Ему предстояла нелегкая жизнь пианиста-исполнителя. Он принял условия американских менеджеров и понимал, что «репертуарные» пьесы, делающие сборы, придется играть бесконечно часто.

Этот нью-йоркский вечер и встреча на нем с **Рахманиновым** вошли в биографию Прокофьева еще потому, что на концерте, в артистической, его представили молоденькой знакомой Рахманиновых — Лине Кодина. Выяснилось, что она училась пению, свободно говорила по-русски — дед ее по матери долгое время жил в России, и русский язык в семье звучал наравне с английским и французским. Отец ее — испанец, мать — полуполька-полуфранцуженка. У всех в семье большой интерес к русскому искусству. А она любит, когда русские называют ее Линей Ивановной. Да, она уже слышала Сергея Сергеевича, его Первый фортепьянный концерт. Музыка ей очень понравилась

Прокофьев вскоре стал частым и желанным гостем в семье Лины Ивановны. Встречались они и у Рахманиновых. Лина Ивановна вспоминает в своих записках: «В музыкальных кругах о нем (т. е. о Прокофьеве) одни говорили как о футуристе, декаденте, приехавшем из загадочной и непонятной России, другие — как об интересном музыканте-новаторе, третьи — как о феноменальном виртуозе и т. д.». И добавляет: «...я всегда защищала его произведения, за что мне немало попадало от близких, у которых вкусы были более консервативны».

С любопытством она присматривалась к внешнему своеобразию пришельца из России. Его внешний облик был необычным, писала Лина Ивановна. Он был поразительно тонкий и худой, можно было подумать, что он сломается пополам, кланяясь публике; его движения были угловатыми, почти автоматическими.

Избалованный в Петрограде обществом друзей, Прокофьев искал и в Нью-Йорке доброжелателей его музыкальных иска-

ний. С Линой Ивановной он мог поделиться своими замыслами, рассказывал ей о русской музыке, об оставшихся на Родине матери и друзьях.

Весну 1919 года Сергей Сергеевич встретил «по уши» в работе над оперой.

Однако заокеанская жизнь Прокофьева неожиданно-негаданно осложнилась бедой. Сергей Сергеевич угодил в больницу. Заболел скарлатиной и почти одновременно дифтерией. Угрожал опасностью нарыв в горле. Близкое участие в судьбе Сергея Сергеевича приняли семья Лины Ивановны и она сама. Больному было худо. Наконец кризис миновал. Дело пошло на поправку.

Склонный к шутке, Сергей Сергеевич, вспоминая впоследствии эти дни, писал, как был он поражен, когда рядом с цветами, которые приносили друзья, вдруг появились прекрасные розы. Они оказались присланными какой-то американкой. Он встретился потом с нею и добродушно вспоминал ее слова, сказанные даже с некоторым разочарованием: «Я думала, вы умрете, — потому и послала вам такие розы...»

Нет, не шла озорному музыканту-композитору роль дамского кумира!..

Он едва дождался разрешения доктора продолжать работу. Внутренним слухом он уже слышал и внутренним оком видел свою оперу. Было такое ощущение, что он будто продолжает работу, начатую в Петрограде. В «Игроке» и «Шуте» он шел на штурм театральной рутины. Материал Гоцци позволял пробиться дальше. Никаких медленных ритмов — быстрота, энергия. Высмеять и золотую парчу, и атлас, и сабли, и шестивия, и ритуалы излюбленных оперой героев! Наполнить оперу занятыми превращениями и чудачествами! Усилить, даже больше чем в «Игроке», декламационно-речитативную линию!

Сюжет оперы таков. Судьба героев — короля Трефа и его сына, наследного Принца — в руках довольно добродушного волшебника, мага Челия и соперничающей с ним ведьмы Фата Морганы. Челий в карты проигрывает ведьме «подопечных» героев сказки.

Принц болен. В его смерти заинтересована часть царедворцев, которым покровительствует Фата Моргана. Потешный персонаж Труффальдино узнает от Челия, что грустный больной Принц выздоровеет, если засмеется. Надо его рассмешить. Устраивается веселый праздник. Но появляется Фата Моргана, чары ее сковывают Принца — он остается печальным. Тут происходит смешной трюк: Труффальдино, будто не узнав, толкает ведьму, та падает, и с падением ее теряют силу чары.

Принц засмеялся — и выздоровел. Фата Моргана неистовствует и околдовывает его снова: он влюбляется в три апельсина, которые обязан разыскать. Начинаются приключения Принца и солутствующего ему преданного, но трусливого Труффальдино. В пути надобно одолеть чары еще одной злой волшебницы — Креонты, в замке которой растут три апельсина. Приключения продолжаются, пока, наконец, путники не достигают цели. Утомленный Принц засыпает, Труффальдино, которого мучает жажда, не выдерживает испытания и разрубает один апельсин. Оттуда выходит прелестная Принцесса, но она тоже томима жаждой. Труффальдино разрубает второй апельсин. Выходит еще одна Принцесса и тоже мечтает о воде! Отчаявшийся Труффальдино убегает, и прекрасные девушки, томимые жаждой, умирают. Пробуждается Принц. Он разрубает оставшийся апельсин. Появляется третья Принцесса. Принцу удается утолить ее жажду. Он безумно влюбляется в Принцессу. Разыгрывается сцена любви. Принц торопится вести Принцессу под венец. Тут происходит еще одна история...

Подосланная врагами Арапка превращает Принцессу в крысу. Когда возвращается Принц с королем, он видит безобразную Арапку вместо красавицы.

— Нет, это злой обман! — восклицает Принц.

Но царское слово непреложно. Король-отец настаивает на женитьбе. Обмен репликами:

— Не желаю.

— Повелеваю!

— Какой ужас!

— Повелеваю, подай ей руку! Шествие вперед!

И под звучный марш шествие начинается... Лишь в решающий момент праздника на троне оказывается крыса, это Принцесса села на законное свое место. Раскрывается коварство злых сил. Принцесса расколдована. Фата Моргана с приспешниками проваливается в преисподнюю. Любовь и добродетель побеждают.

Казалось, и не придумать другого либретто, которое давало бы столько пищи воображению композитора. В музыке оперы почти нет статических состояний, господствует динамика, отдана власть слову-жесту.

Король, министры, да и волшебники и силы преисподней даны в плане гротеска; осмеяны чванство, мистика, магия, дворцовые интриги. Смех — действующее лицо оперы.

Остроумно введены в оперу Чудак, поясняющие драматические ситуации. Они за торжество добра, их печалит невзгоды

героев. Вместе со зрителями они хотят помочь им, вмешиваются в действие. На сцене возникают споры, потасовки...

Кукольно-трогательны страдания Принца, комичен Труффальдино. Остроумны музыкальные темы всяческих превращений. Великолепны шествия, включая и шествие пародийного отряда под марш, ставший классическим в творчестве Прокофьева.

Все лето и начало осени 1919 года Прокофьев занимается оркестровкой оперы. Пригодилась выучка Римского-Корсакова и Черепнина. Работа ведется с профессиональной точностью. К 1 октября, как было условлено, Прокофьев представляет партитуру в Чикагский театр.

Начинается увлекательная подготовка оперы к постановке. Поразительно, что почти ни одному музыкально-сценическому произведению прославленного ныне создателя балетов и опер не довелось беспрепятственно увидеть театр. Так случилось и с «Тремя апельсинами».

Клеопонте Кампанини, добрый, понимающий Кампанини, в декабре скоропостижно скончался. Дирекция чикагской оперы, как писал Сергей Сергеевич, растерялась, не справилась с репертуаром, и «Три апельсина» были отложены. Десять месяцев отдано сочинению оперы. Надежда рухнула.

По просьбе ансамбля Зимро, состоявшего из бывших товарищей по консерватории, Сергей Сергеевич быстро, в две недели, написал «Увертюру для секстета на еврейские темы». Увертюра оказалась достаточно удачной и прочно вошла в репертуар. Но чем заняться дальше? Вот каков он, заокеанский «свежий воздух»!

Прокофьеву запомнилось испытанное им в эти недели ощущение заброшенности:

«Иногда я бродил по огромному парку в центре Нью-Йорка и, глядя на небоскребы, окаймлявшие его, с холодным бешенством думал о прекрасных американских оркестрах, которым нет дела до моей музыки; о критиках, изрекавших сто раз изреченное, вроде «Бетховен — гениальный композитор», и грубо лягавших новизну; о менеджерах, устраивавших длинные турне для артистов, по пятьдесят раз игравших ту же программу из общеизвестных номеров. Я слишком рано сюда попал: дитя (Америка) еще не доросло до новой музыки!»

Снова раздумья о Родине. Но «через какие ворота» вернуться домой? Гражданская война продолжается. Кольцом вражеских фронтов обложена Советская Россия.

В поисках творческих замыслов Прокофьев набрал на книгу Валерия Брюсова. Вышедшая двумя изданиями до ре-

волюции, она понаделала шуму в литературных кругах русских столиц отличной стилизацией под немецкое средневековье. Повесть называлась «Огненный ангел». В ней устами рыцаря Рупрехта рассказывалось, как мистификаторски извещал Брюсов, «о дьяволе, являвшемся в образе светлого духа одной девушке», о занятиях магией, о суде инквизиции, от которого и погибла Рената, героиня повести. Сочиненная писателем после поражения первой русской революции 1905—1907 годов, эта повесть была данью декадансу, реставрацией образов средневековья.

Что притягивало в ней Прокофьева? Сличение либретто оперы с сюжетом повести показывает, что сексуальная подоплека сюжета не увлекла композитора. Не увлекла и мистика. Можно полагать, что в экзальтированной любви героини повести Ренаты Прокофьев увидел как бы углубление образа Полины из «Игрока» Достоевского. Рыцаря Рупрехта, от имени которого Брюсов вел рассказ, Прокофьев обращает в благородного спутника Ренаты, безуспешно пытающегося спасти ее и от власти предрассудков и от возмездия инквизиции.

Знал ли Сергей Сергеевич, что, когда он увлекся повестью Валерия Брюсова, автор ее в далекой Москве вошел в ряды интеллигенции, отдавшей себя на службу новой, революционной культуре? Брюсов был уже очень далек от стилизации средневековья... И его поразило бы, что где-то в Нью-Йорке русский композитор, прославившийся бунтарем, увлекся Ренатой. А Прокофьев увлекся. После веселых, легчайших «Апельсинов» он возвратился к образу страстно мятущейся женщины. Испещрил карандашными пометками поля книги. Набросал музыку двух актов. И прервал работу. Понял, что сочинение пошло обманчиво быстро. Опера трудна. Замысел, очевидно, не ко времени. Перспектив не сулит. С душевной горестью он расстался, надеясь, что ненадолго, с полюбившейся Ренатой.

В Америке делать нечего. Композитор-пианист согласился на гастроли в Канаду. Поездка, подправив материальные дела Сергея Сергеевича, ничем творчески его не обогатила.

Прокофьева потянуло в Европу. Там после окончания войны оживил свою деятельность Сергей Дягилев. Похожий на пастуха, по словам Игоря Стравинского, он собирал к себе «заблудших овец» — раскиданных по странам русских актеров, музыкантов, композиторов, художников. Стравинский был уже около него. У Дягилева хранился клавир «Шута, семерых шутов перешутившего». Это обнадеживало Сергея Сергеевича. Помня свой римский дебют 1914 года, он надеялся на устрой-

ство концертных выступлений в Европе. Еще одно известие ускорило решение: трудными путями из Кисловодска, через Крым и Черное море, ехала к сыну больная Мария Григорьевна.

Сергей Сергеевич отправился в Европу.

Среди русских — без России

Сергей Павлович Дягилев ждал Прокофьева в Лондоне. Встретил его так, будто расстались они только вчера. По-прежнему неотразимый; светский, блестящий, несколько только за эти годы погрузневший, Дягилев привычно, с первой же беседы вовлек Прокофьева в поток своих неистощимых выдумок. С неизменной безапелляционностью, по ходу чтения клавира «Шута» то приставляя к глазу, то откидывая монокль, «с остротой и пониманием», как писал потом Сергей Сергеевич, Дягилев посоветовал пересочинить некоторые места и написать пять музыкальных антрактов между картинами, чтобы весь балет уложить в один акт, без перерывов. Это теперь модно, нравится публике. Обаяние многознающего театрального деятеля и прославленного организатора «русских сезонов» обезоруживало собеседников. Прокофьев принял предложение.

То было время нового расцвета дягилевского предприятия. Интерес, возбужденный событиями в России, притягивал публику к русскому искусству. Спектакли Дягилева проходили с шумным успехом.

Закончив переговоры в Лондоне, Прокофьев едет во Францию. Там встречает больную, полуслепую мать. Парижские врачи советуют оперировать глаза Марии Григорьевне, и ее помещают в клинику. Сергей Сергеевич в тревоге, обеспокоенный и состоянием матери и необходимостью быстрой доработки музыки «Шута». К тому времени в Париж приехала Лина Ивановна, она приняла участие в заботах Сергея Сергеевича. И когда он вторично уехал в Лондон, то попросил Лину Ивановну навещать Марию Григорьевну.

Операция не принесла исцеления. Выла, однако, устранена угроза полной слепоты.

Лето Сергей Сергеевич решил провести с матерью близ Парижа, на берегу Сены, около маленького городка Мант ла Жули. Впервые за два года он почувствовал себя близко к природе. На окраине города тихо, красиво, уютно. Бесконечные разговоры с матерью о Сонцовке, о Петрограде...

Побывал здесь художник Михаил Федорович Ларионов. Еще при первом намерении ставить «Сказку о Шуте» Дягилев ему поручил художественную часть. Оказалось, что Ларионов сохранял эскизы декораций и костюмов и теперь, к восторгу Сергея Сергеевича, привез их показать.

В это лето было много музыки в домике Прокофьевых. Часто наезжала навестить Марию Григорьевну Лина Ивановна. Она гостила у Прокофьевых, пела, разучила романсы Сергея Сергеевича. Сам же он настойчиво готовился к концертам. Играл свои произведения и решил включить в программы несколько пьес из цикла «Причуды» Мясковского. По Николаю Яковлевичу он очень скучал, но не получал о нем, как и о других друзьях, никаких известий. Связи с Родиной не было.

Прокофьев заново просмотрел музыку «Шута», полную эксцентрических выдумок. Она нравилась Сергею Сергеевичу, но, пристрастившись за эти годы к сочинению лирики, он решил обещанные Дягилеву антракты между картинами балета написать в духе, близком мелодичным «Сказкам старой бабушки». Это была счастливая находка. Балет приобретал признаки присущей Прокофьеву сдержанной лирики, которая теперь как бы обрамляла буффонадные образы шутков.

Как всегда, Прокофьев уложился в жесткий срок. Партию балета осенью он передал Дягилеву. Позаботясь об устройстве на зиму Марии Григорьевны, сам он быстро собрался и отправился снова в Америку. Чикагская опера захотела возобновить подготовку «Любви к трем апельсинам». Однако переговоры из-за чисто материальных разногласий затянулись. И только в начале 1921 года новый директор оперы, известная певица Мэри Гарден, заключила с Прокофьевым договор, пообещав подготовить спектакль к будущему сезону. Опять ждаты!

Зима прошла в концертных поездках по Калифорнии. «Американская кривая» русского композитора как будто повернула вверх. Но ему неуютно стало в Америке. Хотя и были интересные встречи, в частности с отпущенными на чужбину русскими музыкантами. Появился Сергей Кусевицкий. Предпринимательская жилка взяла верх: в Париже расширяло деятельность его нотное издательство под маркой фирмы «Гутхейль», и он покинул Россию. В Америке Кусевицкий гастролировал как дирижер. Встретил Прокофьев здесь и Зилоти, который стал педагогом в каком-то музыкальном учебном заведении.

Концерты Сергея Сергеевича проходили с успехом.

А сочинение? Для кого и что писать? Привыкший на Родине к творческой среде, в которой требовательно относились к поискам «новых берегов» в искусстве, Прокофьев тосковал в Америке по дружеским спорам, по русскому слову. Своеобразным отзвуком на одиночество этой зимы в творческом списке композитора появились пять песен без слов — вокализы. Музыка их была сродни петроградским циклам романсов. Но лишённые текстового содержания, вокализы как музыкальная форма оказались все же чужды творчеству Прокофьева. Он любил слово-жест, музыку-действие. И скучал по русской речи. Даже по встречам во Франции: там больше русского, хотя тоже без России.

Выполнив обязательства по гастролям, весной Сергей Сергеевич был уже в Европе. В Монте-Карло шли репетиции «Сказки о Шуте». Дирижировал автор. Премьеру в Париже назначили на середину мая 1921 года. К имени Прокофьева Дягилев приучил парижан в своих рекламных извещениях. Для афиш он заказал портрет Прокофьева знаменитому Анри Матиссу; тот изобразил композитора с узкими плечами и очень вытянутым лицом. Когда художника спросили:

— Зачем?

Он ответил:

— Я хотел передать ощущение его длинного роста.

С исполнением в Париже прокофьевской музыки опередил Дягилева Сергей Кусевитский. На 29 апреля он объявил исполнение «Скифской сюиты». И продирижировал этим вовлекающим в споры произведением. Имя композитора, которое до сих пор с трудом произносили даже музыканты, метеором пронеслось по страницам прессы. «Скифской сюитой» Прокофьев завоевал симпатии многих.

Спустя же три недели, 17 мая, Дягилев представил музыкальному Парижу «Сказку о Шуте, семерых шутов перешутившем». Или — коротко — балет «Шут».

Прокофьев достиг своего: наконец-то он дирижирует оркестром, исполняя собственное театральное произведение!

С первых же тактов оркестрового вступления, писал Прокофьев, «с подсвистывания и побрякивания, как будто с оркестра вытирают пыль перед началом спектакля», выказывал себя озорной характер музыки. И до самого финала, до лихого празднества прехитрого Шута с его братией, балет держал в своей власти весь зал, где собрался музыкальный Париж. «И публика и пресса приняли «Шута» очень хорошо», — резюмировал Прокофьев. В этом же сезоне, кроме премьеры «Шута», Дягилев возобновил балет «Весна священная» Стра-

винского и поставил, наконец, его обрядовые сцены под названием «Свадебна». Три острых спектакля «русского сезона».

«Шут» имел успех в Париже; зато в Лондоне, где Прокофьев побывал с дягилевской труппой, его балет постигла неудача: критика была очень резкой. Сергей Сергеевич возвратился во Францию, к матери, и до глубокой осени прожил с нею на берегу Атлантического океана, в Бретани. Здесь у Прокофьевых гостила и Лина Ивановна. Мария Григорьевна потребовала прочесть ей все рецензии об исполнении «Снифской» и «Шута». Видела она плохо и уже не могла сама вклеивать отзывы в тетрадь по заведенной некогда привычке.

Вслед за Парижем и Лондоном Дягилев показывал прокофьевский балет в городах многих стран. Отзывы были противоречивые, очень много «ругательных». Прокофьев писал впоследствии об этом: «английские критики самые невежливые на свете, и им под пару только, пожалуй, американские». Считали «Шута» бессмыслицей, видели в композиторе сумасшедшего ниспровергателя всяких законов искусства. Почти все авторы отзывов проходили мимо национальной подоплеку гротескной музыки на сюжет русской сказки. Подобные отзывы снова и снова напоминали Прокофьеву о том, насколько далекой оказывалась зарубежная музыкальная среда его творческим влечениям.

Подготовка «Шута» и премьера спектакля давали Сергею Сергеевичу ощущение близости русского. Но балет не утолил его жажды. Живя на берегу Атлантического океана, Прокофьев взялся, наконец, за выношенный и давно созревший замысел, за свой Третий фортепьянный концерт.

Собраны и разложены на столе отрывки и обрывки нотных записей, начиная с тринадцатого года. Каждая запись рождает воспоминания: о классах консерватории, о дружеских беседах с НЯМом и Асафьевым, о плавании через Великий океан...

В Бретани, по соседству, был еще один источник воспоминаний. Здесь жил Константин Бальмонт. Сергей Сергеевич испытывал к своему пылкому и громогласному, иногда приторно-сладкому соседу с седеющей, буро-рыжей, поредевшей шевелюрой двойственное отношение. Стихи его любил. Может быть, за музыкальную привлекательность, за уйму аллитераций, за виртуозные выдумки. На стихи Бальмонта и Анны Ахматовой он написал свои уже зрелые романсы (мило вспомнить их исполнение в Петрограде). На «Зовы древности» сочинил «Семеро их» (и восхищался умением Бальмонта вжиться в древний эпос). В то же время исподволь нарастала не-

приянь к этому несдержанному, ворчливому, постаревшему поэту. Он и говорил и декламировал с наигранным пафосом.

Бальмонт же не скрывал своего восхищения композитором и его музыкой. Просил еще и еще раз проиграть темы «За-клинания», подсказал Сергею Сергеевичу сочинить - новые романсы на свои стихи. Цикл из пяти романсов был быстро написан. И посвящен Лине Ивановне. Здесь, в Бретани, сообщая подыскали ей и псевдоним, под которым молодая певица стала выступать в концертах: Лина Любера. Бальмонт был первым слушателем, которому Сергей Сергеевич показал еще не совсем отделанный новый концерт для фортепьяно. И вознагражден был сонетом, почти экспромтом сочиненным в его честь. Бальмонт переписал свой сонет на голубой бумаге с изящной темной каймой. Он сумел сочетать в сонете, казалось бы, несочетаемые образы: «ликующий пожар багряного цветка», «расплавленная руда», замок «из малых раковин», воздвигнутый детьми; «опаловый балкон», мгновения, пляшущие вальс... Сонет завершался восторженной строфой; как бы отбрасывается прочь нагромождение образов:

Но, брызнув бешено, все разметал прилив.
Прокофьев! Музыка и молодость в расцвете,
В тебе востосковал оркестр о звонком лете,
И в бубен солнца бьет непобедимый скиф.

Несмотря на свою симпатию к Бальмонту-поэту, Сергей Сергеевич был рад расставанию. Из Чикаго пришли хорошие вести: началась подготовка «Апельсинов», Мэри Гарден осталась верна слову. Из Нью-Йорка же прислали письмо с предложением турне. Прокофьев заканчивает оркестровку фортепьянного концерта и уезжает в Америку.

Анализируя свои опусы, он писал впоследствии: «Упреки в погоне за внешним блеском и в некоторой «футбольности» Первого концерта привели к поискам большей глубины содержания во Втором». В Третьем концерте он достиг, наконец, давно искомого, желанного равновесия сольной партии и партии оркестра.

Десять лет копился тематический материал. За эти годы были написаны несколько концертов, соната, балет, две оперы, романсы, начата новая большущая опера... Много испытано, пережито. И вот на побережье Бретани произведение завершено.

Не раз писал об этом концерте Асафьев: «Сильное не ошеломляющей яркостью, а глубиной и содержательностью, это произведение раскрывало положительные качества прокофьев-

ской лирики, композитор прочно утвердился на родной почве». На склоне своей жизни прозорливый критик отметит еще раз, что в Третьем концерте нет ничего показного и никакой суеты и что без этого «пласта» вряд ли возможны были в будущем драматические «противопоставления родной и чужой почвы» в «Александре Невском» — произведении, созданном четверть века позже. Вот куда вел Третий концерт!

Уже коротенькое слово кларнета в начале первой части настраивает на лирику. И ощущение русской мелодичности не покидает нас. В побочной партии первой части чувствуется близость «Картинкам с выставки» Мусоргского (а Сергей Сергеевич как раз исполнял это чуждое им произведение на своих клавирабендах).

Вторая часть концерта — тема с пятью вариациями. Певучая, вольная тема — ее хочется слушать еще и еще, но композитор сдержан. И тема и некоторые из вариаций — это редкостные находки музыканта-мелодиста. Мелькнет в вариациях шутка, подыметесь кутерьма, зазвучит задумчивая мелодия, близкая мотивам «Сказок старой бабушки»... И снова пройдет величавой поступью знакомая тема. Напевность концерта спустя четверть века любители прокофьевской музыки вспомнят, услышав Адажио его знаменитой Пятой симфонии. Это будет встреча все с тем же, всегда молодым Прокофьевым.

Музыка финальной части концерта — упругая, буйная, насыщенная энергией. В центре — певучая вставка. Не застенчиво-скрытая, как бывало у юного Прокофьева, а открыто-лирический эпизод. Самоцвет лирики! В концовке снова звучит музыка, полная энергии и буйства красок, придающих праздничность всему произведению.

Премьере этого сочинения суждено было состояться далеко от Родины, в США.

Осенью Сергей Сергеевич приехал в Чикаго. Руководители оперного театра решили, что управлять оркестром в спектакле «Любовь к трем апельсинам» будет сам автор.

Сергею Сергеевичу пришлось вмешаться в ход репетиций, которые, по его мнению, постановщиком Жаном Коини велись довольно скучно, хотя певцы и оркестранты были хорошие, а декорации Бориса Анисфельда, по словам Прокофьева, очень хорошие.

Вчитываясь в строки воспоминаний самого композитора о первой постановке первой его оперы, замечаешь сдержанность, сухость, даже усмешку. Программная сторона оперы, обращенная супротив рутины, шаблона, романтических штам-

пов, обветшалых форм оперного искусства, — весь этот запал, копившийся годами, если и оказался замеченным критикой, то обигрывался в фельетонном духе.

Именно в таком духе дана литературная зарисовка генеральной репетиции оперы в книге очерков писателя Бена Хекта «Тысяча и один день в Чикаго» (эти страницы из русского перевода книги Прокофьев сохранил в своем архиве):

«Театральные завсегдатаи... бормочут в полумраке, что подобной оперы еще никогда не видано ни на земле, ни на небесах. Декорации м-ра Анисфельда вспыхивают, как средневековые фейерверки. Фантазмагория звуков, цветов и действий наполняет изумленную авансцену. Ибо нет никакого сомнения в том, что авансцена с высеченными на ней именами Верди, Баха, Гайдна и Бетховена порядочно изумлена.

Опера разворачивается. Музыка разворачивается. Певцы, одетые так, как никогда еще не были одеты никакие певцы, ползают на сцене, прыгают, кувыркаются...»

Премьера оперы состоялась 30 декабря.

Декабрь выдался трудным для Прокофьева. Шли репетиции «Апельсинов», а в середине месяца два вечера подряд он исполнял свой Третий концерт. Принят был хорошо. Но отчужденность чувствовалась. Видно, американские слушатели «не очень поняли» музыку, коротко отметил в своих записках Сергей Сергеевич.

А что в России? Кольцо фронтов давно разжато Красной Армией. Сергей Сергеевич послал первые письма на Родину. И ждет ответа. В Америке создано Общество друзей Советской России. Сергей Сергеевич был обрадован приглашением и с удовольствием выступил в концерте, устроенном чикагским отделением этого общества. Говорили, что в белоэмигрантских кругах негодуют. Ему дела нет до этих кругов.

— Большевики покровительствуют искусству и делают все возможное, чтобы содействовать его процветанию... По моему убеждению, музыкальной культуре в России предстоит великое будущее, — заявил Прокофьев в интервью для журнала «Пасифик Коуст Мюзикшн».

Сергей Сергеевич исполнил в концерте несколько своих фортепьянных произведений и приготовленные для концертных гастролей еще в Бретани «Картинки с выставки» Мусоргского. Особенно любил Сергей Сергеевич острый «Балет невылупившихся цыплят» и ритмичное «Быдло» — пример, как из совсем, казалось бы, немusыкального материала, конструируется маленький шедевр — чудо!

Прокофьева ждали в Нью-Йорке. Ждал его Коутс. Тот самый «русский англичанин» Альберт Коутс, бывший дирижер Маринки, который в свое время взялся за «Игрока». Дирижеру, знакомому с русской музыкой, Прокофьев вручил партитуру Третьего концерта. Увы, и публика и критика Нью-Йорка не приняли лучшее из произведений русского композитора. Ни виртуозная игра автора, ни блистательное искусство дирижера не выручили. Два концерта, два вечера подряд — равнодушные, похожие на признак провала.

Через две недели чикагцы показали в Нью-Йорке «Апельсины». Сергей Сергеевич был доволен оркестром, дирижировал с увлечением. Зал хорошо принял оперу, как и в Чикаго. «...Но боже, что за критика появилась на другой день! — писал впоследствии Прокофьев. — Можно было подумать, что свора собак выскочила из подворотни и оборвала мне штаны».

И дальше, как об итоге своего двухлетнего скитальчества, Прокофьев пишет в своих воспоминаниях: «Пришлось взглянуть правде в глаза: столь блестяще начавшийся американский сезон принес мне в результате нуль».

О поездке с концертами нечего было и думать, потому что грубая и невежественная оценка оперного спектакля нью-йоркской критикой непременно скажется на приеме и в других городах. Русского пианиста, автора разруганной оперы, с неприятной встретят критики в городах, где посмеет он появиться. Концерты будут провалены. Таковы жесткие законы в заокеанской стране бизнеса. Здесь часто господствует реклама. Живая суть искусства мало интересует бизнесменов. В денежном отношении, однако, чикагские и нью-йоркские концерты кое-что дали. Обнадежил чикагский театр: Мэри Гарден обещала поставить «Огненного ангела». Но оставаться в Америке Прокофьев больше не хочет. И не привезет сюда Марию Григорьевну.

«В голове шум от суеты и желание уехать работать куда-нибудь в спокойное место», — вот состояние, в котором Сергей Сергеевич встретил новый, 1922 год.

Он решает снова возвратиться в Европу. Тем более что в Милане жила, проходя там курс совершенствования в пении, Лина Ивановна. А в Германии объявился петроградский приятель юности Башкиров, азартный шахматист и поэт, писавший под псевдонимом Борис Верин. Он расхваливал Баварские Альпы и звал туда.

В марте 1922 года с матерью и Борисом Вериным Сергей Сергеевич поселился на юге Германии, в местечке Эттал

В эттальском пристанище

Странствующий скиф разбил свой бивак в прекрасной местности лесистых Баварских Алы.

В домике Прокофьевых уютно. За Марией Григорьевной ухаживает заботливая служанка. Борис Верин читает стихи, еще так недавно бытовавшие в петроградских салонах.

Из Милана ненадолго приехала Лина Ивановна. Там вскоре должен был состояться концерт Прокофьева, теперь уже с участием певицы Лины Люберы. Сергей Сергеевич отправился в Милан. Лина Ивановна исполнила под его аккомпанемент сочиненные в Бретани романсы на слова Бальмонта. Вместе возвратились в Этталь. И в селении на горном склоне затеплился еще один семейный очаг.

Сергей Сергеевич поделился с женой своим намерением — закончить в Эттале «Огненного ангела». На столе лежала испещренная заметками повесть, иллюстрированная средневековыми гравюрами. На первом ее листе — предостерегающая помета, выведенная четким почерком Прокофьева: «В книгу просят не чихать», — напоминание для любопытных!

Сергей Сергеевич увлечен образами оперы. Не в шутку он даже убедил близких в том, что именно в местах, где стоит монастырь Этталь, побывали герои Брюсова. И этому можно было поверить. Все здесь сохраняло воспоминание о далеком прошлом. Многие из крестьян часто надевали вытасенные из сундуков старинные одежды, мужчины не брили бород и ходили с длинными волосами. Объяснялось это тем, что город неподалеку, Обераммергау, славился своим театром, где раз в десять лет ставили средневековую мистерию с участием местных крестьян. Как раз приближалось время такого представления весной. Жители Этталя готовились к спектаклю и отращивали волосы да бороды. Прокофьевы были на представлении. Оно длилось с утра до вечера. Каким выразительным фоном для работы над «Огненным ангелом» служили эти зрелища!

В Эттале Сергей Сергеевич как бы прикоснулся к жизни земли. Проснулось увлечение, если не страсть, детских лет — к ботанике. Он собирал гербарий. И радовался, когда находил растение, знакомое еще по Сонцовке. Всмотривался в звездное небо и гордился знанием еще в детстве изученных созвездий. Купил инкубатор для выведения цыплят — эта новинка только еще поступила в продажу. («Ходили по окрестным селам и собирали яйца от породистых кур, при условии наличия в хозяйстве элегантного и энергичного петуха», — шутливо со-

общает Прокофьев в одном из дружеских писем.) С Борисом Вериным проводит часы за шахматами. Следит за шахматной жизнью мира. («Алехин... собирается играть с Капабланкой матч на мировое первенство; сам Капабланка в Гаване нянчит новорожденного ребенка».) Сергей Сергеевич сочиняет стихи, в соревновании с Вериным переводит сонеты Эредиа (жюри — Константин Бальмонт и Игорь Северянин).

Чем бы ни занимался Прокофьев — будь то игра, чтение книг по ботанике или устройство клумбы перед домом, он отдается увлечению сполна, горячится и отстаивает какую-нибудь выдумку с таким пылом, будто речь идет о его программном сочинении.

И в этальском пристанище Прокофьев не отстраняется от музыкальной жизни послевоенной Европы. Его отыскал Сергей Кусевицкий. Нотоиздательство «Гутхейль» в Париже, с отделением в Германии, занялось изданием произведений русских композиторов. Кусевицкий объявил о выпуске в свет сочинений Прокофьева. В числе других произведений были изданы заново написанный клавир «Шута», партитура «Скифской сюиты» и клавир «Любви к трем апельсинам».

Мария Григорьевна, полуслепая, с озабоченностью за сына, крупно выводит строки письма к сестре: «...С. целый день работает, подготавливая вещи к печати и корректируя по два раза каждую. Его работоспособность поразительная... Он не переставая переходит от одного дела к другому».

Сергей Сергеевич довольно часто совершает выезды на концерты в европейские столицы. Уже в апреле 1922 года он побывал в Париже и Лондоне. Исполнил Третий концерт. Парижская премьера концерта прошла под управлением Кусевицкого, в Лондоне дирижировал оркестром Альберт Коутс. После «Скифской» и «Шута» парижские завсегдатаи концертных премьер подивились спокойной музыке. В Лондоне и автор, и Коутс, и фортепьянный концерт были приняты, как писал Сергей Сергеевич, вежливо. Критика, по словам Прокофьева, «теперь извинялась за резкий прием, оказанный год тому назад «Шуту».

Побывал Прокофьев в Бельгии, Италии, Испании. Опять бушевала его «Скифская сюита»... В начале 1922 года первое исполнение ее в Брюсселе Сергей Сергеевич назвал «мятежным»: «Публика пришла в раж и едва не подралась между собой». Знакомая картина!

Во время гастролей этих лет Прокофьев не ввязывался в «бои»; успокоенный этальской тишиной, он присматривался к музыкальной карте Европы.

Не сходило со страниц журналов имя Стравинского. Прислушал Прокофьев с удовольствием его балеты и фортепьянную сюиту по «Петрушке». В одну из встреч со Стравинским произошла размолвка: тот резко отозвался о музыке «Апельсинов», Прокофьев что-то нелестное сказал о фортепьянной сонате и еще каком-то произведении признанного метра. Впрочем, размолвки сменялись миром, и дружелюбные отношения восстанавливались.

В Лондоне Сергей Сергеевич побывал на исполнении симфонии Артура Блисса, многозначительно названной цветной. Сколько было еще в России разговоров о попытках Римского-Корсакова и — особенно! — Скрябина, о «переводе» ими музыки на чувственный язык цвета! Части симфонии Блисса назывались: пурпурной, красной, синей, зеленой. Почему? Сергей Сергеевич так и не понял. Современные английские композиторы показались ему «чрезвычайно модернистскими» и «чересчур мозговыми». В искусстве и литературе Германии стремились к крайней психологической выразительности, характерной для господствовавшего там после войны экспрессионизма.

После «вылазок» в столичные города Европы Прокофьев снова возвращался на склоны Альп, возобновляя работу над оперой. Других произведений он почти не сочинял в Этале. Написал только опус 21 bis, «Шут», симфоническую сюиту для оркестра в двенадцати частях. Этой сюитой Прокофьев положил начало своему обычаю: из музыки балетов и опер делать сюиты для концертного исполнения оркестрами. За «Шутом» через три года появится сюита по музыке «Любви к трем апельсинам».

В душе композитора таилось беспокойство за будущее. Из Америки пришло известие: Мэри Гарден ушла с поста директора Чикагской оперы, и постановка «Огненного ангела» в театре отменена. Работа над музыкой «Ангела» превращалась теперь в чисто лабораторную, без близкой надежды увидеть оперу на сцене. Впрочем, копились «заготовки» для других произведений. Копились тоже впрок. По свидетельству близких, где бы ни оказывался Сергей Сергеевич, за чайным столом, на прогулке ли с друзьями, он вдруг замолкал, тянулся рукой к карману с записной книжкой и что-нибудь вписывал — это были обычно музыкальные темы. Шла постоянная работа мысли, исподволь.

В этальском уединении Сергей Сергеевич слышал вести о Родины о друзьях. Первой еще в 1920 году отозвалась на его письма приятельница консерваторских лет Элеонора Дамская. Ей Прокофьев сообщал о своей жизни, о поездках

на гастроль, об успехах и неудачах премьер. Посылал поклонны петроградским и московским друзьям, в частности Мейерхольду, которому он поспешил отправить только что изданный клавир «Апельсинов». «Сообщите мне адрес Мясковского и то, что знаете про него», — писал Прокофьев осенью 1921 года, а будущим летом, уже из Этталя, он снова нетерпеливо напоминает: «Сорок пять тысяч раз прошу адрес Мясковского...» Наконец в Эттале получено письмо из Москвы: объявился Владимир Владимирович Держановский. От него пришли достоверные сведения о Николае Яковлевиче Мясковском, который, оказалось, написал уже шесть симфоний! Остался верен этому жанру НЯМ. «Рад слышать про кипучесть Мяскуна, — отвечает Сергей Сергеевич на письмо Держановскому 21 сентября 1922 года. — С наслаждением поглядел бы на его новые симфонии». Прокофьев узнает о Борисе Владимировиче Асафьеве: Игорь Глебов — Асафьев возглавляет Разряд истории музыки в Государственном институте истории искусств. Пришла в Эттал прелестная, с запальчивостью написанная его книга «Симфонические этюды», Плохонькая бумага, бесцветная обложка, а пылу-жару-то сколько!..

Друзья отстаивают начала Модеста Мусоргского, об этом пишет Держановский. Он упоминает о П. А. Ламме, которого Прокофьев знал по Москве как пианиста и как работающего сотрудника «Русского издательства» Кусевидского. Теперь Ламм вместе с Мясковским преподает в Московской консерватории. И занимается восстановлением подлинников Мусоргского.

Наконец Сергей Сергеевич получил письма от самих Асафьева и НЯМа — годы разлуки позади.

Желанным вестником с Родины предстал перед Прокофьевым Владимир Маяковский. Встретились они в Берлине, куда Сергей Сергеевич приехал в связи с изданием своих сочинений. Маяковский изменился, это был уже не футурист, мечтающий о «секции поэзии земного шара», а поэт революции, живущий ее идеями и лозунгами. Маяковский наступал на мещанство, высунувшееся из своего логова с началом нэпа.

Владимир Владимирович мог много порассказать о поэзии и искусстве в Советской стране. О выступлениях в огромных аудиториях и на площадях. Мог он прочитать Сергею Сергеевичу свои «агитки», даже рекламные строки о товарах в пооткрывавшихся государственных магазинах.

Не сохранилось подробностей об этих встречах в Берлине. Но поэт и композитор, видно, снова остались довольны друг другом. «...Я знаю, он очень горячо ко мне относится», —

писал в сентябре 1923 года Прокофьев о Маяковском Элеоноре Дамской.

Покорил Сергея Сергеевича и как бы приблизил его к Родине первый номер московского журнала, начавшего выходить с участием его друзей. Журнал был назван «по-мусоргски», словами его девиза: «К новым берегам».

Подписанная С. Е. Фейнбергом, статья посвящалась пиа-низму Прокофьева. Сергей Сергеевич слышал, что после Александра Боровского и Владимира Горовица Фейнберг был едва ли не единственным музыкантом, исполняющим в России его произведения, в том числе и Первый фортепьянный концерт. Несколько позже выступит с прокофьевскими пьесами К. Н. Игумнов; он исполнит, в частности, «Сказки старой бабушки». Прозвучит в Москве изложенный для двух роялей Третий концерт.

Этальский поселенец мог лишь догадываться, что в Москве его имя только-только узнано молодежью. Это была правда. Спустя много лет советский музыкальный деятель В. А. Власов вспомнит, как в 1923 году в кабинете директора консерватории Ипполитова-Иванова собрались молодые композиторы. Кто-то назвал имя Прокофьева; послышался недоуменный вопрос:

— Какого Прокофьева?

Никто его не знал. А спустя несколько лет, добавил Власов, консерваторская молодежь «влюбится в его музыку». И, например, студент консерватории, будущий известный композитор Дмитрий Кабалевский увлечется музыкой далекого Прокофьева настолько, что педагог Катуар, просматривая его очереднойopus, как бы мимоходом уязвит ученика:

— У Прокофьева здесь, знаете ли, совершенно другие гармонии!..

Об этом ничего еще не дано было знать Сергею Сергеевичу. Но книжка советского журнала — это для него подарок. По просьбе редакции журнала Сергей Сергеевич послал в Москву письмо — первый отчет о своей затянувшейся поездке «по делам искусств». Во втором номере журнала появилось это письмо — краткое описание «годов странствий». Письмо заканчивалось сообщением, что он, Прокофьев, «поселился в Баварии, где занялся пятиактной оперой, начатой в Америке». Журнал умолчал о содержании оперы: уж очень не вязался сюжет из средневековья с интересами жизни Советской России и пафосом советского искусства.

.. На рабочем столе в этальском домике, у окна с вос-

хитительным видом на уходящие в горную даль леса лежат раскрытые листы партии Ренаты.

Сюжет оперы вкратце таков. Действие происходит в Германии XVI века. Возвратившийся из дальних странствий Рупрехт в деревенской гостинице слышит стенания женщины. Он предлагает ей рыцарскую помощь и в ответ слышит странное признание. Рената возбужденно рассказывает, как в детстве она полюбила подобного «прекрасному лучу солнца» Огненного ангела, который, однако, исчез, как только она в свои семнадцать лет потянулась к нему «душой и телом». Он «превратился в огонь и пепел», оставя ей страшные ожоги, и она с тех пор в отчаянии ищет его. Ренату преследуют вещие сны; она уверена, что Огненный ангел принял облик графа Генриха. Рупрехт — спаситель ее, он поможет отыскать графа. Неистовый монолог Ренаты прерывается жанровой сценой: корыстная хозяйка гостиницы вводит гадалку; происходит забавная перепалка.

Рупрехт сначала относится с легкостью к новому знакомству; он не прочь развлечься после странствий, но, пораженный страданиями Ренаты, становится любящим и верным ее другом. Рената отвергает его любовь, требует розысков Генриха. Тут вмешивается нечистая сила. Рупрехт добивается свидания с магом и ученым Агриппой, чтобы выведать тайну и облегчить поиски Огненного ангела. В кабинете Агриппы снова забавный эпизод с нечистой силой... Тем временем Рената узнает в городе графа Генриха; тот отвергает, оскорбляет ее и становится ей ненавистным. Она требует от верного Рупрехта вызвать графа на дуэль и убить его. Рупрехт повинует и идет искать незнакомца. Дуэль неминуема, но переменчивая Рената, увидев на балконе как бы охваченного светом Генриха, снова попадает под власть бывшего чувства к нему; она заклинает Рупрехта не убивать графа и обещает за то ему свою любовь на всю жизнь «и после смерти». Рупрехт в поединке на берегу Рейна ранен. Рената бросается к нему: «О мой Рупрехт, я люблю тебя!» Она клянется в верности. И при каждой клятве женский хор за кулисами зловеще-иронически восклицает: «Любовь, любовь, любовь, ха, ха, ха!..»

Рупрехт выздоровел. Рената неожиданно и иступленно объявляет ему в таверне, что должна теперь позаботиться о спасении своей души; она решает удалиться в монастырь. И оставляет страдающего Рупрехта в отчаянии. Его утешает встреча в гаверне со странствующими Мефистофелем и Фаустом (вопреки оперным традициям Прокофьев наделяет Ме-

фистофеля тенором, а Фауста басом!). Происходит занимательная сцена с шутками и превращениями.

Последний акт — в монастыре. С поселением там Ренаты начался разброд среди монахинь. Инквизитор со свитой чинит допрос. Рената не признается в причастности к колдовству. Напряжение на сцене (и в музыке) нарастает. Вокруг Ренаты возбуждаются споры — кто считает ее святой, кто — колдуньей. Опять объявляет о себе стуками и выкриками «нечистая сила». В монастыре смятение. Где-то на антресолях появляется Рупрехт в сопровождении Мефистофеля и Фауста. Он пытается броситься на помощь Ренате, но Мефистофель холодно удерживает его: пусть понаблюдает занимательное зрелище! На сцене вопли, стенания, почти бунт монахинь, разбившихся на группы. Неистовство голосов и оркестра. Инквизитор произносит решающее заклинание, объявляет смятенную Ренату повинной в связи с дьяволом и приговаривает ее к сожжению на костре.

Семь лет, с перерывами, Прокофьев сочинял свою любимую оперу. И если не считать исполнения Кусевицким в одном из концертов в Париже отрывков, опере суждено было пролежать, не увидев театра, несколько десятилетий. Лишь спустя полтора года после смерти Сергея Сергеевича, в ноябре 1954 года, «Огненный ангел» прозвучал в концертном исполнении во Франции. Год спустя оперу впервые поставили на сцене в дни Венецианского фестиваля. Пройдет еще десять лет, гости «Пражской весны» 1963 года услышат почти все прокофьевские оперы и балеты. В их числе и «Огненный ангел». Через два года оперу покажут в Германской Демократической Республике, в Берлине.

В граммофонной записи «Огненный ангел» звучит по радио. Образы героев оперы нынешние слушатели лишь условно связывают с персонажами из средневековья. Прокофьевская Рената как бы продолжает образ Полины из «Игрока». Рупрехт выступает скорее гуманистом. Партия Ренаты, с ее речитативами, драматическими восклицаниями-жестами и длинными ариями-монологами, насыщенными напряженным внутренним движением, очень щедра. Полина бросает короткие реплики и исполняет два-три более развернутых, действенных «монолог» — то была первая разработка Прокофьевым лирико-драматической женской партии. В «Ангеле» уже первое действие содержит пространную партию Ренаты. Особенно напряженно звучат во время галлюцинаций фразы из шести нот возгласа «Grâce, grâce!» («Смилуйся, смилуйся!»). Вместе с монологами Ренаты захватывают слушателя широкие мелодические темы

оркестра. Вся опера построена на вокальной декламации, сочетаемой со сложным сопровождением оркестровой музыки.

Существуют обоснованные суждения критиков, которые и в образе Огненного ангела, и в сюжетах оперы, и — частично — в музыке ее отмечают признаки мистики: средневековые заклинания, предрассудки и магия! После смеха, забавы, шуток, гротеска, карикатуры и пародийных шествий «Апельсинов» и «Шута» «Огненный ангел» действительно удивлял: русский композитор озадачивал своей способностью создавать произведения — антиподы предыдущим.

Впрочем, и в «Гадком утенке», «Шуте», «Трех апельсинах» Прокофьева привлекали сцены превращений. В «Огненном ангеле» Мефистофель иной раз похож на Мага из «Апельсинов», преграждающего путь Принцу с Труффальдино. В четвертом акте после драматической сцены объяснения Рупрехта с Ренатой введен забавный эпизод: появившийся в придорожном кабачке в сопровождении Фауста Мефистофель потехи ради угрожает хозяину за плохое услужение проглотить его мальчика-помощника. И проглатывает, запивая вином. Ошеломленный хозяин просит посетителя-колдуна вернуть ему мальчишку. Слуга действительно объявляется.., в ящике с мусором.

Мефистофель — ловкий фокусник, под стать тому фехтовальщику-черту, который произвел такое сильное впечатление на Сережу Прокофьева в детстве при посещении оперы Гуно «Фауст».

И сам мистический Огненный ангел, как персонаж оперы, послужил композитору оборотнем, — дал повод углубить и насытить экспрессией партию Ренаты и возвысить до трагизма тему любви.

Как в драматической ситуации «Игрока» реплики-возгласы Генерала, слуги Потапыча и других персонажей разряжают накал экспрессии улыбкой, так же и в «Огненном ангеле» лирико-драматический пафос оперы автор нет-нет да разряжает шуткой, обнажающей условность мистического сюжета. И заключительный акт — суд инквизитора, как и вся опера, тоже ждет еще нового режиссерского прочтения.

...Пребывание Прокофьева в Эттале подходило к концу. Идиллические прогулки, вечера в семейном кругу, корректирование рукописей, присылаемых фирмой «Гутхейль», письма с Родины — все это наполняло жизнь и позволяло о многом поразмыслить. Однако натура композитора звала на боевую арену. И надо было подумать о материальных средствах для жизни: Прокофьевы ждали прибавления семейства.

Решено было переехать в Париж. На десять лет, с осени 1923 года, этот город стал родным Сергею Сергеевичу. Ехал он теперь в музыкальную столицу Европы известным композитором, пианистом и даже дирижером. Его имя уже без труда произносили французские любители музыки и журналисты: Прокофьев.

Он вез с собой еще не исполнявшиеся произведения. Восстановил партитуру Второго фортепьянного концерта; с первой ее редакцией приключилась беда. Она оставалась в России, и во время разрухи, по недосмотру «зав. музо» Наркомпроса, угодила в железную печурку. В Эттале Сергей Сергеевич переделал свой буйный концерт и заново инструментовал. Теперь собирался его показать в Париже.

Написал Сергей Сергеевич в Эттале еще фортепьянную сонату, Пятую. Нашел, наконец, своего исполнителя сочиненный еще в Петрограде Скрипичный концерт. Полюбился концерт скрипачу, концертмейстеру оркестра, Марселю Дарье. Кусевицкий включил его в программу сезона.

Итак, расставание с Этталем. И разлука с оперой. На время, надеялся Сергей Сергеевич. И чтобы связать ее именно с жизнью в горном пристанище, он, не завершенную еще, внес оперу в список готовых произведений: ор. 37 «Огненный ангел», опера в 5 действиях. Образы Ренаты и Рупрехта так и остались для него неотделимыми от жизни на лесистом склоне Баварских Альп.

На парижском музыкальном Олимпе

В Париж Прокофьевы угодили в день первого исполнения Скрипичного концерта 18 октября 1923 года. Зал Гранд-Опера был полон. На премьеру концерта пришло множество людей искусства. Прокофьев встретил в зале композитора Кароля Шимановского, пианиста Артура Рубинштейна, художника Александра Бенуа. В зале была и знаменитая балерина Анна Павлова.

Марсель Дарье сыграл концерт преотлично. Кусевицкий постарался с прокофьевской чистотой подать лирические темы концерта — и мелодичную, полную душевного тепла главную тему, и сказочные образы скерцо второй части. Парижане встретили и концерт, и исполнителей, и автора приветливо. От Прокофьева не укрылись, однако, холодок и сдержанность: первые же критические отзывы подтвердили, что лирика его показалась многим «старомодной», в концерте не находили

ожидаемой от «русского бунтаря» изощренности, модного модернизма. Не был оценен отход от традиционной формы концерта, как «состязания» партий солиста и оркестра: на протяжении всего произведения автор нагрузил солиста почти непрерывной работой — Прокофьев останется верен этому принципу сочинения произведений для смычковых инструментов до конца жизни.

Кто знает, как обернулась бы судьба концерта, если бы не Йозеф Сигети. Скрипач лет тридцати с небольшим, венгр, поселившийся во Франции, выступал как виртуоз с обширнейшим репертуаром — от Баха до новейших композиторов. Ему понравился «русский концерт». Он проиграл сначала музыку с автором в маленькой квартире Прокофьевых (в комнате, «где нотами было завалено все: стол, диван и даже кровать», — вспоминал скрипач). И принял концерт. Стал выступать с ним.

В России Скрипичный концерт сразу же был оценен. Парижская премьера опередила московскую всего лишь на пять дней: 23 октября на музыкальном вечере, организованном в Москве акционерным обществом «Международная книга», концерт под аккомпанемент Владимира Горовица, исполнил Натан Мильштейн. Через год его привез в Москву и Ленинград Сигети; он в каждый своей приезд в Советский Союз исполнял концерт.

Именно этот Скрипичный концерт для многих на Родине послужил открытием Прокофьева.

Но не всегда и не везде даже в исполнении Йозефа Сигети концерт встречал одобрение на эстрадах европейских городов. Сигети пришлось и во Франции преодолевать сопротивление оркестрантов, удивлявшихся, что музыкант собирается исполнять «эту форменную чушь». Поразительное непонимание русской лирики в музыке Прокофьева! В Лондоне же после премьеры прокофьевского концерта, исполненного Сигети, появилась заметка в газете под заголовком: «Шум скотного двора в Куинс-холле». Сигети пренебрег выпадами и победно объездил с прокофьевским концертом едва ли не весь мир.

Возвратимся к октябрю 1923 года. Прокофьев обосновывается в Париже. Через четыре месяца, в феврале, у Прокофьевых родился первенец, Святослав. Из-за океана приехала мать Лины Ивановны. Сергей Сергеевич оказался сам-пятым.

Надеждами на новые сочинения он не обольщался. Для этого нужно не только время. Нужны средства. Не обращаться же за помощью к меценатам! Еще живя в Петрограде, он с неприязнью относился к музыкантам, ищущим благодетелей у богатей или аристократов. Не утихла и «бойцовская» страсть: ут-

верждать на эстраде свою музыку самому, поскольку пианисты европейских стран и Америки еще неохотно, очень неохотно берут в свой репертуар его произведения.

На очереди — Второй фортепьянный концерт. Разучивался он трудно. И по превратности судьбы — снова во Франции, как и первый раз в 1913 году. Лина Ивановна вспоминает:

«Сергей Сергеевич... начал усиленно его «зубрить», по много раз повторяя трудные места. Особенно часто он повторял каденцию, жалуясь, что написал ее слишком сложно. Двухмесячного Святослава перенесли в самый отдаленный конец квартиры...»

Отец семейства «дозубрил» свой концерт и был вознагражден полным успехом его майской премьеры. Но не обошлось без сравнения со Скрипичным концертом, который критики-модернисты, любители формалистической музыки, вспоминали как пример отхода композитора от «авангардных позиций». Но так ли это? Может быть, в Париже не расслышали лирику и ему отказывают в ней? «Жить в Париже не значит стать парижанином», — писал Прокофьев.

В портфеле композитора еще два произведения, не исполненные в парижских залах, — Пятая соната и Вторая симфония.

Соната, созданная в этальской тишине, приняла в себя и часть избыточной энергии, не поглощенной «Огненным ангелом», и очень субъективное — может быть, даже интимное — содержание. Она написана сложным музыкальным языком, с расчетом на Париж. Сергей Сергеевич сознавал, что соната продолжала линию «Сарказмов», через «Скифскую сюиту» и «Семеро их». (Кстати говоря, оратория-заклинание была тоже исполнена в Париже Кусевичким весной 1923 года.)

В Париже, в исполнении самого автора, Пятую сонату действительно приняли спокойно, как «свою». Эта соната, однако, вызвала настороженные высказывания критиков на Родине. В ней видели «сухость языка», усматривали «ужасы», противостественную гармонию, фальшь, признаки ущербности пианизма Прокофьева. Лишь немногие, и то впоследствии, расслышат в сонате и мелодичность и лирику сказочных образов, а в финале безудержную энергию бодрого шествия. Пятую сонату, однако, любил композитор. И ревниво относился к каждому исполнению ее. Прокофьев возвратился к сонате в последний год жизни, заново ее отредактировал.

Семья Прокофьевых прожила лето в Вандее, на берегу Атлантического океана. Сергей Сергеевич готовился к пред-

стоящим концертам. Осенью поселились в окрестностях Парижа, недалеко от города. Дом был всегда открыт для гостей. Особенно по воскресеньям наезжало много друзей. Бывали у Прокофьева наставник по дирижерскому классу Черепнин с женой и соученик по классу Есиповой Александр Боровский, один из первых исполнителей прокофьевских произведений за рубежом. Спорами и музыкой наполняли гостеприимный дом Прокофьева своенравные и чертовски талантливые французские композиторы. Это были ровесники Сергея Сергеевича — Дариус Мийо, Артур Онеггер, и более молодые — им было по двадцать шесть лет, — Жорж Орик и Франсис Пуленк. Они входили в группу композиторов, за которой уже утвердилось наименование «шестерки». Группа была так прозвана, возможно, по аналогии с «пятеркой» русской «Могучей кучки» прошлого века. «Шестерка» отвергла эпигонское подражательство романтизму, ее не удовлетворяла и зыбкая музыкальная стихия импрессионистов. Были, таким образом, стороны творчества, сближающие участников «шестерки» с русским композитором-«антиромантиком» Прокофьевым. Объединяла русского музыканта и его французских друзей также любовь к «конструктивным» ритмам, к точной передаче музыкальной мысли. Каждого на свой лад — и хозяина и гостей — увлекали поиски урбанистической музыки, музыки города XX века. Это была едва ли не обязательная дань тогдашним творческим исканиям во многих искусствах. Но Прокофьев не сливался с «шестеркой», оставался самим собой. Его всецело занимала своя музыка. Франсис Пуленк отметил как-то характерную черту Прокофьева: он знал любую музыку, но скорее из любопытства заглядывал в нее...

Разносторонностью своего таланта отличался Мийо, острого ума художник. Артур Онеггер за год с небольшим до этой осени нашумел своим машинно-урбанистическим опусом «Пасифик-231» («Паровоз-231»). Поразительное по выдумке звукоподражание машине, убыстряющей свой бег, развивающей бешеный темп. Нет больше в музыке туманных созерцаний, завуалированных звучностей. Отдается примат ритмам машины, власти ее. «Паровоз» Онеггера пронесся по музыкальным эстрадам десятков городов всех стран и вскружил головы многим молодым композиторам.

Много говорилось в кругу композиторов об увлечении ретраставрацией классицизма.

Прокофьев в своей «Классической симфонии» еще в 1917 году, как он писал, «мимоходом» коснулся классики, в частности Гайдна, классицизму близка и любимая им «Сим-

фонииетта». Но он был против демонстративного поворота к классической музыке. Так называемый неоклассицизм не увлекал его. Прокофьев делился с друзьями антипатией к перенесению в современную музыку языка XVIII века. Он не одобрял «принятия чужого языка в качестве своего». Собеседники были того же мнения; но пройдет несколько лет, и не все они устоят перед этим соблазном, поощряемым властями музыкальных мод. Устоит Онеггер, и в ответ на слова о том, что стало слишком много возвращений к классицизму, Прокофьев скажет ему:

— Скоро останутся только двое — вы да я, которые не собираются ни к чему возвращаться.

Вспоминали музыку Равеля. В юношеском задоре когда-то еще в Петрограде Сергей Прокофьев попрекал за следование «дебюссизму» Мориса Равеля. Теперь он многое ценил у Дебюсси, а от симфонической музыки Равеля с ее элегантною и ошеломляющей оркестровкой он был в восторге. Любил Прокофьев Равеля и за его верность Мусоргскому. Ведь Равель заново инструментовал «Хованщину» и блистательно переложил для оркестра «Картинки с выставки».

Сергея Сергеевича поразила скромность Мориса Равеля. Поразила с первой же встречи в 1920 году в одном из домов, где был устроен «музыкальный чай». Прокофьев впоследствии писал об этой встрече: «Вошел человек очень маленького роста, с острыми, своеобразными чертами лица и довольно высокой шевелюрой, начинавшей тогда слегка седеть». Состоялось знакомство... «Когда я выразил мою радость пожать руку такому большому композитору и назвал его метром... Равель быстро отдернул руку, точно я хотел ее поцеловать, и воскликнул: «Ах, что вы, не называйте меня метром!» Прокофьев не разделял мнения своих парижских друзей из «шестерки», которые, как он говорил (вспоминая и свою юность!), «в пылу молодого задора» сочли было музыку Равеля «отжившей свой век».

Да, пришли новые люди, искатели нового музыкального языка. И он, Прокофьев, тоже ведет свои поиски «новой подлинности» искусства. Но Равеля не отдает прошлому. Для Прокофьева Равель останется одним из значительнейших музыкантов современности.

Оживленно обсуждались в гостиной прокофьевской квартиры новинки немецких и австрийских композиторов. Говорили об опере немца Альбана Берга «Воццеки». Это создание послевоенного искусства экспрессионизма было написано крайне на-

пряженным музыкальным языком и содержало до предела взвинченные болезненные эмоции.

Музыка Альбана Берга отходила от привычных оперных норм. К ней сдержанно относились и иные искатели новых путей оперной музыки.

Объявила себя в Европе атональная музыка Арнольда Шёнберга. Формалистическая музыка, «обесчеловеченная», лишенная связей с жизнью народа. Еще в 1911 году он возглашал, что «мелодия — первобытное средство выражения», что «со слушателем поступают так, как взрослый с ребенком или разумный с идиотом». Теперь этот австрийский композитор и его последователи бесповоротно рвали с тональной системой и с привычными для слуха ритмами. Прокофьев же не признавал отказа от поисков новых мелодий, новых интонаций; он подчеркивал в разговорах, что пишет музыку «определенно тональную». Он тянулся к мелодии. «Ничто не выводило его так из равновесия, как вопрос: «Где у вас мелодия?», или когда критики писали: «У него нет мелодии». На это он отвечал: «Надо уметь слушать — прочистите уши!» — вспоминает Лина Ивановна. — Уже в начале двадцатых годов он утверждал, что мелодия — основной элемент в музыке, наиболее важный, и что надо учить тех, кто этого не понимает».

Прокофьев и его друзья слушали много музыки. Остро обсуждали новинки. Спорили. Курили. Пили французские вина и русский чай.

В Бельвю под Парижем за зиму Прокофьев закончил в clavire все пять актов «Огненного ангела». Он пользовался сложным оркестровым языком. Его увлекали выразительные речевые интонации в вокальных партиях. Пройдут годы. Подобные вокальные партии, независимо от исканий Прокофьева, появятся и у венгра Бартока, и у англичанина Бриттена, и у француз Пуленка, одного из частых парижских гостей Прокофьева, конечно слушавшего тогда и музыку «Огненного ангела».

В сезон 1924/25 года Сергей Сергеевич провел несколько концертных выступлений. Он побывал в Берлине и Варшаве. В Париже в один вечер исполнил четыре свои сонаты, включая Пятую. Зимой он закончил новую, Вторую симфонию. Работал непривычно трудно. Его тревожил средний успех Пятой сонаты, позже — и Второй симфонии... Стала закрадываться мысль: «А не суждено ли ему сойти на второстепенную роль?»

Озабоченность Сергея Сергеевича углубилась горем. Зимой обострилась болезнь Марии Григорьевны, и вскоре она скончалась. Потеря матери — это было расставанием с дорогим прошлым, с воспоминаниями детства и буйных лет консерва-

торской жизни. Ведь это мать так настойчиво, непреклонно вела его к цели — от первых прикосновений к клавишам сонцовского рояля. Помнятся ее страхи перед его дебютами. Мать, пожалуй, раньше даже внимательнее, чем он, читала отзывы о его музыке и игре. Последние годы, уже полуслепая, она всматривалась в аккуратно вклеенные в альбомы знакомые вырезки с рецензиями. И вспоминала концерты Сергуси. И ревниво следила за тем, чтобы невестка продолжала вклеивать новые отзывы. Мария Григорьевна умерла на руках Лины Ивановны. Сергей Сергеевич очень тяжело перенес утрату.

Весна утешила вестью из Кёльна. В марте там успешно прошла премьера «Любви к трем апельсинам». Бесконечные вызовы автора, изобретательного режиссера Штробаха и прекрасно прошедшего спектакль дирижера Эугена Сенкара! Насколько выравнивала душевное состояние Сергея Сергеевича радостная весть из Ленинграда: бывший Мариинский театр запрашивал согласие на постановку «Любви к трем апельсинам». Ну, конечно, он согласен. Да, да! Телеграмма с ответом была послана немедленно.

Пока же продолжался концертный сезон. «Всю эту зиму мне пришлось метаться по белу свету», — писал он в Москву. В конце сезона в Париже назначили исполнение Второй симфонии. «Девять месяцев бешеной работы», по словам Сергея Сергеевича, было вложено в нее. Чувствуя, видно, себя неуверенным, он оглядывался на своих советских друзей. «Дрожу, что с симфонией не окажусь на заказанной тобой высоте», — писал Сергей Сергеевич в Детское Село, под Ленинградом, Асафьеву. С непривычным волнением он ждал премьеры под управлением Кусевицкого. Он стремился создать произведение «из стали и железа» — слушая же симфонию, чувствовал, что «жесткая» композиция сильно усложнена. Спустя уже месяц после премьеры Сергей Сергеевич делился своими сомнениями с Мясковским: «...Ничего, кроме недоумения, симфония не вызывала; так намудрил, что и сам, слушая, не всюду до сути добирался, с других же нечего и требовать».

Вторая симфония и в последующие годы исполнялась очень редко. В концертных залах ее провожал холод. Оправдалось грустное сомнение Сергея Сергеевича, когда он еще предположительно писал НЯМу в Москву, что «на старости лет», «с высоты всей техники», своим новым созданием «так-таки и плюхнулся в калошу». Впрочем, тут же, в этом же письме, пробивалась надежда: «...через несколько лет вдруг выяснится, что симфония вовсе порядочная и даже стройная вещь...»

Поразительна судьба иных произведений в музыке! Спустя

почти четыре десятилетия Вторая симфония несколько раз прозвучала в советских концертных залах под управлением дирижера нового поколения — Геннадия Рождественского. «Вторая симфония — симфония контраст, не случайно она состоит только из двух частей», — пишет о ней Рождественский. Он видит в симфонии «два полярных начала — черное и белое, кипящее и ледяное; середины нет». Он делится впечатлением, что публика, «которую никак нельзя заподозрить в снобизме, очень тепло приняла эту симфонию». Может быть, о такой далекой надежде и писал когда-то Прокофьев Мясковскому?

Сергей Сергеевич чувствовал гнетущие нарастающие противоречия в своей жизни художника. Он не в состоянии был дать объективную оценку своего положения в буржуазном обществе. Подспудно росла тоска по родному искусству. Имя его между тем все чаще вспоминали в Советской России. Донеслась до Парижа такая весть. В Москве задумали фильм к двадцатилетию революции 1905 года. Съемка поручалась молодому режиссеру Сергею Эйзенштейну. На заседании комиссии, руководимой председателем ЦИК СССР М. И. Калининым, при обсуждении плана будущего фильма было решено, что музыку к нему напишет живущий за границей Сергей Прокофьев. Из первоначального замысла вырос знаменитый «Броненосец «Потемкин». Режиссеру по деловому связаться с Сергеем Сергеевичем тогда не удалось, но Эйзенштейн впоследствии считал, что именно с 1925 года началось его сотрудничество с Прокофьевым.

Живя в Париже, композитор чувствовал себя на каком-то распутье. Его смятение своим чутким и властным умом уловил Сергей Дягилев. Поразительно точно и быстро оценивал конъюнктуру талантливый организатор «русских сезонов». Он учел повывсившийся в Европе интерес к Советской России. Большевики одолели контрреволюцию и интервентов. Что же это за чудо — Россия? Дягилев интересовался жизнью искусства в Советском Союзе, встречался с приезжающими оттуда людьми, старался получить информацию из первых рук и был хорошо осведомлен о бурной творческой жизни советского театра. Дягилев отыскал Прокофьева и пригласил к себе. Беседа не сразу наладилась. Ершистый Прокофьев высказал упрек в неразборчивости Дягилева при выборе репертуара. И на предложение написать балет Прокофьев ответил:

— Я же не могу писать в том стиле, который вы одобряете.

Тем самым, вспоминал Сергей Сергеевич, он «воткнул бу-

лавку в довольно пошлые музыки», которые сочиняли Дягилеву Орик и Мийо.

— Вы должны написать в вашем собственном стиле, — заявил Дягилев.

И предложил сделать балет на «советский сюжет».

«Я не верил своим ушам», — откровенно признавался Сергей Сергеевич. Но это была правда. Дальше все пошло в стремительном темпе. И, как родная стихия, замысел захватил и понес Прокофьева Дягилев познакомил Сергея Сергеевича с художником Георгием Богдановичем Якуловым, недавно приехавшим в Париж из Советского Союза. Некогда участник изысканных выставок «Мира искусства», Якулов сотрудничал в Москве с режиссером Александром Таировым, участвовал в начальном претворении в жизнь ленинского плана развертывания монументального искусства: работал над проектом стадиона на Ленинских, тогда еще Воробьевых, горах. Якуловский проект памятника Двадцати шести комиссарам получил премию на конкурсе в Баку. Только что на Международной выставке декоративных искусств в Париже он был удостоен награды, так же как художник-конструктивист Александр Родченко, друг Маяковского. Сколько захватывающе интересного рассказывал Якулов о жизни новой России! Якулов был назван Дягилевым художником будущего балета.

Где-то в маленьком кафе близ Парижа состоялась решающая встреча. Рассказ Якулова был таким точным по характеристике типажей, таким образно-убедительным! Тут же за столиком кафе композитор и художник сочинили балетный сценарий. Прокофьеву оставалось «музыкально организовать» материал. Несколько недель он работал с увлечением, удивившим даже его самого. Для него это был новый поворот «к русскому музыкальному языку, на этот раз не языку сказок Афанасьева, а такому, который мог бы передать современность».

Уже осенью Сергей Сергеевич проиграл Дягилеву клавир. Тот придумал название балету. Не очень ясное, но хлесткое: «Стальной скок». Почему скок, почему стальной? Возражений он не терпел. Кто знает, быть может, судьба и репутация балета обернулись бы по-другому, будь он назван иначе. Название неизбежно возбуждало представление о механизированном движении: скок!.. Соответственно названию Якулов нагромождал на сцене площадки, способствовавшие «скокам», но мешавшие хореографии.

С середины декабря 1925 года до будущего мая Прокофьевы провели в гастрольных поездках. Сначала Швеция, в конце декабря — отъезд в США. Турне по Америке включало че-

тырнадцать концертов. Дважды был пересечен материк: от Атлантического океана до Тихого и обратно. В пяти городах Прокофьев играл с Бостонским симфоническим оркестром под управлением все того же старого знакомого Кусевицкого, осевшего в Америке. В концертах участвовала Лина Ивановна: в ее репертуар, кроме сочинений Сергея Сергеевича, входили романсы Чайковского, Мусоргского, Танеева, Мясковского. Прокофьев исполнял преимущественно себя. И еще Мясковского, чаще всего «Причуды». «Играю здесь и в окружности себя и НЯМа, которым здесь начинают сильно интересоваться», — пишет Сергей Сергеевич в середине января из Сан-Франциско Держановскому в Москву. Поездка была интересной, но очень утомительной. В гостиницах и поездках Сергей Сергеевич умудряется оркестровать свой «дягилевский» балет или, вынув из туго набитого портфеля очередную корректуру, начинает править. Он даже изобрел экономный способ точной наметки партитуры в пути (писать начисто не позволяла тряска). Этот способ оказался столь удобным, что Сергей Сергеевич на всю жизнь полюбил заниматься в дороге инструментовкой.

«После четырехлетнего антракта», как говорил Прокофьев, американцы теперь принимали его не только как пианиста «со стальными мышцами», но и как композитора. Европейская апробация сказалась. Теперь и в Америке слушали его музыку! Могли убедиться в единстве стиля композитора и исполнителя. Лаконичная ясность, логика, воля. И лирика, совсем лишенная сентиментальности и открытой чувственности. Это было ново. Эпитетами «скифская», «варварская» музыка теперь уже критика не отделялась. Да и от нового русского искусства, приходящего из Советской России, критикам тоже нельзя было отмахнуться. Москва — театральная Мекка. И недавние гастроли в Америке Московского Художественного театра во главе с Константином Станиславским с блеском подтвердили справедливость этой крылатой фразы.

Близился конец «американского турне». Прокофьев был обрадован нагнавшим его в Нью-Йорке известием: 18 февраля в Ленинградском театре оперы и балета прошла премьера «Апельсинов». Круг счастливо замкнулся. Опера получила, наконец, сценическую жизнь в родном городе.

Нахлынули добрые воспоминания: дирижировал Дранишников, милый и терпеливый Володя Дранишников, который разделил его волнения в подготовке к выдускному «бою роялей»; поставил спектакль Радлов — Сережа Радлов, заядлый шахматист, когда-то завсегдатай шахматного клуба; консультантом постановки значится Борис Асафьев.

Вскоре Прокофьев возвратился в Европу. Но не сразу в Париж. Предстояла поездка по итальянским городам. В Неаполе по привычке артистов Лина Ивановна посмотрела в щелку занавеса; в зале она увидела «высокую художавую фигуру человека с большими усами». Это был А. М. Горький. Состоялась первая после Петрограда 1917 года встреча. Писатель уговорил и увез Прокофьевых прямо с концерта к себе в Сорренто, на обед. «Горький был в ударе, и вечер прошел исключительно приятно», — вспоминал Сергей Сергеевич. И Алексей Максимович в одном из писем сообщал об этой сердечной встрече с Прокофьевым; он писал, что отличный концерт в Неаполе прошел с большим успехом.

В Париже Сергея Сергеевича ждали рассказы о России. Там побывали Дариус Мийо и дирижер Пьер Монтэ. Они слушали прокофьевскую оперу. Подробно описали спектакль и очень хвалили. Рассказывали о публике: большинство в повседневной одежде, будто зал — это их дом. Совсем не похоже на разнаряженных дам и господ парижской Гранд-Опера.

Друзья прислали целый ворох отзывов о ленинградской постановке и книжку-либретто со статьями Дранишникова и Радлова. В рецензиях было чему и удивиться. Прокофьева уже приучили думать, что он «просто сочинил веселый спектакль». На Родине же опера принимается как программная, написанная с вызовом. И рецензенты, по его словам, старались установить, над чем он смеется: над публикой, над Гоцци, над оперной формой или над не умеющими смеяться? Высказывались и сомнения: нужна ли такая опера рабочему слушателю? Это была новая постановка вопроса. Сергей Сергеевич несколько озадачен. А разве Гайдн, разве Моцарт не смеялись? Разве смех не может, в самом деле, быть действующим лицом в театре нового зрителя и слушателя? Посыпались вопросы в письмах Асафьеву, Держановскому, Мясковскому.

Сергей Сергеевич обрадовался появлению в Париже В. Э. Мейерхольда. Дорогой гость рассказывал о театральной жизни Москвы и Ленинграда, о своих постановках Островского и новой — гоголевского «Ревизора». Поделится впечатлениями о «Трех апельсинах» в ленинградском театре, ведь как-никак духовным отцом этой оперы считал Прокофьев его. Сергей Сергеевич жадно впитывал каждую подробность, связанную с жизнью Родины. Обрадовала Прокофьева возможность побывать в Москве, в Ленинграде: Всеволод Эмильевич сообщил, что вопрос о его приглашении уже решен. Успокоило еще одно веселое уведомление гостя, что смеются в советских театрах

очень много, и он, Мейерхольд, мечтает, чтобы для него комедии писал Маяковский.

Лето Прокофьевы снова провели за городом. «Я рад, что, наконец, могу осесть неподвижно и вновь взяться за нотную бумагу», — сообщал Сергей Сергеевич в Москву. Он всю жизнь любил летние месяцы, когда, свободный от концертов, мог всецело отдаться сочинениям. И всю жизнь летом он старался придерживаться строгого режима дня.

Снова и снова Прокофьев задумывался о своем композиторском пути. Письма друзей из Москвы и Ленинграда излучали тепло. Сергей Сергеевич узнает в этом году, что вслед за Сигети, который «открыл» его там исполнением Скрипичного концерта, показал Третий фортепьянный концерт оркестр под управлением К. С. Сараджева и московский оркестр без дирижера, Персимфанс, — солистом выступил С. Е. Фейнберг. Из забытья возвращена, и, пишут, возвращена с торжеством, «Скифская сюита». Все эти признаки сближения обнадеживали Прокофьева. Он был уверен, что и на «дягилевской фабрике сенсаций» готовится балет, сближающий его с советским искусством.

В Париже произошла еще одна встреча, оживившая воспоминания о Родине. На одном из концертов Сергея Сергеевича отыскала некая дама. Она застенчиво подошла к нему.

— Луиза! Мадемуазель Роблен! — воскликнул удивленный Прокофьев.

Да, это была та самая француженка, что провела в Сонцовке несколько лет. Первая переписчица его детских опусов. Ее ровный, прилежный почерк так хорошо запомнился!

Осенью Сергей Сергеевич получил письмо с приглашением в Москву. Маленького Святослава оставили с бабушкой, матерью Лины Ивановны. Поехали через Ригу, где по пути был дан концерт.

Близилась Россия. Снега. Сосновые леса. Последняя ночь пути.

В гостях или дома!

Ни одну границу Сергей Сергеевич не пересекал с таким волнением, как в январский день 1927 года, когда увидел арку, увитую хвоей, с красным полотнищем. Пересадка на другой поезд. Подтянутый молодой командир с квадратиками в трехугольных петлицах на воротнике длинной, чуть не до пят, русской шинели, в суконном шлеме с огромной нашитой звездой протянул руку за документами. Без тени удив-

ления, с открытой улыбкой на крестьянском лице он возвратил их.

Редко случалось, чтобы в пути, в купе поезда Сергей Сергеевич не держал перед собой страницы очередного сочинения или листы корректуры. На этот раз он не прикасался к портфелю. Был разговорчив, его занимала каждая примета Родины. Он почти не спал последнюю ночь пути.

Поезд медленно подходил к перрону. Сергей Сергеевич узнал знакомые лица. Спрыгнул с подножки и сразу попал в объятия «квартета»: НЯМа, Держановского, Сараджева и Асафьева, который, оказывается, — как это хорошо! — нарочно приехал ко дню встречи из Ленинграда. Рядом стояли представители Филармонии, пригласившей гостя. Сергея Сергеевича познакомили с Л. М. Цейтлиным — первым скрипачом оркестра без дирижера. «Это душа Персимфанса», — сказал кто-то.

Носильщики в белых фартуках, извозчики у саней, зазывающие седоков, лоточники с папиросами и пирожками, сугробы. Поехали в автомобиле с замерзшими стеклами, через которые едва-едва были различимы улицы.

Из окна номера гостиницы «Метрополь» Сергей Сергеевич увидел всю в снегу, не очень прибранную Театральную площадь с трамваями, с редкими санями и еще более редкими машинами. Отдохнуть с дороги не удалось. Приехали друзья; появился фотограф, снимались группой. Подняли бокалы за встречу. Гостей пригласили прямо «на бал» — на репетицию Персимфанса, в Большой зал консерватории.

Сергея Сергеевича подивило: на парадной лестнице консерватории и в фойе он увидел множество молодых лиц. Вспомнил Мийо, как тот рассказывал об обилии в Москве курток и рубашек без галстуков. Так оно и оказалось. И кое-кто из друзей пришел в гимнастерках.

В зале зазвучал марш из сюиты «Апельсинов». Значит, репетиция уже идет?

— Темп немножко медленный, — не утерпев, шепнул Прокофьев Лине Ивановне; он и не думал, что его шепот был услышан многими и каждый его шаг оценивался.

Сохранилось много записей о первых днях пребывания Прокофьева в Москве.

В. А. Власов — тогда студент по классу скрипки, ученик Цейтлина — рассказывает о встрече Прокофьева:

«...Его первый приезд... ожидался нами с огромным нетерпением. Объявленные Персимфансом концерты с участием Прокофьева стали музыкальной сенсацией.

И вот Прокофьев приехал! Я пробрался в Большой зал консерватории на первую репетицию Персифанса... Я видел, с каким волнением Л. М. Цейтлин и его друзья ждали появления в зале композитора. По сигналу трубачи Персифанса, предводительствуемые знаменитым М. Табаковым (трубачом-виртуозом, высоко ценимым еще Скрябиным. — А в т.), грянули фанфары из марша к «Трем апельсинам»; быстрым шагом, походкой спортсмена, шел Прокофьев».

Примерно такое же впечатление осталось от встречи в другом музыкальном зале у тогдашнего студента консерватории Дмитрия Кабалевского. «Я никогда раньше не видел Прокофьева, — писал он, — не видел его портретов и даже, сознаюсь, имел довольно смутное представление о его возрасте... Каково же было мое удивление, когда я увидел необыкновенно молодого и свежо выглядевшего, румяного человека!..

...Он был весел, улыбка не сходила с его лица, и он был явно взволнован теплотой и радушием, с которыми встретили его москвичи... Его внешность меня озадачила. Как-то по-особому подтянутая спортивная фигура, элегантный костюм, почти юношески добродушно-веселое выражение лица — все это мало вязалось со «скифством», «буйным характером», «варваризмом ниспровергателя основ музыки», то есть всем тем, что в то время принято было связывать с именем Прокофьева...»

О личности и творчестве Сергея Прокофьева у москвичей было лишь приблизительное представление. Его имя называлось обычно рядом с именем Стравинского. Но тот демонстрировал свое равнодушие к Советской России, Прокофьев же связывал себя с родной музыкальной культурой. Повадка его притягивала молодежь — виделся в нем последовательный композитор, не идущий на уступки эпигонству, не заигрывающий с публикой и не ожидающий от нее сентиментальных восхвалений. Но обескураживал налет иностранщины, буржуазности, что ли, выражаясь языком молодежи. Многих поражал «невозмутимо-деловой вид» композитора даже на эстраде.

Прокофьев выглядел для части молодежи пришельцем из чуждого мира. Манера разговаривать чуть-чуть свысока воспринималась как нечто несовместимое с представлением об облике советского композитора. Самые же «радикальные» приверженцы взгляда о якобы совершенно обособленных путях «пролетарской музыки» в пылу споров готовы были под свою оценку внешнего облика гостя подогнать и творческий стиль Прокофьева. Именно в этот приезд еще глухо, неясственно, объявили о себе недружелюбие и несправедливость в отноше-

нии к музыке Прокофьева со стороны деятелей уже существовавшей тогда РАПМ — Российской ассоциации пролетарских музыкантов.

Композитор был дружен с деятелями другого крыла советской музыки, группировавшимися вокруг Ассоциации современной музыки. Одним из руководителей этой организации был Держановский. Примыкали к ней Асафьев и Мясковский. На протяжении нескольких лет АСМ заметно влияла на концертную и музыкально-издательскую деятельность в столицах. Многие деятели ее ориентировались на наследие Скрябина, на его лирико-философскую музыку; другие в большой мере — на конструктивизм и экспрессионизм. В противоречивых взглядах, высказываемых некоторыми деятелями АСМ, выявлялась и такая мысль: формально-техническое новаторство в музыке отождествлялось ими с революционным новаторством в области материально-технической, музыка обращалась в чисто производственную форму «организации звуков». Эта мысль, неизбежно ведущая к оправданию формализма, вызывала справедливые возражения. В музыкальной среде шли споры о путях развития музыкального искусства.

Приезд Сергея Прокофьева, его концерты подлили масла в огонь. Искусство его встретило обостренное отношение к себе, но — что поразительно! — не вызвало тогда полемики. Концерты прошли с блеском, с успехом, какого он не встречал за рубежом. И, вспоминая свои ранние, вызывавшие столько протестов дебюты, он с удивлением принял теперь единодушное признание своего творчества. Его имя не сходило со страниц газет и журналов.

Симфонические концерты Персимфанса состоялись в Большом зале Московской консерватории. Исполнялись «Скифская сюита», «Классическая симфония», сюиты из музыки балета «Шут» и оперы «Любовь к трем апельсинам», Второй и Третий фортепьянные концерты, сыгранные автором. Исполнялись юношеские «Сны» и незадолго до того написанная «Увертюра». В сольных концертах Сергей Сергеевич сыграл все свои значительные фортепьянныеopus. Ансамбли показали несколько камерных инструментальных произведений.

«Прием, который оказала мне Москва, был из ряда вон выходящий», — вспоминал первый свой концерт 24 января 1927 года Сергей Сергеевич. Единодушно отзывалась печать. «Концерт прошел в атмосфере напряженного интереса... и обратился в сплошной триумф для него» (то есть Прокофьева), — писал журнал «Музыка и революция». «Ушли лишь некоторая бравада, задор, столь характерные для молодого Прокофьева, —

сообщалось в другом отзыве. — Прокофьев стал строже, собраннее, углубленнее, по-своему академичнее... «Юный скиф» стал зрелым, законченным художником».

Б. В. Асафьев писал в газете «Вечерний Ленинград»:

«Необычный подъем, нетерпеливое ожидание и праздничность ощущались еще до начала музыки. Первым номером программы шла сюита из балета «Шут»... Чувствовалось, что оркестр увлечен присутствием композитора и стремится выказать все свои лучшие качества. Появление Прокофьева было встречено тушем и долго не смолкавшими аплодисментами. После блестяще исполненного им Третьего концерта для фортепьяно с оркестром радостное настроение, заметное сначала, стало еще более интенсивным и перешло в единодушный энтузиазм».

Кто-то из рецензентов вспомнил защитника музыки молодого Прокофьева — В. Г. Каратыгина. Увы, пылкого Каратыгина уже не было в живых: он скончался год с небольшим назад. Ведь это он когда-то писал, что публика «через десять лет искупит свои свистки по адресу знаменитого композитора». Ошибся Каратыгин только в сроке: прошло четырнадцать лет, зато музыка Прокофьева была теперь в центре внимания и русской и западной публики.

Не все прокофьевское принимали одинаково единодушно. Лишь деликатность, не больше, почувствовал Сергей Сергеевич в хлопках после исполнения Пятой сонаты. Скорее попрек, чем одобрение, встретила «Увертюра».

Поражен был Сергей Сергеевич безоговорочным принятием москвичами своего пианизма. Он-то ждал шума, смехов. А в залах — полная тишина. Тишина слушателей, улавливающих интонационную суть музыки. Чувствовалось: здесь слушают его соотечественники.

Диссонансы в гармонии, почти плакатность иных звучаний сопоставлялись теперь с исканиями в других советских искусствах. Аналогичные приемы видели в поэзии Маяковского, в спектаклях Мейерхольда, в фильмах Эйзенштейна (говорили, что, боясь опоздать на концерт Прокофьева, С. М. Эйзенштейн откуда-то приехал в валенках...).

В среде музыкантов много говорилось об исполнительской технике Прокофьева, об игре «наотмашь», о невероятных бросках рук, будто состязающихся в меткости попадания в клавиши, о железной «токкатности», о скачках по клавиатуре. Иногда же мощная и гибкая рука пианиста едва касалась клавиш и вызывала звучности необычайной силы. И удивительно, как такая «прозаическая» музыка, когда он хочет этого,

начинает звучать нежно. «Скрябинисты» (а их было много) не принимали, конечно, такую манеру. («Надо ласкать клавиши», — говорил когда-то Скрябин, и его поклонники свято держались этого наказа.) Но — черт возьми! — «новый Прокофьев» выступает теперь совсем не как дерзкий «футболист»; он лирик по-своему!

В отзывах о пианизме Прокофьева не прибегали к словам: чувственность, тихая печаль, игривость, грусть, тоска, просветление, изысканность, изящество...

Асафьев говорит о напряженнейшем ритме, непоколебимой энергии, блеске техники, яркости акцентов, властности в каждом изгибе, об убедительности фразировки.

Нейгауз, профессионально чуткий к гончайшим нюансам в пианизме, характеризует игру Прокофьева: мужественность, уверенность, несокрушимая воля, железный ритм, особенная «эпичность», избегающая всего слишком утонченного или интимного, при этом и удивительное умение полностью донести лирику, поэтичность, раздумье, человеческую теплоту и чувство природы. Хотя тот же Нейгауз позже заметит, что «в домашней обстановке он (Прокофьев) мог играть совсем иначе, чем в концертной, выходя на эстраду, он надевал фрак не только на тело, но и на свою эмоциональность». Внимательный Нейгауз в Прокофьеве ранних лет замечал черты схожести его натуры с натурой Владимира Маяковского! Поэт надевал блузу или фуфайку и, наступая «на горло собственной песне», в том же 1927 году вышел на демонстрацию против пресловутого «ультиматума Керзона», у обелиска Свободы около Моссовета читал свой «Левый марш», а композитор утверждал в концертных залах этого года новую лирику; Нейгауз подытожил наблюдения и записал: «Было много общего, несмотря на все различия».

В феврале Сергей Сергеевич побывал в Ленинграде. «Любовь к трем апельсинам», по признанию Прокофьева, в Ленинграде была поставлена лучше, чем в Чикаго и Берлине, и «по слаженности» и «по соответствию желаниям автора». Сергей Сергеевич даже в шуточной реакции зрителей узнавал русское. Он с удовольствием записал пущенные кем-то веселые частушки:

На галерке я сижу
И в ладоши хлопаю.
Апельсина три гляжу,
А четвертый лопаю.

Подолгу гостил в эти дни Прокофьев в Детском Селе у Асафьева, который с семьей постоянно жил там. Сюда прие-

хал из Москвы Мясковский, из Ленинграда наезжали Радлов и Дранишников. Завязывались беседы, иногда длившиеся до поздней ночи.

Говорили и о путях творческих поисков в музыке и о развороте музыкальной культуры в стране. Прокофьев узнал, что в связи с шестидесятилетием Московской консерватории Мясковскому, Гольденвейзеру, Игумнову и органисту-профессору Гедике присвоено звание заслуженного деятеля искусств Республики. Асафьев скоро выезжает в составе делегации в Вену на торжества по случаю столетия со дня смерти Людвиг ван Бетховена.

В Ленинграде прием гостя-композитора «оказался даже горячее, чем в Москве», — писал впоследствии Сергей Сергеевич. Душевно встретила консерватория. Глазунов, по-прежнему величавый, только располневший и несколько даже обрюзгший, был приветлив со своим «любезным собратом», как он назвал когда-то маленького Сережу. Приветствуя гостя, он хлопал о ладонь левой руки тыльной стороной правой — такова у него была давняя привычка. И говорил приятные слова. Однако встреча не закрепила отношений композиторов. И когда спустя несколько лет маститый Глазунов по болезни окажется во Франции, где и проведет остаток жизни, Сергей Прокофьев не станет его частым гостем и единомышленником. Всем строем музыки, эмоций и исполнительским стилем Прокофьев представлял другую, новую эпоху.

В консерватории Сергей Сергеевич дал концерт. Зал был набит молодежью, присутствовали едва ли не в полном составе и преподаватели. Прокофьев был в ударе.

Тогдашняя студентка консерватории Александра Николаева, впоследствии хормейстер А. И. Шинкарь, сохранила записи событий этого дня, «дня Прокофьева», в консерватории. Вот они, непосредственно занесенные в дневник строки:

«Понедельник, 21 февраля 1927 года. Сегодня в три часа был концерт Прокофьева. Изумительно, просто здорово играл свои произведения! Техника невероятна. Играет труднейшие пассажи с такой легкостью, что диву даешься. Профессора и педагоги очень довольны. Успех игры и произведений исключительный. Однако при такой чудесной технике, эмоций-то в музыке будто и нет совершенно? Что это? Музыки с «чувственной» стороны он не дает».

Дальше:

«В шесть часов вечера у меня урок по роялю. В девять успела на вторбе отделение концерта окончивших консерваторию, в честь Прокофьева».

А. И. Шинкарь рассказывает, что выступали пианисты, студенческие ансамбли. В зале царило воодушевление. Прокофьев был оживлен, даже возбужден, бросал реплики, казался совсем молодым. Глазунов много смеялся, когда исполняли «Юмористическое скерцо для четырех фаготов». Не смеяться было невозможно. Успех это произведение имело большой. Среди пианистов блеснул Павел Серебряков (впоследствии известный музыкант, директор Ленинградской консерватории). Он играл «Гавот» и «Скерцо». «Особенно удалось ему «Скерцо», — вспоминает Шинкарь.

Вскоре несколько молодых композиторов показали Сергею Сергеевичу свои произведения, в их числе были Дмитрий Шостакович и Гавриил Попов. Еще от Мийо в Париже Прокофьев услышал фамилию Шостаковича, который показывал свою симфонию французскому гостю в Ленинграде. Теперь этот невысокий, худощавый юноша с тонкими чертами лица и задумчивыми глазами сочинил Первую сонату. Попов порадовал интересным септетом. Прокофьеву близки были творческие поиски молодых. Его, по словам Шостаковича, молодежь ценила как композитора, который «не пошел по проторенной дорожке эпигонства, а избрал сложный путь смелого новатора».

В конце февраля Прокофьевы возвратились в Москву. Сараджев первый раз в Москве исполнил «Классическую симфонию». Прошел камерный концерт в Колонном зале Дома союзов. Весь чистый сбор с одного клавирабенда Прокофьев внес в фонд помощи беспризорным; он видел этих нищих-подростков и слышал их песенки в трамваях, под аккомпанемент деревянных ложек, ударяемых одна о другую. Контрасты и противоречия жизни в годы нэпа лишь бегло замечал Сергей Сергеевич, захваченный неимоверным темпом своего пребывания на Родине.

Едва он урвал время, чтобы навестить семью Моролёва, милого партнера по музицированию и шахматам в Сонцовке и Никополе. Моролёвы давно уже переехали в Москву, они ревниво следили за восхождением славы своего Сережи. Прокофьевы отправились к ним на санях через всю Москву, куда-то за Крестьянскую заставу; Моролёвы жили в крепко срубленном домике. Засиделись за самоваром, разговорам конца не было.

В шуме московских встреч Прокофьева не покидала деловая забота о будущем. Оптимистическими замыслами делился Мейерхольд. Он твердо заявил, что непременно поставит «Игрока». Рассказал Сергею Сергеевичу, что год с чем-то

назад выступил с докладом перед коллективом театра своего имени, хвалил «Игрока» как продолжение того, что сделал в опере Мусоргский. Он, Прокофьев, откинул «сладость» бесконечных мелодий, революционизировал представление об опере. Поднял прозу до поэзии. И роль певца в своей опере возвышенно совместил с ролью драматического актера. «Игрок» увидит сцену бывшего Марининского театра!

Через день-два в ленинградской газете появилась обнадеживающая заметка: «Достигнуто принципиальное соглашение с В. Мейерхольдом о постановке им «Игрока» в академической опере; Мейерхольду пересланы нотные материалы. В настоящее время он обсуждает с Прокофьевым принципы постановки этой оперы».

Слишком радужно прозвучала заметка в газете. Судьба оперы сложилась печальнее. Но в часы бесед с Мейерхольдом Сергеем Сергеевичем чудилось, что он уже видит и слышит в Марининке своих Полину, Алексея, Бабуленьку, Генерала...

Были встречи с А. В. Луначарским. В Ленинграде вместе слушали «Апельсины». Анатолий Васильевич, очевидно желая доставить автору приятное, сравнил легкое и веселое оперное представление с бокалом шампанского, а «Скифскую сюиту» — со стихией. «Совсем в светском духе, будто в ложе парижского театра», — подумал Прокофьев.

В Москве побывали у наркома дома, в одном из арбатских переулков. Теперь любезные слова перемежались с острыми, колючими репликами, давались и развернутые характеристики судеб художников.

Луначарский понимал: Прокофьев в Советском Союзе еще в гостях. Но, очевидно, «воздухом просторов» он вполне насытился и чувствует тревогу, тщательно скрываемую за внешне независимой и самоуверенной повадкой. Еще год назад в одном из своих выступлений Луначарский подтвердил и с удовольствием подтверждает сейчас:

— Вы — чуждый буржуазной культуре Запада, вы должны вернуться к нам. Как Антей, прикоснуться к земле.

Творчество Прокофьева — самобытное явление русской культуры, его музыка — реакция, порожденная бунтарской русской интеллигенцией. О Прокофьеве пишут, как о виртуозе, но американские и прочие турне рано или поздно убьют в нем композитора. Это реальная опасность, говорит Луначарский своему гостю. Сколько совершено уже горьких ошибок талантливыми людьми, покинувшими революционную Россию! Как нарком и как друг, Луначарский повторяет Сергею Сергеевичу:

— Нужно вернуться.

Приблизительно так могли складываться беседы Прокофьева с Луначарским. И не только с ним, а с Асафьевым, с Мясковским. Проводив своего друга, Асафьев написал о нем статью для журнала «Современная музыка». И сделал вывод, схожий с суждением Луначарского: «Важно то, что Прокофьев не оторвался еще от своей страны, в его творчестве живет ее сила и светится русское понимание значения и ценности искусства».

Было о чем призадуматься. Но пока не до раздумий: расписан каждый день и час. Из Москвы Прокофьевы выехали на Украину.

В пяти городах — в Москве, Ленинграде, Харькове, Киеве и Одессе — прошел, по сути дела, фестиваль прокофьевской музыки, были исполнены — некоторые не раз — симфонические, инструментальные, вокальные произведения. Больше двадцати. Первый в его жизни фестиваль, причем на Родине!

В Одессе его услышали восемнадцатилетний Давид Ойстрах, подростки-школьники Эмиль Гилельс и Святослав Рихтер. Кто мог предугадать, что в зале консерватории встретятся с композитором трое будущих прекрасных исполнителей его произведений! Гилельс запомнил на всю жизнь «высокую фигуру у рояля», свойственную только одному Прокофьеву манеру игры; он услышал в исполнении автора в числе других произведений сонаты, которые со временем войдут в его репертуар. Рихтер больше смеялся над долговязой фигурой знаменитого гостя и над его поклонами публике. К музыке Прокофьева Рихтер придет лет через десять.

А Ойстрах? Как лучший студент-скрипач, он был удостоен приглашения на заключительную встречу с композитором. Говорились речи. Выступали местные музыканты. Выпустили на эстраду и молодого скрипача с произведением гостя. Вот как об этом драматическом для него вечере рассказывает в своих воспоминаниях Ойстрах:

«В Доме ученых... собрался весь цвет одесской общественности. На почетном месте, у самой эстрады, сидел сам Сергей Сергеевич. Во время моего исполнения лицо его делалось все более и более мрачным. Когда уже по окончании раздались аплодисменты, он не принял в них участия. Сделав большой шаг к эстраде, он тут же, не обращая внимания на шум и возбуждение публики, попросил пианиста уступить ему место и, обратившись ко мне со словами: «Молодой человек, вы играете совсем не так, как нужно», — начал показывать и объяснять мне характер своей музыки. Скандал был полный...»

Таков был Прокофьев! Даже если какой-нибудь провидец

шепнул бы ему, что этот волнующийся юноша пронесет его скрипичные произведения по эстрадам мира и Прокофьев посвятит ему лучшую свою сонату для скрипки, ничего не изменилось бы в поведении композитора. Невзирая на чопорность обстановки, будто у себя дома, он дал полезные указания молодому скрипачу. И как ни в чем не бывало сел в свое кресло, деловым образом ожидая, что еще приготовили для него старательные одесситы.

18 марта Прокофьевы возвратились в Москву. Сергей Сергеевич торопился: Дягилев репетировал его новый балет и требовал к себе. В воскресенье 20 марта назначили заключительный дневной концерт Персифанса в Колонном зале Дома союзов с поразительно насыщенной программой: «Классическая симфония», Второй концерт (солист — автор) и «Скифская сюита». Так закончился «прокофьевский фестиваль».

В пять часов дня отходил поезд. На перроне — старые и новые друзья. Прощались «до скорой встречи».

Как только скрылся в окне перрон с провожающими, Сергей Сергеевич пошел в купе и, откинувшись на диване, долго-долго с закрытыми глазами просидел в молчании. И на этот раз до самого Парижа он не прикоснулся к нотной бумаге.

«Скиф» становится человечнее

Едва успел Сергей Сергеевич обнять маленького Святослава, как пришла срочная почта: Дягилев торопил с выездом в Монте-Карло, где находилась его труппа и шли репетиции «Стального скока».

Вскоре Сергей Сергеевич получил вести о премьере «Любови к трем апельсинам» в Москве. Сообщалось, что спектакль прошел с шумом, с дискуссиями, что постановка богатая, в ролях выступают лучшие певцы: А. В. Нежданова, В. Р. Петров, Н. А. Обухова. Дирижирует Н. С. Голованов.

В Берлине подготовили балет на музыку «Алы и Лоллия». Любопытно. Прокофьев в перерыве между репетициями «Скока» примчался на премьеру в Берлин. «...Но балет шел так плохо, что я уехал, не раскрыв инкогнито», — вспоминал он. Огорченный, утром после дня злополучной премьеры он пишет в Москву Держановскому: «Сварганили без меня, иначе я не допустил бы скифскую музыку на сюжет из Данта». Впрочем, осень несколько смягчит это огорчение: сообщат из Америки, что в Буэнос-Айресе поставили балет на музыку «Скифской сюиты», и успешно.

Шли репетиции «Стального скака».

Еще задолго до спектакля в музыкальных, и не только музыкальных, кругах Парижа велись пересуды об этом балете. Негодовали белоэмигранты. Постановку балета они связывали с недавней триумфальной поездкой автора в Советскую Россию.

Дягилев был доволен: реклама создана. Этот двуликий Янус умел поворачиваться к потребителям подходящим ко времени лицом. За годы своей зарубежной деятельности он поразному трактовал русские начала своего театра. Теперь, после убедительной победы Советов, когда и дипломаты и деловые круги капиталистического мира стали считаться с существованием Советской России как с реальностью, Дягилев устремился к русской тематике на новый лад. Участие советского искусства в международных выставках, первые гастроли советских театров обесценивали старую стилизацию. Пошла мода на удобно препарированную новую экзотику, с политическим налетом. Это была прививка буржуазному искусству русской «вакцины», неопасной, однако, не заражающей коммунистическими идеями. На потребу такого рода любопытству и отдавал Дягилев свою выдумку с прокофьевским балетом.

Сергей Сергеевич представлял балет иным. Будучи в Москве, в интервью журналу «Музыка и революция» он назвал готовящийся спектакль балетом «из жизни Советской России 20-го года», сказал, что балет «представляет собою ряд сценок этнографического характера». Сергею Сергеевичу в Москве много рассказывали о героических годах гражданской войны. Он торопился к Дягилеву, боясь, что «балет могут поставить не так». Но спасовал. Дягилев и режиссер Леонид Мясин устремились к эксцентрике. По своему обыкновению без ведома композитора Дягилев дал произвольное толкование частям музыки. Например, ироническую третью часть озаглавил «Комиссары», к названию «Матрос» прибавил «в браслете». Оратора, который был введен Прокофьевым в балет как антисоветский персонаж, Дягилев подал в такой же хореографической «тональности», что и «комиссаров». «В дягилевской постановке было много не соответствовавшего моим желаниям», — не без огорчения писал Сергей Сергеевич Держановскому еще задолго до премьеры. К тому же Якулов столь расчленил сцену, что образовавшиеся площадки мешали артистам балета. Хореография не всегда шла за музыкой. Но Дягилев умел очаровывать! И Мясин был увлечен спектаклем. Прокофьев оказался в роли Принца из своих «Апельсинов»: мрачный, он ходил с надутыми губами, бросал едкие реплики. Но вот одна, другая, третья на-

ходка постановщиков и актеров. Остроумно, клестко. Сергей Сергеевич хохочет, и... раздражения как не бывало! Он уступал.

Балет состоял из двух картин. Длился немногим больше получаса. Эпизоды первого отделения подавались Дягилевым как экстравагантный дивертисмент, как хореографическое зрелище с эпизодами на тему хозяйственной разрухи в России после гражданской войны. Кого только не было на эстраде! Выступал татуированный экзотический матрос с серьгой в ухе и почему-то в валенке на одной ноге; под скерцозную музыку выкидывали цирковые фигуры «папиросники и ирисники», суетились «мешочники», маршировали «комиссары», кривлялся «оратор»; на барахолке в странной танцевальной партии выступала бывшая аристократка, торгуя смешными остатками фамильного имущества.

Во второй картине подчеркнуто ритмичная музыка была подчинена машинообразной хореографии. Главный персонаж балета, Матрос, обращается здесь в Рабочего. Танец персонажей этой картины, одетых в производственные костюмы, выражает ритм машин, фабрику с неистово бьющими паровыми молотами.

Музыка содержала и русские мелодии, но они оставались незамеченными.

Премьера 7 июня 1927 года в Париже, по словам Прокофьева, «как всегда у Дягилева, была обставлена блестяще». Присутствовали виднейшие композиторы; среди них — Морис Равель, его последователь итальянец Отторино Респики, бразилец Вилла-Лобос, американец Копленд. Здесь были Пикассо и приглашенный Сергеем Сергеевичем советский художник Игорь Грабарь. Балет имел очень большой успех. Ждали выпадов со стороны белоэмигрантской публики, но обошлось спокойно, хотя после премьеры, по выражению Прокофьева, «белогвардейские газеты топали ногами: «Колкий цветок служителей Пролеткульта!»

В начале июня Дягилев повез балет в Лондон. Любопытство, возбужденное парижскими толками,хватило и верхи английской аристократии. Спектакль посетил со своими приближенными принц Уэльский («Все лорды в ложах, от брильянтов больно глазам», — шутил Прокофьев).

Отзывов было множество.

Не обходилось без оценок эпизодов балета, будто взаправду отражающих сцены из жизни. Например, в парижской газете «Ла Пароль» писали, что Прокофьев не случайно показал «русский народ (!), работающий на фабрике в 1920 году», ибо

«это был год, в котором победивший большевизм встречался еще с многочисленными трудностями» Чем не публицистический анализ балета!

«Дейли телеграф» писала: «Это рабочий балет, не без основания его можно назвать большевистским балетом».

«Для того, кто знаком с русским балетом... представление большевистского балета Прокофьева явилось до некоторой степени шоком», — писал сотрудник плимутской газеты «Вестерн ингланд геральд». И добавил, что если «красный композитор пишет музыку лучше Стравинского, то, разумеется, дайте нам ее услышать!».

Толковали и о месте Прокофьева как композитора на благопристойном Олимпе Запада. Английская газета «Дейли мэйл» утверждала, что этот композитор, «сделавший революцию в русской музыке», превратился теперь в космополита, однако... «он путешествует по цивилизованному (читай: по капиталистическому. — Авт.) миру, но отказывается принадлежать к нему по образу своих мыслей, хотя и принадлежит к нему по внешности и костюму».

В Прокофьеве видели теперь советского композитора.

Еще во время подготовки «Стального скака» Сергей Сергеевич, завершив партитуру «Огненного ангела», буквально не теряя дня, засел за работу для Мариинского театра. Из архива театра ему прислали партитуру «Игрока». Он с жадностью прочитал ее и, после десятилетнего перерыва, решил оперу заново инструментовать. И вскоре мог сообщить друзьям: «...в новой редакции «Игрок» совсем другая вещь, чем раньше». Партитуру он отправил в Ленинград.

Сергея Сергеевича тянуло снова съездить в Советский Союз. Но наметившиеся в конце года гастрольные по советским городам не состоялись, как писал он, «по техническим причинам».

Январь 1928 года принес приятное известие из Киева: там по написанной в свое время сюите «Шут» поставили балет. Он назывался «Влазень». Весной в Москве состоялось первое исполнение сюиты «Стальной скак». Сведения были очень отрывочные, Прокофьева смущало молчание друзей.

И только приезд во Францию летом Мейерхольда кое-что приоткрыл.

Встреча со Всеволодом Эмильевичем была встречей рабочих людей искусства. Гость рассказал, что после пребывания Сергея Сергеевича в Москве и Ленинграде группа молодых критиков из РАПМ, полемизируя с «современниками», насаживает и на его, Прокофьева, музыку. Пошли кривотолки о его связях

с Дягилевым и о «Стальном скоке». Если бы балет поставить на советской сцене! Музыка позволяет дать иное, недягилевское, толкование хореографии. Об этом надо подумать, поговорить с театрами. Теперь же пора браться за «Игрока».

Сергей Сергеевич показал Всеволду Эмильевичу музыку оперы в новой редакции. Обговорили замысел постановки. В предвидении будущего спектакля Мейерхольд побывал в Монте-Карло, понаблюдав там быт и нравы игорных домов.

С его неистовой страстью художника, с верой в революционное искусство социализма Мейерхольд снова, с еще большей силой возбудил в Прокофьеве интерес к Родине.

Лето Прокофьевы провели снова на берегу Атлантического океана, на этот раз близ города Роян. Сергей Сергеевич осуществил давнее желание: приобрел автомобиль и обучился водить машину. В нем снова проснулся «сонцовский мальчик». И с машиной Сергей Сергеевич возился, как с новой игрушкой. Накупил карт и дал волю увлечению детских лет: составлять точные маршруты и графики поездок — и очень гордился, когда намерение оказывалось выполненным с совершенной точностью.

Обрадовало известие от Асафьева и Ламма: они выезжают в заграничную командировку и рады будут увидаться со своим другом. Лина Ивановна ждала второго ребенка; на семейном совете решили всем вместе, с первенцем и бонной, отправиться к швейцарской границе. В местечке Ветраз около городка Аннемас сняли на остаток лета дачу с парком; сюда к ним и приехали Асафьев с Ламмом. Из Ветраза совершали экскурсии на машине по Швейцарии, побывали на Женевском озере. Сергей Сергеевич слышал много новостей, в частности, подробности о постановке в Киеве балета «Блазень», о первом исполнении в Москве сюиты «Стальной скок». Споров идет много. Да, неприязнь к музыке Прокофьева некоторые деятели РАПМ высказывают. Достается от них и Асафьеву, даже Мясковскому, за его якобы «мелкобуржуазные» поиски в жанре симфонии. Но пусть Сергей Сергеевич остается спокоен. Его музыка находит все больше друзей. Осенью они рады будут видеть его дома, в Москве, в Ленинграде...

После отъезда гостей у Сергея Сергеевича последовала пора интенсивной работы. Его потянуло к заброшенным было за последние годы сочинениям для фортепьяно. Написал несколько миниатюр под философски звучащим названием «Вещи в себе». Сергей Сергеевич продолжил в этих миниатюрах линию музыкального языка Пятой сонаты. Его ждало огорчение. Как он ни защищал впоследствии свое философское создание,

как ни обвинял музыкантов в «лености» добраться сквозь «сложное изложение» до «самой музыки», эти миниатюры не находили исполнителей. Слишком умозрительной казалась музыка, слишком жестко-конструктивным — стиль пьес.

Симфоническое произведение создано было одно, связанное с «Огненным ангелом». Надежда на постановку этой оперы не сбылась. Только Сергей Кусевицкий весной исполнил в одном из концертов несколько фрагментов. Оперу не ставят? Так он отдаст эту музыку симфонической эстраде. Замысел разросся. Настолько был велик драматический накал музыки, что из-под пера автора вылилась законченная, цельная четырехчастная симфония.

Прокофьев не любил, когда Третью симфонию связывали с оперой «Огненный ангел», и уверял, что ее музыкальные темы рождены были еще до создания оперы. Но вопреки объяснениям автора каждый, кто слышал музыку оперы, связывает с нею образы симфонии, образы глубоко психологические, полные драматизма, включающие темы одержимой Ренаты и гуманиста Рупрехта, зловещие темы инквизиции.

Симфония посвящена Мясковскому. Есть свидетельство, что и сочинение ее было подсказано Николаем Яковлевичем. Прокофьев ценил своего друга как симфонически мыслящего композитора. Мясковский не только принял посвящение, но даже сделал переложение полюбившегося ему произведения для фортепьяно в четыре руки.

Не сразу пустит корни на советской музыкальной почве эта симфония. Но корни окрепнут; Третья симфония после каждого исполнения будет находить все новых ценителей музыки Прокофьева. В середине тридцатых годов ее исполнение потрясет иных слушателей. Святослав Рихтер услышит впервые это произведение будучи студентом и напишет впоследствии: «Прокофьев использует в симфонии сверхинтенсивные средства выражения». О последней части ее Рихтер вспоминает: «Я сидел и не знал, что со мной будет. Хотелось спрятаться. Посмотрел на соседа, он был мокрый и красивый... В антракте меня еще пробирали мурашки». Пройдет более двадцати лет, и дирижер Геннадий Рождественский захватит исполнением Третьей симфонии слушателей нового поколения.

В Париже первый раз исполнили Третью симфонию в 1929 году. Симфония вызвала, по словам Сергея Сергеевича, разные мнения, но в общем к ней «отнеслись с уважением» и отметили, что среди тысячи парижских влияний автор «думает просто-напросто по-своему, что есть редкая заслуга

в наши дни». Отмечалась и большая человечность в музыке недавнего «скифа».

Осень 1928 года принесла некоторое смятение. Поездка в Советский Союз снова откладывалась. Ничего делового не общалось о постановке «Игрока», связи с московскими концертными организациями не налаживались.

И в эту пору распутья опять объявил о себе Сергей Дягилев. После взаимных приветствий и обязательных любезностей на этот раз он раскрыл перед композитором Евангелие от Луки, главу пятнадцатую, и указал на стих одиннадцатый:

«Еще сказал: у некоторого человека было два сына. И сказал младший из них отцу: «Отче! дай мне следующую мне часть имения». И отец разделил это имение. По прошествии немногих дней младший сын, собрав все, пошел в дальнюю сторону и там расточил имение свое, живя распутно».

То были строки притчи о блудном сыне.

Дягилев огорошил неожиданным предложением, повел речь о балете на этот сюжет. Поворот от «Стального скока» на сто восемьдесят градусов! Но он не бросает слов на ветер.

Что же выдумал Дягилев? Увлечение древностями, введение притчи в оправу нового классицизма? Нет, у Дягилева другое намерение. Он знал о семилетних занятиях Прокофьева «Огненным ангелом», оперой с ее музыкальными темами любви и страданий. Евангельская притча — это исходный материал для музыки. Надо изменить фабулу и написать балет.

Как всегда, почти экспромтом сочинили либретто. Сын, забрав с собой ценности за свою часть имения, покидает отчий дом в сопровождении слуги; он скуп и небрежно прощается с отцом, трогательно — с двумя сестрами (введенными в либретто) — такова первая картина. В странствиях блудный сын окружен коварными друзьями, они пируют с ним и, опьяневшего, его грабят; в сюжет введена Красавица, эпизоды встречи с нею — кульминация либретто. Затем, злодейски избитый, обманутый, униженный, блудный сын смущенно возвращается к отчому дому, встречаемый сестрами и сердобольным отцом; раскаявшийся и прощенный, он припадает к старому отцу — такой картиной заканчивается либретто.

Дягилев угадал: в подобном игровом сюжете композитор мог дать волю развитию лирической линии и сочетать динамику с выявлением чувств, от печали и радости до страсти и стенаний.

В Прокофьеве всегда оставался избыточный запас мелодического материала. Работа над музыкой пошла необыкновенно легко. И когда меньше чем через два месяца после первых

бесед, в ноябре, Дягилев позвонил Сергею Сергеевичу по телефону — даже он, выдавший многое, изумился: Прокофьев ответил, что вчерне клави́р готов!

Клави́р был действительно написан. Лирическую музыку тонкой вязи Прокофьеву удалось сочетать с крупными «мазками» музыкальной живописи. Удалось сохранить и свою привязанность к лаконизму, без «размазывания» чувств.

Сергей Сергеевич воспользовался передышкой и дал согласие на небольшую поездку с концертами по Испании. Конец 1928 года ознаменовался и семейным событием: у Прокофьевых родился второй сын, Олег.

Зимой Сергей Сергеевич оркестровал музыку балета. Художником Дягилев пригласил близкого Матиссу французского живописца и графика Жоржа Руо. Оформление спектакля было выдержано в восточных мотивах, без дани неоклассицизму. По свидетельству Франсиса Пуленка, Прокофьев «терпеть не мог» декораций Руо, но этим по-своему прекрасным декорациям предстояло жить на сцене десятилетия. В условных формах развивается хореографическая новелла, полная противоречивых чувств и острых — молниеносных во времени! — драматических ситуаций.

Прокофьев остался снова верен себе: он лишил музыку традиционных танцевальных форм, зато дал актерам простор для пантомимы и эксцентрических возможностей хореографии. Местами жестковатая музыка во многих эпизодах наполнена, однако, чарующей лирикой.

Весной 1929 года премьера балета прошла в Париже.

«Оркестром дирижирую я, — вспоминал Прокофьев этот день, — передо мной Стравинский дирижирует своим балетом «Лиса». В первом ряду Рахманинов, который снисходительно одобряет некоторые номера «Блудного сына». У публики и прессы большой успех. Я не всюду доволен хореографией, которая кое-где не следует за музыкой».

Удивили публику непривычные в балетах Прокофьева драматические коллизии. Недавний «скиф» стал художником-психологом, да еще в балетной музыке!

Прокофьев очень ценил находку в третьей картине. Освещенный лучами прожектора, Блудный сын — Сергей Лифарь, «трагический мимист», как его называли после премьеры, — под музыкальное сопровождение медленно ползет на коленях, в лохмотьях, падая и приподымаясь на посохе, простирая молящие руки, ползет к условно обозначенной черте — дому отца. Напряженный поединок с самолюбием и совестью...

Балету суждена была долгая жизнь. Балетмейстер дягилевского театра, когда-то ученик Петроградского хореографического училища, Джордж Баланчин через много лет возобновит постановку «Блудного сына» в США, в том же оформлении Жоржа Руо. В этой постановке труппа «Нью-Йорк Сити-балет» покажет произведение Прокофьева в дни гастролей 1962 года в Советском Союзе. Так же, как тридцать три года назад Лифарь, в сцене «Возвращение» искусно исполнит пантомиму — движение на коленях к отчужденному дому — новый исполнитель Блудного сына — Эдуард Виллела. Потрясающий финал: ищущий пощады у отца, сын бросается в раскаянии к нему на грудь.

Зал будет аплодировать балету. В музыке «Блудного сына» исследователи творчества композитора отыщут зерна лирики и драматизма, проросшие в поздних его произведениях. Темы Красавицы или любовной сцены Блудного сына и Красавицы и еще некоторые «кажутся своего рода эскизами к будущим пленительным мелодиям «Ромео и Джульетты»...» — напишет И. В. Нестьев. В музыкальном образе Красавицы исследователь отыскал черты будущих образов Джульетты, Золушки, Наташи Ростовской...

Постановкой прокофьевского балета завершился жизненный путь Сергея Павловича Дягилева. Два месяца спустя Прокофьева поразило известие о скоропостижной его смерти в Венеции. Сколько раз Прокофьев сталкивался и ссорился с этим своенравным и диктаторски обращающимся с сотрудниками режиссером! Все это отошло в прошлое. Рассказали, что после смерти этого крутого русского человека, тонкого знатока искусства, казалось всем — богатого предпринимателя, его имущество составили собрания книг да коллекция эскизов художников, с которыми Дягилев работал.

До конца своей жизни Сергей Сергеевич продолжал считать, что заслуги Дягилева в пропаганде русского искусства за границей — при всех его крайних увлечениях — колоссальны.

Со смертью Дягилева у Сергея Сергеевича кончились «русские связи» за границей. Что же делать дальше?

Москва, 1929

«Блудный сын» был третьей прокофьевской премьерой 1929 года. Незадолго до того в Париже исполнили Третью симфонию. Еще раньше в Брюсселе поставили «Игрока». Бель-

гийский театр был скромнен по своим возможностям, но Сергей Сергеевич мог, наконец, проверить музыку оперы на сцене. Его порадовала удача трудного эпизода за игорным столом и финального диалога Полины и Алексея.

Пойдет ли «Игрок» в Мариинском? О постановке ни слуху ни духу. Затея, видно, заглохла. Снова сорвалась и задуманная Сергеем Сергеевичем поездка с гастрольями. «...К сожалению, весенняя поездка в СССР вылетела в трубу», — с горечью сообщает Сергей Сергеевич на Родину друзьям.

Однажды от знакомых Прокофьев узнал, что в Париж приехал Владимир Маяковский. Он, конечно, расскажет о задержке «Игрока». Но Владимир Владимирович либо действительно не был осведомлен об этом, либо хотел уберечь Сергея Сергеевича от огорчения, но ничего точного сказать о судьбе оперы не смог. В эту встречу он был малоразговорчив. Прочитал свои старые стихи и отрывки из поэмы «Хорошо!». Пожалуй, впервые с такой явственной убедительностью предстал в ней перед Прокофьевым образ Ленина. Были услышаны и только что написанные стихи о Париже.

Сергей Сергеевич играл Маяковскому свои фортепьянные пьесы. Он виду не показал, но его уязвило, конечно, что поэт больше хвалил все те же старые фрагменты из «Апельсинов».

— Ну, а в Москве ко мне по-прежнему относятся, как к «русскому парижанину»? — спрашивает Сергей Сергеевич.

Гость отвечает неохотно. Отрывистыми фразами. Он показался, рассказывает об этой встрече Лина Ивановна, «несколько грустным и озабоченным». Маяковский вступал в последний, трудный год жизни...

Лето с семьей Сергей Сергеевич проводил снова вдали от Парижа. Работа. Поездки на автомобиле. Встречи. В частности, со Стравинским, далеким даже от мысли о возвращении на Родину. Прокофьеву же хочется попасть в Россию, «не концерттировать, а так, проехаться». Он мечтает побывать на Алтае, в Сибири, добраться до Байкала. Пока же, поселившись с семьей в старом, заброшенном замке на вершине холма, композитор возвращается к спутнице своей юности — неудачливой и любимой «Симфониетте». «Я всю ее развинтил и вновь собрал, подсочинив некоторые места...» — писал он в автобиографии о своей работе.

Предвиделось сочинение нового балета для парижской Гранд-Опера, тоже в «русском стиле». Но этот заказ не вызывал у Прокофьева воодушевления. Ему, очевидно, не хватало тех свежих, сочных впечатлений, какие могло дать только постоянное общение с родной страной.

Сергей Сергеевич снова засел за рояль: он дал согласие на гастроли в Америку. Но приключилась беда. Осенью, в октябре, возвращались с дачи в Париж. В своих записках со свойственной Сергею Сергеевичу краткостью спустя много лет он сообщал: «Я перевернулся в автомобиле вместе со всей семьей».

Сергей Сергеевич ударился ладонями об асфальт и повредил руку. Концертные выступления были отложены. Но именно вскоре после аварии неожиданно представилась возможность съездить в Москву.

Поехал один. Как и в прошлый раз, встретили дружелюбно, снова — кругом друзья, снова чувствовался повышенный интерес к его музыке. Москву он нашел изменившейся. Заметно убыстрился темп жизни. Меньше бросались в глаза признаки нэпа, больше — черты целеустремленности и даже аскетизма. В газетах пестрели призывные лозунги. Непривычные Прокофьеву слова: «пятилегка», «индустриализация», «коллективизация», «борьба с кулачеством», — звучали повседневно. Во всем виделись признаки больших дел. Пафос социалистической перестройки страны захватил все области деятельности.

Задачи революции требовали приближения искусства к запросам народных масс. Шли споры и в среде музыкальных деятелей. Часто, однако, тон задавали критики, близкие Всесоюзной ассоциации пролетарских музыкантов, и Сергей Сергеевич почувствовал тревогу в среде близких друзей. «Современники», как называли здесь членов бывшей Ассоциации современной музыки, одним из руководителей которой был В. В. Держановский, уже прекратили деятельность своего общества.

Демагогически выступавшие критики готовы были вовсе вытеснить значительную часть композиторов из общественной музыкальной жизни, как неспособных создавать «музыку пролетарскую». Деятели РАПМ заимствовали приемы зашатавшейся критики у Российской ассоциации пролетарских писателей, РАППа. Положение осложнялось тем, что в годы нэпа влияние чуждой социализму идеологии действительно было заметным.

Коммунистическая партия призывала к служению целям социалистического строительства. Вожаки РАППа и РАПМа на словах исходили из партийных решений, на практике же часто искажали партийную линию в руководстве искусством и литературой.

В сложной обстановке Прокофьеву многое трудно было

понять. Задушевные беседы при встречах с друзьями редко удавались. Возмущен был Асафьев. Эрудит, знаток музыкальной культуры, будущий академик, в статьях рапповцев объявлялся тогда носителем чуждых, едва ли не враждебных социализму взглядов.

Рапповцы делали резкие нападки и на многих деятелей театра. По-прежнему бескомпромиссен был в защите своих творческих позиций Мейерхольд. Он наступал и на защитников рутины, пытавшихся утвердить в советском искусстве обветшалые устои прошлого, и против демагогии теоретиков из РАППа. Он готов был иногда и «с перехлестом» отстаивать свои искания в театре. В эти годы он творчески подружился с Маяковским: поэт действительно стал писать для его театра комедии! Мейерхольд еще в 1928 году хотел привлечь Прокофьева для сочинения музыки к спектаклю «Клоп». Композитор был рад этому предложению, но, занятый тогда балетом «Блудный сын», отказался от поручения. Музыку к «Клопу» написал Дмитрий Шостакович. Теперь театр готовил новую комедию Маяковского — «Баню». В начале ноября Сергей Сергеевич в рабочем клубе Образцовой типографии слушал эту комедию в чтении Владимира Владимировича. Выступил перед рабочими и Всеволод Эмильевич. Дня через два Прокофьев участвовал в праздничном предоктябрьском вечере Театра имени Мейерхольда. Играл свои фортепьянные пьесы.

Встречи с Мейерхольдом, как всегда, насыщены рассказами о замыслах. Всеволод Эмильевич не вдается в подробности истории с «Игроком»: отстоять оперу в Мариинском театре ему не удалось. Теперь он предлагает Большому театру поставить балет «Стальной скок». И сразу берется за дело. 14 ноября в Бетховенском зале театра объявлен показ музыки балета.

Подробности этого дня сохранил в своих записях журналист А. Февральский. Мейерхольд сообщил присутствующим, что будет трактовать «Стальной скок» «целиком в плане наших дней», что музыка свободно допускает такую трактовку.

Еще за несколько дней до этого обсуждения Всеволод Эмильевич говорил на собрании в Большом театре о неправильной оценке Прокофьева как якобы чуждого советской культуре композитора. Он отвергает это ложное суждение. А спустя несколько дней, перед концертом из произведений Прокофьева в Радиотеатре, Мейерхольд во вступительном слове снова обороняет своего друга от нападков:

— В его музыке яркий, эмоциональный, жизнеутверждающий тон. В ней нет слезливой чувствительности, больной чув-

ственности, нет мелкого смешка обывателя. Лирика его крепка, мужественна. Основной тон его творчества вполне отвечает нашему времени.

Мейерхольд заключает свое выступление панегириком:

— Прокофьев делает на Западе наше дело: это наш музыкальный форпост... Прокофьев в расцвете сил. Будем радоваться его жизнерадостной и смелой музыке, вливающей бодрость в нас, борющихся на фронте строительства, борющихся с классовым врагом.

Речь Мейерхольда, записанная на скорую руку, передает остроту перепалок с рапповцами и рапповцами. Прокофьев недоумевал: с «мещанским фронтом» еще в 1915 году он воевал, это правда, но «вливать бодрость» в борцов «с классовым врагом» своей музыкой?.. Политика, очевидно, неизбежна в искусстве.

Сергей Сергеевич уже в день обсуждения его балета в Большом театре, слушая выступления сторонников РАПМа, понял сложность положения. Они выступали, собственно, против Мейерхольда и «линии» Большого театра. Его музыка и он сам давали лишь повод для наскоков. Сергей Сергеевич стал было говорить о признаках русской музыки, встретил усмешку: «Что это за русская музыка? Должна быть музыка пролетарская». Разговор они сводили не к музыке балета, а к постановке его в Париже. Все, что напридумал в спектакле Дягилев, рапповцы с единомышленниками приписали композитору. Он с подчеркнутым равнодушием отвечает на вопросы:

— Какой был матрос в вашем спектакле?

— О, матрос был очарователен! С серьгой, весь в татуировке, одна нога в валенке... (В зале шум.)

— Рисуетса ли в картине фабрика капиталистическая или советская? Если советская, когда и где композитор ее изучал?

(При чем тут музыка? Со Всеволодом Эмильевичем так много уже обговорено о трактовке балета...) Прокофьев отвечает резкостью.

...При очередном обсуждении репертуара рапповцы настояли на голосовании. «За» голосовало лишь несколько человек. Балет Прокофьева был исключен из плана постановок.

Бурны, полны противоречий были годы первой пятилетки. Драматурги и режиссеры стремились отражать в пьесах и спектаклях важнейшие темы социалистического переустройства страны. Балет Прокофьева и иным ценителям его музыки казался не отвечающим запросам советского зрителя. До-

пустимо признать, что эксперимент с постановкой «Стального скака» мог показаться спорным. Но спорным казались постановки многих театров. И разве это спорное не приводило часто к замечательным открытиям в искусстве?

В документах и решениях руководящих партийных и правительственных органов содержались указания о бережном и внимательном отношении к художественной интеллигенции. Тот же Н. Я. Мясковский много интересного рассказывал Сергею Сергеевичу о новой музыкальной молодежи, о своих учениках в консерватории, об их творческих исканиях. Прокофьеву в этот приезд не довелось встретиться со слушателями. Он побывал в театрах. «Любовь к трем апельсинам» в Большом не очень ему понравилась. По его мнению, постановка уступала ленинградской. Может быть, отразилась на такой оценке и душевная тревога композитора; к тому же «Апельсины» — уже пройденная пора, он всегда был в поисках...

Сергей Сергеевич на этот раз покидал Москву скорее огорченным, нежели ободренным. Хотя друзья Сергея Сергеевича, руководители театрального дела, с которыми ему доводилось беседовать, высказывали уверенность, что «перегибающие палку» рапповцы и рапповцы будут остановлены в своем неразумном рвении.

Опять отчужденность

Едва удалось в Париже выкроить время на подготовку к американским гастролям.

Плыли в США на превосходном лайнере.

На этом же пароходе возвращался из Европы Сергей Васильевич Рахманинов. Между двумя композиторами давно повелось при встречах не вдаваться в разговоры о собственной музыке. Мало было точек соприкосновения в их творческих путях. Прокофьев многое ценил у Рахманинова, любил проигрывать Второй и Третий фортепьянные концерты. Рахманинов давно уже спокойно относился к хотя и чуждой ему своим строем, но поразительно своеобразной музыке Сергея Прокофьева. Путешествие через океан неизбежно сближало русских музыкантов. Почти все беседы на палубе, в салонах, в каютах сводились к расспросам Рахманинова о России. Обо всем: о людях, о признаках нового в быту, о жизни и условиях работы композиторов, об облике городов. И в вопросах, заданных будто невзначай, и в обостренном внимании, с каким Сергей Васильевич слушал, оставаясь со своими

нерушимыми раздумьями, чувствовалась затаенная тоска по родному.

Своим несколько тяжелым взглядом Рахманинов всматривался в собеседника. В ответах Прокофьева он как бы искал оправдание своему решению оставаться за рубежом. Сергей Сергеевич умолчал о наскоках на свою музыку со стороны ее хулителей из кружка рапмовцев. — какой это, в сущности, пустяк! У него, Прокофьева, есть неоценимое преимущество в сравнении с сидящим рядом прославленным пианистом и композитором: сохраняющиеся связи с родной страной.

Больше двадцати концертов дал Сергей Сергеевич в Америке в начале 1930 года. В камерных концертах участвовала Лина Любера. Онаполнила свою программу романсами советских композиторов. Пела романсы Мясковского и молодых — Шебалина и Хачатуряна. Сергею Сергеевичу хотелось придать концертам колорит многонациональной советской музыки; он обработал казахские песни, собранные Александром Затаевичем и изданные в СССР, Лина Ивановна исполняла несколько таких песен.

После концертов на Кубе Прокофьев возвратился в Европу. Выступил в Монте-Карло, Брюсселе, Риме, Турине, Милане... Желанным гостем Прокофьев был в советских посольствах. Еще перед отъездом в Америку он выступил на большом приеме у советского посла в Париже. В Италии Прокофьевых пригласили остановиться в посольстве; они участвовали в концерте, устроенном послом.

Летом на дачу к Прокофьеву в местечко Ла Наз под Парижем приехал Мейерхольд с женой, Зинаидой Райх. Всеволод Эмильевич был, как всегда, полон энергии. То становился сосредоточенным и резким, то переходил к мальчишеским шуткам.

Незадолго до приезда гостей Прокофьев приобрел новинку — любительский киноаппарат. И увлекся им. Всеволод Эмильевич потребовал немедленной съемки. «Он играл роль злодея, — рассказывает в своих записках Лина Ивановна, — похищал у меня ребенка и прятал его в грот... Сергей Сергеевич, снимавший этот кадр, с трудом удерживался от смеха. Всеволод Эмильевич проделывал все это в невероятном наряде, со злодейским выражением лица. Затем аппарат передавался мне, и Сергей Сергеевич ловил «злодея». «Главным актером» был маленький Олег».

Прошлые и это лето были насыщены интересными встречами, беседами, размышлениями и безмятежными шутками. Прокофьевы совершили автомобильные поездки по Франции.

На Пиринеях пожили по соседству с Шаляпиным, Чарли Чаплином, скрипачами Жаком Тибо и Эльманом. Иногда собирались по вечерам, Шаляпин и Чаплин презабавно разыгрывали мимические сцены, а Эльман, Тибо и Сергей Сергеевич музицировали. Незабываемые по искрометности редкостного дара часы встреч великих артистов!

Осенью Прокофьев с семьей поселяется снова в Париже.

Внешне ничто не изменилось. Сергей Сергеевич пишет новые произведения. По-прежнему в беседах с парижскими друзьями исподволь возникают интересные начинания. Не могло, впрочем, не тревожить где-то под спудом таящееся чувство оторванности от русской почвы, питавшей его искусство. Силой обстоятельств «новые берега», как марево, снова отдалялись от него.

По музыке балета «Блудный сын» Сергей Сергеевич сочиняет Четвертую симфонию. К пятидесятилетнему юбилею Бостонского симфонического оркестра создает первый струнный квартет; это заказ библиотеки конгресса в Вашингтоне, которая задумала пополнить фонд оригинальных рукописей, заказав произведения нескольким композиторам. Для парижской Гранд-Опера Сергей Сергеевич сочинял музыку балета, названного «Борисфен», — так древние греки именовали Днепр. Ждали музыку со «славянским» колоритом — такая уж слава сохранялась за Прокофьевым! Ставил спектакль Сергей Лифарь. В музыке содержались лирические мелодии, напоминающие темы из «Майской ночи» Римского-Корсакова. Написанная, однако, без прежнего пыла, который умел возбудить в композиторе Дягилев, эта музыка была переведена Сергеем Лифарем на язык совершенно условной хореографии, хотя порусски название балета звучало «На Днестре». В постановке Гранд-Опера не осталось ничего, что связывало бы его с русским или даже славянским.

Балет обозначен: ор. 51. Открыт список пятидесятих опусов, связанных со сложной порой творчества Прокофьева. Зрелые, иной раз виртуозно-броские, полные редких находок, не все из этих сочинений наделены чертами душевного обаяния. Исподволь нарастала угроза потери связи композитора с питательной почвой русской культуры. Непосильным было Прокофьеву взглянуть на иные свои произведения этого периода оком беспристрастного судьи. Сергей Сергеевич не считал свое состояние кризисным, каким оно, однако, представлялось даже некоторым его благожелателям на Родине.

Четвертый фортепьянный концерт для левой руки, сочиненный по заказу однорукого пианиста австрийца Пауля Вит-



1



2

1. С. А. Прокофьев, отец композитора.

2. М. Г. Прокофьева, мать композитора.

3. Прокофьев — ученик Петербургской консерватории.



3



4. С. И. Танеев.

5. Р. М. Глиэр.

6. А. К. Глазунов.

7. Н. А. Римский-Корсаков.



8. Прокофьев у бюста Моцарта на балу в консерватории (1908)

9. А. К. Лядов.

10. А. Н. Есипова





8



9



10



11. Прокофьев в 1910 году. Никополь.

12. Скульптурный портрет Прокофьева работы Г. Дерюжинского, США (1918—1919).





13

14





15

13. Прокофьев с Ж. Коини, постановщиком «Любви к трем апельсинам» в Чикаго (1921).

14. Сцена из оперы «Игрок» в Брюссельском театре (1929).

15. Руки Сергея Прокофьева.



16



16. Сцена из балета «Сказка о Шуте» у Дягилева. (Париж, 1921.) Рисунок художника спектакля М. Ларионова.

17. С. П. Дягилев (20-е годы). Снимок Л. И. Прокофьевой.

18. Сцена из балета «Блудный сын» у Дягилева в постановке Дж. Баланчина (Париж, 1929).

19—20. Эпизоды из балета «Стальной скок» в постановке нью-йоркского театра «Метрополитен» под управлением Л. Стоковского (1931).



18



19



20



21



22



23

21. С. С. Прокофьев среди постановщиков и актеров спектакля «Любовь к трем апельсинам» в Ленинграде (1927).

22. Сцена из спектакля оперы «Любовь к трем апельсинам» под управлением В. А. Дранишникова в Ленинграде. Декорации В. Дмитриева (1927).

23. Дирижер Э. Ансерме, С. С. Прокофьев, И. Ф. Стравинский во Франции (1929).

24. С. С. Прокофьев и Б. В. Асафьев на Женевском озере.



24



25



26



27



28

25. Давид Ойстрах (30-е годы).

26. Леопольд Стоковский (начало 30-х гг.).

27 Сергей Кусевицкий (30-е годы).

28. Йозеф Сигети (40-е годы).



29. С. С. Прокофьев и Л. И. Прокофьева с сыновьями Свято-
славом и Олегом (конец 20-х годов).



30



31

30. С. С. Прокофьев и руководительница детского театра Наталья Сац среди маленьких активистов театра (середина 30-х годов).

31. Прокофьев с участниками премьеры оперы «Семен Котко» в Театре имени Станиславского (1940).



37



33

32. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский (1941).

33. С. С. Прокофьев и В. Э. Мейерхольд (30-е годы).



34. С. С. Прокофьев в 1933 году.

генштейна, и Пятый концерт для фортепьяно были рассчитаны на искушенных в сложностях исполнителей. В Четвертом концерте преобладали обнаженно-конструктивные начала, жесткие моторные приемы фортепьянного письма, объявившие себя когда-то еще в юношеской «Токкате». Лирические же темы оказались как бы запрятанными. Заказчик этого произведения Витгенштейн, в почтительной форме поблагодарив сочинителя, с подчеркнутой краткостью сообщил в письме о присланном произведении: «Я в нем не понимаю ни одной ноты и играть не буду».

В Пятом концерте многое напоминало находки напористо-дерзкого юношеского Первого и мудро-уравновешенного Третьего. Но там в упругие конструкции звучаний более открыто вылетались и лирические темы. Здесь, казалось, господствовали сложные конструкции. Сам автор, готовясь к исполнению Пятого концерта в Париже, писал в Москву: «Буду учить фортепьянную партию, которая, к величайшей моей досаде, вышла очень трудной».

Прокофьев боялся перепевов «старой простоты», которая, по его мнению, «мало пужна в новом композиторе». Но изумлялся и тому, что искомая им «новая простота», с новыми приемами и, главное, с «новыми интонациями», не воспринималась как простота. Он надеялся, что со временем «ухо освоится с новыми интонациями» и они «войдут в обиход». Но пока исполнителей его последних сочинений не находилось. И в последующие годы редкие пианисты брались за эти два фортепьянных концерта Прокофьева. Но брались. И убедительно раскрывали музыкальную содержательность произведений. В 1941 году удалось этого достичь молодому Святославу Рихтеру — первому в Советском Союзе исполнителю Пятого концерта, а в 1959 году распознал глубоко запрятанные в музыке лирические озарения Александр Ведерников, мужественный исполнитель трудного Четвертого; исследователи прокофьевского дара в игре Ведерникова слышали даже лирические темы, близкие мелодиям оперы «Война и мир»!.

Сергею Сергеевичу пошел пятый десяток. Он семьянин, отец двух сыновей. Расцвет сил. Сложившийся опыт художника. И постылое чувство неприкаянности в затянувшихся страданиях по музыкальным городам мира.

Поддерживала дружеская связь с французскими музыкантами. И прежде всего с «шестеркой».

В некоторых из пятидесятих опусов Прокофьева отыскивают влияние экспрессионизма Берга и Кшеника. Но Прокофьев устоял перед соблазном моднейшего течения тридцатых

годов — атонализма, додекафонии Шёнберга и Веберна; он не порвал с тональной музыкой.

И не поддавался унынию. Уверенный в правоте своей перед русской культурой, он оставался незлобивым, читая на страницах московского журнала РАПМа статьи, извращающие суть и значение творчества классиков музыки и современных композиторов. Деятели РАПМа обрушивались на композиторов и музыкантов, в чем-либо несогласных с их кружковой программой, огрубляющей марксистско-ленинские взгляды на развитие искусства в социалистическом обществе.

Они клялись в верности заветам Бетховена или композитора-демократа Мусоргского, но сводили гигантские искания реформаторов музыки к собственным, удобным для деклараций двум-трем лозунгам. В рапмовском журнале высмеивали Чайковского как «сентиментального нытика», Римского-Корсакова считали «угодником дворянской идеологии». Музыку Скрябина называли «взвинченной», пронизанной якобы эротикой; блестящий Концертный вальс Глазунова им казался уводящим в «бальные залы дворянской России»; дорогого сердцу Прокофьева Мясковского, этого требовательного к себе и другим мыслителя, называли «последним из могикан старой русской интеллигенции».

Критики из РАПМа не переставали «обличать» и Прокофьева.

К чести композитора, он воспринимал выходки рапмовцев как пагубное недоразумение, как наваждение. Его поддерживали сообщения о грандиозном размахе социалистического строительства на Родине, он узнавал все новые вести о напряженных творческих исканиях ценимых и уважаемых им советских музыкантов и композиторов. Его изумлял пример поддержки Асафьева. В том же 1929 году журнал рапмовцев учинил «разгром» творчеству Асафьева. Асафьев умел не замечать этих выпадов. Он продолжал свои теоретические труды и писал одновременно балет «Пламя Парижа» на сюжет, связанный с народным восстанием и взятием Тюильри в 1792 году. По его просьбе Сергей Сергеевич посылал ему литературу и материал, относящийся к старой народной музыке Франции.

Ободряли Сергея Сергеевича вести об исполнении в советских концертных залах его произведений. 9 октября 1931 года первый раз в Москве на гастролях ансамбля под управлением венгерского скрипача Ференца Рота был сыгран его пятидесятый опус, Струнный квартет. Этот квартет хвалили московские друзья. В одном из писем весной этого года Сергей Сергеевич заинтересовался исполнением своего очень трудного

Квintета в концерте студентов Московской консерватории: «Во-первых, замечательно, что студенты справились с сочинением, на котором и опытные артисты ломали себе шею; а во-вторых, за последнее время у меня создалось впечатление, что в консерватории под влиянием ВАПМа было гонение на мою музыку — тем более любопытно, что на программе появился Квintет». Сергей Сергеевич уверен, что будет служить советскому музыкальному искусству.

Прокофьев радовался каждому случаю, когда исполнение его произведений и за рубежом воспринималось как выступление композитора революционной России. В 1931 году в нью-йоркском театре «Метрополитен» под управлением уже знаменитого тогда дирижера Леопольда Стоковского был в очень оригинальной, смелой постановке показан «Стальной скок». «Интересно было увидеть, — писал позже Прокофьев, — как огромный красный флаг взвился на сцене этого самого буржуазного из буржуазных театров».

Композитор чуждался злобствующей среды русских эмигрантов. И разборчив был в выборе друзей, живя с семьей в своей квартире на шестом этаже дома № 5 по улице Валентэн Аюи.

Сергея Сергеевича нельзя было назвать чувствительным отцом. Он вовсе не напоминал тех сентиментальных родителей, «которые на каждом шагу вынимают из кармана фото своего ребенка и, захлебываясь от восторга, воспроизводят его первые звуки», рассказывает Лина Ивановна. «Но когда дети подросли, Сергей Сергеевич охотно играл и шутил с ними. Он много гулял с ними, помогал собирать коллекции марок (пока только старшему, потом обоим. — А в т.)... Посылал им открытки с изображением паровозов, пароходов, самолетов». Любивший движение, быструю смену впечатлений, Прокофьев-отец передавал свою неумную любознательность сыновьям. И сам — это подтверждают близко знавшие его — в продолжение всей жизни часто проявлял детскость в своих увлечениях. Французский композитор Серж Морэ, один из частых гостей Сергея Сергеевича, написал блистательные страницы воспоминаний о «парижских» годах жизни Прокофьева; он выделяет именно эту особенность своего русского друга, в частности «голубую ясность взора», «каким глядят на нас дети и который у взрослого мужчины так необычен и трогателен». Морэ пишет: «В повседневной жизни он был ребенком, который мог непрестанно играть с обоими своими мальчиками... Эта своеобразная детскость в сочетании с ожесточенным трудолюбием делали

его довольно плохо приспособленным к повседневным житейским требованиям».

Прокофьев не изменил своему взгляду на развитие русской музыки и оставался искателем «новой простоты». В письмах друзьям нет-нет да и проскользнет непримиримым тоном высказанное несогласие с излишним пристрастием некоторых советских композиторов к традиционному музыкальному языку Чайковского или Рахманинова — не здесь, по его мнению, лежит путь искателей. Не прочь он был с подчеркнутой независимостью похвалить явно модернистские произведения иных зарубежных коллег. И в то же время у него, сдержанного и любящего оставаться в платье, «застегнутом на все пуговицы», прорывались в письмах короткие и грустные признания: нет у него идей, не ведает, куда идет, что его ждет.

Выпадали дни, когда сомнения, казалось, сокрушат его в рабочей комнате. Он выходил встретить так кстати приехавшего гостя. Внезапно переходил от серьезности к веселью.

Всматриваясь в обстоятельства парижской жизни Прокофьева, чувствуешь, какую живейшую поддержку оказали ему тогда верные друзья на Родине. Каждый из них, кто исполнением его произведений, кто теплотой писем, кто рассказами об истинных запросах социалистической культуры, смягчал горечь вынужденной отчужденности.

Наступила весна 1932 года. Кончался апрель. В семье отметили день рождения Сергея Сергеевича. А вскоре он прочитал известие из Москвы о постановлении ЦК Коммунистической партии от 23 апреля. Ассоциация пролетарских писателей и аналогичные ей объединения в других видах искусств ликвидируются. Писателей (а равно художников и композиторов), «поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве», решено было объединить в союзы. Еще и еще раз Прокофьев вчитывается в строго официальные строки. Не все было в них ему отчетливо ясно. Но одно дошло сразу: его музыка будет услышана на Родине.

На исходе лета 1932 года Сергей Сергеевич получил приглашение приехать в СССР.

Испытания выдержаны

Кем он ехал теперь на Родину? Биографы не прочь приписать Прокофьеву роль блудного сына. И возвращение в отчий дом прокомментировать словами притчи: «О том надобно было

радоваться и веселиться, что брат твой сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся».

Заманчивый, но более чем неточный образ! Не растратил духовного богатства своего русский композитор, не забывал на чужбине отчего дома, оставался мысленно связанным с Родиной.

Решение Центрального Комитета партии покончило с групповщиной в литературе и искусстве. Пришли в движение творческие силы, сдерживаемые ранее, и этот подъем захватил отчужденного было от советской культуры композитора.

Недели в Москве насыщены совсем новыми впечатлениями. Сразу бросалось в глаза: страна вся в движении. Улицы, дома пообносились, люди были одеты еще проще — пожалуй, даже небрежнее. Чувствовалась недостача во многом — в продуктах питания, в товарах первой необходимости. Но какое углубление в интересы творческого труда! Искусство повседневно связывалось с захватывающим размахом социалистического строительства. Друзья делились своими замыслами и тут же переходили на рассказ о пуске Днепровской гидроэлектростанции или о строительстве какого-либо завода-гиганта. О политике, о достижениях, о трудностях, о «противоречиях роста» в различных областях жизни говорилось и в семейном, дружеском кругу и на официальных вечерах.

Сергея Сергеевича приглашают с семьей переехать в Советский Союз. В Народном комиссариате просвещения, который ведал и делами искусства, предлагают с осени вести занятия с молодыми композиторами в Московской консерватории. Представитель Белорусской кинофабрики просит написать музыку к фильму-комедии по повести Юрия Тынянова «Поручик Киже». Прокофьев отвечает: «Да, да!» Он согласен, он готов заняться преподаванием, он напишет музыку.

Интересно работают друзья. Н. Я. Мясковский показал последнюю свою, Двенадцатую симфонию. Он писал ее, стремясь приблизить большую музыку к массам. Балет «Пламя Парижа» Асафьева уже поставлен в Ленинграде. Один из актов показали на вечере в честь годовщины Октября. Прокофьеву многое не нравится в музыке. Он не скрывает этого. И происходит даже размолвка с Борисом Владимировичем.

Сергей Сергеевич чувствует: не все, далеко не все из его новых произведений принимают в концертных залах Москвы и Ленинграда. Критика деликатна. Но, видно, не дошла музыка ни Пятого концерта, сыгранного автором, ни Сонаты для двух скрипок, казалось бы, с отчетливо звучащей в ней лирикой, близкой Мусоргскому. Удивил прием критиками сочиненной им

год назад сюиты по музыке «Игрока». Она содержала инструментальные характеристики Алексея, Бабуленьки, Генерала, Полины и заканчивалась драматической развязкой. Так сюита и названа: «Портреты». Острые психологические зарисовки. Упрекнули автора в отсутствии сатирических характеристик представителей «гибнущего, изживающего себя мира». Зато неожиданно для самого Прокофьева хорошо приняли четырехчастную сюиту по музыке «Стального скока». Сергей Сергеевич ждал обратного. Из этого маленького опыта он еще раз понял, что отвергнутое вчера иной раз находит слушателей сегодня.

Прощаясь с Москвой, он сказал в беседе с корреспондентом «Вечерней Москвы» в начале декабря 1932 года, что покидает Советский Союз ненадолго. На вопрос, какой он сюжет ищет, ответил, как не мог бы ответить никогда раньше:

— Привлекает сюжет, утверждающий положительное начало. Героика строительства. Новый человек. Борьба и преодоление препятствий. Такими настроениями, такими эмоциями хочется насытить музыкальные полотна.

— Весной, в апреле, я рассчитываю вернуться обратно. Надеюсь строить творческую работу почти целиком на советском материале.

В этом интервью Сергей Сергеевич, имея в виду свои странствования по эстрадам мира, сказал еще:

— Условия непрерывных выступлений вряд ли благоприятны для углубленной творческой работы.

Увы, его снова ждали гастролы, еще по прежним контрактам. Времени на подготовку в обрез. Но Прокофьев еще летом, предвидя гастролы, усиленно репетировал самое трудное: свои фортепьянные концерты. Его выручил молодой друг, Франсис Пуленк, охотно игравший оркестровые партии. Пуленку запомнились эти дни страстной работы: «Мы занимались в зале Га-во. Это было в июне, — писал он впоследствии. — Мы начали заниматься, сняв пиджаки... Затем снимали рубашки... и, наконец, оставались полуголыми, словно на пляже в Довиле». Пуленка поражал ритм композитора-пианиста. «Ритм Прокофьева был неумолим», — рассказывал он.

Сергей Сергеевич успел побывать на первом концерте в честь открытия общества «Тритон», созданного с его участием друзьями — Мийо, Пуленком, Онеггером и другими. Там исполнялась прокофьевская Соната для двух скрипок, а в Гранд-Опера в тот же вечер состоялась премьера его балета «На Днепре».

Прокофьеву было что рассказать своим парижским друзьям о поездке на Родину. Но оставалось недоступным рассказу

впервые, может быть, отчетливо понятое им: в Советском Союзе есть ощущение необходимости музыки как большого искусства для народа. Есть необходимость поисков новой простоты. В Париже это трудно понять.

17 декабря Сергей Сергеевич уезжает на гастроли в США. После Америки — турне по городам Европы. В портфеле у него всегда лежат ноты советских композиторов. Он заботится об исполнении советской музыки за рубежом, способствует устройству гастролей иностранных музыкантов в Советском Союзе.

В своих странствиях, далекий политике и плохо разбирающийся в ней, Прокофьев все чаще дивится бросающимся в глаза переменам. Посетив Берлин еще перед отъездом в Москву, он был поражен воинственным проявлением национализма. Молодчики в униформе отрядов нацистской партии вышагивали по улицам столицы и орали песни. Темные тучи фашизма шли из Баварии. А совсем недавно в его этальском уединении Бавария казалась таким спокойным уголком земли. Теперь резко бросались в глаза признаки фашистской диктатуры Муссолини в Италии. Его, русского, советского музыканта, нет-нет да и окидывали подозрительным взглядом недоброжелательства. Под ясным небом Италии, как и в беспокойной Германии, зрела ожесточенная сила разрушения и насилия.

Слава богу, Париж будто не меняется! В сезон 1932/33 года здесь прозвучало много прокофьевских произведений. Сергей Сергеевич, конечно, рад этому, но ему не терпится скорее, как можно скорее покончить с последними концертами, уехать в Москву. Он уже готовит музыку к «Поручику Киже».

В апреле Прокофьев снова на Родине. Сочиняется с увлечением, легко, озорно. За время пребывания композитора в Москве на этот раз было исполнено несколько его произведений. Обрадовал — нет, больше того! — взволновал Сергея Сергеевича теплый прием Третьей симфонии.

Лето Прокофьевы прожили на юге Франции. Сергей Сергеевич здесь закончил музыку к фильму и занялся двумя, как он говорил, «философическими» опусами: Симфонической песнью для оркестра и «Мыслями» — фортепьянной пьесой. Эти произведения продолжали его поиски большой музыки, выражали желание мыслить отвлеченно. После Третьей симфонии ему хотелось продолжить эту линию творчества.

Отдых у моря... Ничто, казалось, не изменилось в русском парижанине. Ему уже сорок два года, но выглядит он молодым человеком, со свежим румянцем на щеках, со всегда тщательно

приглаженными рыжеватыми волосами над высоким, красивым лбом, с большими и чувственными, несколько по-детски выпяченными губами. Он всегда одет по моде. Русский музыкант свободно владеет французским языком, с мягким славянским акцентом, легко переходит на английский, объясняется и по-немецки...

В обзорах музыки по-прежнему сопоставляют имя Прокофьева с именами Стравинского и Рахманинова. Кто мог знать, насколько отдалился этот русский от композиторов-соотечественников? Для Стравинского Россия стала только страной воспоминаний. Его родиной была страна, где он жил: Швейцария ли, Франция ли, Америка ли... Рахманинов? Он занимается преимущественно исполнительством. Великий пианист и дирижер мало сочиняет. Пройдет полтора года, и в интервью, данном одному американскому журналисту, у него прорвется грустная истина:

— Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись Родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желания творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний.

Воспоминаний полон и Прокофьев. Но это воспоминания о недавних встречах в Москве, связь с которой теперь окрепла. Пора всем домом — в Россию. Еще весной, по приезде из Москвы, Прокофьева навестил Серж Морэ.

«Однажды утром в прекрасный июньский день я навестил Прокофьева. Я нашел его на диване, с партитурой на коленях. Это была партитура «Симфонической песни». Он казался ушедшим в себя и усталым», — пишет Серж Морэ.

— Читали отзывы? — спросил Прокофьев.

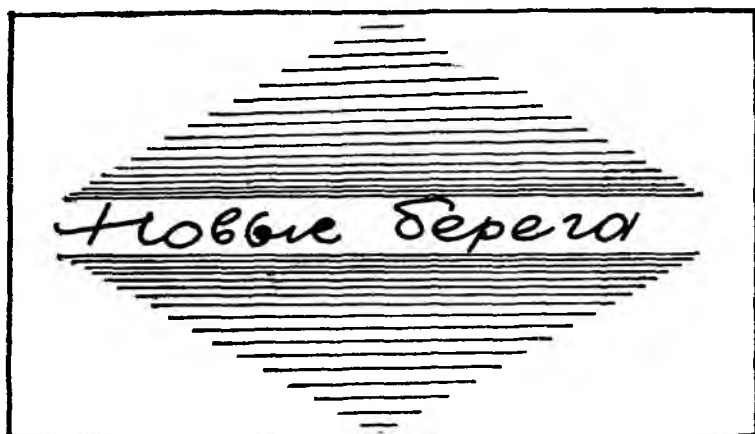
(В воскресенье перед этим в концертах Паделу под прекрасным управлением Альбера Вольфа было впервые исполнено это произведение.)

— Да, они не блестящи, — ответил Морэ. — Эти люди хотели бы, чтобы вы все время писали что-нибудь вроде «Скифской сюиты», или уж по меньшей мере вроде «Шута», точно так же как им хотелось бы, чтобы Стравинский продолжал пародизировать «Свадебку».

«Он улыбнулся, — пишет Серж Морэ о Прокофьеве, — но сразу стал снова серьезным».

Что мог подумать Прокофьев? Собеседник лучше, чем кто-либо из парижских знакомых, знает его, и все-таки сводит вопрос о судьбе русских композиторов за рубежом к кризису музыки.

— Вы, по-моему, предпочитаете музыкантов музыке, — говорит Прокофьев, и после паузы резко оборачивается к собеседнику, и, волнуясь, с усилившимся русским акцентом продолжает: — Я должен быть с вами правдивым и выскажу вам эту правду сегодня... Я говорю: правда, но я должен был бы, в сущности, сказать: правда для меня. Дело обстоит так: воздух чужбины не идет впрок моему вдохновению, потому что я русский, а самое неподходящее для такого человека, как я, — это жить в изгнании, оставаться в духовном климате, который не соответствует моей нации. Мои земляки и я носим свою землю с собой. Конечно, не всю, а только совсем немного — ровно столько, сколько сначала делает немножко больно, потом все больше, больше и больше, пока это нас не сломит. Вы не можете это понять до конца, потому что вы не знаете землю моей родины... Я должен вернуться в атмосферу родной земли... В ушах моих должна звучать русская речь, я должен говорить с людьми моей плоти и крови, чтобы они вернули мне то, чего мне здесь недостает: свои песни, мои песни. Здесь я лишаюсь сил. Мне грозит опасность погибнуть от академизма. Да, друг мой, я возвращаюсь...



На Родине

Осенью 1933 года в Ленинграде озвучивали фильм «Поручик Киже». Приятно было отточенные фрагменты музыки укладывать в «зримые формы» операторских кадров.

Сергей Сергеевич долгое время откровенно недолголюбил кино. Особенно разукрашенные декорациями готовенькие штампы грез и потребительской мечты в «боевиках». Но вошел в кинематограф звук. И мало-помалу звуковое кино заинтересовало Прокофьева. Все чаще для работы в кинематографе стали привлекать талантливых музыкантов. Леопольд Стоковский уверял, что недалеко то время, когда композиторы будут сочинять для фильмов большую музыку. Если бы Вагнер жил теперь, напишет вскоре Стоковский, он бы, наверно, оценил возможности озвученного экрана. И сам Стоковский пройдет по экранам мира как артист — дирижер в комедии «Сто мужчин и одна девушка», и прозвучит в этом фильме под его управлением Чайковский!

Сюжет «Поручика Киже» по повести Юрия Тынянова не содержал материала для больших музыкальных мыслей. Но для «пробы пера» трудно было бы выбрать более удачный фильм.

В остро сатирическом фильме рассказывалось о том, как военный писарь времен Павла I второпях допустил ошибку в ведомости и, исправляя ее, ввел в реестр имя несуществующего «поручика Киже». Павел потребовал, чтобы ему представили сего офицера. Никто не осмелился перечить. Так «по-

ручик Киж» был пущен в иллюзорную жизнь. Велением государевым он удостоивается милости и впадает в немилость, устраивается его свадьба и его отправляют в ссылку; наконец, от него избавляются, и совершается погребение никогда не существовавшего офицера.

Музыка к фильму сочинена блистательно. Остроумная, полная насмешки, сатиры, выдумки, с умирительно-сентиментальными вставками. Здесь и образ вихрем несущейся тройки, и картина смотра войскам на Марсовом поле с четырьмя оркестрами, гремящими одновременно; церемониальный марш и пейзажные зарисовки. Шутка, шарж, гротеск, фокусы с превращением — приемы, которыми еще в юности дивил Сережа Прокофьев, теперь, в фильме об иллюзорной жизни придуманного поручика, приобрели чеканные формы законченных миниатюр.

Остроумную киноповесть разыгрывали одаренные актеры — среди них были Э. Гарин из Театра имени Мейерхольда, М. Яншин из Художественного. Управлял оркестром Исаак Дунаевский, в будущем известный автор музыкальных комедий и оперетт. Командовал всем режиссер А. Файнциммер.

Пройдет год. Прокофьев напишет по музыке фильма сюиту, которой посчастливится десятки лет вызывать восхищение изобретательностью таланта автора.

Музыка «Поручика Киж» найдет и формы хореографического воплощения. Родная Прокофьеву стихия театральности скажется в этом его удавшемся опыте работы для кинематографа.

Симфонические зарисовки из «Поручика Киж» выйдут на эстраду. «Киж — дьявольская работа. Зато что за веселая музыка!» — пишет Сергей Сергеевич Держановскому в дни увлеченной работы над сюитой.

...«Уложена музыка последних кадров фильма. Сергей Сергеевич свободен. Теперь бы после этой «пробы пера» взяться за советский сюжет! Но уже маячит впереди неожиданно заманчивая затея. Александр Таиров задумал в Камерном театре спектакль, в котором сочетались бы Шекспир, Пушкин и — современник — Бернارد Шоу. Соединялись «Цезарь и Клеопатра» Шоу (юность Клеопатры), «Антоний и Клеопатра» Шекспира (конец ее жизни) и «Египетские ночи» Пушкина.

Сергею Сергеевичу показалась сначала курьезной такая выдумка. Но Таиров увлек замыслом. И в роли Клеопатры выступает трагедийная актриса Алиса Коонен. Захватывающая идея: Сергею Сергеевичу предложено написать к спектаклю большую музыку,

Культура социализма осваивает классику для широчайшего круга зрителей, слушателей, потребителей искусства, для народа. Об этом еще Луначарский говорил в кабинете Зимнего дворца, когда молодой Прокофьев запросился подышать свежим воздухом морей и стран. Что ж, через классику к современности? Прокофьев готов пойти по этому пути.

Заказ Камерного театра принят.

Этой осенью Мясковский ввел-таки своего «дражайшего Сержа» в Московскую консерваторию — ведь еще весной Сергей Сергеевич дал согласие руководить молодыми композиторами. В кабинете директора собралась молодежь. Тихий Николай Яковлевич, в темном костюме при заурядном галстуке, я рядом — высокий, наимоднейший, в очках без оправы, будущий новый наставник. Прокофьева буквально «ели глазами».

Арам Хачатурян пишет об этом дне: «Он вошел быстрой походкой, продолжая оживленный разговор с Мясковским и едва ли замечая наши взгляды, полные жгучего любопытства и сдерживаемого волнения. Шутка сказать, наши сочинения будут слушать Сергей Прокофьев — всемирно известный мастер, имя которого казалось нам почти легендарным!»

Без лишних слов — к делу. Композиторы исполняли свои пьесы. Прокофьев слушал очень доброжелательно, никаких колких и ядовитых замечаний — это подкупало своей неожиданностью. Поразительно быстро, уверенно, находчиво композитор высказывался о самой сути произведений.

Николай Яковлевич трогал свою бородку с довольным видом, хитро улыбаясь. Он-то уж знал, как несколькими словами Серж умеет раскрыть самое существенное в мастерстве! Бросит фразу — и не ждет, когда она дойдет до собеседника. Развивает мысль дальше. Пусть, кто хочет, поспевает за ним!

Несмотря на все старания друзей, Прокофьев педагогом не стал. Из его профессорства в консерватории делового не получилось. Он не скупился на советы, но учились у Прокофьева-композитора, а не у Прокофьева-педагога. Сергей Сергеевич не мог подолгу держать в голове или сердце заботу о «подопечном» композиторе. Дмитрий Кабалевский написал как-то: «По справедливости надо сказать, что в Прокофьеве я никогда не видел того неистощимого интереса к «чужой» музыке, который в такой высокой степени был свойствен Н. Я. Мясковскому. Они всегда были не похожи друг на друга — и в жизни и в творчестве. Они словно дополняли друг друга».

Прокофьеву не хватало педагогической последовательности в занятиях с молодыми. Он вечно искал новые «ходы», как

шахматист. Восхищался находками. Мог опровергнуть собственный вариант дебюта, защиты или эндшпиля. И в шахматах и в музыке. Преподавание казалось ему слишком академическим занятием. Выслушав как-то в Париже в дружеской обстановке рассказ гостя-композитора и педагога о применяемой в школе методе преподавания теории композиции, Прокофьев воскликнул:

— Из-за всех этих штук вы можете потерять всю непосредственность! Забирайте вы своих парней и поступайте, как Мусоргский!

Ему возразили, напомнив, что и сам Прокофьев в свое время подчинялся академической дисциплине. Тот громко расхохотался, резко откинувшись на спинку дивана:

— Но ведь все это я послал к черту «Скифской сюитой»!

Всю жизнь Прокофьев исподволь вынашивал очередную «Скифскую сюиту». И написав, привычно ждал: что-то будет?

К концу 1933 года Прокофьевы вернулись в Париж, и Сергей Сергеевич засел за музыку к «Египетским ночам», как назывался задуманный Таировым спектакль.

Первая работа для драматического театра! Он не собирается навязывать свою волю. Где звучит Шекспир или Пушкин, нет нужды в присутствии музыки, «она не должна врываться самостоятельным элементом в драматическое действие». Музыка нужна там, где «может послужить усилению как лирического, так и драматического впечатления». Волевой композитор умел и служить своей музыкой замыслам драматургов, артистов, режиссеров.

Весной 1934 года Сергей Сергеевич был уже на репетициях «Египетских ночей» в Москве.

Ошиблись те, кто мог ожидать в театре конфликтов с этим неистовым, казавшимся таким самоуверенным композитором-парижанином. Он умел понимать с намека и слышать все нюансы слова на сцене.

Алиса Георгиевна Коонен, которая блистала своим талантом в трудном спектакле, рассказала автору этой книги о работе с Сергеем Сергеевичем на репетициях. Рассказала с теплотой и даже с восторгом:

— Сергей Сергеевич бывал на всех репетициях. Он охотно изменял написанное им в Париже. Сочинял музыку в голове. Подавал мне реплику: «Алиса Георгиевна, смелее! Я здесь скрипачек подпущу. Смелее!» Или, когда умирала Клеопатра и я переходила на шепот, он кричал из самой глубины зала: «Не бойтесь, я пиано, пиано дам!» На следующую репетицию

приносил вариант музыки, точно давая обещанное. Удивительно легко было работать с ним! Танров его очень любил. Обожал!

Премьера состоялась в апреле. В театре было много знакомых. Прокофьев и не скрывал своей радости; она сказывалась в праздничности его осанки, в порывистых поклонах на приветствия; он как факел светился. Чувствовал себя дома.

Весной Прокофьевы совершили поездку с концертами. Осуществилось желаемое: поездить по стране, да еще в цветущее время года. Выступали на Украине, в Армении, Грузии. Проехали по Военно-Грузинской дороге; посмотрели древности Закавказья.

Нежданно он объявился на пороге московской квартиры И. Э. Грабаря. Несколько лет назад художник был гостем Парижа на премьере «Стального скока». Теперь Сергей Сергеевич хотел побывать у художника в Москве. Грабарь ахнул от удовольствия, увидев перед собой освещенную солнцем такую прекрасную натуру. Цветущий, как всегда, юный, в куртке табачного цвета с еще не виданной в Москве новинкой — застежкой-«молнией». Тут же Грабарь уговорил гостя позировать ему. И на следующий день Прокофьев был в мастерской художника в той самой куртке с «молнией». Однако удалось написать только этюд. Оба — и композитор и художник — были отвлечены неотложными делами.

Сергей Сергеевич послужил натурой и другому живописцу — П. П. Кончаловскому. Еще за год до этих встреч они подружились. Кончаловский захватил теперь гостя «в полон», отвез на дачу под Малоярославцем, и здесь, не прерывая своей композиторской работы, Прокофьев позировал художнику.

В своих записках Кончаловский рассказал об этой неделе их славной жизни на даче.

«Работал он без рояля, — вспоминал Кончаловский. — Утром вставал очень рано и делал большую прогулку. Возвращаясь к утреннему кофе, он восторженно рассказывал о виденном: какими дорогами он проходил, какие ручьи и овраги ему пришлось переходить... Он тотчас записывал на нотной бумаге то, что являлось ему во время прогулок. Садился в кресло под огромной сосной, которая ему очень нравилась, и там писал». Под сосной, сидящим в плетеном кресле, в свободной позе — нога на ногу, с листом бумаги в руке — и изображен Прокофьев на портрете Кончаловского.

Неделя дружного и спорного труда двух художников-жизнелюбов.

«Работать с ним было необыкновенно весело, — вспоминает П. П. Кончаловский. — Он писал свои композиции и только на некоторое время брал точную позу для проверки». Прокофьев шутки ради как-то попросил «подбросить» еловых шишек на фоне портрета, художник покорно согласился. Вдруг, в свою очередь, Кончаловский почти кричит:

— Не двигайтесь! Это феноменально!

«Я 'замирал, стараясь придать лицу осмысленный вид, — рассказывает Сергей Сергеевич. — Кончаловский некоторое время сосредоточенно работал, затем откидывался.

— Что феноменально? — решил я спросить.

— Ботинок, — отвечал Кончаловский».

«Московская весна» была полна встреч.

Прокофьев показал в симфонических концертах музыку, сочиненную за последние годы. 14 апреля под управлением его консерваторского товарища А. В. Гаука в Москве состоялась премьера «Симфонической песни». Сергей Сергеевич в этот вечер исполнил с оркестром и Первый фортепьянный концерт. Автора приняли очень тепло, концерт тоже. А «Песнь»? Холодный шумок в зале, смягченный недружными хлопками. В Париже он тоже ощутил недоумение зала. Деликатны были в отзывах и друзья. Но только деликатны.

Вскоре появится пространная статья о «Симфонической песни» в журнале «Советская музыка». Ее назовут «элегией одиночества», ее «лирический пафос» — «пафосом социальной и культурной беспризорности человека».

«Симфонической песни» в отзыве противопоставляется исполненный автором фортепьянный концерт, как произведение оптимистическое и наполненное энергией творческого искания. Здесь рецензент проводит аналогию между искусством Прокофьева, Мейерхольда, раннего Маяковского.

В очередной свой приезд в Москву, в ноябре 1934 года, Прокофьев пишет статью в газету «Известия»:

«Музыку прежде всего надо сочинять большую, то есть такую, где замысел и техническое выполнение соответствовало бы размаху эпохи: такая музыка должна прежде всего двигать нас самих по путям дальнейшего развития музыкальных форм; она и за границей покажет наше подлинное лицо».

В этой статье Прокофьев предлагает писать и нужную массам советских слушателей музыку «легко-серьезную» или «серьезно-легкую». (Такое противопоставление музыки «большой» и «легко-серьезной» вызвало немало критических замечаний в адрес Прокофьева-теоретика.) И в музыке «легко-серьезной» Прокофьев призывает к «мелодийному языку».

Он за мелодическую музыку, за простоту, но против трафаретов и тривиальных оборотов. Он высказывает свой принцип, которому останется верным на всю жизнь. «Простота должна быть не старой простотой, а новой простотой, — пишет он. — К ней композитор может подойти только тогда, когда он предварительно сумеет разрешить проблему большой музыки и тем приобрести достаточную технику, чтобы, выражаясь ново, выражаться просто».

Через сложное — к простому? В своей скитальческой жизни Прокофьев прошел много искусов. И его поворот к простоте — решающий итог непрерывных поисков. Он не откажется теперь от своего кредо, хотя и придется принять на себя немало ударов со стороны зарубежных музыкальных снобов: его будут обвинять в отступлении с пути «авангардизма».

А что стало с «Симфонической песнью»? Ах, это вечно озорное желание подразнить гусей! Прокофьев в своей статье отнес «Песнь» к группе «большой музыки». А ноты положил в дальний ящик. Сочинение так и осталось в рукописи.

В конце года Прокофьев возвращается очередной раз в Париж.

Заметно изменилась «тональность» дружеских бесед. Растерянность охватывает иных его парижских друзей при известиях о захватнических действиях фашистской Италии, о расистском изуверстве и устрашающем милитаризме гитлеровской Германии. Неотвратимо находит тень черных сил на искусство этих стран. В списке запрещенных в Германии композиторов значится и имя Прокофьева.

Сергей Сергеевич связал свое будущее с искусством родной страны. Однако переезд в Советский Союз откладывался. Еще оставались обязательства по выступлениям в концертах. Да и не просто семье с двумя детьми сняться с гнезда.

Прокофьев сел за сочинения. Он привез с собой из Москвы материал для нового лирического скрипичного концерта и замысел балета: предстояла захватывающая по идее и необычности встреча с Шекспиром.

Дары тарусского лета

Какие только замыслы балетов не рождались в беседах с друзьями в Ленинграде и Москве! Прокофьев искал сюжет непременно лирический. Просмотрели немецкий эпос о Три-

стане и Изольде. Выискивали сюжеты на пушкинские «Капитанскую дочку» и «Арапа Петра Великого». В этих поисках живо участвовал Асафьев — на ленинградской сцене шел его новый, «пушкинский», балет — «Бахчисарайский фонтан».

Перебирали произведения Шекспира. «Набрели» на «Ромео и Джульетту». В этот сюжет, по словам Сергея Сергеевича, он «сразу вцепился» — лучше не найти! Но ленинградский театр, по инициативе которого велись поиски сюжета, «пошел на попятную», и договор на балет был заключен московским Большим театром. За сочинение либретто взялся старый друг юности, Сергей Эрнестович Радлов. Незадолго до того он поставил «Гамлета», музыку к спектаклю написал Прокофьев.

Договорились встретиться весной. Пока Радлов будет писать либретто, Сергей Сергеевич в Париже сделает «заготовки» музыки.

Вековая тема. Печальная повесть о любви. О трагической гибели Ромео и Джульетты, жертв междоусобицы феодальных кланов Монтекки и Капулетти. Сколько прекрасной музыки написано на этот сюжет! И симфонических произведений и опер. Приложили свой дар к шекспировой трагедии Гектор Берлиоз, мечтавший о «шекспиризации» музыки, и Петр Ильич Чайковский — его увертюру «Ромео и Джульетта» Прокофьев считал гениальной музыкой. Но трагедия Шекспира в балете? Это было ново. И казалось многим дерзкой затеей.

Одержимость страстей Прокофьев уже рисовал в музыке «Игрока» и «Огненного ангела». Зарницы трагического вспыхивали в хореографических эпизодах «Блудного сына». Теперь предстояло написать балет в несколько актов. С лирической и трагической линиями. Показать развитие страстей и характеров. Причем он, Прокофьев, не собирается идти на поводу у академических вкусов или насыщать музыку мелодраматическими эпизодами.

Надо писать свою музыку, без слащавых наивностей, без простоватости и без «перемигивания» с публикой, без уступок исполнительской рутине. Писать своим музыкальным языком. Пусть хореография идет за музыкой.

Быстро разделившись с текущими парижскими делами и заботами, Сергей Сергеевич с жадностью принялся за сочинение.

Темы любви Ромео и Джульетты, темы ненависти враждующих родов, темы поединков-схваток заполняли нотные страницы. Иные темы были взяты из записных книжек, из

заготовок памяти. Возникшие когда-то как экспромт, теперь они приобретали неожиданно пластическое содержание. Так появилась одна из главных тем балета — тема Монтекки и Капулетти. Она сочинена была Сергеем Сергеевичем давно, на званом вечере-новоселье у одного богатого парижанина. Свой особняк владелец украсил органом. Пригласив гостей в зал, хозяева предложили им дать музыкальные темы, чтобы присутствовавший на вечере слепой органист мог бы развернуть эти темы в импровизированных фугах. Прокофьев набросал свою тему на печатной программе вечера. Органист удачно исполнил импровизацию. На следующий день хозяйка дома прислала письмо, прося восстановить тему, запись которой, к сожалению, затерялась. Сергей Сергеевич не сделал этого — небрежность хозяйки обидела его, — он сообщил, что тему забыл; на самом же деле он ее помнил, записал — и вот теперь она, претерпев изменения в тональности, зазвучала как характеристика средневековых кланов Монтекки и Капулетти.

К приезду Прокофьева в Москву, к весне 1935 года, музыкальная основа балета была ему уже ясна. Засели с Радловым за либретто. Сергей Сергеевич дождался задержавшейся в Париже Лины Ивановны с сыновьями, и через несколько дней всей семьей Прокофьевы отправились на лето в дом отдыха Большого театра — Поленово, на берегу Оки, близ городка Тарусы. Дом отдыха находился на территории мемориального музея художника Поленова, когда-то жившего в этих местах. Наконец-то сбылась давняя мечта — пожить целое лето среди русских, с Россией!

Прокофьевым отвели маленький свежевыбеленный домик, стоящий несколько поодаль от главной усадьбы. С террасы просматривались заречные дали, блестела на солнце, а ночью при луне окская гладь. По вечерам из ближайшей деревни доносились протяжные или частушечно-быстрые песни. Иногда же нависала такая тишина, что слышен был трепет крыльев мотыльков, залетающих на свет лампы.

Подростки Святослав и маленький Олег носились по полям, ловили рыбу, купались с отцом в реке. Они притаскивали Сергею Сергеевичу незнакомые луговые цветы, насекомых, и отец непременно находил по справочникам названия находкам. Мальчики норовили болтать только по-русски. От отца попадало за это. И в последующие годы Сергей Сергеевич будет строго следить, чтобы сыновья не забывали теперь французский язык, как, живя во Франции, следил, чтобы дома дети обязательно разговаривали на родном русском.

Изредка в маленький домик Прокофьева заходили отдыхавшие в Поленове артисты. Но Сергей Сергеевич был строг к режиму дня. После непременно утренней прогулки он садился за стол. Сочинялось легко и вольно.

Прокофьев недолюбливал длинных арий в операх — он отказался от принятых в традициях балета вставных номеров, где больше ценится техника, где за внешне эффектным, даже феерическим зрелищем не всегда проступает мысль. Прокофьев лаконичен в письме. Он явно затрудняет работу артистов: пусть и они ищут лаконизма в хореографии. Открытость чувств? Да. Она будет в балете. Но чувству должна сопутствовать мысль.

«Великан ритма» отдает в новом балете первенство мелодии, хотя острота ритма остается; его дар интонационно-ритмической изобретательности полностью развергивается в музыке балета.

Но если бы Сергея Сергеевича спросили, как двадцать лет назад, когда он сочинял «Игрока»:

— А никаких экстравагантностей в вашем новом сочинении не будет?

Он ответил бы, наверное, как и при сочинении первой оперы:

— Никаких. Я стремлюсь только к простоте.

На прогулках по приокским просторам, за рабочим столом у открытого окна под гомон птиц и голоса играющих сыновей рождались музыкальные образы шекспировской трагедии: Джульетты и Ромео, весельчака Меркуцио и гордого Тибальда, добродушной и хитрой Кормилицы, мудрого патера Лоренцо, чванливого Герцога...

На протяжении трех актов получают пластическое развитие образы главных героев балета-трагедии.

Джульетта-девочка, шаловливая, влекомая неясными еще веяниями любви — и Джульетта, страстно полюбившая. Джульетта, уступившая было родительской власти, отдающей ее сердце учтиво-светскому Парису — и Джульетта трепетная, склоняющая колена вместе с Ромео перед распятием в келье Лоренцо. Джульетта, готовая пойти на подвиг ради защиты своего чувства...

Композитор уже был опытным создателем таких образов. Но образы Полины из «Игрока», Ренаты из «Огненного ангела», образ Красавицы из «Блудного сына» — в нем угадываются черты сходства с образом Джульетты! — не столько развивались, сколько раскрывались в музыке Прокофьева. Джульетта — цельный, законченно выписанный художником идеальный

женский образ. С шаловливой четырнадцатилетней девочкой мы встречаемся в первых картинах балета. И чем дальше разворачивается трагедия, чем ближе к развязке, тем выразительнее проступают в музыке черты величия самоотверженно любящей женщины.

Едва Прокофьевы освоились с тарусским летом, как милая Джульетта уже была обручена с Ромео у патера Лоренцо, пытавшегося благословением любящих сердец утишить вражду между семьями Монтекки и Капулетти. В середине июля Сергей Сергеевич заканчивает в клавире второй акт. «Вот уже две недели я тут, — пишет он из Поленова, — пользуюсь вволю тишиной, простирающейся от одинокого положения моегодомишки, и работаю всюю». Через недели полторы он сообщает: «Джульетта движется через третий акт». В начале сентября, когда по утрам туман уже застилал дали и благословенное тарусское лето подходило к концу, Сергей Сергеевич дописал последний лист клавира.

Сочинение балета целиком не заполнило летние месяцы. Еще одна сторона творческого дара Прокофьева раскрылась на родной земле. Объявился в нем композитор-песенник. Песня ворвалась в душевный мир композитора вместе со всем новым, что он встретил в изменениях народной жизни своей Родины. Песня проникла скрытыми тропинками воспоминаний о детских годах в Сонцовке, по следам песенок, сочинявшихся по поводу семейных праздников. На берегах Оки детское видение окружающего достигло первозданной чистоты. Возвращение Сергея Сергеевича к детству этим тарусским летом обогатилось восторженным открытием русской природы его маленькими сыновьями.

Еще весной Прокофьева пригласили в состав жюри конкурса на лучшее музыкальное произведение, объявленного Центральным Комитетом комсомола. Ему предложили участвовать в конкурсе песен, проводимом редакцией газеты «Правда». Одну за другой он написал несколько песен. Иногда напевал их за роялем, показывал гостям-артистам, заглядывающим «на огонек». Он сочинил еще цикл под названием «Детская музыка» — двенадцать фортепьянных пьес. Всего интереснее получилась последняя из них — «Ходит месяц над лугами». Сергей Сергеевич очень дорожил этой песенной пьесой, написанной «почти с натуры»: по вечерам с террасы он любовался, «как месяц гулял по полям и лугам».

В начале октября в Бетховенском зале Большого театра Прокофьев играл музыку своего нового, шекспировского балета. Играл напористо, с вызовом, как он умел это делать. Те-

мы — характеристики героев балета — он это чувствовал — подчиняли своей власти присутствующих. Но ощущалось у слушателей и сопротивление. Заметен был какой-то холодок на лицах артистов. Не услышали, не услышали многого... С каждым сыгранным эпизодом оказывается больше пустых кресел в зале. Но у оставшихся очень благожелательное настроение. Ждут развязки трагедии. И тут композитор с либреттистом приготовили неожиданность. У Шекспира герои погибают — на драматической сцене это сильная концовка. А в балете?

— Живые люди могут танцевать, а умирающие не станцуют лежа, — уверял композитор своего либреттиста.

Крутой на решения, Прокофьев договорился с Радловым о счастливой развязке. Ромео застает Джульетту просыпающейся после окончания действия снадобья, данного ей патером Лоренцо.

Присутствовавшие в Бетховенском зале будто только и ждали «счастливого конца». Слышались осторожные похвалы музыке балета в целом, комплименты «новому реалистическому языку». Зато с каким темпераментом заспорили о финале! «Кинулись защищать забиженного Шекспира», — вспоминал этот день Прокофьев. Впоследствии он откажется от придуманной концовки, потому что радость ему не удалась. И напишет потрясающие по силе страницы трагической музыки финала. С такой, верной Шекспиру, развязкой балет-трагедия триумфально пройдет по театрам нашей страны и других стран мира. В день же первого показа музыки в спорах о финале потонули слова о достоинствах балета. «Да уж танцевальна ли музыка?» — вот-вот готов был сорваться у кого-то вопрос. Для приличия зашикали на скептика...

Что ж, он, Прокофьев, привык оставаться до поры до времени нерасслышанным.

Скептики на этот раз восторжествовали. Музыка «Ромео и Джульетты» была признана «нетанцевальной». Театры отказались от постановки балета. Об этом Сергей Сергеевич узнает позже. И к исходу лета будущего, 1936 года он прибегнет к испытанному средству, заставит расслышать свою музыку — напишет по балету две семичастные сюиты.

Сюиты развиваются как бы параллельно, объяснял Прокофьев свой замысел. Эпизоды соединены не по ходу развития балетного сюжета, а по близости или контрастности самой музыки. В лаконичных чертах сюит раскрывается и талант композитора-виртуоза, и талант проникновенного лирика, и искусство жесткого обличителя произвола, и сила трагедийной музыки высокого склада.

В первой сюите драматичны последние две части: «Ромео и Джульетта» с темами всепоглощающей любви, готовой на подвиг, и заключительный эпизод — гибель воинственного и гордого Тибальда.

Вторая сюита начинается музыкой, в которой угадываются высокомерие и чванливость, холод и поступь тупой силы, готовой подавить порывы истинных чувств. Медные и струнные, как бы сварливо переговариваясь, рисуют образы Монтекки и Капулетти. Очаровательный эпизод «Джульетта-девочка» вводит нас в царство девичьей мечты, с застенчивым еще чувством, которому суждено вырасти в непокорную силу. Эпизод, названный «Патер Лоренцо», полон голосов мудрости и лирики. Превосходные танцевальные ритмы четвертого эпизода сменяются певучими мелодиями пятой части — «Ромео и Джульетта перед разлукой». Лишенная житейских призывов, эта часть — центральная в сюите — обращена к сердцам, открытым лирике. Она тревожит, и тревогу умеряет следующий танцевальный эпизод, который, в свою очередь, сменяется трагедийным финалом: «Ромео у могилы Джульетты». В начальных тактах заключительного эпизода смычковые извещают о горе, о скорби сильного человека, остающегося душевно цельным и в час испытаний. Далее оркестр повествует о трагическом. Музыка словно одевает в траур весь белый свет. В оркестре живет, бьется тема любви. Лиричнейшая мелодия душевного очищения, голос вечно живой любви, тема Джульетты, оставляет слушателя с верой в светлое начало жизни.

От Шекспира — к Пушкину

Еще одним лирическим взлетом ознаменовано тарусское лето 1935 года — Сергей Сергеевич сочинил Второй скрипичный концерт.

Начало ему было положено еще в Париже. Друзья Робера Сётанса, французского скрипача, бельгийца по происхождению, предложили Прокофьеву написать для него скрипичную пьесу. С условием, чтобы в продолжение года Сётанс пользовался исключительным правом ее исполнения. Сергей Сергеевич дал согласие. И, как это часто у него получалось, из тайников записей он набрал столько напрашивающихся скрипичных тем, что замысел разросся. Между делом, в Париже, в дни сборов в Москву, Прокофьев набросал эскизы концерта. И в одну из первых же встреч в Москве с НЯМом показал

своему другу музыку. Николай Яковлевич оценил одним словом: «Превосходно!»

В Поленове, вперебивку с сочинением балета, Прокофьев писал Скрипичный концерт. В конце августа он отлучился на гастрольную поездку по городам страны. И в пути умудрился завершить работу. На рукописи концерта стоят его пометки: Воронеж, Баку...

Ноты отправлены Сётансу. Зимой предстояла поездка с ним по Испании, Португалии, Марокко, Алжиру и Тунису. Осенние заботы и подготовка к турне смягчили в общем-то малоприятную встречу «Ромео и Джульетты» в Большом театре.

Сергей Сергеевич забрал сыновей (Лина Ивановна задержалась в Москве ради своего концерта по радио) и отправился в Париж; дети едва успели к учебному году.

Две-три репетиции. И в конце ноября Прокофьев и Сётанс были уже в Испании. Они попали туда в канун торжества революции. В городах проходили манифестации под лозунгами Народного фронта. Бурлила жизнь искусства. Здесь был и Пабло Пикассо, знакомый Прокофьеву по Парижу.

Премьера Второго скрипичного концерта, сочиненного на берегах Оки, состоялась в Мадриде. Это было в концерте 1 декабря. Оркестром управлял Э. Фернандос Арбос. Небольшого роста, с сидящей бородкой, в очках на носу с горбинкой, порывистый испанец радостным жестом пригласил русского композитора на эстраду. «...Оркестр и зал встали и стоя приветствовали меня, как советского артиста, посетившего Испанию», — с волнением писал впоследствии в московской газете Сергей Сергеевич об этом волнующем дне своей жизни.

Где бы ни оказывался Прокофьев, испанцы забрасывали его вопросами о жизни искусства в Советской стране. Он оказывался в центре внимания. Это была новая для него роль: пропагандиста социалистической культуры! Уже в Африке Сётанс и Прокофьев узнали о победе Народного фронта.

В Испании и во всех городах побережья Африки музыканты исполняли Скрипичный концерт. Однако Сётанс не стал лучшим интерпретатором этого прокофьевского произведения. Его превзойдет своей игрой спустя два года Я. Хейфиц в Америке. Даже чопорная бостонская публика будет свистеть и стучать ногами об пол, восхищаясь игрой скрипача. Хейфиц назовет концерт русского композитора одним из пяти или шести величайших скрипичных концертов в мировой литературе. Концерт необычен по построению своему: вопреки принятым правилам первые две части его медленные, лишь третья —

быстрая. Сочинялся концерт одновременно с балетом «Ромео и Джульетта»; и неожиданно для многих (ведь музыку балета еще никто не знал) острота бывшего «авангардиста» смягчалась камерной лирикой.

Поэтичайшие эпизоды первой части родственны мужественной лирике Ромео и утонченной, чистой музыке образа Джульетты, здесь отыскиваются даже зерна будущего музыкального образа Наташи Ростовской...

Вторая часть концерта, Анданте, предстает моцартовской по духу или возвышенно спокойной под стать Генделю. Анданте концерта критики признают гениальными страницами.

Захватывает дух от вдохновенных, калейдоскопически мелькающих образов финала. Кому эта часть покажется несколько надуманной после душевно-песенных тем первых двух частей, а кто как раз в финале узнает старого знакомого, неистового «скифа», вырвавшегося на простор... Ошеломляет озорной диссонанс заключения.

Второй скрипичный концерт войдет в репертуар Я. Хейфца и Д. Ойстраха, И. Стерна и Л. Когана. Он прозвучит с аккомпанементом лучших оркестров мира. Но именно этому концерту суждено будет стать произведением, вызывающим острые споры. Два русских Прокофьева соприкоснулись в музыке концерта. Что же, сдает ли бывшие позиции утомившийся бунтарь или вступает в новый период расцвета классик XX века? Классик утишает терпкость молодого искателя мудростью художника-мыслителя, ставит свою музыку вровень с музыкой Генделя, Моцарта. По силе же драматизма сближает музыкальные образы с образами из мира Шекспира.

Прокофьеву предстоит скорая встреча с образами Пушкина. Это будет на Родине. Зимой же 1936 года он проводит с семьей еще в Париже.

В начале февраля этого года Сергей Сергеевич выступает в Париже и Брюсселе, потом едет в Белград, оттуда в Будапешт и Прагу. В марте дает концерты в Болгарии и Польше. Сергей Сергеевич не упускает случая рассказать в интервью о творчестве своих советских друзей — Мясковского, Шостаковича, Шебалина. В Болгарии — он гость советского посла Федора Раскольниковова, дипломата и драматурга, комиссара легендарной Волжской флотилии в годы гражданской войны.

Всегда любили музыку Прокофьева в Чехословакии. Оперный театр в Брно воспользовался приездом композитора и предложил поставить на своей сцене «Ромео и Джульетту». Сергей Сергеевич хотел видеть премьеру на Родине и поэтому,

условился об отдалении срока постановки в Брно. Но согласие дал. Увы, из Москвы нет утешительных вестей о балете. Дело, видно, застопорилось...

В Париже уже ничто не удерживало Сергея Сергеевича. Порешили так: Лина Ивановна с детьми поживет здесь до конца учебного года, он же отправится в Москву немедленно. Позже, когда будет подыскана квартира, переедет на Родину всей семьей.

Март Сергей Сергеевич уже встретил в Москве. И сразу был захвачен интересами советского искусства. Оставался год до знаменательной даты — столетия со дня смерти Пушкина. И Прокофьеву предстояло много поработать.

От композитора, кроме того, ждали новых песен. Его «Анютка», написанная по «натуральной частушке», на конкурсе песен, объявленном в прошлом году, получила премию. Другая его песня, «Матрос Железняк», о герое гражданской войны, уже исполнялась самодеятельными хорами. Сергея Сергеевича пригласили участвовать 18 марта в торжественном открытии в Москве невиданного театра — Театра народного творчества. Под его аккомпанемент зазвучала песня о Железняке.

Недели за две до того Сергей Сергеевич посетил еще один удивительный театр — Центральный детский. Наталья Сац, руководительница театра, была несколько смущена своим гостем: он показался ей «чопорным и высокомерным». Румяный, с приглаженными рыжеватыми волосами над высоким лбом, в пиджаке ярко-песочного цвета, композитор всматривается в партер, в ложи, наполненные щебечущими детьми. И вдруг неожиданно просит Сац:

— Заберемся на самый верх!

Новая встреча с детством. Здесь, в знакомом здании бывшего Незлобинского театра, он был последний раз на абонементном симфоническом концерте оркестра под управлением Сергея Кусевицкого. Двадцать с лишним лет назад... Теперь театр заполнила детвора. Сергей Сергеевич взбирается по лестнице на верхотурье и оттуда любуется шумной ребячьей аудиторией. Сразу «своим» он вошел в мир детского театра.

Через несколько дней стук в дверь номера гостиницы «Метрополь». Наталья Сац. Будь что будет! Она решила предложить Прокофьеву написать для театра симфоническую пьесу со словами на манер сказки, чтобы по ходу ее исполнения детвора знакомилась с музыкальными инструментами оркестра.

Посетительница, к неожиданности своей, услышала сразу слова согласия. С Прокофьевым так случалось. Почти мгновенно его озарял замысел-экспромт. Обрадованная Наталья Сац

прислала было либреттистку со сценарием сказки. Но композитор довольно неучтиво отправил ее обратно. Он сам сочинил либретто, написал его своим твердым, уверенным почерком, пропуская для краткости гласные буквы. Еще четыре дня — и по готовому клавиру композитор уже проигрывает сказку «детскому активу» театра. Через неделю Наталья Сац держит в руках законченную партитуру симфонической сказки «Петя и Волк».

Ее исполняют оркестр и чтец. Длится она минут двадцать. «Солистами» выступают инструменты, выражающие темы персонажей сказки. Герой ее, отважный пионер Петя, с помощью Птички и Кошки сумел поймать Волка, только что проглотившего бедную Утку. Петя изображается струнным квартетом, Птичка — флейтой, Утка — гобоем, Кошка — кларнетом, Волк — аккордами трех валторн. Участвуют в симфонической сказке еще дедушка Пети (его изображает фагот) и Охотники — их выстрелы из охотничьих ружей передаются звуками литавр и большого барабана. Остроумная, смешная сказка, сочиненная с блеском и изобретательностью. Ну как было не вспомнить Сергею Сергеевичу старика Гайдна, милого Гайдна с его очаровательной «Детской симфонией», где солисты на всяких трещотках забавно имитируют птичьи голоса! В финале сказки Прокофьев с присущим ему юмором наставительно пишет для чтеца (оставляем текст с сокращенными автором гласными): «А есл послушать внимтльно, то слышно бло, кк в жвте у волк крякала утка, птму чт волк тк трпилс, что проглотил ее живьем». В оркестре глухо и смешно крякает гобой...

Сказка Прокофьева стала уникальным произведением. Она исполняется и как симфоническая пьеса и как балет. Созданная мимоходом, прокофьевская сказка легкой и радостной поступью и в наши дни проходит по эстрадам многих стран.

«Петя и Волк» исполнялся первый раз весной 1936 года. На одном из концертов, когда текст читала Наталья Сац, побывала и семья Сергея Сергеевича, уже окончательно переехавшая на Родину. Слушали сказку двенадцатилетний Святослав и семилетний Олег.

Незадолго до того Прокофьев испытал еще одно увлечение. Весной в Москве проходил Международный шахматный турнир В Колонном зале Дома союзов. Здесь собрались выдающиеся шахматисты; среди них были знаменитый, знакомый еще по Петербургу, постаревший теперь доктор Ласкер, и обязательный друг Капабланка, и восходящий к славя Михаил Ботвинник...

Прокофьев-шахматист был в своей среде. Он вел себя тем-

пераментно и боевито, как полагается болельщику. Вмешивался в споры. Журналист Евгений Кригер оставил несколько строк о композиторе-шахматисте в своей корреспонденции, напечатанной «Известиями». После записи беглых характеристик шахматистов он сообщает, что тут же на эстраде «стоял ужасно увлеченный всем происходившим композитор Сергей Прокофьев. Объясняя что-то соседу, он слегка дирижировал одной рукой, как будто хотел, чтобы пешки, ладьи и даже слоны танцевали на досках воинственный танец». Впрочем, в этом же номере газеты и сам Прокофьев рассказал о страсти к шахматам и закончил заметку описанием своего пленения болельщиками, не попавшими на турнир. При выходе из Дома союзов они окружили Сергея Сергеевича и не выпускали из кольца, пока тот не нарисовал диаграмму интересовавшей их партии — «гвоздя» вечера.

Весной в только что построенном доме на улице Чкалова Прокофьеву с семьей предоставили квартиру. Итак, скитания позади. Свой кров на Родине.

Главным трудом этого лета и осени для Прокофьева станут «пушкинские» темы.

По инсценировке для драматического спектакля Таировым в Камерном театре задумана постановка «Евгения Онегина». Это будет и музыкальный спектакль. Как раз в день рождения Сергея Сергеевича Таиров сообщает в «Вечерней Москве»: музыку к спектаклю пишет композитор Прокофьев, «надежный и сильный сотрудник».

Студия «Мосфильм» готовит к пушкинским дням будущего года кинокартину по «Пиковой даме». Сообщается, что автором музыки приглашен Сергей Прокофьев.

После гоголевского «Ревизора» и грибоедовского «Горя от ума», после комедий Маяковского берется за осуществление давнего своего замысла Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Лет десять живет в нем этот замысел. Он включил, наконец, в работу театра своего имени пушкинского «Бориса Годунова». Музыку напишет Прокофьев.

Три пушкинских создания ждут композитора. После Шекспира — к Пушкину. Но «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» неразрывно связаны с музыкальными образами Чайковского, «Борис Годунов» — с оперой Мусоргского. Было над чем призадуматься: музыка Прокофьева неизбежно может войти в противоречие с принятыми музыкальными толкованиями пушкинских образов.

Легко дались темы «Пиковой дамы». Еще работа над «Поручиком Киже» увлекла Сергея Сергеевича точностью заданий

кино. «Я люблю, когда мне говорят: «Здесь мне нужна минута с четвертью музыки», — признавался Прокофьев. И всегда его безумно радовала возможность писать музыку для кинофильмов с точностью до десятой доли секунды. Все та же, любимая с детства, романтика точности! Двадцать четыре музыкальных номера в клавире с разметками инструментовки к середине лета были готовы. К этому времени Сергей Сергеевич с семьей снова переехал в дом отдыха Большого театра. Своим твердым почерком на последней странице рукописи клавира он написал: «12 июля 1936, Поленово».

Музыкой к «Евгению Онегину» Прокофьев готов был войти в полемику с самим Чайковским. По его мнению, Петр Ильич «лишил роман свойственного поэту внутреннего задора». И музыкальным сопровождением спектакля Прокофьеву хотелось возратить на сцену «пушкинский задор». Тем более что автор инсценировки выделил в пьесе те эпизоды романа, мимо которых прошел либреттист оперы Чайковского. Как интересно иллюстрировать музыкой спор Ленского с Онегиным за бутылкой «Аи» или тему Онегина, когда он показан на набережной Невы! А как мило зазвучит тема Татьяниной любви, когда она окажется в покинутом Онегиным его деревенском доме!.. Любо было среди приокской природы писать образ Татьяны.

Постановщик спектакля заказал композитору и несколько танцевальных номеров. О, в них отвел душу Прокофьев! Для сцены бала у Лариных среди других танцев была сочинена полька. По шутливому замыслу, ее должны исполнять не очень искусные деревенские музыканты. Когда Сергей Сергеевич показывал свою музыку в Камерном театре, эта полька вызвала общий восторг. «Невозможно было усидеть, так зажигательно звучала эта веселая полька», — рассказывает Алиса Георгиевна Коонен.

Увлеченный «пушкинскими мотивами» Сергей Сергеевич не мог сдерживать желания написать несколько романсов на слова поэта. Он перечитал — многое вслух сыновьям — пушкинскую лирику И еще в начале лета сочинил три романса. Немного-словный Мясковский, прослушав музыку, внес в дневник слова о «неожиданной чувствительности» своего друга.

К осени Прокофьев сочинит песенную «Русскую увертюру» для увеличенного, четверного, состава оркестра. В конце октября ее исполнил в Большом зале Московской консерватории Эуген Сенкар, эмигрировавший в Советский Союз из фашистской Германии. В конце ноября прозвучала Первая сюита по «Ромео и Джульетте». Дирижировал Георг Себастьян. Сюита для многих оказалась открытием нового в Прокофьеве.

Что ж, кажется, уши прочищаются. Будет, непременно будет слышана и вся музыка балета!..

Между премьерами «Увертюры» и сюиты состоялась деловая встреча в Театре имени Мейерхольда. Слушали фрагменты музыки к «Борису Годунову». Играл Сергей Сергеевич. Каждый исполняемый фрагмент он предварял объяснением Четверть века суждено было пролежать под спудом стенографической записи этой встречи... Ее изучил и опубликовал в интересной статье о взаимоотношениях Мейерхольда и Прокофьева А. Февральский, журналист, очевидец театральных событий тех лет.

Сергей Сергеевич исполняет восемнадцать фрагментов. И с каждым номером ощущается нарастание подъема. Воодушевление композитора передается и режиссеру и всему коллективу театра.

— Когда самозванец Димитрий выскочил в окно и бежал, то наступает тишина.

(Прокофьев переходит на пианиссимо.)

— Потом вдали слышна песня без слов какого-то одинокого путника.

(Исполняется музыка песни.)

— Всеволод Эмильевич хотел, чтобы в нескольких местах вдали звучали какие-то песни. Часть песен будет в русском стиле, часть — в восточном...

(Звучит музыка.)

Идут сцены монолога Бориса, сборища у Шуйского, сцена у Ксении, оплакивающей умершего жениха, бал у Мнишека.

— Пан Мнишек говорит: «Марина только моргнет — и Самозванец у нее в плену». Пан Мнишек полон благодушия.

(Прокофьев показывает остроумную музыкальную картину.)

Сергей Сергеевич будто сам участвует в режиссуре. Он подробно рассказывает, как представляет себе передачу боя Самозванца с войсками Бориса. В музыке переплетается звучание трех оркестров.

Прокофьев увлечен. Никаких пауз. Одна за другой проходят сцены. Поразительное умение у него — пластически видеть в звуках!

— Остается еще один кусок — это шум толпы. Шум толпы будет где-то за кулисами... Есть какая-то основа музыки, которой аккомпанируют контрабас, фагот, большой барабан, тамтам, литавры... Под эту музыку поет хор, но он не только поет, но и изображает разноголосый гул толпы.

Прокофьев подводит к пушкинскому финалу: народ безмолвствует...

Пылающий и усталый, он закрывает крышку рояля и по своей привычке резко встает. Его восторженно награждают аплодисментами. Под овации присутствующих Мейерхольд с Прокофьевым обнялись.

В конце 1936 года Сергей Сергеевич направился в очередную концертную поездку по странам Европы и в Соединенные Штаты Америки.

Год раздумий

В музыкальной среде шли озабоченные споры о пути развития различных творческих жанров. Провозглашение Первым съездом советских писателей метода социалистического реализма побуждало к поискам во всех областях литературы и искусства. Очень оживленные и острые дискуссии велись о судьбе оперы.

Выступали защитники устоявшихся традиций, окрепших еще в прошлом веке. Новое социальное содержание, по их мнению, коренным образом не изменяло привычных оперных форм. Выступали сторонники постановки на советской сцене классического оперного наследия, но они неуверенно смотрели на возможность создания советских опер в этих формах. Слышались и голоса, пророчившие конец оперному искусству как чуть ли не порождению идеологии феодальной эпохи. Были сторонники реформы оперы на манер экспрессионизма Альбана Берга или Кшисенки, такие утверждения казались уводящими советскую оперу с путей реализма.

В январе 1936 года в Москве гастролировал Ленинградский Государственный Малый оперный театр (МАЛЕГОТ). Этот театр, руководимый дирижером С. А. Самосудом, показал в Москве поставленную В. Э. Мейерхольдом оперу «Пиковая дама» и новую оперу Дм. Шостаковича — «Леди Макбет Мценского уезда», на сюжет Лескова (впоследствии эта прекрасная опера стала называться «Катерина Измайлова», ныне она идет во многих театрах нашей страны и других стран мира, давно уже признана шедевром советского музыкально-драматического искусства).

МАЛЕГОТ привез еще один спектакль, оперу тоже молодого композитора Ивана Дзержинского по сюжету романа Михаила Шолохова «Тихий Дон». Мелодическую и музыкально-драматическую основы оперы композитор удачно связал с советской песенностью. В лучших эпизодах «Тихого Дона» именно песня как бы вела действие, речь персонажей оперы была полна песенных интонаций, бытовавших в народе.

Сочетание произведений разного характера в репертуаре одного лишь оперного театра уже показывало размах творческих поисков советского оперного искусства. Ожидались новые интересные споры. Этим спорам, однако, не довелось развернуться.

Программным для советского искусства было объявлено создание «песенных» опер, критика увидела в этом едва ли не единственный путь к реализму в оперном творчестве.

Критика коснулась и других искусств, в частности — театра. Резкой критике подверглась деятельность Всеволода Мейерхольда как режиссера.

О постановке «Бориса Годунова» не могло идти и речи. Был снят с репертуарного плана «Евгений Онегин». Отменили в «Мосфильме» работу над картиной «Пиковая дама».

Таким образом, события, развернувшиеся вокруг оперного искусства и театра, косвенно сказались и на Прокофьеве. Он вспоминал позже:

«...Всем трем пушкинским вещам не повезло, и их постановка не состоялась. Музыка моя лежала долгое время на полке, а затем стала постепенно рассасываться в другие сочинения. Реальным откликом на пушкинское столетие оказались только три романса оп. 73».

Сергей Сергеевич с юности привык, что сочиненное им для театра не просто выходит на свет божий. Заповедная кладовая его дара, по-моцартовски неистощимого, делала его всегда духовно богатым. Не ставя балет — зато сюиты обретают жизнь в концертных залах.

Пушкинские темы после шекспировских позволили по-новому оценить значение классики в свете современной музыки. Где-то в Челябинске, будучи там на гастролях, Сергей Сергеевич поделится в дружеской беседе о влечении к «Войне и миру» Толстого. Материал пушкинской музыки впоследствии частично будет взят в прокофьевскую оперу по роману Толстого. Придет черед, и дирижер Геннадий Рождественский отдаст дань памяти композитора: из набросков к «Евгению Онегину», «Борису Годунову» и из музыки к «Пиковой даме» он составит и исполнит с оркестром симфоническую сюиту «Пушкиниану». Это будет в 1961 году.

Сергей Сергеевич недолюбливал общие фразы. Он признавал важность постановки вопроса о большой музыке для народа. Оставался бойцом за новую простоту. Но пуще всего опасался подлаживания под невзыскательный вкус. В 1937 году, в разгар споров о путях советского искусства, Сергей Сергеевич заносит в свою записную книжку такую

заметку (она не была опубликована при жизни композитора):

«Сейчас не те времена, когда музыка писалась для крошечного кружка эстетов. Сейчас огромные толпы народа стали лицом к лицу с серьезной музыкой и вопросительно ждут. Композиторы, отнеситесь внимательно к этому моменту: если вы оттолкнете эти толпы, они уйдут к джазу или туда, где «Маруся отравилась и в покойницкой лежит»; если же вы их удержите, то получится такая аудитория, какой не было нигде и ни в какие времена, но из этого не следует, что надо подлаживаться под эту аудиторию. Подлаживание таит в себе элемент неискренности, и из подлаживания никогда ничего хорошего не выходило...»

Прокофьев не соглашался с упрощенческим переложением героики новой эпохи на старый язык искусства. Интересно, что единственная критическая статья Прокофьева, написанная за эти годы, как раз посвящена Шестнадцатой симфонии Н. Я. Мясковского, навеянной геройскими дальними перелетами советских летчиков.

Симфонию своего друга Сергей Сергеевич отнес к «настоящему, большому искусству», «без поисков внешних эффектов и без перемигивания с публикой». «Тут не было ни слащавых наивностей, — пишет Прокофьев, — ни залезания в гробы умерших композиторов за вчерашним материалом».

И сам он ищет героическую тему. Живя летом на даче под Москвой, в поселке Николина гора, Сергей Сергеевич размышляет о приближении музыки к жизни народа. В конце июля к нему обратился с вопросами корреспондент газеты «Известия».

Прокофьев отвечает ему:

— Создание героической музыки — вот задача, которая занимает умы советских композиторов. Какая благодарная тема: полет на край земли, на Северный полюс! Мало того, за край земли, через полюс и дальше. Я с волнением следил за феерическими полетами наших храбрецов — Валерия Чкалова, Георгия Байдуква и Александра Белякова, и меня не покидает мысль взять это темой для следующего музыкального сочинения.

Видно, вместе с Мясковским Прокофьев стремился выражать саму жизнь в своем творчестве. Но он не написал сочинения на тему об авиации.

В этот год он читает книги по истории революционного движения. Прилежным и усидчивым учеником он никогда не был. Он мыслил образами. Когда-то, коснувшись страниц

Канта, Прокофьев откликнулся мудреными фортепьянными пьесами «Вещи в себе». Теперь вместо конспектирования прочитанного... размахнулся на сочинение монументальной кантаты для двух хоров и четырех оркестров к двадцатой годовщине Октября. Пятьсот исполнителей замыслил Прокофьев вывести на эстраду. А текст? Проза. Подлинные выдержки из произведений Маркса и Энгельса, цитаты из политических сочинений. Композитор поглощен работой. Быстро закончил кантату в клавире, а пометку об окончании инструментовки датирует 16 августа. Прокофьев защищает право на жизнь своей грандиозной кантаты. Но произведение не было исполнено. Кантата прозвучала двадцать девять лет спустя, в апреле 1966 года, в Москве, когда отмечалось семидесятипятилетие со дня рождения композитора.

К концу года Сергей Сергеевич закончил другое большое сочинение — столь велико было у него артистическое желание откликнуться на призыв сближения музыки с жизнью! Он сочинил сюиту для хора, солистов и симфонического оркестра — «Песни наших дней», — на слова из фольклора и на стихи советских поэтов. Здесь и песня на сюжет из боевой службы пограничников, и песенный рассказ о патриотическом почине девушек, отправившихся трудиться на Дальний Восток, и картина из быта колхоза, марш и «Колыбельная».

Чем еще ознаменовался для Прокофьева 1937 год? Ему присвоили звание профессора Московской консерватории. Впрочем, недолго он руководил молодыми композиторами в классе совершенствования мастерства. Но как запомнилось это сближение со взыскательным мастером его ученикам! В частности, консультировался у Сергея Сергеевича Арам Хачатурян — тогда ученик Мясковского; в эти месяцы им был написан Фортепьянный концерт, одно из лучших произведений композитора.

По числу опусов 1937 год можно бы отнести к малоплодотворным в жизни Прокофьева. Но у него была своя мера: в этом году нашли признание сюиты из «Ромео и Джульетты» и Второй концерт для скрипки; вошла в жизнь сказка «Петя и Волк», лежала готовая партитура Кантаты.

В канун 1938 года Сергей Сергеевич в итоговой заметке назвал истекший год «хорошим творческим годом». «Я стремился к ясности и мелодичности языка. Но в то же время я никоим образом не старался отделяться общеизвестными оборотами гармонии и мелодии». И снова — который раз! — он объявляет свое волевое кредо: «В том-то и трудность сочинения ясной музыки: эта ясность должна быть не старая,

а новая». Прокофьев крепко стоит на своих позициях. Считает, что советский композитор обязан вводить «поправку» на рост огромных масс слушателей: «В этом есть своеобразное сходство со стрельбой по движущимся мишеням: только взяв прицел вперед, в завтрашний день, вы не останетесь позади, на уровне вчерашних требований. Вот почему всякое стремление композитора к упрощенчеству я считаю ошибкой».

Он испробовал «стрельбу с прицелом вперед» еще в юности. Расчет оправдывает себя. Нынче весной, в апреле, на своем авторском вечере в Ленинграде Сергей Сергеевич исполнил Третий концерт. Волновался. Каждый пассаж готовил «на совесть». (Знаменитый пианист Артур Рубинштейн как-то признался, что на подготовку Третьего концерта ему требуется не меньше двух месяцев.) Выступление в Ленинграде прошло с успехом. С большим успехом.

В Ленинграде прозвучала Вторая сюита из «Ромео и Джульетты». Сюиту приняли тепло. Тоже выстрел «с прицелом вперед»! Обласкали автора ленинградцы приемом редко исполняемой сюиты «Шут».

В конце года во многих городах страны прошли концерты декады советской музыки. Прокофьев настоял на включении в программу Четвертой симфонии (по «Блудному сыну»). Встретили с холодком. Писали о «недоумении и скуке», вызванными этой симфонией. (Прицел был неточен? Да, в будущем композитор возвратится к переработке ее.) Одобрительно были приняты московские премьеры Второго скрипичного концерта и Второй сюиты из «Ромео».

Кстати, еще о стрельбе «с прицелом вперед». В ноябре с участием Лины Ивановны в Большом зале консерватории под управлением Сергея Сергеевича был исполнен «Гадкий утенок». Юношеская пьеса прозвучала остро, современно: а ведь именно здесь слово и музыка, может быть, впервые у Прокофьева сочетались «по-мусоргски» просто.

Генрих Густавович Нейгауз тонко чувствует новое в искусстве. Он сказал про музыку Сергея Сергеевича:

«Некоторые упрекают Прокофьева в излишнем прозаизме: ничего, мол, возвышающего душу в этой музыке нет. Эти критики забывают, что жизнь поэзии — это непрерывное завоевание прозы: звук, слово, понятие, знаки, которые вчера еще были «прозой», могут завтра стать поэзией».

Вот понимание поисков новой простоты.

В музыке — история народа

Он умел казаться и беспечным. В манере держаться, в привязанности к ярким цветам одежды, в той вызывающей силе, которая чувствовалась в походке, даже в неожиданных увлечениях сказывалась броская независимость прокофьевского характера.

Сергея Сергеевича часто видели на теннисных кортах. Он на спортивной площадке привлекал взгляд какой-то острой ритма в движениях. Любил Прокофьев танцевать. Но творец танцевальной музыки, автор балетов, по единодушному уверению друзей, был поразительно неритмичен в танцах! Вернее, у него был свой ритм, не совпадавший с общепринятым. Дамы мучились с таким партнером, но виду не показывали, что растеряны. Смущенные своим неуспехом, они готовы были заключить, что сами не умеют танцевать. Даже если дамой оказывалась Галина Уланова!

По-прежнему влекли Сергея Сергеевича шахматы. Осенью 1937 года Центральный дом работников искусств объявил любопытный матч между шахматистом-скрипачом Давидом Ойстрахом и композитором Сергеем Прокофьевым. Соседи по дому на улице Чкалова, музыканты-шахматисты начали поединок. Матч не закончился — обстоятельства жизни прервали эту интересную затею.

В начале 1938 года Сергей Сергеевич отправился в новую, на этот раз длительную, гастрольную поездку по странам Европы и по городам Соединенных Штатов Америки.

Прокофьев был далек от мысли изучать политическую обстановку за рубежом. Но как меняются времена! Он миновал Германию. Там безумствовал фашизм. С немцами — композиторами и музыкантами — он встречался теперь в других странах. То были эмигранты из Германии. Многое изменялось и в образе мыслей парижских друзей русского композитора. Разговаривали теперь не только об искусстве, как когда-то. Горькие слова слышались об Испании. Рассказывали о боях революционной армии с силами реакции и интервентов...

Первый zahraniчный концерт Прокофьева состоялся в Париже. 15 января оркестр ассоциации «Паделу» исполнил под управлением автора Вторую сюиту из «Ромео и Джульетты». 19 января Прокофьев выступал уже в Праге, затем выехал в Лондон. 26 января там состоялся первый его концерт.

Программы разнообразны. Прокофьев показывает и ранние свои произведения, в их числе «Классическую симфонию», «Скифскую сюиту», Первый фортепьянный концерт.

Вокальные пьесы под аккомпанемент Сергея Сергеевича исполняет Лина Ивановна. Полюбилась всюду сюита «Поручик Киже», открытием нового Прокофьева называли сюиты из «Ромео и Джульетты». В них выступал умудренный опытом искатель. Композитор изысканно пользуется мелодической и гармонической простотой, не впадая ни в какую стилизацию. Он пишет музыку для многих и достигает при этом благородства в выражении мысли. Не всем критикам, однако, это нравилось. «Русский авангардист сдает былые позиции, он склоняется к академизму!» — разочарованно восклицали сторонники авангардизма новейшего толка, для которых и французская «шестерка», и Хиндемит, и чуть не весь Стравинский были уже явлением прошлого. Они превозносили Арнольда Шёнберга и идущего еще дальше него Веберна, разрушителей тональной системы музыки. Прокофьев равнодушно относился к последнему «слову» авангардизма. Как говорил Франсис Пуленк, Прокофьев «знал любую музыку», из любопытства заглядывал и в музыку Шёнберга. Но то, что делала «венская школа», не имело никакого отношения к его собственному творчеству. «Он знал ее, и только», — замечает Пуленк и делится очень интересным наблюдением: «В действительности его (Прокофьева) интересовал только Стравинский». Прокофьев был необыкновенно «тонален», говорит Пуленк. И Стравинский в то время, «несмотря на свои гармонические выпадки», писал музыку «глубоко тональную». Оба композитора, таким образом, говорили на одном музыкальном языке, хотя их пути и расходились.

В Америке Прокофьева и его музыку встретили очень хорошо. Поездка завершилась концертом в Вашингтоне. Его устроило советское посольство. То было последнее зарубежное выступление русского композитора и пианиста.

...Сергею Сергеевичу пошел сорок восьмой год. Май ознаменовался премьерой в Ленинграде «Гамлета», поставленного Радловым, с музыкой Прокофьева.

Но Сергея Сергеевича больше не занимала музыка и классическим произведениям. Через классику — к современности? Это казалось ему пройденным путем. Он искал сюжет для советской оперы. Но искания прервались неожиданным образом. Прокофьева отыскал Сергей Эйзенштейн. Как раз в дни премьеры «Гамлета» встретились и объединили свои помыслы два великих искателя в искусстве XX века. Прокофьев признавал себя «давнишним поклонником» режиссерского таланта Эйзенштейна. Недаром в его фортепьянных пьесах отыскивается нечто схожее с быстрой и смелой чередой кадров из

фильмов режиссера. Сергей Михайлович еще в первых встречах с музыкой Прокофьева поражался умению композитора понимать «структурную тайну явления» и раскрывать ее «звучковыми ракурсами инструментовки».

Эйзенштейн пригласил Прокофьева написать музыку к задуманному фильму из времен борьбы русского народа против тевтонских рыцарей. XIII век Руси. Герой фильма — князь Александр Невский. Фильм задуман эпический.

Прокофьев, как он писал потом, «с удовольствием пошел на предложение». Оператором фильма был талантливый Эдуард Тиссэ. В самом начале июня начались съемки фильма, в начале же октября готовая оркестровая музыка уже записывалась на пленку. Эйзенштейн не переставал удивляться умению Прокофьева чувствовать ритм, композицию, монтаж кадров. С детства влекомый к технике с ее точностью, Прокофьев испытывал настоящую радость, видя, как современная музыка входит в деловое взаимодействие с фантастической точностью кинотехники. Техника озвучивания фильмов в середине тридцатых годов была еще делом новым. Будучи гостем киностудий Голливуда, Сергей Сергеевич интересовался там этой техникой. И теперь представилась возможность поработать в ней, да еще с самим Эйзенштейном!

Драматургия фильма строилась на противоборствовании двух начал: с одной стороны, русский народ и его дружина во главе с Александром Невским, с другой — тевтонские рыцари. Естественным соблазном было использовать подлинную музыку того времени, вспоминал Сергей Сергеевич.

Прокофьев удержался от «соблазна». И западные хоралы и русские песни средних веков стали настолько далекими нашему восприятию, что не могли дать, по мнению Сергея Сергеевича, «достаточно пищи для воображения зрителю фильма». Прокофьев сочиняет свою музыку. Еще в юности, занимаясь балетом «Ала и Лоллий», тембрами оркестровых инструментов он давал «варваризмы», устрашавшие самого Глазунова. Для обрисовки тевтонских псов-рыцарей привычные тембры явно недостаточны. Прокофьев решается на рискованный прием. Заставляет некоторые инструменты играть прямо в микрофон. Это искажает звук в записи на пленку. Зато такая музыка вызывает чувства, какие могли вызвать в русских людях звуки тевтонских труб семьсот лет назад! Или композитор просит расположить слабо звучащий инструмент, например фагот, у самого микрофона, а сильный, тот же тромбон, — на большем расстоянии. По словам Сергея Сергеевича, он открыл «целое поприще для «перевернутой»

оркестровки, немыслимой в пьесах для симфонического исполнения». Нарушается реальное соотношение звучаний, зато создан верный музыкальный образ нашествия врага и схваток с рыцарями. Никакого заимствования и в русских песнях! Верный себе, Прокофьев нашел свои песенные темы. Без «залезания в гробы» предков.

Эйзенштейн любовался своим другом, разносторонним его даром, поразительным чувством точности, роднящим современное искусство с современной техникой, и, конечно, поражающей способностью вживаться в образ. Сергей Михайлович написал один из лучших в литературе о Прокофьеве очерков. Еще и еще раз вчитываешься в строки Эйзенштейна. И встает смело обрисованный облик:

«Прокофьев работает как часы.

Часы эти не спешат и не запаздывают...

Прокофьевская точность во времени — не деловой педантизм. Точность во времени — это производная от точности в творчестве...

Это точность лаконического стиля Стендаля, перешедшая в музыку.

По кристаллической чистоте образного языка Прокофьева только Стендаль равен ему».

Эйзенштейн увлеченно рисует Прокофьева за работой:

«Каким путем Прокофьев устанавливает структурный и ритмический эквивалент к смонтированному фрагменту фильма, который предлагается его вниманию?

Зал темен. Но не настолько, чтобы в отсветах экрана не уловить его рук на ручках кресла: этих громадных, сильных, прокофьевских рук...

По экрану бежит картина.

А по ручке кресла, нервно вздрагивая, словно приемник телеграфа Морзе, движутся беспощадно четкие пальцы Прокофьева.

Прокофьев отбивает такт? Нет. Он отбивает гораздо большее. Он в отстук пальцев улавливает закон строения, по которому на экране в монтаже скрещены между собою длительности и темпы отдельных кусков, и то и другое, вместе взятое, сплетено с поступками и интонацией действующих лиц...»

Как поэтический рефрен из оды XX века в честь высокой точности, Эйзенштейн повторяет еще и еще раз такой эпизод:

«Мы выходим из маленького просмотрового зала. И хотя сейчас 12 часов ночи, я совершенно спокоен. Ровно в 11 часов

55 минут в ворота студии въедет маленькая темно-синяя машина.

Из нее выйдет Сергей Прокофьев. В руках у него будет очередной музыкальный номер к «Александру Невскому».

Новый кусок фильма мы смотрим ночью.

Утром будет готов к нему новый кусок музыки».

«И везде — искание: строгое, методическое, роднящее Прокофьева с мастерами раннего Возрождения, где живописец одновременно и философ, а скульптор — неразрывно математик», — пишет Эйзенштейн.

1 декабря 1938 года «Александр Невский» вышел на экран. То был тревожный год в мире. Год трагической расправы испанской реакции и германо-итальянских интервентов над свободолюбивыми силами испанского народа. Год завершения аншлюса, Австрия была включена в состав фашистской Германии. После мюнхенского сговора западных держав нарастала угроза потери независимости Чехословакией. Японская военщина устроила вооруженную вылазку на Дальнем Востоке у озера Хасан, Красная Армия отбила нападение захватчиков.

Вдохновенный фильм об Александре Невском прошел по экранам страны как произведение большой патриотической силы. Смотрели «Александра Невского» — и забывали о границах веков. Образ рыцарей тевтонского ордена, вторгшихся в русские земли боевым порядком «железной тупорылой свиньи», связывался в сознании тысяч и тысяч зрителей с танковыми колоннами, которыми угрожали народам Европы главари фашистской Германии.

Для всех участников постановки фильма работа закончилась. Оставалось слушать отзывы критиков и зрителей. В семье Прокофьевых тщательно собирали вырезки из газет и журналов с заметками о музыке фильма. Но для композитора работа была еще впереди. Симфонист, он хотел слышать эту музыку с концертной эстрады. И едва отшумели первые речи о фильме, Сергей Сергеевич уже взялся за сочинение большой кантаты.

Композитор включил в кантату пролог «Русь под игом монгольским» и этой эпической картиной дал почти зримый образ опустошенной монголами, томящейся в вынужденном безмолвии русской земли. Надеждой на грядущее вызволение из-под ига звучит во второй части кантаты «Песня об Александре Невском». Затем идет длительный мрачный эпизод «Крестоносцы во Пскове» Тема тевтонских рыцарей, силы уничтожения, прикрывается молитвенным песнопением.

Тема этого хора проходит в кантате неоднократно, в раз-

ном обличье. Здесь, в третьей части, она звучит полновластно, наступательно.

В музыке происходит движение от мрака к свету, от господства зла к надежде на вызволение. Оркестр бьет набат — и могучая песня, как призыв к народу, захватывает хор и оркестр:

Вставайте, люди русские, на славный бой,
на смертный бой!
Вставайте, люди вольные, за нашу землю
честную!

В середине этой части оркестр воспевает величие Руси, потом хор вместе с оркестром объявляет как клятву:

На Руси родной, на Руси большой не бывать врагу!

...Начинается самая драматическая часть кантаты — «Ледовое побоище». Может быть, только с Третьей симфонией, вошедшей в себя трагизм музыки «Огненного ангела», можно сравнить силу выразительности этого эпизода кантаты. Машина истребления; закованные в латы боевые порядки рыцарей, уверенных в близкой победе. До иступления доходит звучание будто охваченных судорогой молитвенных хоралов, до мучительных выкриков — голоса женских хоров. Все зримо, весомо. И картина нашествия и подымающаяся на борьбу русская рать. Противоборство музыкальных тем обретает крайнюю степень напряжения. И разряжается исподволь крепнущей новой русской темой. Мы будто свидетели кульминации исторического события. Под тяжестью теснимых латомосцев проломился лед Чудского озера. Погибель врагов...

Борис Асафьев писал когда-то об опере «Князь Игорь» Бородина, что монументальность ее объясняется тем, что главные «тезисы» ее проведены «мощной, можно сказать, суриковской рукой». Музыка Прокофьева подсказывает другие сравнения. Он создал батальную сцену иным музыкальным языком. Зоркий Эйзенштейн уловил новое сходство. «Самые крайние и рискованные изломы» прокофьевского письма он склонен сочетать с «народною мудростью фрески», вспоминая при этом и мастерство Рублева...

Батальная картина сменяется в оркестре сольной арией меццо-сопрано. Песней Ольги из фильма, развернутой в цельный эпизод, в лиричнейшую часть кантаты: «Мертвое поле». Девушка в зимнюю ночь ищет своих погибших женихов.

Величавый скорбный плач. Как всегда у Прокофьева, в предельно сдержанной форме раскрывается глубокое чувство,

Мелодия жалобы, песня страдания западает в душу как голос народной скорби. Но этот голос не трагичен. Прекрасное умеряет горести потерь. Художник светлого начала, Прокофьев остается верен себе.

В финале — въезд Александра в Псков — Прокофьев идет по пути русских композиторов: это торжество победы, величание народа, веселье и ликование. Такие финалы любили композиторы «Могучей кучки». Праздничной фреской завершается драматическая кантата.

Ей уготована славная жизнь, этой кантате. Она прозвучит и будет звучать в наши дни под управлением дирижеров разных стран. Она будет записана на грампластинки. Самостоятельно заживут песни из этой кантаты. Их уже после премьеры запоют профессиональные хоры, и мальчишки, играющие в войну, будут петь «Вставайте, люди русские!». А в Крыму, в обороняющемся Севастополе, защищая развалины города от фашистских полчищ, через несколько лет моряки и солдаты будут слушать эту песню мужества. «Усиленная резонансом подземелья, она властно захватывала душу», — напишет об этой песне Прокофьева в своих воспоминаниях один из участников обороны Севастополя.

В перерыве работы над музыкой к «Александру Невскому», летом 1938 года Сергей Сергеевич успел отдохнуть. Пожил в любимом Кисловодске. Много часов здесь он провел со своим другом, художником Кончаловским; вместе совершали длительные прогулки, купались в ключах Березовой балки. И конечно, Сергей Сергеевич не упускал случая потанцевать, вводя в изумление дам своим малопонятным ритмом.

Побывал Прокофьев этим летом в высокогорном санатории «Теберда». Ослепительные снежные вершины. Чистая красота горных ландшафтов. Здесь, в гостиниой санатория, однажды прозвучала исполненная кем-то музыка Генделя. Точное попадание в заветный клад творческой памяти. Именно в этот час Прокофьева снова нестерпимо потянуло к инструментальной музыке.

Возвратившись в Москву, Сергей Сергеевич обратился к наброскам начатого еще ранее виолончельного концерта. И довольно быстро закончил его. Задуманный еще в годы жизни за рубежом, лишенный мелодической свободы, скорее версификаторский, чем поэтический, этот концерт был исполнен в дни очередной декады советской музыки, зимой. Исполнение оказалось неудачным. Да и музыка концерта была холодно встречена и друзьями и критикой. Автор противился

этому мнению. Но впоследствии он согласится с общей оценкой и заново переработает произведение.

Зато очень тепло, даже восторженно, были приняты в дни декады обе сюиты Прокофьева по музыке «Ромео и Джульетты». Настоящим праздником для него обернулось исполнение юношеского Второго концерта для фортепьяно. Играла его пианистка глубокого дарования — Мария Юдина. Тот самый концерт, с которого сбегала когда-то публика, концерт, прозванный чудовищным, «футуристическим», вызвал теперь настоящий триумф. Вот когда еще раз оправдалась стрельба по движущимся мишеням, «с прицелом вперед»! Хвалили Юдину. И Прокофьев согласился с тем, что ее интерпретация концерта была глубже, чем в его, авторском, исполнении. Не пора ли Прокофьеву-пианисту уступить место всецело Прокофьеву-композитору?..

Еще два события: из Брно пришло известие о назначенной на декабрь премьере балета «Ромео и Джульетта». Спектакль прошел за этот сезон в чешском театре несколько раз. С опозданием, но расслышали, наконец, музыку балета и на Родине: Прокофьева посетил Леонид Михайлович Лавровский из ленинградского театра. Сергей Сергеевич, видно, поначалу с недоверием отнесся к визиту. Он сел за рояль и стал показывать музыку балета.

Лавровский пишет об этом дне: «Видя мое искреннее увлечение, Прокофьев и сам начал воодушевляться. Официальность, закономерная для первой встречи, стала исчезать. Прокофьев был взволнован. Играя, он подпевал себе, насвистывал, отбивал ритм по крышке рояля, подсказывал вступления тех или других инструментов оркестра. ...Уже полностью захваченный музыкой, я был потрясен ее титанической силой и мощью».

В январе 1939 года Прокофьев подписал договор с Ленинградским академическим театром оперы и балета на постановку спектакля.

В мае же, как раз спустя год после начала содружества с Эйзенштейном, состоялась премьера кантаты «Александр Невский». Она исполнялась в Большом зале консерватории оркестром Московской филармонии под управлением автора.

На возвышении стоял все тот же резковатый в жестах, деловитый на вид, невозмутимо-бесстрастный, будто старательно спрятавший свои эмоции, дирижер, автор «Скифской сюиты», «Шута», «Стального скока». Но это был и автор сюит «Ромео и Джульетта», а сегодня — исполнитель кантаты, полной не только острых противоборствующих тем, но и величавых русских мелодий. Автор героической музыки. Казалось, и движе-

ния рук дирижера-композитора обрели в этот вечер новую пластичность.

Кантата позволила композитору скрепить свое духовное родство с историческим прошлым народа и через это родство с прошлым проникнуть слухом художника в будущее, услышать нарастающую тревогу в мире и передать эту тревогу людям.

Ни дня без исканий

Возвратимся к лету 1938 года. Еще записывалась музыка к фильму. Еще не закончила своих деловых рейсов «улица Чкалова — Потылиха» синяя «форда», как свойски звали мальчишки машину Прокофьева, а композитор радовался новой находке.

Сколько лет он искал сюжет для оперы из жизни советского народа! Нашел. То была повесть Валентина Катаева «Я — сын трудового народа», повесть из времен гражданской войны и немецкой интервенции на Украине. Никакой патетики! Язык повести насыщен народными оборотами. В ней живые люди «с их страстями, любовью, ненавистью, радостью и печалью, естественно вытекающими из новых условий», — так объяснит Сергей Сергеевич свой выбор сюжета. Ухватистый его талант не упускает находку.

Ни кантата «Александр Невский», ни Виолончельный концерт не заслонят уже нового замысла.

Автор повести, составляя либретто, старался было выискывать выигрышные, привычные для оперного жанра ситуации. Прокофьев настаивал на своем: никаких привычностей, никаких вставных номеров. В конце концов либретто сложилось. Оно содержало рассказ о бедняке-крестьянине, прошедшем трудный фронтовой путь и возвратившемся домой в украинское село, к матери и невесте. Село живет в тревоге: близки отряды немцев.

Семен Котко засылает сватов к отцу невесты, крестьянину кулацкого склада. Сватами идут председатель сельсовета Ременюк и демобилизованный матрос Царев. Налет немцев на село приводит к трагическим событиям, к расправе над крестьянами, к сожжению хат непокорных селян. Во главе с Ременюком люди уходят в лес. Семен остается было в селе, но его ужасают зверства: вместе с молодым парнем Миколой он снимает тела повешенных немцами и гайдамаками двух односельчан и везет тела в стан партизан. Кульминация оперы — потрясающая по силе сцена-оратория: похороны в лесу. События

затем разворачиваются так, что партизанам удается отбить захваченное врагами село. В этот час в церкви невесту Семена Софью насильно, по настоянию отца, венчают с объявившимся в селе помещиком. Семен прерывает обряд. Новая кульминация оперы: немцы и гайдамаки изгоняются. Но счастливого конца нет. Бомбардир Котко нужен отряду Красной Армии. Он снова уходит воевать.

В опере много лирических эпизодов; например, сватовство невесты, гулянье молодежи. Опера содержит и выразительнейшие по драматизму сцены. Кроме скорбной музыки похорон в лесу, есть в опере еще один эпизод очень большого напряжения: пожар в селе, потерявшая от горя рассудок девушка Любка иступленно повторяет имя казненного немцами матроса. (Вспоминаются трагические музыкальные эпизоды «Огненного ангела»...)

Прокофьев не против кантилен и песенности, но вводит в свою оперу и певучие речитативы. Юмор и лирику, окрашенные в украинские тона, по выражению одного критика, он часто «растворяет друг в друге». Что ни эпизод — вспоминается великий предшественник Прокофьева Модест Мусоргский. Не только его экспериментальная «Женитьба», но и увлекательная «Сорочинская ярмарка».

На Западе в те годы во многих операх господствовали «потерянные», ущербные люди; были это и солдаты, душевно опустошенные, возвращающиеся с войны в неустроенный мир... Семен Котко Прокофьева сохранил душевную силу. Им владеет большое чувство. Его волнует судьба народа. Автор оперы сливает его с героинкой революционных лет, хотя и не наделяет видимыми чертами героя. Не героического избегал Прокофьев, нет — он опасался графарета, ходульности, напыщенности. И еще боялся статики. Оперное действие развивается очень динамично. Можно полагать, что работа с великим мастером кино Эйзенштейном сказалась в стремительной сцене эпизодов оперы. А мелодии?

— Я давал мелодии по возможности новые и притом в возможно большем количестве. Если такую музыку труднее воспринимать при первом знакомстве, то многое выступит при двукратном и троекратном прослушивании. Лучше пусть слушатель каждый раз открывает что-нибудь новое, чем говорит, слушая второй раз: «Мне все уже знакомо, больше слушать не стоит».

Прокофьев знает: споров пойдет много. Но он фанатично предан идее.

Одновременно с завершением кантаты «Александр Невский» он умудряется сочинять музыку оперы.

8 апреля 1939 года готов второй акт «Семена Котко»; меньше чем через месяц, к 5 мая, — третий акт. Идут репетиции кантаты, затем премьеры с радостями успеха. Прокофьев не теряет часа. Никаких фимиамов! Работать! И к 28 июня вся опера готова. Всесильная воля к груди!

Сергей Сергеевич рад приятному известию: оперу будет ставить Всеволод Эмильевич Мейерхольд. С этой весны Мейерхольд приглашен режиссером Оперного театра имени Станиславского. После смерти К. С. Станиславского назначен главным режиссером. В план репертуара он включил «Семена Котко». И в начале апреля сообщил коллективу театра, что в маленьком кружке — Мясковскому, Катаеву и ему, Мейерхольду, Прокофьев сыграл уже два акта. Но автор не решает еще вынести оперу на обсуждение.

— Среди других партий, — говорит Мейерхольд, — Прокофьев пропел маленькую партию какого-то старика, которая имела такую низкую ноту, что он сразу остановился и спросил:

— А есть ли у вас такой бас?

Мейерхольд ответил:

— Если нет — будет.

В мае Прокофьев мог показать коллективу театра музыку трех готовых актов. В «Вечерней Москве» 3 июня появилась заметка Мейерхольда. Он сообщал, что в июне получит всю оперу от автора и что после летнего отпуска начнутся репетиции. В декабре — премьеры!

Замыслам Мейерхольда не довелось завершиться.

В театре Прокофьеву сообщили, что опера остается в репертуаре. Но кто доведет до конца начатое? В июле он уехал из Москвы в Кисловодск. И решил обратиться к Эйзенштейну: «...Первая мысль была кинуться к твоим стопам и просить тебя взять на себя ее постановку», — пишет Сергей Сергеевич своему другу 30 июля из Кисловодска. Однако Эйзенштейн находился в Средней Азии, он был занят очередным фильмом.

Театр известил Прокофьева, что постановка поручена Серафиме Бирман, актрисе большого дарования, опытной в режиссерском деле. Она тоже отдыхала в Кисловодске. Театр посоветовал ей встретиться с автором и познакомиться с оперой здесь же, на курорте. Сергей Сергеевич настороженно было отнесся к этому предложению. Серафиме Бирман он показался «надменным и замкнутым до недоступности». Неспokoйный в это лето, он, по-видимому, огорчился замкнуто-

стью от людей. Но живущий в музыке, ради музыки, как он мог равнодушно отнестись к добрым и искренним намерениям актрисы?

В условленный час после обеда композитор пришел к ней в санаторий с клавиром оперы. Серафима Бирман написала впоследствии проникновенные страницы воспоминаний об этой встрече:

«Меблировка моей комнаты была крайне несложная: стол, два стула, кровать и шкаф.

О рояле не могло быть и речи.

И все же, не выходя из этой тесной санаторной обители, Сергей Прокофьев сыграл! И спел! от а до з оперу «Семен Котко»!!!

Кровать он превратил в рояль. Перед кроватью поставил два стула. Сел на один (левый) и приказал мне занять другой (правый).

— Садитесь!

Он сел на край стула, как это делают пианисты на концертной эстраде, затем опустил руки на кровать, покрытую белым пикейным одеялом... Он сыграл увертюру. Он спел арию Семена Котко — солдата, вернувшегося с фронта в свой родной деревенский дом. Спел, как солдат готовил длинную речь, командную речь (закажет матери борщ для себя — георгиевского кавалера), но вышла на стук в оконное стекло мать, и из груди бравого солдата вырывается одно извечное слово: «Ма-амо!» И повторилось оно три раза. За оркестр Сергей Сергеевич тоже пел. И так он сам слышал звучание оркестра, все голоса инструментов, которые когда-то сольются в строгом и гармоничном хоре, что заставил и меня, человека не столь уж близкого к музыке, не только слышать оперу, но и видеть всех и все в этом необыкновенном спектакле.

...Это продолжалось часа два — может быть, даже больше...

В дверь постучали, и дежурная сестра вызвала меня в коридор..

— Отдыхающие протестуют. Прекратите, пожалуйста, этот шум и не нарушайте порядка.

...Действительно, нарушение тишины и покоя «мертвого часа» должно быть так или иначе наказуемо. Но для меня эти часы были самыми живыми».

Бирман принялась за работу. После вынужденного перерыва, торопясь, с помощью своих старых друзей Ламма и Держановского, к середине сентября Прокофьев закончил инструментовку оперы. Начались репетиции. Они давались нелегко. Актеры едва осиливали свои партии. Сергей Сергеевич помнил

бунт в «Мариинке» против постановки «Игрока» и знал о глухом протесте оркестрантов ленинградского театра, готовящего «Ромео». Композитор чувствовал сопротивление и теперь... В новогоднем номере газеты Театра имени Станиславского появилась заметка Прокофьева; он ободрял артистов откровенным признанием: «Я знаю, что разучить ее (оперу) совсем не легкая задача, так как в приемах письма здесь много нового и сложного».

Сергей Сергеевич старался не пропускать репетиции. Уже в первом акте, когда Семен Котко подходит первый раз к дому матери, Прокофьев, сам перевоплощаясь в солдата, помогает актеру, показывает, как солдат стучит в окно. Прислушивались к замечаниям актеры, прислушивался и дирижер М. Жуков, старавшийся в полной чистоте подать музыку Прокофьева.

Очевидно, не всегда был справедлив Сергей Сергеевич. И Серафима Бирман нелегко приноравливалась к его требованиям, а иногда и к раздражению, придиркам. «Но мы... понимали, — вспоминает она, — что близко стоим к чему-то необычайно значительному и творчески дерзновенному». Ей казалось, что в самом Прокофьеве идет «спектакль этой оперы без всяких антрактов денно и ночью».

В конце сезона, 23 июня 1940 года, состоялась премьера. Спектакль не был совершенным. Не считали удавшейся постановку и сама требовательная Бирман и многие зрители. Прокофьев зато остался спектаклем доволен. Он утвердился в правоте своих взглядов на современную оперу. Сдержал обещание, написал оперу на советский сюжет. Ну, конечно, живет в нем и неугасимое озорство — «подразнить гусей».

В самом деле, ни одна советская опера до сего времени не вызывала столько противоречивых оценок. От легковесных восторженных или ругательных оценок до серьезных теоретических высказываний. У «Семена Котко» и в будущем окажется жизнь на сцене, полная треволнений. И спустя десятки лет после премьеры каждая новая постановка возбуждает острые споры. Случается, что зал не бывает заполнен. Значит, делает вывод критика, зритель не принимает прокофьевский стиль. Но вот новый спектакль — в новой постановке, и зрителей, слушателей потрясает необычная сжатость форм, жизненность переходов от лирики к юмору, от поэтических обрядовых сцен к высшему драматизму.

«Жанр «Семена Котко» шекспировски многогранен», — это не хвалебное восклицание, это вывод из обстоятельного иссле-

дования прокофьевского оперного искусства, сделанный Мариной Сабининой.

«Семен Котко» был написан композитором после двенадцатилетнего перерыва — так давно он не сочинял опер.

На тревожное время, на январь 1940 года, в Ленинградском театре имени Кирова назначили, наконец, долгожданную премьеру «Ромео и Джульетты».

Шла война с Финляндией. Город был затемнен. Вечер 11 января выдался морозным. Сергей Сергеевич с Линой Ивановой и Сергеем Эрнстовичем Радловым отправились из гостиницы в театр пешком. По улицам с притушенными фарами медленно двигались машины. В лицо дул резкий ветер. Вид здания театра, темного, с занавешенными окнами, усиливает чувство беспокойствия... К тому же чуть не опоздали к спектаклю. И уже оркестр заиграл вступление, когда Прокофьевы вошли в ложу.

Спектакль удался блистательно. И в Ленинграде и в Москве, куда его привезли ленинградцы весной. Хвалили и постановку Лавровского, и оформление художника Вильямса, и искусство актеров. Исполнение роли Джульетты Галиной Улановой, танцевавшей с К. Сергеевым — Ромео, единодушно оценивалось как высокое достижение искусства.

То был не балет-феерия, к каким привыкла публика со времен Мариуса Петипа. Не было в балете и смены искусных номеров — дивертисментов, в которых танцоры показывали бы виртуозность. Постановщик Лавровский сделал много, чтобы раскрыть в хореографии и драматургии симфоническую программу балета. Его имя Прокофьев ввел в число авторов либретто.

Только сам композитор остался не совсем доволен спектаклем. Через несколько месяцев он признает не очень удачную постановку оперы «Семен Котко» «колоссальным событием» в своей жизни. А воспринятый многими как открытие балет «Ромео» в постановке ленинградцев он принял без восхищения. Может быть, потому, что мучительно долго шли и после премьеры еще продолжали идти пересуды о его музыке? В письме И. В. Нестьеву спустя год с лишним после премьеры Сергей Сергеевич отметит, что в балете есть что-то поставленное «против музыки», что-то излишне «причесанное и акkuratное».

Прокофьев на репетициях упрямо отстаивал каждый нюанс в музыке. «Вжиться» в его музыку актеры долго не могли.

— Мешала и необычность, частая смена ритмов, созда-

вавшая бесчисленные неудобства для танца, — объясняла впоследствии Галина Уланова первоначальное отношение артистов к музыке балета. — Говоря попросту, мы не привыкли к такой музыке, даже побаивались ее.

В театре родилась даже злая перефразировка шекспировских строк:

Нет повести печальнее на свете,
Чем музыка Прокофьева в балете...

Репетиция за репетицией... Длительные споры, волнения... Наконец растаяла последняя льдинка. Укрепились взаимная симпатия, больше того — любовь. Но за две недели до премьеры — новый взрыв... Состоялось собрание коллектива оркестра. Лавровский потом рассказывал: музыканты вынесли решение — не давать спектакля... во избежание конфуза! О, как привык Прокофьев за свою жизнь и к эпиграммам и к «бунтам»!..

И успех премьеры не снял всех сомнений. Иные критики превозносили отдельные эпизоды, но не могли «отделиться от впечатления», что главного-то — любви Ромео и Джульетты — в музыке балета и нет.

Но музыка Прокофьева все же явно победила. А время показало, что победила навсегда.

Неугомонный, на дружеском ужине после спектакля «Ромео», Сергей Сергеевич обещает взволнованной премьерой Галине Улановой новый балет — по сказке «Золушка».

Почему детская сказка? Всегда жившая в композиторе неизбывная сила детских впечатлений, связанных еще с Сонцовкой, с первыми сказками, услышанными от матери Марии Григорьевны, по возвращении на Родину властно завладела «памятью сердца». Детство, «ковш душевной глубины», не расплесканный в пору скитаний на чужбине, в сохранности пронесен Прокофьевым через все последующие годы.

Еще в июле 1937 года Сергей Сергеевич начал писать автобиографию. Великий труженик, он почитал за радость отдыха отвлечься от нотной бумаги и рояля и заняться воспоминаниями о детстве. Беллетризованная автобиография писалась урывками два года с лишним. Любящий точность, Сергей Сергеевич в день окончания рукописи ставит дату: 17 октября 1939 года.

Сергей Сергеевич писал свою повесть и в месяцы сочинения музыки к «Александру Невскому» и в пору увлечения «Семеном Котко». С. И. Шлифштейн, исследователь рукописей композитора, говорит о лирических страницах «Семена Котко»: «Как будто оживают воспоминания о милой и далекой Сон-

цовке с ее южнорусской природой, благоухающей красотой украинских летних ночей, народным говором и миром деревенской детворы...»

И рядом с замыслом «Золушки», навеянной тоже образами детства, зреет волевое желание: возвратиться к любимому жанру своей юности — к фортепьянной сонате. Возвратиться не столько как пианисту-исполнителю, сколько как композитору.

Впрочем, Сергей Сергеевич продолжает концертировать. Тщательно готовится к выступлениям. Как в молодости. Но от него не ускользают признаки возраста, они исподволь объявляют о себе. И надо ли утверждать свою музыку самому, когда ее преотлично исполняют талантливые пианисты?

Не следует ли разумнее расходовать свои силы? На исходе пятый десяток. И когда в 1940 году Нейгауз как-то невзначай спросит его:

— Не собираетесь ли вы сыграть свой Третий концерт?

— Нет, — ответит Сергей Сергеевич. — Над Третьим надо очень много работать... Я предпочитаю Первый. Еще с юношеских лет он крепко сидит в пальцах.

И добавит, деловито прикидывая:

— Третья соната идет шесть минут, а требует большой подготовки. Четвертая — восемнадцать минут, а легче.

Соната! Считают ее чуть ли не отжившим жанром. Нужным «для учебы»... А он, Прокофьев, в свой «послужной список» композитора за громадами — «Александром Невским» и «Семеном Котко» — уверенным почерком вписывает три задуманных опуса: 82-й, 83-й, 84-й — Шестую, Седьмую, Восьмую сонаты для фортепьяно. Их нет еще, этих сонат. Но величественный замысел цикла сонат уже живет, уже не дает покоя; темы просятся на нотную бумагу.

Насущной необходимостью становится для Прокофьева Бетховен. Он всматривается в страницы бетховенских квартетов, сонат, концертов. Прокофьев увлечен книгой Ромена Роллана о Бетховене. Просит Мясковского сыграть с ним в четыре руки Девятую симфонию. Для детского журнала он пишет ответ на вопрос юного читателя: «Могут ли иссякнуть мелодии?», а сам думает о Бетховене и почти дословно повторяет мысль, изложенную еще в 1916 году в письме литератору Энгельгардту:

«Когда Бетховен сочинял свои мелодии, они были так новы, что многие из современников говорили: «Этот глухой старик не слышит, что он сочиняет». Между тем Бетховен

правильно угадывал будущее, и его мелодии доставляют нам наслаждение через 100 лет после его смерти».

Прокофьев вступает снова в борьбу за новую мелодичность. На этот раз в цикле сонат. В течение нескольких лет законченные темы и эпизоды кусками будут укладываться во все десять частей трех сонат. Произойдет трудно понимаемое нами, немусыкантами, таинство одухотворения единого целого из сочетания противоречивых музыкальных тем, философских раздумий, лирических откровений, замысловатых каденций, невероятных «прокофьевских» бросков, терпких форм гармонии.

Первая из цикла задуманных сонат, Шестая, в конце зимы 1940 года была написана. То было время триумфа «Ромео», тревожных репетиций «Семена Котко». Прокофьеву не терпелось показать свою сонату, он всегда спешил, настаивал, сердился, когда оттягивалась возможность исполнения только что родившегося опуса. Живущее в нотах будто тяготит его. Шестую не включают в свою программу пианисты. Что ж, он сам исполнит ее, хотя бы по радио. И исполнил 8 апреля 1940 года.

Две другие сонаты будут складываться годы. Шестая вышла из-под пера быстро. Полная сложностей, она была, однако, не виртуозным опусом. В новом сочинении, к неожиданности для многих, слышались отзвуки надвигающейся на мир тревоги...

На Западе уже шла война, развязанная фашистской Германией. И можно понять первых слушателей сонаты, если в начальных тактах глазной ее партии «на фоне тяжелой поступи басов» для них звучали «мрачные воинственные призывы». И лирические раздумья других тем оттеснялись «мрачными, бездушными силами». Так воспринималось повествование первой части сонаты... Следующие части сонаты возвращали слушателей к жизнерадостному приятию мира. Эти настроения окрашивают и финальную часть, однако они сдерживаются как бы сурово предостерегающими интонациями.

С тех пор Шестая соната получала разные толкования в исполнении многих пианистов. Меняются «интонации содержания», но непреходяща красота музыкального языка сонаты. С острыми звучаниями, неистовыми оборотами, вплоть до авторского указания: *col ripno*, что значит — кулаком. «Написал я это «для устрашения бабушек», — по-мальчишески объяснял Сергей Сергеевич.

Кто исполнит вслед за автором новое сочинение? Охотников что-то не было... Между тем именно этой сонате суждено

было стать одной из главных опор для взлета феноменального таланта Святослава Рихтера, студента консерватории, ученика Нейгауза. Пианист услышал ее дважды в исполнении самого автора и подробно описал встречу с Прокофьевым и его сонатой в квартире у Павла Александровича Ламма.

Сергей Сергеевич принес сонату в рукописи. У него «был вид именинника, но... и несколько заносчивый», — вспоминает Рихтер. Прокофьев сел играть. Рихтер перелистывал ноты. Его поразила «варварская смелость», с какой композитор порывал с идеалами привычной романтики и включал в музыку «сокрушающий пульс XX века». «Прокофьев еще не кончил, а я решил: это я буду играть!» — пишет Рихтер.

Уезжая на летние каникулы в ставшую родной Одессу, Рихтер взял с собой ноты. Разучил там трудную сонату и осенью, выступая в концерте вместе со своим учителем Генрихом Густавовичем Нейгаузом, он исполнил Шестую. («Последние три дня запирался в классе и играл по десять часов. Помню, я был недоволен тем, как играл в концерте, но соната имела очень большой успех».)

Пульс XX века... Тревожный пульс бился в сонате. И спустя много лет, уже после смерти композитора, Рихтер — знаменитый пианист — окажется на юге Франции в дни, когда отмечалось восьмидесятилетие Пабло Пикассо. На юбилейном концерте его пригласили что-нибудь сыграть. Он нашел близость этому дню в Шестой сонате Прокофьева. И блистательно исполнил ее. Художник взял пригласительный билет, нарисовал на нем голубя мира и надписал: «Великому Рихтеру — Пикассо».

А 14 октября 1940 года, в день премьеры сонаты, Рихтеру запомнилось: Прокофьев, улыбаясь, прошел через весь зал и пожал ему руку. И позже, беседуя в артистической, предложил молодому музыканту сыграть его Пятый концерт, игранный только им самим и нигде не имевший успеха.

Трудность немислимая. Рихтер не убоился ее. И в будущем, 1941 году, в Зале имени Чайковского Пятый был им исполнен!

Заходя со своим другом, двадцатилетним Анатолием Ведерниковым, Рихтер сыграл концерт у Нейгаузов. Прокофьев дирижировал. В знак удовольствия по окончании игры Сергей Сергеевич одарил музыкантов... шоколадками. Вручил их нарочито «шикарным жестом», не без улыбки пишет Рихтер.

Оркестром в Зале Чайковского управлял автор. Первое отделение содержало «Скифскую сюиту». Зал оглушительно аплодировал. После такого успеха сюиты Рихтер боялся про-

валиться. Он был бледен; его не оставило волнение и когда он выходил на эстраду. Сел за рояль, выдержал паузу и заиграл.

Пятый был принят очень хорошо. К неожиданности и музыканта, и оркестра, и самого автора-дирижера.

Рихтер с юмором вспоминает:

— Как странно, — шепчет ему Прокофьев на эстраде, отвечая поклоном на приветствия зала. — Как странно. Концерт имеет успех! Я не думал... А! — вдруг озорно восклицает он через минуту. — Я знаю, почему они так аплодируют — ждут от вас ноктюрн Шопена!..

Святослав Рихтер признается, что был счастлив в тот вечер.

Сергей Сергеевич жил очень деятельно, кипуче. Он стал заметно проще во взаимоотношениях с людьми. За наигрышным безразличием и сугубой деловитостью все чаще стали проступать черты художника, открыто волнующегося за судьбы произведений. Он много и часто играл свои сочинения. Играл по-прежнему Мясковскому и Асафьеву, играл друзьям — Ламму и Держановскому. Прокофьева слушали в Клубе писателей, Доме композиторов, Клубе работников искусств, в Доме Красной Армии.

Еще в 1939 году Сергея Сергеевича избрали в правление Московского Союза советских композиторов вместе с Мясковским, Хачатуряном и другими музыкальными деятелями. Донимала его неточность во времени многих своих товарищей. Не прощал Прокофьев никому опоздания, «развальцы», с какой часто собирались композиторы на очередное «мероприятие». Он не прочь был, выждав приличные минуты, резко встать, одеться, нахлобучить шапку и уехать домой.

Рабочие замыслы захватывали Прокофьева. Он искал сюжет для новой оперы. Принялся было за либретто по роману Лескова «Расточитель», вчитывался в толстовское «Воскресение».

Но победило на этот раз легкое перо английского мастера комедии XVIII века Ричарда Шеридана. Его веселая, лукавая комическая и вместе с тем лирическая музыкальная комедия «Дуэнья». Эту пьесу собирался ставить Камерный театр, задумав спектакль отчасти как буффонаду, «выпятив», по словам Прокофьева, «комическую линию». Сергея Сергеевича привлекла другая линия пьесы — лирическая.

Вот как кратко Прокофьев обозначает звенья комедийной пьесы:

«Любовь двух юных, жизнерадостных, мечтательных пар — Луизы и Антонио, Клары и Фердинанда; препятствия на этом пути любви; счастливое обручение; поэзия Севильи...

тихий вечер, расстилающийся перед глазами влюбленных; ночной замирающий карнавал; старинный заброшенный женский монастырь».

Композитор дал волю улыбке, смеху, очаровательному юмору. Человеколюбец, он одарил едва ли не всех персонажей оперы покоряющим обаянием своего по-моцартовски щедрого таланта. И обворожительную Луизу, и пылкого Фердинанда, и милого старого дона Херома, отца Луизы, в сердцах выгоняющего переодевшуюся в платье дуэньи-няньки свою дочь, чем — нечаянно — помог бегству ее к любимому ею Антонио. Даже жадный Мендоза, продавец рыбы, и сама перезревшая Дуэнья, подавливающая богатого мужа, обрисованы такими теплыми красками, что не нарушают тона общего благожелательства.

Любовно-комические сцены, карнавальнo-балетные эпизоды, полные веселого действия, вовсе не замедляются вставными, как сказал Прокофьев, «закругленными» номерами: «серенадами, ариеттами, дуэтами, квартетами и большими ансамблями». Прокофьевские шедевры пополнились великолепной находкой, остроумной новинкой — трогательным и очень смешным любительским трио в доме дона Херома. Хозяин играет на кларнете, его друг — на корнет-а-пистоне, и слуга — на барабане. Пылкое домашнее музицирование к досаде дона Херома то и дело прерывают сообщения о существенных событиях из жизни семьи. Увлеченный кларнетист снова и снова возвращается к умирительному трио, и каждый раз все явственнее проступает юмористический подтекст сцены музицирования.

Кто-то из почитателей дара Прокофьева сказал, что от него всегда можно было ждать чуда. В любой день. Такой неожиданностью объявила о себе «Дуэнья». Но «чудо» ли это? В Прокофьеве как бы развertyвалось несколько пружин, заложенных еще в увлечениях юношеских лет. «Ромео и Джульетта», «Александр Невский», «Семен Котко» — это был путь искателя нового в крупных, программных жанрах музыкально-театрального искусства. В инструментальной музыке Прокофьев учился «мыслить сонатно» еще с детских лет. Задуманный цикл фортепьянных сонат продолжал эту линию творческого дара. Новая музыкальная комедия шла тоже от источников юности, от Скерцо для фаготов, от «Трех апельсинов» Карла Гоцци.

Еще не утихла дискуссия о «Семене Котко», как в ноябрьском номере 1940 года журнал «Советская музыка»

сообщает, что С. С. Прокофьев закончил лирико-комическую оперу из четырех актов; либретто написано самим автором.

Прокофьев жаждет скорее показать музыку друзьям. На сей раз в семье Держановского. Сергей Сергеевич пришел с Мясковским. Едва отогрев руки, он потянулся к портфелю и вытащил черновик клавира новой оперы. Еще раз размял озябшие пальцы и деловито сел за рояль. Без предисловий, без объяснений заиграл. То изображал голоса инструментов, то пел своим хриловатым, низким голосом за героев комедии. Поразительно точно передавал интонацию. Иногда бросал короткие пояснительные реплики, не прерывая игры. И когда кончил, руки его будто еще просили работы. Он закрыл крышку рояля.

Новая опера увлекла Театр имени Станиславского. Ее приняли к постановке, всю зиму и весну 1941 года готовили спектакль. «Прогоны» под рояль «Дуэньи» шли в доме, где жил и скончался К. С. Станиславский. В небольшом зале со знаменитыми по спектаклю «Евгений Онегин» колоннами: именно в этом зале когда-то Станиславский проводил репетиции первого спектакля своей студии, оперы Чайковского.

В новой опере Прокофьева участвовали многие исполнители ролей «Семена Котко». Они уже полюбили его музыку, работали с увлечением. Готовили спектакль дружно, чтобы успеть показать его в конце сезона.

Неспетыми, однако, остались партии актеров, недописанными декорации, недошитыми костюмы.

Премьера не состоялась.

Началась война...



Опять странствия и биваки

Музыкальная Москва в апреле отметила два юбилея: шестидесятилетие Мясковского и пятидесятилетие Прокофьева. Друзья же могли осенью отпраздновать еще одну дату: тридцатипятилетие с памятного дня первой встречи в классах консерватории...

Сергей Сергеевич, по вкоренившейся привычке, работал одновременно над несколькими произведениями. По заказу Ленинградского оперного театра имени Кирова писал балет «Золушка», делал наброски к опере «Война и мир». В Театре имени Станиславского шли репетиции «Дуэньи».

Произошло событие в личной жизни композитора. Постоянной помощницей в его трудах, затем спутницей жизни, женой стала Мира Александровна Мендельсон.

Еще в пору сочинения «Дуэньи» М. А. Мендельсон, незадолго до того окончившая Литературный институт, написала стихотворные тексты к опере. Теперь вместе с нею Сергей Сергеевич сочинял либретто новой оперы, на сюжет толстовского романа.

Ранним летом Прокофьев поселился на даче в подмосковном поселке Кратово, в сосновом лесу. К обоюдной радости оказался соседом Сергея Михайловича Эйзенштейна. Работал над «Золушкой». Сергею Сергеевичу нравилось либретто балета, написанное отличным знатоком театра Николаем Волковым. И хотя сюжет был близок сказке Перро, Прокофьев заглянул и в русский вариант ее из собрания народных сказок

Афанасьева. Вспоминались встречи со Стравинским в 1915 году в Италии, когда была вытащена на свет божий пермская сказка об озорном Шуте. Теперь новый балет будет открыто лирически-и.

Утром 22 июня Сергей Сергеевич работал за письменным столом. В окно вливался густой запах нагретой хвон. Светлые темы «Золушки» заполнили нотные страницы.

От мелодий балета Сергея Сергеевича оторвал взволнованный голос жены сторожа, появившейся под окном:

— Правда, что немец напал на нас? Говорят, города бомбят.

Известие ошеломило, вспоминал Прокофьев это утро. Он поспешил к Эйзенштейну, у которого был радиоприемник.

Да, все оказалось правдой...

Еще час назад набросанная на нотной странице мелодия «Золушки» так и осталась незаконченной. Пронумеровав страницы, Сергей Сергеевич аккуратно вложил рукопись в папку. Взгляд задержался на эскизах либретто «Войны и мира». Образы великого романа с этого часа заслонили все другие замыслы и показались близкими и единственно нужными...

Начались дни, полные тревоги.

В один из приездов в Москву Сергей Сергеевич сообщил в Комитет по делам искусств о своем желании именно теперь же взяться за оперу по роману Толстого. В нем окрепла уверенность, что задуманная опера — это теперь его самое важное дело.

Первым же откликом Прокофьева на события войны были сочиненные в Кратове две песни и марш.

В июле фашистская авиация начала свои разбойничьи ночные налеты на Москву. В Кратове, в сорока с небольшим километрах от города, небо освещалось огнями воздушных батальи.

В июле либретто уже заметно продвинулось вперед. Но чем больше углублялись в роман, тем сложнее казался замысел. Надо было искусно соединить и лирико-драматическую и народно-эпическую линии грандиозного романа. И чтобы «самая прозаическая» проза Толстого зазвучала в опере!

В начале августа большой группе деятелей искусств предложили эвакуироваться из Москвы на Северный Кавказ, в Нальчик. Сергей Сергеевич дал согласие на отъезд. Уезжали в Нальчик близкие ему люди — Мясковский, Грабарь, Ламм, композитор-пианист С. Е. Фейнберг, деятели Художественного театра — Вл. И. Немирович-Данченко, О. Л. Книппер, В. И. Качалов.

На Северном Кавказе прожили три месяца. Вместе с артистами Сергей Сергеевич выезжал в госпитали, выступал как пианист перед ранеными. Участвовал в открытых концертах.

В соседнем номере гостиницы «Нальчик» жил Игорь Грабарь. Еще в 1934 году художник написал портретный этюд композитора. Теперь он писал новый портрет и профессионально всматривался в свою модель. Грабарь оставил интересную литературную зарисовку:

«...Я долго приглядывался к Прокофьеву, стараясь вжиться в его внутренний мир, и изо дня в день наблюдал его за работой. Перед ним на пюпитре рояля стояла тетрадь нотной бумаги. В руке он держал карандаш и долго всматривался в даль, словно прислушиваясь к каким-то ему одному слышимым звукам. И, внезапно повернув голову к нотам, он поднимал карандаш, начинавший неистово бегать по бумаге, выводя ноты. Так продолжалось четверть часа, иногда полчаса и более, пока он снова не возвращался к своему прежнему неподвижно-созерцательному состоянию».

Едва приехав в Нальчик, 15 августа Сергей Сергеевич уже написал начальную страницу клавира оперы. Затем сочиняет первые шесть картин «Войны и мира» — тех картин, в которых, по словам композитора, «мы видим мирную жизнь основных персонажей романа, их улыбки и слезы, думы и мечты, разочарования и страсти». К середине ноября закончена шестая «мирная» картина.

Половина огромной оперы — за три месяца! Написана еще в это время программная симфоническая сюита «1941 год». Кроме того, композитор увлеченно изучает кабардинский и балкарский фольклор. В руки Сергея Сергеевича попадает тетрадь народных песен Кабарды, записанных когда-то его любимым Сергеем Ивановичем Танеевым. Прокофьев рад такой находке. Он создает одно из лучших своих камерных произведений — Второй квартет для двух скрипок, альта и виолончели.

Остродинамичная, властная по ритму первая часть. Певучее, пленяющее своей пейзажной лирикой адажио второй части; оно относится к тем собраниям прокофьевских миниатюр, которые одна за другой проходят в одном произведении. Их хочется слушать еще и еще, эти музыкальные миниатюры, а виолончель где-то на басах проводит уже заключительную черту последнего, тронутого нежной печалью музыкального эпизода... В темпе аллегро идет финальная часть. Полная контрастных сопоставлений, быстрых мыслей-афоризмов, остроумных скерцозных оборотов, она завершается в энергичном ритме радостной, танцевального характера, темой.

Прав оказался Прокофьев: соединение нетронутого восточного фольклора «с самой классической из классических форм», со струнным квартетом, дало интересные результаты. Но он сомневается: поймут ли, оценят ли его квартет в Нальчике? Увы, тревоги военных дней усиливались. И исполнить квартет в Нальчике уже не пришлось.

На исходе четвертого месяца войны развернулось ожесточенное сражение советских войск с фашистской армией на подступах к Крыму. Нальчик оказался городом прифронтовой полосы. Поздней осенью, во второй половине ноября, группа московских деятелей искусств была эвакуирована в Грузию. Поезд вез их в Тбилиси.

Тяжкие дни... В пути по радио передавались сообщения об опасности, нависшей над Москвой... Но где-то уже в Грузии услышали радостную весть о разгроме немцев на подступах к столице. Отлегло от сердца.

Музыкальная и театральная жизнь Тбилиси хранила иллюзии мирного времени. В театрах шли произведения Шекспира, Шеридана, Бальзака. Раз в неделю устраивались симфонические концерты. Как дирижер и пианист выступал и Сергей Сергеевич, не только в Тбилиси, но и в Ереване. Там жил совсем уже немолодой К. С. Сараджев, дирижер-исполнитель юношеских сочинений Сергея Сергеевича.

Шесть месяцев жизни в Тбилиси были отданы сочинению либретто второй части оперы и одновременно — музыки. Мира Александровна выискивала в книгохранилищах литературу, относящуюся к эпохе Отечественной войны 1812 года. Мемуары, сборники песен... Иногда в поисках одной-двух фраз перелистывались многие книги. Большого труда стоило вобрать в либретто подлинный текст романа. Вторая часть оперы — это время войны. Переживания героев Толстого неизбежно накладывались на горести нынешней войны. В глубоких изменениях, происходящих в сознании персонажей оперы при переходе от «мирных лет» к войне, виделось очень близкое.

В Грузию доходили сведения о жизни и новых произведениях композиторов, разбросанных войной по разным городам страны. В Тбилиси исполнили Седьмую симфонию Шостаковича, сочинявшуюся еще в блокированном Ленинграде. Рассказывали об Асафьеве. Борис Владимирович остался в осажденном городе. Он писал там книги о музыке.

Из Америки сообщали о Рахманинове. В ноябре на имя генерального консула СССР в США от него поступил чек на крупную сумму долларов как «дар пострадавшим в России».

Русский композитор, «переходя от отчаяния к надежде и от надежды к отчаянию», следил за тяжелым ходом военных действий. Посылая деньги, он добавил в письме консулу: «Это единственный путь, каким я могу выразить мое сочувствие страданиям народа моей родной земли за последние несколько месяцев». То был сбор от концерта.

Дошли первые вести об исполнении музыки Прокофьева в странах, борющихся с гитлеровской Германией и ее союзниками. Звучит кантата «Александр Невский». Пройдет немного времени, и ее исполнит в США выдающийся дирижер Леопольд Стоковский. Вместе с произведениями Шостаковича, Глиэра и других советских композиторов будут там исполнять в годы войны сюиты из «Ромео и Джульетты», Шестую сонату, «Классическую симфонию», «Поручика Киже», фортепьянные и скрипичные концерты. В странах, оккупированных гитлеровскими войсками, музыка Прокофьева, как и других прогрессивных композиторов, была запрещена.

О многом Прокофьев узнал позднее. Может быть, и не все узнал. Он всецело был поглощен сочинением оперы. В рабочие часы наотрез отказывался вступать с кем-нибудь в беседу. Средоточенность не покидала его, даже когда он нес из буфета в номер гостиницы тарелку с несколькими вареными картофелинами на обед. Он проходил, не обращая внимания на улыбки, а то и откровенные смешки в свой адрес. Некогда!

Шла работа над эпизодами второй части оперы. Иные картины, начатые позже, оказывались законченными раньше. Работа над другими затягивалась. Многого менялось: углублялась патриотическая, народная тема. И все-таки к 13 апреля 1942 года был готов клавиш всех одиннадцати картин. Опера была сочинена менее чем за восемь месяцев! Сочинена с удивительной душевной радостью, не покидавшей композитора.

В разгар тбилисской весны, когда Сергей Сергеевич с ненасытностью подумывал уже о новом деле, объявил о себе Сергей Михайлович Эйзенштейн. В марте Прокофьеву вручили сразу два письма из Алма-Аты, где разместились эвакуированная из Москвы киностудия. Письма от Эйзенштейна.

Сергей Михайлович начинает съемку двухсерийного фильма об Иване Грозном. И приглашает своего друга сочинить музыку. «Товарищу композитору предоставлено великое раздолье во всех направлениях», — в полушутливом тоне пишет Эйзенштейн, надеясь на согласие Сергея Сергеевича.

Завлекательное предложение! И 29 марта в Алма-Ату отправляется ответ: «Дописываю последние такты «Войны и мира», а следовательно, в ближайшее время имею возможность

подпасть под твоё иго... С нежностью «смотрю вперед» на нашу совместную работу и крепко обнимаю тебя».

Снова сборы в путь. Последние встречи с Н. Я. Мясковским. Беседы об опере. Николай Яковлевич высказывает немало горьких слов. Мясковский восхищен музыкой, но считает «Войну и мир» скорее «омузыкаленной драмой с превосходной музыкой», чем оперой. Он критически относится и к либретто, особенно к народным сценам... Прокофьев и сам видит, что опера получилась громоздкой. «Предлинняющая опера», — пишет он о «Войне и мире» друзьям в Москву. Предвидит, что работы еще предстоит много. Но он непреклонно верит в оперу.

На прощание Сергей Сергеевич проигрывает Мясковскому и другим музыкантам законченную в Тбилиси Седьмую сонату; сочинение ее начато было еще до войны.

Расставание оказалось трудным. Бог знает кого что ждет впереди...

«Сегодня от нас уехали Прокофьевы в Алма-Ату (на кинозаказы); появилось чувство осиротелости», — пишет Мясковский 29 мая. Спустя почти месяц, в другом письме, Николай Яковлевич вновь повторяет: «От нас уехал Прокофьев в Алма-Ату писать фильм. Чувствуем какую-то осиротелость».

Путь долг. Железнодорожные станции забиты эшелонами. Много печальных картин вокруг. Остановились в Баку. Прокофьев выступил здесь в концерте; потом задержались по ту сторону Каспия, в Краснодарске. Сергей Сергеевич и в эти недели пути ухитрился работать.

Наконец Алма-Ата. Снова гостиничный номер. И снова труд, труд, труд... В столице Казахстана обосновались кинематографисты. И Прокофьев оказался здесь «главным кинокомпозитором». Его ждал «Иван Грозный» Эйзенштейна.

За время жизни в Алма-Ате он сочинил музыку еще к двум картинам: «Котовский» и «Тоня». Сергей Сергеевич нашел часы и для своей «Дуэньи», образы этой веселой оперы не оставляли его.

Прокофьев изучает местный национальный фольклор, задумывает оперу на казахскую тему... И пишет сочинение на сюжет из Отечественной войны, на стихи Павла Антокольского: «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным». Номер газеты с этими стихами Сергей Сергеевич взял с собой из Тбилиси. Его заинтересовал сюжет: рассказ о ребенке, у которого немцы убили мать и сестру, о потрясении ребенка, о рождении в его сердце ненависти, жажды мщения, о гибели неизвестного мальчика,

Композитор сочиняет, может быть, самое обнаженное по конструкции произведение: щемящая сердце «детская музыка», полная по-прокофьевски чистых, прозрачных, тончайших интонаций; мелодии сострадания к горю людскому зримо сопоставляются с жестко звучащими темами вражеских злодеяний, с эпизодами нашествия и насилий. До предела доведено выражение жуткой правды войны. Она исполнялась всего раз, эта «Баллада», — в феврале 1944 года в Москве.

Конец лета и осень 1942 года, когда Сергей Сергеевич сочинял «Балладу», были временем наивысшей опасности, нависшей над страной. Гитлеровские армии прорвали фронт и после кровопролитных боев подошли к Волге и предгорьям Кавказа. Развернулась битва за Сталинград. Прокофьев в эти месяцы был озабочен судьбой близких, оставшихся в Москве сыновей; молчал Мяковский; Сергей Сергеевич не знал, как здоровье Асафьева, ослабевшего после жизни в блокированном Ленинграде, — его недавно якобы вывели оттуда. Осенью пришло известие о смерти в Москве Держановского...

Томила неясность с судьбой «Войны и мира». Еще в Тбилиси Сергей Сергеевич познакомил с клавиром оперы приезжавшего туда от Комитета по делам искусств С. И. Шлифштейна. Тот рассказал о музыке в Москве. Заинтересовался новым сочинением Прокофьева Самуил Абрамович Самосуд, тогдашний художественный руководитель Большого театра. Молодые музыканты Рихтер и Ведерников проиграли оперу в Москве по рукописи. Сергей Сергеевич получил очень теплое письмо Шостаковича. Дмитрий Дмитриевич писал, что «буквально задыхался от восторга», проигрывая первые картины оперы.

Наконец Самосуд сообщает в Алма-Ату, что собирается ставить «Войну и мир». Ободряющие вести! Еще и еще раз композитор возвращается к либретто и музыке оперы.

В напряженные дни Сталинградской битвы Прокофьеву сообщают, что в Москве созывается совещание композиторов, музыкантов, деятелей музыкальных театров, чтобы прослушать новые сочинения. Его вызывают в Москву. Творческая конференция в такое тревожное время? Но вот ноябрь приносит великую радость: 19 ноября советские войска обрушились на немцев. К концу месяца основная группировка врага у Волги оказалась окруженной.

В декабре Прокофьев заезжает в Семипалатинск. Стоят морозы. В уютном номере гостиницы Сергей Сергеевич дописывает музыку к фильму «Партизаны в степях Украины». И только после этого он с Мирой Александровной отправляется в Москву.

После долгой разлуки — встречи с близкими. Дружеские

беседы с Мясковским, возвратившимся в Москву окольным путем. Обсуждение с Самосудом будущей постановки оперы.

В коридорах гостиницы «Националь», где остановился Сергей Сергеевич, преобладают люди в военных шинелях, полушубках, меховых безрукавках. Из номеров доносится стук пишущих машинок. Как-то вечером, в метель, возвратившись в номер, Сергей Сергеевич узнал звуки Седьмой симфонии Шостаковича. Повторялась все одна и та же тема. Кто-то в соседнем номере явно привирал, но опять и опять проигрывал одно и то же. Наконец это надоело. Сергей Сергеевич стучит кулаком в стену. Все замолкло. Потом выяснилась курьезная ошибка. В соседнем номере жил Иван Семенович Козловский, у него был Иван Михайлович Москвин. Они прослышали, что рядом поселился... Шостакович, и хотели доставить ему удовольствие.

Показ музыки оперы Самосуд устроил в Большом театре только в середине января 1943 года. Собрались известные певцы, руководители театра. Сергей Сергеевич проиграл оперу, иногда своим глуховатым голосом показывал главнейшие арии. Он устал. Устали и слушатели. На лицах отражались самые противоречивые чувства: и откровенный восторг, и открытый скепсис, и деловое прикидывание «за» и «против».

Не успел Сергей Сергеевич отдохнуть, как в том же театре собрались певцы и музыканты прослушать «Обручение в монастыре». Великая победа у Волги отрадой отозвалась в сердцах. Потянуло к улыбке, к радости. Сергей Сергеевич азартно проиграл свою «Дуэнью».

«Войну и мир» и «Обручение в монастыре» было решено ставить на сценах Большого театра и его филиала. Из Перми, где находился Ленинградский театр имени Кирова, торопили с окончанием оркестровки «Золушки».

Январь ознаменовался еще одним событием в жизни Прокофьева: Святослав Рихтер 18 января в небольшом Октябрьском зале Дома союзов исполнил Седьмую сонату. ПИАНИСТА и композитора вызывали много раз. Уже разошлась публика, а музыканты, друзья композитора и молодежь оставались в зале. Всем хотелось послушать сонату еще раз. И Рихтер сыграл. Он вспоминал впоследствии этот вечер: «Обстановка была поднятая и вместе с тем серьезная. И я играл хорошо...»

Нынешние слушатели вряд ли могут воспринять эту сонату так, как она воспринималась в январе 1944 года. Музыка ее опалая остротой чувств и мысли. В дни жестокой войны соната раскрывала веру человека в светлое начало жизни.

В марте, когда Прокофьев уже возвратился в Алма-Ату, пришло известие: за Седьмую сонату Сергею Сергеевичу присуди-

ли Государственную премию. В июле правительство наградило орденом большую группу музыкантов. Прокофьев был награжден орденом Трудового Красного Знамени. И ему присвоили почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Первым, кто в Алма-Ате обнял своего друга и поздравил с наградами, был Сергей Михайлович Эйзенштейн. Предстояла работа над «Иваном Грозным». Счастливые дни сотворчества двух великих художников. Именно примерами работы с Прокофьевым Эйзенштейн насытит свои лекции, которые со временем будет читать студентам Института кинематографии. Эйзенштейн даст меткие характеристики композитору. Он скажет об абсолютном ощущении времени и ритма, о понимании Прокофьевым «народной мудрости фрески» и «ультрасовременного музыкального письма», о его чертах интернационализма и тактичном чувстве патриотизма. Даже подпись композитора: ПРКФВ — без гласных, Эйзенштейн рассматривает как волевою конструкцию.

Музыка Прокофьева в фильме поразительно сливалась со зрительными образами и шла вровень с замыслом Эйзенштейна. И в первой и во второй сериях. Музыка к «Ивану» — одно из лучших созданий композитора в песенно-хоровом жанре. Спустя восемь лет после смерти композитора дирижер А. Стасевич, участник съемок фильма, по музыке к двум сериям картины составил ораторию. Он сохранил в ней все интересное из музыки двух серий и включил в произведение эпизоды и фрагменты, не использованные режиссером, ввел партию чтеца. Оратория «Иван Грозный» вошла в концертную жизнь.

Возвратимся, однако, к весне и лету 1943 года. 3 апреля Прокофьев заканчивает в Алма-Ате оркестровку оперы «Война и мир». Увлеченно работает с Эйзенштейном. Набрасывает эпизоды очередной сонаты. Задумывает сонату для флейты и фортепьяно. Оркеструет «Балладу о мальчике». По настойчивой просьбе находившегося тогда на Урале Ленинградского театра имени Кирова Сергей Сергеевич с Мирой Александровной приезжают в Пермь. Встречают композитора там ласково. Сергей Сергеевич быстро вносит необходимые изменения в клавиш «Золушки» и принимается за окончательную оркестровку музыки балета. Но, по всей видимости, репетиции затянутся, театр не может собрать в Пермь всех участников спектакля. Жить бездейственно не в характере Прокофьева.

Он прощается с ленинградцами, желает им скорейшего возвращения в родной город. И осенью 1943 года выезжает в Москву,

«Война и мир»

Ныне, спустя четверть века, под одобрительные аплодисменты зрителей во многих театрах нашей страны и за рубежом идут и веселая «Дуэнья», и написанная в традиционном балетном духе сказочная «Золушка», и полная эпических раздумий и лирического обаяния «Война и мир». А в 1944 году, по возвращении в Москву, Сергея Сергеевича ждали огорчения. Задержалась постановка «Золушки» и «Дуэньи». А новый руководитель театра, сменивший Самосуда, — даже считавший себя почитателем таланта Прокофьева! — отступил перед всемогущей молвой и признал «Войну и мир» оперой не театральной. Видно, так ему, Прокофьеву, на роду написано: путь его театральных произведений на сцену неизменно усложнялся...

Что ж, он подождет. Но не отложит партитуру «Войны и мира»! Годы, каждый месяц, каждый день она занимала мысли Прокофьева. Прокофьев писал ее для постановщиков, артистов, слушателей, которые пойдут навстречу его находкам, открытиям; а не будут ждать от него рутинно-оперного повторения привычных дивертисментных номеров и арий, быть может, услаждающих слух, но повторяющих пройденное в музыкальном искусстве.

Он вводит прозу в поэзию. В прямом смысле — прозу. Он вобрал уже в оперную форму язык Достоевского («Игрок») и Брюсова («Огненный ангел»), народный говор («Семен Котко»). Толстой, казалось, всем строем своего романа противостоит оперной условности.

Прокофьеву предстояло и опровергнуть толстовское неприятие оперной формы... Он дает простор богатому и гибкому речитативному пению. Проза Толстого накрепко входит в нотные строки. И Наташа Ростова охотно укладывает свои чувства, свою страсть, свои душевные смятения в речитативные монологи и певучие арии.

Композитору приходится еще опровергать и первых критиков. Даже Мясковского. Осторожен, ох, осторожен Николай Яковлевич! Высокой похвалой он отзывается о некоторых эпизодах оперы, но мнетя, когда речь идет о речитативном пении. В письме друзьям Мясковский еще из Тбилиси сообщал: «Хотя музыка исключительная, но опять, вероятно, не выйдет: опять все то же — сцена, сцена и сцена (словно это драма), словечки и т. д.; а пения почти нет... Но есть потрясающие сцены...» Значит, надо разубедить и Мясковского!

Опера разрослась на два спектакля. Композитор создаст ва-

риант для одновечернего представления. В 1955 году в Ленинграде, спустя два года после смерти Прокофьева, под управлением Э. П. Грикурова, «Война и мир» пойдет в окончательной редакции автора — одиннадцать картин с эпилогом, — в один вечер. Через два с небольшим года, под управлением А. С. Шавердова и под музыкальным руководством С. А. Самосуда, оперу покажет в Москве Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко. Спектакль впервые будет содержать все тринадцать картин.

Спустя еще два года Большой театр под управлением А. Ш. Мелик-Пашаева и режиссера Б. А. Покровского в оформлении художника В. Ф. Рындина покажет спектакль в своей редакции — тоже тринадцать картин.

Как бы наплывом оперу начинает хоровой эпиграф из Толстого к событиям 1812 года...

Первая картина — в имени «Отрадное». Поэтический вечер. Проникновенные монологи князя Андрея Болконского, приехавшего по делам к Ростову. Слышится голос Наташи, узнаваемый Андреем. Трогательный дуэт Наташи и Сони. Ответный отклик сердца Андрея. Завязка лирической повести о любви.

Вторая картина — бал в доме екатерининского вельможи. Первый бал Наташи. Поразительная по «открытости» взволнованная фраза Наташи, ожидающей приглашения к танцу. «Они должны же знать, как мне хочется танцевать!..» Так доверчиво звучит эта фраза в музыке, что слушателю хочется вместе с Пьером Безуховым скорее подвести к Наташе Андрея Болконского.

В третьей картине Наташа — уже в надежде на счастье с Андреем — посещает с Ростовым-отцом старого князя Болконского. О, как она уверена, что старый князь полюбит ее! Надежда попорана. В музыке — смятение. Самодурство старика откидывает прочь потянувшееся к нему сердце. Чисто прокофьевское напластование контрастов. Наташа оскорблена. Но влечение чувств к Андрею сильнее крушения надежды. Музыка чародейски, неожиданными оборотами вплетает в только что светившийся доверчивым чувством образ Наташи призывки горечи, обиды...

На вечере у Элен, жены Пьера Безухова, Наташа знакомится с Анатолием Курагиным. В музыке выступают темы оболыщения, цинизма: они противопоставляются темам Наташиной чистоты и романтики. Здесь звучит «вальс оболыщения», звуки его как бы сетями коварно охватывают сердце девушки.

Пятая картина: у Долохова, Анатолий Курагин готовится

похитить Наташу, чтобы обвенчаться с нею и увезти ее за границу. В музыке слышатся темы разгула. Звучит здесь и удалая песня ямщика Балаги.

Насыщена драматизмом шестая картина — в вестибюле дома Ахросимовой, тетки Наташи. У нее гостит семья Ростовых. Курагин условился с Наташей о похищении ее. Замысел рушится. Анатолий скрылся. Опозоренная, наказанная за свое внезапное влечение, Наташа предается мучительному приступу отчаяния. Создатель образа гордой Полины, иступленной Ренаты, обезумевшей Любки, Прокофьев рисует здесь смятение девушки, готовой больше «не жить». Неискупима ее вина перед Андреем. Пьер Безухов своим участием старается облегчить страдания Наташи, и неожиданно, вместе со словами сочувствия, срываются у него слова любви.

Во втором действии спектакля Большого театра разворачиваются эпические события войны 1812 года. Они заслоняют личные драмы и лирику. К Прокофьеву — автору оперы — приложимы слова Мусоргского: «Прошедшее в настоящем — вот моя задача». Разворачивается в опере тема защиты отечества, тема народа в массовых эпизодах. На сцене — Бородинское поле перед сражением. Вступает в оперу образ Кутузова.

В следующей картине — окруженный маршалами Наполеон в Шевардинском редуте. Дальше — заседание военного совета в Филях, принятие Кутузовым решения: отступить за Москву, чтобы подготовить контрнаступление.

В опере проходят народные сцены, и в музыке проводятся темы поединка двух начал, двух натур военачальников — Кутузова и Наполеона.

Отдавший много сил сценической подготовке оперы, С. А. Самосуд рассказывает, с каким профессиональным пониманием театра Прокофьев шел навстречу его режиссерским пожеланиям. Самосудом подсказана целесообразность введения в оперу бала у екатерининского вельможи; по его совету Сергей Сергеевич провел через оперу тему «Наташиного вальса».

Самосуд настаивал на дополнении либретто еще одной сценой, в Филях. Сергей Сергеевич сначала наотрез отказался:

— Заседание?.. Да еще военное? В опере?!

И все-таки сцена была создана. Одна из лучших. Поразившая всех краткостью и выразительностью характеристик полководцев — Ермолова, Бенигсена, Барклая де Толли, Раевского. Например, вокальная партия того же Ермолова состоит из восьми тактов. Восемь тактов — и дан портрет волевого военачальника!

Спустя много лет, когда живет на слуху исполняемый теперь «Игрок», очевиднее стало, что знаменитая сцена «За рулеткой» этой юношеской оперы Прокофьева послужила ему своеобразной моделью: композитор взял из своего творческого опыта испытанные приемы и создал совсем иного характера, смысла, значения историческую сцену военного совета. Те же приемы коротких реплик, речитативов — и из-под пера выходит сильнейший по выразительности эпизод.

...Третий акт начинается картиной Москвы, покинутой жителями. Самая калейдоскопичная из всех картин. В ней много действующих лиц: Пьер Безухов и солдат Платон Каратаев, прислуга Ростовых, французы и горожане, обвиняемые в поджогах. В этой сцене и пожар Москвы, и расстрел русских, и вставной эпизод с умалишенными, убежавшими из больницы, и появление артистов французского театра. Сквозь дым пожара проходит Наполеон с приближенными.

По-разному оценена критикой эта картина. Она сложна для постановки, и не всем театрам под силу справиться с ней.

Сменяет картину пожара сцена в Мытищах. Первые страницы рукописи этой сцены помечены в Тбилиси датой: 21 марта 1942 года. Реплика автора: «Темная изба. В заднем углу кровать, на которой лежит кн. Андрей. Ночь. На табурете свежа, нагоревшая большим грибом».

Раненного в Бородинском бою Андрея тревожит судьба России. Орывочные мысли переходят в бред. В напряженнейшие миги борьбы жизни со смертью в избу входит Наташа Ростова. Как видение. Андрей узнает ее. Не Наташу-девочку, какой он помнит ее по «Отрадному» и по вальсу на балу. Это другая Наташа — душевно возмужавшая, томимая муками раскаяния. Сосредоточенная и скорбная, она склоняется перед любимым в последние минуты его жизни.

Самая трагическая сцена оперы — смерть Андрея. Именно ее контуры, как оперного эпизода, впервые предстали перед слышащим оком Прокофьева, когда он, ища подходы к Толстому, в час счастливого озарения прочел страницы последней встречи раненого Андрея и Наташи.

У прокофьевской Наташи в его творчестве были музыкальные образы-предшественники. И в темах Ренаты из «Огненного ангела», и в темах Джульетты, и в заготовках к пушкинскому спектаклю. Андрея Болконского предстояло высечь из нетронутой «музыкальным резцом» глыбы литературного материала. Прокофьеву понравился князь Андрей. Образ его содержит мотивы личного и гражданского, несет в себе всемогущую веру и надежду. Сама смерть Андрея, как страдание, высветлена

в опере очищением, катарсисом, возвышенно утверждающим жизнь. С чем может быть сравнима эта трагическая кульминация оперы? В русской музыке разве только с Шестой симфонией Чайковского. Вот произведение, где жизнеустремленность третьей части сплавлена воедино со скорбью финала. Симфония наделяет нас душевным очищением, как и драма жизни прокофьевского князя Андрея.

Высокого напряжения музыка достигает в темах бреда Андрея. Состояние воспаленного сознания обнажается искуснейшим динамичным соединением в оркестровой партитуре потока мыслей: тревожных — о судьбе отечества, бередящих — о потерянной Наташиной любви. Страдания Андрея выражает и хор за сценой — сильнейшим остинато, повторением в базах сдержанного возгласа «Пити-пити». По образному сравнению критика, в хоровом потоке этого эпизода будто сквозь фантастическое увеличительное стекло видна пульсация страдающего человеческого сердца.

Небывалая музыка! Смерть Андрея — кульминация оперы. За ней идет финал: картина беспорядочного отступления французов в зимнюю метель, освобождение партизанами русских пленных, в их числе Пьера Безухова и Платона Каратаева. Появляется Кутузов. Апофеозом — поздравлением войска с победой — заканчивается эпическая опера.

Прокофьев считал свою оперу вполне законченной. Но ему не довелось услышать ее всю со сцены, чтобы еще раз возвратиться к отделке конструкции. Есть в опере темы, которые бесподобно звучат в оркестре и, может быть, что-то теряют, переходя в вокальные партии. Следуя за текстом Толстого, авторы либретто порой дробят мелодические эпизоды на мелкие куски, соответственно количеству слогов прозы. Это, возможно, затрудняет восприятие мелодий. Но один из первых исследователей оперы, А. И. Шавердян, еще в 1947 году заметил, что даже ошибки Прокофьева поучительны; они возбуждают и толкают вперед мысль режиссеров и исполнителей — столько вдохновения заложено в партитурных листах оперы.

Опера требует большого труда от артистов. Привыкшие к традиционной оперной кантиленности, иные певцы порой ропшут, когда им вручают партии прокофьевских героев. Не всегда, впрочем. Без ропота, сразу полюбила музыку Прокофьева и свою труднейшую партию в опере будущая Наташа — Галина Вишневская на сцене Большого театра.

Артист Евгений Кибкало был охвачен тревогой, когда посмотрел в клавиры оперы: невысказанно трудной, с обилием высоких нот и «теноровых скачков», показалась ему партия Анд-

рея Болконского. С каждой спевкой Кибкало все больше привлекал к прозаическому тексту.

Страх овладевал им еще в первых спектаклях. Казалось, после трудной сцены «Бородино» голос «сел», а впереди ждало еще покорение драматической вершины спектакля — сцена в Мытищах... Партия князя Андрея на сцене Большого театра обратилась в победу молодого певца.

Артисты вживаются в прокофьевские образы и больше не расстаются с ними.

Похвальное слово сонатам

«Война и мир», казалось, отняла все силы. Но у возвратившегося в Москву из Перми композитора ноты готовой сонаты для флейты и фортепьяно. В декабре 1943 года ее исполняют Николай Харьковский и Святослав Рихтер. Сонату услышал Давид Ойстрах. Она хорошо зазвучит на скрипке. Ойстрах спешит поделиться этим с Сергеем Сергеевичем. И поразительно быстро с участием Ойстраха Прокофьев пишет скрипичную редакцию сонаты.

Неймется закончить цикл фортепьянных сонат. В Прокофьеве в полную силу заговорил композитор-пианист. Не исполнитель, он давно уже принял решение расстаться с исполнительской деятельностью. Играл только в клубах, дома. Его музыка «сидит в пальцах» иных пианистов очень надежно. Говорят, «скрябинист» Софроницкий исполнением некоторых его, прокофьевских, пьес доставляет большое удовольствие — большее, чем даже автор. Может быть. Эмиль Гилельс открыл свое, новое в его ранних сонатах. Святослав Рихтер превосходит в Шестой и Седьмой.

Генрих Густавович Нейгауз как-то высказал желание услышать его, Прокофьева, авторский концерт из фортепьянных сочинений.

— Да, но ведь это стоит полсонаты, — ответил Сергей Сергеевич.

Нейгауз шутя сравнил исполнителя с женщиной, которая могла бы быть прекрасной матерью чудесных детей, но отказывается от материнства... Всю любовь отдает приемышам. Пожалуй, он, Прокофьев, уже не может соединять роли матери и воспитательницы... Впрочем, не о полной ли отдаче себя сочинительству он мечтал, живя еще за рубежом!

Ранним летом 1944 года Сергей Сергеевич поселился в Доме творчества композиторов недалеко от города Иванова.

Здесь, в окружении лесов, возле маленькой речки, Прокофьеву доведется провести два лета — нынешнее и будущее, 1945 года. В Доме творчества в эти годы побывали и работали Глиэр, Мясковский, Шостакович, Кабалевский, Хачатурян.

Для работы Сергею Сергеевичу и еще нескольким композиторам были предоставлены комнаты, снятые в крестьянских избах соседней деревни. Д. Б. Кабалевский рассказывает, что каждое утро после прогулки и завтрака Сергей Сергеевич забирал большую папку и — минута в минуту — отправлялся в деревню. По дороге в березовой рощице обычно в этот час гуляли дети из детского сада, вывезенные на лето из города. С ними Сергей Сергеевич был в дружбе.

— Наш дядя идет! — кричали ребятишки и всей стайкой устремлялись навстречу.

Затевалась мимолетная игра. Потом Сергей Сергеевич делал строгое лицо и шагал дальше.

Сочинял Сергей Сергеевич сонату. Последнюю из задуманного еще до войны цикла. С классов консерватории они с Мясковским объявили верность сонатному жанру. И остались верны ему. Со времени написанной еще в Этале Пятой сонаты до сочинения Шестой перед войной прошло шестнадцать лет. Уже сыграна Седьмая. Он пишет Восьмую.

На исходе испытания военных лет. Горе и беды людские переплавлены композитором в образы оперы, в оратории.

И вот снова сфера инструментальной музыки. В Восьмой сонате — возвращение к прообразу, к сонатам Бетховена. Своим строем мысли и чувства новая соната, сочиненная в деревенском домике за рощицей, подсказывает близость бетховенским творениям.

В Шестой после многолетнего перерыва в сочинении сонат Прокофьев снова козырнул «варварской смелостью», искусно, однако, сочетав буйство музыки с классической стройностью и композиционной завершенностью сонатной формы.

Седьмая вобрала в себя приметы «штурма и натиска» ранних «наступательных» сонат (Мясковский писал о ней уже больному Держановскому: «превосходно дикая»). Хотя в последующие годы иные старательные критики разглядели в Седьмой «формалистичность», пианисты-исполнители и внимательные слушатели распознавали в ней живые отзвуки страшных лет войны.

«Эта пьеса по-своему так же характерна для потрясенной войной России, как и Седьмая симфония Шостаковича. В не-

умолимом ритме финала есть что-то героическое, внушающее представление о непреклонной воле народа, которому не суждено испытать поражения», — писал после исполнения Седьмой сонаты в 1943 году Владимир Горовиц.

«Стремительный наступательный бег, полный воли к победе, сметает все на своем пути. Он крепнет в борьбе, разрастаясь в гигантскую силу, утверждающую жизнь», — отзывается о финале Седьмой Святослав Рихтер.

...Теперь сочинена Восьмая. Сочинена в дни победных боев Советской Армии на Карельском перешейке и в Белоруссии. Пройден перевал войны. И перевал жизни его, Прокофьева. Позади «биваки» военных лет. Сергей Сергеевич посвящает произведение М. А. Мендельсон.

С большим усердием Сергей Сергеевич в своем уединенном домике разучивает новую сонату. Не для публичного исполнения: не для его пальцев теперь эта дьявольски трудная соната... Он бьется над ней уже несколько дней, чтобы показать музыку в дружеском кругу и в Союзе композиторов.

Но кто исполнит сонату на эстраде в открытом концерте? Эмиль Гилельс — вот кому он осенью вручает рукопись. Захваченный новым сочинением, симфоничностью сонаты, Гилельс играет ее автору. Сергей Сергеевич, по словам Гилельса, сам «подсаживался к инструменту», вносил изменения в текст.

Исполнитель ранних фортепьянных пьес Прокофьева, Гилельс умел находить «горные цветки» лирики в вулканическом ландшафте его музыки. И бережно доносил их своей игрой до сердца слушателей. ПИАНИСТ безмерного темперамента, он насыщает свое исполнение образами не знающей границ фантазии композитора. В произведениях молодого Прокофьева эти устрашающие образы по их фантастичности сравнивали с образами картин и рисунков Гойи...

Восьмая соната совсем иного склада. Она начинается в медленном темпе. И композитор не обрушивает на слушателя громаду звучаний в темпе неистового аллегро, как в Седьмой или в юношеской Третьей.

С первых же фраз новой сонаты художник приглашает к несуетным раздумьям. Никаких драматических неожиданностей. Пробегает тема тревоги. О чем? Прокофьев не любит разъяснений. Он как бы зароняет зерна музыкальной мысли. Сам слушатель вырабатывает из этих зерен образ. Пусть лирика собирает и мысль и чувство. Композитор словно ведет длинный «внутренний монолог». Неторопливая, раздумчивая беседа с самим собой. И после четырехкратного повторения заключи-

тельной фразы экспозиции и небольшой паузы разворачивается мелькнувшая ранее по-бетховенски мудрая тема. За ней слышится певучее лирическое признание, уже с нескрываемой печалью. И вслед за диссонансами напряженных аккордов в мир раздумий врывается сама правда жизни с ее потрясениями, бедами, потерями... Человек перед гигантскими силами сокрушения. В конце так называемой разработки восемь раз повторяется один и тот же настойчивый мотив. В сонате много подобных повторений. (Вспоминается сцена из «Ромео» — «Гибель Тибальда»: Прокофьев будто тяжелым молотом пятнадцать раз вбивает один и тот же аккорд. Постановщик спрашивает композитора: «Какую картину вы рисуете здесь?» — «Никакой», — отвечает тот. «Что ж мне делать в это время на сцене?» — «Делайте, что хотите!» — следует ответ. На сцене Большого театра под эти пятнадцать ударов идет сильнейший эпизод смерти Тибальда...) Неоднократное повторение одних и тех же музыкальных фраз помогает слушателю, подобно режиссеру, свободно возвращать образы своей фантазии в Восьмой сонате. После повторов композитор снова и снова возвращает нас к лирическим темам изумительной чистоты.

Вторая часть прокофьевской сонаты словно утверждает вечное обновление жизни. Здесь музыка сродни танцевальной. Композитор-мелодист щедро дарит нам беспечность. Сладость отдыха. На листах рукописи пианист читает авторские указания: «нежно», «спокойно», «громко, но нежно». И всю эту открыто лирическую часть сонаты композитор требует исполнять «мечтательно»! И к каким бы тревожным выводам ни привел слушателя «внутренний монолог» в продолжение первой части, мелодичнейшая серенада второй выравнивает душевное состояние.

Финал насыщен свойственными прокофьевскому пианизму смелыми оборотами. Блеск виртуозности. С юности любимое «выстукивание» на басах, токкатность, смелые, озорные «скачки», стремительный бег. На бурном, взволнованном фоне финала снова возникает тема лирической мысли первой части. Она проходит в сопровождении приглушенной ритмической поступи басов. Лирика сильного человека. То нарастает, то ослабевает громкость. Ощущается праздничный подъем. В заключение слышатся ликующие звоны. Всесильный ритм снова захватывает нас.

Эмиль Гилельс исполнил сонату в концерте 30 декабря, в канун нового, 1945 года. В своих ранних сонатах Прокофьев ниспровергал эпитонскую романтику начала века; Гилельс ис-

полнением Восьмой утверждает новую романтику чувств и интеллекта.

Прокофьев среди слушателей. Он аплодирует пианисту. Идет через зал к эстраде. Уже немолодой, он сохранил стремительность и легкость движений. Сияющий, протягивает большую руку коренастому музыканту, с копной волос, еще сохраняющей рыжее пламя. Они оба кланяются, старший — по своей привычке четким движением, младший — степеннее. Зал рукоплещет...

В этот вечер Эмиль Гилельс ввел Восьмую сонату в большую жизнь музыки.

Пятая симфония

Четырнадцать лет не брался он за этот жанр. Третья симфония была все же связана с музыкой «Огненного ангела», Четвертая писалась по музыке балета «Блудный сын». Задуманная теперь Пятая не имела никакой связи с его театральной музыкой. Исподволь копился для нее материал. Рядом с рукописью Восьмой сонаты лежала папка с набросками симфонии.

В кружке композиторов, поселившихся в Доме творчества, живо обсуждались радостные вести с фронтов войны. Работалось хорошо этим летом. Сергей Сергеевич задавал тон. Он немолимо стыдил друзей, не выполнявших за день свой «урок». И даже чуть ли не предложил всем под вечер отчитываться в итогах рабочего дня. И рад был, когда, по прохладе, к нему в домик собирались композиторы и он показывал им готовые «куски» сочинявшейся музыки. Кроме сонаты и симфонии, он писал еще Третью сюиту по музыке «Ромео». Ни часа потери времени!

На исходе июля Сергей Сергеевич получил телеграмму из Москвы: Эйзенштейн настойчиво просит приехать для записи музыки «Ивана Грозного». Наконец-то Сергей Михайлович «со всей махиной» возвратился из Алма-Аты! «Сейчас я занят работой над 5-й симфонией, сочинение получило разгон, который мне никак не можно прервать», — пишет в ответ Сергей Сергеевич и до осени не трогается с места.

В августе закончен клави́р. И Прокофьев готов показать симфонию друзьям. Не в его привычках «поспать на рукописи», чтобы она вылежалась...

26 августа было шумно за обедом в столовой. В «последний час» по радио сообщили о завершении Яско-Кишиневской

операции. Советской Армии открывался путь к освобождению Балкан. Свою Пятую симфонию Прокофьев задумал как «симфонию о величии человеческого духа». Замысел звучал в унисон с событиями!

В избе Вано Мурадели собрались приглашенные: Прокофьев, Мясковский, Шостакович и Кабалевский. Сергей Сергеевич заметно волновался. Чтобы виду не показать, нарочито живо поддерживал разговор на темы, далекие музыке. Может быть, о Ленке Миномете, пятнадцатилетнем пареньке из деревни, который оказался ловким волейболистом, или о тонкостях «грибного спорта», мастером которого славился Мясковский. Но вот пустяковые разговоры окончены. Прокофьев сел за инструмент. Собранный, волевой.

«Играл он очень хорошо, убедительно передавая на фортепьяно оркестровый характер музыки. Симфония произвела на всех нас превосходное впечатление, и мы от всей души высказывали ему свое восхищение. Прокофьев был доволен...» — вспоминает Кабалевский этот августовский вечер.

Оркестровкой симфонии композитор занимался уже осенью, по возвращении из Дома творчества, в гостинице «Москва». На Сергея Сергеевича обрушился Эйзенштейн. Снова почти ежедневные поездки на студию. Заказ музыки на 33½ секунды, на 11 секунд, на 154½ секунды... На другой день час в час вручаются ноты режиссеру. Откровенно влюбленный в искусство Прокофьева, Эйзенштейн снова задумывается об изумляющем его соответствии прокофьевского стиля современному искусству кино с его «безошибочной точностью хода зубчаток киносъемочной камеры, миллиметровой точностью и математической выверенностью длин и метража фильма».

И Эйзенштейн думает: живи Сергей Прокофьев в XIII веке — его талант обратился бы к кисти и резцу строителей соборов Владимира и Суздаля, его мелодии вписывались бы строгим рисунком резного камня. Эйзенштейн любит свое сотоварищем.

В Музее музыкальной культуры имени Глинки в Москве на маленьком столике под стеклом хранятся перо-самописки композитора, часы с секундомером, метроном, деловой карандаш, еще одно рабочее перо. И рядом раскрыта маленькая книга — сценарий «Ивана Грозного». На всю страницу перед заглавным листом размашистая, широкая, как объятие друга, надпись мягким красным карандашом:

С. С. ПРОКОФЬЕВУ

преклоняясь

Сергей.

Дарственная надпись датирована 12 октября 1944 года. А спустя четыре дня вместе с Сергеем Михайловичем Прокофьев слушал премьеру концертного исполнения «Войны и мира». Пока театры медлили с постановкой, оперу под руководством К. Попова разучил ансамбль советской оперы Всесоюзного театрального общества. В маленьком зале Дома актера, под рояль, певцы исполнили сцены первой редакции оперы. Рассчитанное на театральную сцену, произведение прозвучало камерно. Но опера прозвучала! Начало положено.

В эту осень пришли новые вести об исполнении советской музыки за рубежом. Произведений Глиэра, Прокофьева, Шостаковича и других композиторов. Яша Хейфиц и Йожеф Сигети выступают со скрипичными концертами и сонатами Прокофьева, Владимир Горовиц — с Шестой и Седьмой фортепьянными сонатами. Когда будут изгнаны из Франции гитлеровские захватчики, музыканты в Париже среди первых имен современных композиторов вспомнят имя Прокофьева. В октябре там пройдет фестиваль, посвященный его творчеству. В этот и следующий сезоны парижане услышат много старых и много новых его произведений — фортепьянные и скрипичные концерты. «Классическую симфонию», сюиту «Стальной скок», «Русскую увертюру», «Здравицу», кантату «Александр Невский». «От этой музыки веет здоровым духом, сыновней нежностью и благоговейной простотой», — напишет через год французская газета об исполнении «Александра Невского». А осенью 1944 года, 22 октября, под впечатлением услышанной на фестивале прокофьевской музыки в газете «Опера» появятся теплые строки Жоржа Орика. Памятный Прокофьеву еще по дягилевским «сезонам», много испытавший за годы войны, Орик напишет о русском друге: «...Как мы любили его и как счастливы снова чувствовать его!»

Новый год Сергей Сергеевич встретил, имея уже начисто переписанную партитуру Пятой симфонии. Еще до публичных исполнений о симфонии пошли хорошие слухи. Леопольд Стоковский ждал ее партитуру. Через год симфонию исполнит старый друг прокофьевского дара Сергей Кусевицкий. Он исполнит Пятую в Бостоне и Нью-Йорке и назовет ее «величайшим событием за много лет».

Симфония продолжает лучшие традиции русского симфонизма, но в то же время свободна от «традиционности». В годы борьбы не на жизнь, а на смерть с фашизмом в сознании композитора подспудно зрел образ собирательного героя эпического склада, символизирующего величие тех светлых сил со-

временности, которые преградили путь силам тьмы и уничтожения.

Можно распознать в музыке образы добра и зла. Покоя и раздумья. Праздничного веселья и волнующих тревог. Но ни драматическая, ни тем более трагическая борьба не властвует в симфонии. Прокофьев не погружает слушателя в глубины тягчайших испытаний войны, композитор стремится в ней разделить слушателей целительной радостью. Что-то есть в музыке, может быть, от сказок о «живой воде».

В Пятой различимы душевные состояния человека. Однако герой симфонии — не «я», стоящий над нами, не одинокий, часто обреченный борец с судьбой.

Герой ее в минуту бедствия не теряет веры в жизнь; в тяжелую минуту вспоминает и шутку, пусть иногда ироническую, пополам с горечью, но тоже целительную, как капля «живой воды».

Большая первая часть симфонии — Анданте Поражает россыпь мелодических «находок», смена ритмов, мастерское ведение тем. Был когда-то в искусстве ходкий образ неиссякаемого «рога изобилия» цветов и плодов земных. Образ давно обветшалый, но как уместен он в своей первоначальной чистоте применительно к избыточной щедрости Прокофьева!

Начало первой части, как и в Восьмой сонате, вводит в мир размышлений. Главная, мужественная тема оплетена мелодическими подголосками, схожими с распевом мотива в русской народной песне. Тема раздумья сменяется чистой, лирической темой. В спокойном движении дальше угадываются мотивы веселого хоровода, будто со взрывами смеха, с танцевальными ритмами. Сколько материала пущено в дело мастером для одной только экспозиции первой части!

Затем идет пространная разработка, за ней — повторение, реприза. Темы знакомые, а выступают все в новом и новом обличье. В репризе они будто мужают, веселье приобретает размах и мощь. Постепенно нарастает звучность. Как бы в приближающемся шествии, не вдруг, не сразу усиливаются голоса медных духовых.

Заклучает первую часть волнующая кода. Усиливаются насыщенные звучности всего оркестра, как бы концентрируется могучая, богатырская тема симфонии. Будто (вспомним Гоголя) герою ее стало видно далеко, во все концы земли. В фактуру упругих звучаний оркестра на какой-то миг входит тихая лирическая мелодия, задушевно-скромная; ее сменяют заключительные громы.

В быстром темпе начинается вторая часть. Скерцо. Как

часто у Прокофьева, полное задора и остроты, моцартовски-непринужденное, совсем в другом «ключе настроения», чем первая часть.

Вдруг неожиданно, где-то в середине Скерцо, свободный полет мелодий, сопровождаемый иногда добродушным басовитым ворчанием духовых, оборачивается тревогой. Веселое скерцо, оказывается, содержит печаль. Потом вырываются на простор танцевальные ритмы. Снова улавливается задорная начальная тема этой части, слышатся танцевальные ритмы.

Но тема тревоги живет. Она врывается из группы духовых — злоеющее звучание труб в низком регистре. Будто закрихтели, заквакали какие-то чудища. Крутыми мазками Прокофьев набрасывает тему отвратительной враждебной силы, злобного препятствия на пути. И снова капли «живой воды»; стремительным подъемом неистового жизнелюбия дерзкие взлеты завершают вторую часть симфоний.

Певучим Адажио третьей части композитор открывает нам новую сторону духовного мира человека. Мелодичные темы этой части захватывают своей ясностью, простотой; кажется, вот так бы — если бы мы умели! — каждый из нас выразил мелодией сокровенное, неперебиваемое на слова. Редкий слушатель не найдет в этом Адажио мелодии, которую захочется запомнить, «унести» с собой. Мы увлечены чудом «звукоточества» — и вдруг замечаем, как композитор снова напоминает о тревогах. Музыка приобретает совсем иной колорит. Этот пространственный раздел Адажио звучит траурно (идет год 1944-й, четвертый год войны).

Постепенно успокаивается волнение. Преодолевается скорбь. Затихает оркестр, чтобы вскоре с новым светлым потоком звуков возратить нас к умиротворенному, певучему началу Адажио.

Последнюю часть открывает медленно разворачивающаяся знакомая «тема духовного величия». Нет больше доступа скорби! Финал симфонии снова отдан радости сильного, жизнелюбивого, щедрого на душевные дары человека. Богатырский характер симфонии сказывается и в вольном разливе оркестровых красок, и в наигрыше народных мотивов, и в удали плясовых ритмов. Веселье перемежается размышлениями, однако в финале господствует праздничность; ощущение полного бытия не покидает нас до заключительного, по-прокофьевски чистого и смелого оркестрового порыва ввысь.

...Афиши объявили 13 января 1945 года авторский концерт Сергея Прокофьева. В первом отделении значились «Классическая симфония» и сказка «Петя и Волк», во втором —

премьера Пятой. Дирижировать весь вечер? Нет, только Пятой. В первом отделении дирижером выступает Н. П. Аносов.

Идут репетиции. Прокофьев прислушивается к голосам оркестрантов. Вносит изменения в партитуру, делает на ней ремарки будущим исполнителям.

Незадолго до премьеры музыкальная Москва отпраздновала семидесятилетие Р. М. Глиэра: во встрече с первым своим наставником вспомнились вольные сонцовские просторы и милые вечера музицирования... На последней утренней репетиции концерта в Большом зале консерватории собралось много студентов и преподавателей. Пришли друзья. Николай Яковлевич Мясковский осторожно дает другу последние советы.

Вечер. Московские улицы еще затемнены. Но зал консерватории торжественно светел, как всегда, хотя лепные стены и потолок, видно, давно не ремонтированы.

Сергей Сергеевич скрылся в глубине ложи и оттуда слушает оркестр. И снова воспоминание: лето 1917 года, когда сочинялась «Классическая».

В перерыве кто-то сказал, что по радио объявлено о глубоком прорыве советских войск на Сандомирском плацдарме за Вислой...

Прокофьева приглашают к выходу.

Он идет привычной деловой походкой. Но во всем облике пятидесятилетнего композитора сосредоточенность, а не порыв. В этот зал он принес сегодня итог большого труда. А не озорной вызов, как в давние годы.

Поклон залу, поворот к оркестру. Смолкли аплодисменты. Дирижер поднимает руки.

В воспоминаниях очевидцев есть расхождения. Кто уверяет, что именно в этот миг грянул первый залп салюта в честь победы на Висле, кто говорит, что артиллерийские выстрелы слились со звуками оркестра. Но запомнилась пауза: монументальная фигура во фраке с длинными фалдами, красиво вылепленная светом, смело очерченная голова, большие руки, устремленные к оркестру, к музыкантам, взявшим наизготовку свои инструменты.

Сама история орудийными залпами увенчала в этот вечер неистового художника, страстного упряма, искателя Великой Простоты в искусстве. Он слил судьбу художника с судьбой своей страны и народа. И премьера симфонии о величии человеческого духа началась под радостный салют победе.

Руки дирижера подают знак. В глубине оркестра, у духовых, рождается, набирая силу, светлая тема мужества.



Болезнь. Воля. Труд

Премьера Пятой прошла, как праздник. Незадолго перед тем Прокофьеву была предоставлена квартира в новом доме по Можайскому шоссе. И он готов был приняться за новые сочинения.

Случилось несчастье. Сергей Сергеевич упал, сильно ушиб голову. Врачи установили сотрясение мозга. В тяжелом состоянии его увезли в больницу. Организм справился. Опасность миновала. Но объявила себя гипертоническая болезнь. Нужно было длительное лечение, и врачи потребовали резкого изменения и облегчения режима жизни.

Весть о победе над Германией Сергей Сергеевич встретил в подмосковном санатории в Подлипках. И воля к труду, и общая радость вокруг, и весеннее пробуждение природы — все это помогало быстрой поправке здоровья.

Его музыка часто звучала этой весной. Еще в марте под управлением Гаука в Большом зале консерватории были исполнены в один вечер две Пятых симфонии: Шостаковича и Прокофьева. Состоялся концерт из камерных сочинений Сергея Сергеевича, с участием квартета имени Бетховена, певиц Нины Дорлиак и Лидии Мельниковой, Святослава Рихтера и флейтиста Н. Харьковского. Прозвучали редко исполняемые пьесы для фортепьяно — «Мысли», Второй квартет, Шестая соната.

Прокофьев тянулся к нотной бумаге. Верный своим привычкам, он уже в санатории возобновил занятия.

Навещавший его В. А. Власов, тогда директор Московской филармонии, рассказывал Сергею Сергеевичу о ходе репетиций задуманного Самосудом концертного исполнения полностью всей оперы «Война и мир». По просьбе постановщика Прокофьев вносил кое-что новое в партитуру.

Писать ему врачи не разрешали. Но неудержимо влекла работа, и он решил продолжать прерванные перед войной автобиографические записки. На завтра после Дня Победы под его диктовку Мира Александровна начала записывать воспоминания о детских годах в раздобытую где-то в санатории школьную тетрадь.

В июне Сергей Сергеевич был уже дома, бодрый, поздоровевший, полный замыслов, а следующие вечера слушал в Большом зале консерватории отлично, вдохновенно исполненную солистами, хором и оркестром «Войну и мир». Несмотря на летнее время, зал был полон. Прокофьеву устроили овацию.

Концертное исполнение не давало полного представления об эпической опере. Много терялось, но и в таком показе концерт-спектакль произвел впечатление встречи с невиданно смелым и волнующим творением. «Мы услышали великолепную работу...» — писал Шостакович.

Самосуд добился включения «Войны и мира» в репертуарный план Ленинградского Малого оперного театра. И с пылом энтузиаста взялся за дело.

Июнь принес из Ленинграда еще одну добрую весть: под управлением Евгения Мравинского в городе-герое была исполнена Пятая симфония.

Английское королевское филармоническое общество за заслуги перед мировым музыкальным искусством присудило Прокофьеву высокую награду — золотую медаль.

Вторую половину лета и начало осени Сергей Сергеевич и Мира Александровна провели снова в Доме творчества под Ивановом.

По требованию врачей Прокофьев соблюдал строгий режим, оставил даже столь дорогие ему шахматы. Но трудно мирился с ограничениями в работе. И сочинял, как всегда, несколько произведений. В это лето он писал «Оду на окончание войны» и Шестую симфонию. Обдумывал переработку Четвертой симфонии. В записной книжке появились темы новой, Девятой сонаты.

«Оду» Сергей Сергеевич задумал как торжественное оркестровое сочинение. Это произведение оказалось первым откликом советской симфонической музыки на окончание войны. И вско-

ре после празднования Октября «Ода» была исполнена в Москве под управлением Самосуда.

Начало «Оды» с нарастанием звучаний походило на «мариш титанов». Торжественное и волнующее. Непривычным казалось звучание оркестра без скрипок, альтов и виолончелей. Соло предоставлялось ударным. Вдруг оркестр умолкал. И возникали лирические напевы арф и кларнетов. Мелодии, близкие детской песне, по-прокофьевски прозрачные, вкрапывались в напряженную ткань «Оды»... В последней части слышалась русская тема. Она нарастала в своем звучании и завершалась под звон колоколов и удары литавр. Успех, явный успех! Прокофьева вызывали, он кланялся, окруженный нарядными арфами.

«Ода» больше не исполнялась.

Шестая симфония давалась композитору труднее. Все жили еще томимыми тяготами военных лет. В произведениях разных искусств находили отражение темы войны. И Шестая задумывалась под этим впечатлением. Спустя два года в беседе с И. В. Нестьевым Сергей Сергеевич бросил несколько слов о настроениях Шестой симфонии: «Сейчас мы радуемся великой победе, но у каждого из нас есть незалеченные раны; у одного потябли близкие, другой потерял здоровье... Об этом не следует забывать...»

Сочинение Шестой близилось к концу. Но окончание ее и оркестровка затянутся надолго. Болезнь снова объявила о себе. Приливы крови к голове, повышенное кровяное давление заставляют ложиться в постель. Началась многолетняя упорная, тяжкая борьба за жизнь и труд.

Из Москвы пришли письма от Эйзенштейна. Первая серия «Ивана Грозного» с успехом шла на экранах еще с начала года. Сергей Михайлович торопится со второй серией. Он ждет музыку. Ему срочно нужна «Пляска опричников».

Через несколько дней Эйзенштейн получил ответ, датированный началом августа. Узнал руку Миры Александровны — что-то случилось! «...Он пробовал работать, но недавно у него несколько раз шла кровь носом... — читает Эйзенштейн о своем друге. — Сергей Сергеевич крепко обнимает Вас, он сам тянется работать и тяжело переживает вынужденное бездействие».

Прокофьев советовал было пригласить для сочинения музыки высоко ценимого им композитора Гавриила Попова, но силы вернутся, и он закончит всю музыку для фильма. В начале же будущего года ему самому доведется ободрить тяжело заболевшего друга-режиссера. «Дорогой Сергей Михайлович,

что же это ты так проильтрафился?!» — напишет он Эйзенштейну в больницу, куда по случаю карантина никого не пускали на свидания. И закончит коротенькую записку словами, утешающими тревогу за вторую серию фильма: «Поправляйся. «Ивана» хвалят все. Твой С. П.».

Сезон 1945/46 года принес немало радостей Прокофьеву. Первый сезон мирного времени! В ноябре состоялась премьера «Золушки» в Большом театре с Галиной Улановой в заглавной роли; поставил спектакль Р. Захаров. В апреле 1946 года балет покажет Ленинградский театр оперы и балета имени Кирова с Н. Дудянской в роли Золушки в постановке К. Сергеева — первого Ромео.

Под управлением дирижера Б. Э. Хайкина пойдет в Ленинграде «Обручение в монастыре» — заждавшаяся выхода в свет «Дуэнья». Это будет уже в ноябре 1946 года, а в декабре в постановке Л. Лавровского и с декорациями П. Вильямса утвердится на сцене Большого театра балет «Ромео и Джульетта». В заново прочитанной партитуре и постановщик и артисты переоценят многое в свете пережитого за годы военных лет. Взволнованная новой встречей с Джульеттой, Галина Уланова увидит в ней теперь «такие духовные качества, которые в других условиях повели бы шекспировскую героиню на подвиг общенародного значения».

Дождалась выхода на театральную сцену опера «Война и мир». На июнь 1946 года в Ленинграде назначили премьеру. Спектакль содержал восемь картин первой части оперы — начинался сценой в «Отрадном», кончался блистательно поставленной с участием двухсот артистов картиной «На Бородинском поле перед сражением».

Болезнь не пустила Сергея Сергеевича в Ленинград участвовать в репетициях.

На премьеру приехали в пору белых ночей. Сергея Сергеевича не удержали в гостинице. Израненный город в зыбком свете, без теней, безмолвный, с проспектами, покрытыми рубцами, с прореженными садами... Сергей Сергеевич вышагивал по набережным. Молчаливый, изредка делился с Мирой Александровной отрывочными воспоминаниями.

Генеральная репетиция оперы ободрила. Спектакль преобразил Прокофьева. Постановщики и артисты ждали от своего нравственного композитора колких замечаний, острых реплик. Все прошло превосходно. Сергей Сергеевич аплодировал вместе со зрителями. Самосуд радовался больше всех: ведь он сразу поверил в оперу и бился за нее. Прокофьев был доволен и постановкой Б. Покровского и, конечно, оформлением любимого

им театрального художника В. Дмитриева. В оформлении спектакля было найдено удивительное соответствие музыке Прокофьева. И в позднейших постановках художники в какой-то мере будут пользоваться эмоциональным «ключом», найденным Дмитриевым.

Актерам Прокофьев давал экспромтом беглые характеристики. Самая краткая и самая «прокофьевская» досталась исполнителю роли Пьера Безухова Олеся Чижко «Рекордное попадание!» — вспоминал потом эти слова Самосуд.

«Война и мир» полюбились ленинградцам. И в течение ближайшего сезона она пройдет в театре больше пятидесяти раз.

Список прокофьевских сочинений, связанных с военными годами, завершается опусом 111: Шестая симфония. Многими темами новая симфония сходна с Пятой. В Пятой композитор как бы облегчал тему вражеской силы и тягостей войны сказочно-фантастическими образами; он словно оберегал сердце человека и стремился вселить радость и надежду на грядущие дни мира.

Шестая была закончена, когда в небе послевоенных лет снова стали сгущаться темные тучи. После трагедии Хиросимы человеконенавистнические силы угрожали миролюбию народов призраками атомной войны. Многие художники разных стран именно в годы после разгрома фашизма более открыто воссоздавали в образах своих творений ужасы войны.

Не отголоски войны, а будто сама она предстала в механизированных ритмах, в зловещих звучаниях оркестра прокофьевской Шестой симфонии. Особенно в ее первой части. Сказочника-утешителя заступил глашатай страшной правды о войне.

Первая часть «беспокойного характера, местами лирического, местами сурового», сказал композитор. По длительности она занимает почти половину симфонии. Тема войны объявляет себя с первых фраз оркестра. Потом, сменяя одна другую, звучат русские темы. Иногда мужественно, иногда печально, иной раз почти пасторально, а в кульминации первой части — траурно, скорбно. И в эту лирическую, душевную, полную тепла живую ткань мелодичной музыки врываются как бы извне суровые эпизоды острой до трагизма музыки. Грозные шквалы. На фоне мрачных звучаний, из воцарившейся вдруг напряженной тишины возникают снова, как повторение, печальные мелодии. Потом наступает опять тишина. Неторопливая распевная мелодия постепенно затихает. Слушатель остается взволнованным жестоко-правдивой музыкой, восстанавливающей тягостные образы войны. Не опаленные огнем,

живут в памяти островки мелодических тем, островки лирики, разбросанные на всем «пространстве» первой части, полной боли и гнева.

Художник-целитель, Прокофьев пишет вторую часть «более светлой и певучей». И здесь, где-то в середину части, врываются мрачные, враждебные силы, знаменующие войну, но в целом эта часть — противопоставление первой. В ней господствует свет, свободно текут певучие мелодии.

Третья, финальная, часть своим началом напоминает музыку времен Гайдна и Моцарта. Безмятежно-шаловливая тема. Танцевальная. Она выходит на простор, несет с собой удовольствие, радость. В продолжение всей финальной части выказывают свое искусство разные «голоса» в оркестре. Россыпь мелодичных тем, неожиданные повороты. Здесь многое, очень многое близко Пятой симфонии. Об этом говорил и сам композитор. Под конец, после веселья, с щемящей сердце грустью неожиданно выходит вперед «пасторальная» песня первой части. И напоминает о напряженном драматизме всей симфонии. Наступает зловещая пауза. И с тревогой, быстро нарастающая звучность, обрушивается на слушателя — как бы один на один с ним — всей силой оркестр. Трагические взлеты разных групп инструментов. Будто поступь траурного марша.

Последний рывок-призыв заканчивает симфонию.

Новая симфония была исполнена под управлением Евгения Мравинского 11 октября 1947 года в Ленинграде, несколько позже — в Москве. Благожелательно встреченная, Шестая симфония и ее исполнение были оценены очень высоко и слушателями и авторами первых отзывов в печати. Прокофьев-художник в начальной части симфонии и ее финале выступал провозвестником новых тревог в мире, встающих перед человеком, дорожащим завоеванным миром.

...Болезнь вынудила Прокофьева поселиться за городом. Сергей Сергеевич приобрел дачу на полюбившейся ему Николиной горе и с весны 1946 года жил здесь несколько лет постоянно, лишь в случае крайней надобности выезжая в Москву. После премьеры первой части «Войны и мира» он возвратился из Ленинграда на Николину гору. На его рабочем столе по обыкновению лежали рукописи нескольких произведений.

Была, наконец, завершена Соната для скрипки, задуманная еще до войны, в Теберде. Он посвятил сонату Давиду Ойстраху. И как-то летом пригласил его приехать на дачу, послушать музыку.

— Приезжайте, и Николай Яковлевич написал сонату.

Тоже скрипичную. Познакомьтесь сразу с двумя новыми сонатами, — услышал Ойстрах голос Прокофьева по телефону.

Ойстрах приехал с сыном Игорем, тогда еще начинающим скрипачом. Вскоре пришел Николай Яковлевич. Прокофьев показывал свою сонату первым. «Играл он на этот раз как-то очень скованно, и я бы даже сказал — застенчиво, — вспоминает Ойстрах. — Тем не менее впечатление от самой музыки было огромное. ощущение такое, что присутствовал при чем-то очень большом и значительном...»

Лаконично оценил сонату Н. Я. Мясковский: «Гениальная штука».

— Нет, да понимаете ли вы, что вы написали? — повторял он, обращаясь к Прокофьеву. Видно было, что музыка глубоко его взволновала.

В тот день ни Ойстрах, ни Прокофьев не услышали сонаты Мясковского. Николай Яковлевич ушел к себе на дачу. Очевидно, после услышанной сонаты он не мог сесть за рояль. Ни лести, ни зависти, ни равнодушия не знала дружба композиторов.

С поразительной прямоотой, критикуя и хваля, Мясковский в продолжение многих лет, с консерваторских времен, записывал короткие замечания о новых произведениях Сержа в свой дневник. Или сообщал о них в письмах друзьям. Спустя месяца три после встречи на Николиной горе Мясковский слушал сонату Прокофьева в исполнении Ойстраха и Оборина. Он записал: «...Гениальное сочинение»; и еще: «Ойстрах играет вдохновенно».

Давиду Ойстраху и Йожефу Сигети — первым исполнителям — довелось пронести сонату опус 80 по эстрадам многих стран мира. «Это сочинение может быть поставлено в один ряд с самыми выдающимися скрипичными сонатами мировой литературы», — утверждает Ойстрах. А Сигети назвал ее «понсти-не обладающей величию Мусоргского».

Осенью 1946 года, кроме премьеры Сонаты для скрипки и фортепьяно, прошла премьера «Обручения в монастыре» в Театре имени Кирова. Под названием «Маскарад» прокофьевскую «Дуэнью» в октябре показал пражский театр «Большая опера». Две премьеры оперы одновременно!

Наполнена трудом была жизнь на Николиной горе весь 1947 год. Из Ленинграда шли вести о ходе репетиций второй части «Войны и мира». Перед закрытием сезона успели сделать «прогон» генеральной репетиции. Летом Сергей Сергеевич пишет к тридцатилетию Октября «Праздничную поэму» для сим-

фонического оркестра и кантату «Расцветай, могучий край!». Оба эти сочинения осенью были исполнены.

Дождалась, наконец, инструментовки партитура заново написанной Четвертой симфонии. Любитель точности, Прокофьев помечает на рукописи: «Оркестровка начата 15 июля 1947 года», «Инструментовка окончена 7 сен. 1947 г. в день 800-летия Москвы. Николина гора». Этой же осенью «несколькими приемами» Сергей Сергеевич заканчивает Девятую, последнюю свою сонату для фортепьяно.

Какой размах творчества! Будто сама природа, взволнованная неистовой жадью своего избранника к созиданию, наделила ослабленного болезнью художника невиданно интенсивной быстротой и напряженностью в работе. «...Творческой мысли Сергея Сергеевича был неведом покой; остановки в пути он не знал...» — вспоминает Мира Александровна.

Композитор искал новые темы, сюжеты. Перечитывались произведения Гёте, Романа Роллана, Теккерея, Драйзера, Куприна, знакомые страницы из Пушкина, Льва Толстого, Лескова, Чехова. Дачу Прокофьева посещали артисты, музыканты, писатели — обитатели Николиной горы. «Нашим частым и желанным гостем, — вспоминает Мира Александровна, — был Василий Иванович Качалов. Он читал поэтов — от Пушкина и Лермонтова до Маяковского и Пастернака».

Сергея Сергеевича не увлек для новой оперы ни один сюжет из литературы прошлого. Он тянулся к современности. Обязательно хотел написать оперу из жизни советских людей нынешних дней. И нашел сюжет! Казалось многим — сюжет, противопоставленный опере: «Повесть о настоящем человеке» Бориса Полевого.

Никогда еще оперный сюжет у Прокофьева не вращался так накрепко в только что пережитое, как в задуманном произведении. Сергей Сергеевич слышит предостерегающие советы. Безногий человек — герой оперы. В сюжете нет вовсе возможностей для дивертисментов, для декоративных танцевальных номеров. Прокофьев тверд в своем намерении. Где-то у Гёте попались ему на глаза слова: «Кто хочет невозможного, мне мил...»

Наступают осенние дни. Николина гора пустеет. В доме Прокофьева идет увлеченная работа над либретто оперы.

В дождливый день на исходе октября приехал корреспондент «Вечерней Москвы». Сергей Сергеевич диктует ему сообщение о своих произведениях к тридцатилетию Октября. Рассказывает о замысле новой оперы, посвященной «советскому человеку, его беспредельному мужеству».

— К работе над музыкой я уже приступил. Думаю написать оперу в течение года.

И все знают: Прокофьев выполнит задуманное. Авторитет композитора растет с каждым годом. На Николиной горе он ощущает многообразные связи с общественной жизнью и искусством страны. На сценах идут «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Обручение в монастыре», первая часть «Войны и мира», готовится вторая часть. Еще в прошлых сезонах Яков Зак в один вечер исполнил его первые три фортепьянных концерта. Рихтер тоже в один вечер сыграл Шестую, Седьмую и Восьмую сонаты. Услышана в концертных залах Скрипичная соната. Исполнена Шестая симфония; объявлена в репертуаре сезона Пятая.

Прокофьев — лауреат Государственных премий, полученных за Седьмую сонату, за Восьмую сонату и Пятую симфонию, за Сонату для скрипки и фортепьяно, за музыку к «Ивану Грозному», за балет «Золушка».

Накануне тридцатилетия Октября в числе других деятелей искусств Сергею Сергеевичу присуждено почетное звание народного артиста РСФСР.

Наступает 1948 год. Сложный, полный противоречий год.

И писатели, и художники, и композиторы жили вместе с народом отзвуками потрясений, волнений войны и, наконец, радостью победы. Нередко темы войны и мирной жизни, отягченной тревогами новых военных угроз, в произведениях литературы и искусства выражались в усложненной форме. Так было и в музыке.

В середине января 1948 года ЦК Коммунистической партии созвал совещание деятелей советской музыки. Некоторые участники обсуждения творческих вопросов небезосновательно считали, что в отдельных случаях искусство музыки отходит от принципов социалистического реализма и какими-то гранями смыкается с формалистической музыкой ряда композиторов капиталистических стран.

Несколько позднее, 10 февраля, было принято постановление о положении в музыке. В постановлении определялись задачи дальнейшего развития музыкального искусства, исходя из принципов социалистического реализма; обращалось внимание композиторов на укрепление связи музыкального искусства с жизнью советского народа, демократическими традициями музыкальной классики и народного творчества. Говорилось в постановлении об огромной прогрессивной роли классического наследия русской музыкальной школы. Композиторы призывались к использованию этого наследия и дальнейшему



35. Прокофьев в окрестностях дома отдыха «Поленово» (1935).

Ромео и Джульетта.

10-11-1911
11-12-1911

X 1. Вступительные Акты I 2-3 м.

Картина I

X 2 Ромео 1 м.

X 3X Утро. Выходы, верени, ссоры Музыка режиссера 1 м.

X 4X Брава сц. Не охоты сражаться, но зрелищность, противостоят. 1 1/2 м.

X 5X Бое сражающихся 2 1/2 м.

~~Бое сражающихся~~ ^{в хоре:} бое сражающихся, бое сражающихся.

X 6X Приказ герцога 1) Хор вторика; ответ. Простит оружен. — 1 м.
2) " " ; боится оружен.

X 7X ^{Праздник в саду} Власть герцога 1 м.

Картина II

X 8X Служит; религиозное скрепо ~~картина~~ 1 1/2 м.

X 9X Выход Джульетты с Нанкой; белая; там с-дит не сду 2 м.

X 10X Прибытие гостей (неизв.? изв. не танцующий) 3 м.

X 11X Выход Ромео и Меркуцио: Хор 1) В хоре зрелищ Ромео 2-2 1/2

X 12X Внутреннее раскрытие жизни. а) танец танец 4-2
б) Джульетта и Парис. 1/2 фразы 1-1 1/2
в) Хор. Танец танец. Боится боя, закон. 1-1 1/2
Второй танец

Ромео
и Джульетта
и Меркуцио

X 13X Танец Меркуцио, несколько ~~картин~~ на 3/4 картины 1 1/2 м.

X 14X Матрица: Ромео и Джульетта 2 м.

X 15X Там был Ромео; Меркуцио; Выходы Таланца ~~картина~~ 1-1 1/2 м.

X 16X Забот. Разъезд танцев, танец танец 3 1/2 м.

X 17X Выходы Джульетты (Хор) Танец Ромео и Джульетты 1 1/2 м.

X 18X ~~картина~~ Ромео и Джульетта 3 м.

Ромео и Джульетта



37

36. Автограф либретто балета «Ромео и Джульетта».

37. С. С. Прокофьев за работой (конец 30-х годов).



38

38. С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович
и А. И. Хачатурян (1945).

39—40. С. С. Прокофьев и С. М. Эйзенштейн
в дни работы над фильмом «Иван Грозный»
(Алма-Ата, 1943).



39



40



41. Прокофьев за дирижерским пультом (около 1940 года).



42



42. Прокофьев отвечает на приветствия после исполнения «Оды на окончание войны» (1947).

43

43. Исполнение «Оды на окончание войны» в зале имени Чайковского (1947).

44. С. А. Самосуд.

45. Сцена из первой постановки «Войны и мира» в Ленинградском Малом оперном театре под управлением Самосуда. Наташа— Т. Лаврова, Пьер Безухов— О. Чишко (1946).



44



45



46. Галина Уланова и Михаил Габович в балете «Ромео и Джульетта» на сцене Большого театра (40-е годы).



47



48



49



50

47. Евгений Мравинский.

48. Святослав Рихтер.

49. С. С. Прокофьев и
Мстислав Ростропович
(1952).

50. С. С. Прокофьев с
М. А. Мендельсон-Про-
кофьевой на репетиции
«Войны и мира» в Ленин-
граде.

51. В саду дачи на Нико-
линой горе (конец 40-х го-
дов).



51



52. С. С. Прокофьев (1952).
Фото Ал. Лесса.



53

53. С. С. Прокофьев с сыновьями Олегом и Святославом на Николиной горе (1950).

54. Пианино Прокофьева в его рабочей комнате квартиры по проезду Художественного театра.



54



55

55. «Золушка» на сцене Большого театра. В роли Золушки — Раиса Стручкова.

56. «Повесть о настоящем человеке» в Большом театре. Алексей — артист Е. Кибкало.



56

57. Первая картина из «Войны и мира» в Пражском театре Национальной оперы (Чехословакия).

58. Сцена из оперы «Война и мир» в Театре имени Станиславского (Москва).



57



58



59. С. С. Прокофьев. (Николина гора, осень 1952 года.) Снимок Святослава Прокофьева.

развитию его. Осуждались формалистические тенденции, ска-
зывающиеся на творчестве некоторых композиторов, что при-
знавалось несовместимым с демократическим духом социалисти-
ческой культуры. Постановление отмечало, что мнимое «нова-
торство» лишь ослабляло связи искусства с жизнью народа
и обращало его в достояние узкого круга людей, эстетствующ-
щих гурманов.

Постановление 1948 года сыграло свою положительную
роль в дальнейшем развитии советской музыки на пути к на-
родности и реализму. Но оно содержало неоправданную кри-
тику творчества некоторых композиторов.

Спустя десять лет, 28 мая 1958 года, Центральный Коми-
тет КПСС примет постановление об исправлении ошибок, до-
пущенных в оценке произведений, данной в документе 1948 го-
да. ЦК отметит положительное значение этого документа. Вме-
сте с тем будет признано, что «оценки творчества отдельных
композиторов, данные в этом постановлении, в ряде случаев
были бездоказательными и несправедливыми...». Талантливые
композиторы Шостакович, Прокофьев, Хачатурян, Шебалин,
Попов, Мясковский и другие, «в отдельных произведениях ко-
торых проявлялись неверные тенденции, были огульно назва-
ны представителями антинародного формалистического направ-
ления».

Ошибочные оценки, допущенные в 1948 году, со временем,
еще до принятия постановления 1958 года, в значительной
мере будут сняты самой жизнью. Непосредственно же, вслед за
публикацией постановления от 10 февраля 1948 года, резкость
формулировок еще более заострялась догматически мысливши-
ми критиками. Это коснулось и творчества Сергея Сергеевича
Прокофьева, некоторых его произведений из разных периодов
творчества. Музыка Прокофьева объявлялась, в частности,
«аэмоциональной».

Сергей Сергеевич после совещания уехал к себе на Нико-
лину гору. Впрочем, успел побывать в конце января на кон-
церте Святослава Рихтера и певицы Нины Дорлиак. В про-
грамме значились Римский-Корсаков и Прокофьев, его ранние
вокальные сочинения. Они имели большой успех.

Как работать дальше? Неумный искатель простоты, иду-
щий навстречу жизни, Прокофьев часто напоминал:

— Можно изобретать, но нельзя при этом терять живой
мысли.

Он будет и впредь изобретать. Искомая простота, путь
к ней, «всех сложностей сложней». Он обязан сказать свое
слово об этом. В Москве идет многодневное собрание музы-

кантов и композиторов. Сергей Сергеевич излагает свои суждения в письме его участникам.

Поиски «более ясного и внутренне более содержательного языка» привели его к созданию «Ромео и Джульетты», «Александра Невского», «Здравицы», Пятой симфонии. Он продолжает поиски в области мелодии. Считает мелодию самым важным элементом языка. Но найти мелодию понятную и в то же время новую, оригинальную — самое трудное для композитора. «Можно впасть в тривиальность или в перепев уже ранее сочиненного», — пишет он. И не сдает свою позицию искателя. Защищает право композитора на поиски нового мелодического языка, даже если этот язык не будет сразу понят. Прокофьев объявляет в письме: «Нужна особенная бдительность при сочинении, для того чтобы мелодия осталась простой, в то же время не превращаясь в дешевую, сладкую или подражательную».

Он, Прокофьев, против атональной музыки. «Это постройка на песке, — пишет он. — Это — тупик».

Его упрекают в преобладании речитатива в опере? Да, ему всегда мучительно смотреть на оперную сцену, когда длительные кантиленные эпизоды останавливают всякое движение. Он не мирится с такой оперой. Речитатив усиливает движение. Надо искусно сочетать речитатив с кантиленой и ариозо... «Ясные мелодии и по возможности простой гармонический язык», — к этому он стремится в новой опере «Повесть о настоящем человеке».

А жизнь посылает беды. В феврале скончался Сергей Михайлович Эйзенштейн. В конце месяца сыновья Сергея Сергеевича сообщили об аресте матери. Лина Ивановна Прокофьева была освобождена и реабилитирована лишь в середине пятидесятых годов, после смерти Сергея Сергеевича.

За свою мятежную творческую жизнь Сергей Сергеевич приучил себя к самообладанию. Не работать он не мог. Ни одного дня.

— Надо писать, — твердит он близким. — Я предпочитаю писать оперы на советские темы. И даже выслушивать отрицательные мнения, чем не писать и не выслушивать!

«Повесть о настоящем человеке» ждали в Ленинградском театре имени Кирова. Летом Сергей Сергеевич оркестровал оперу и 11 августа закончил партитуру. Дирижер Хайкин с увлечением взялся за разучивание оперы.

Подготовка спектакля шла споро. Казалось, что после всех дискуссий не найти своевременнее повода: показать на сцене оперу, герой которой не историческая личность, не персонаж

классического романа, а летчик; прототип его здравствует, живет среди нас.

В либретто оперы, да и в повести Полевого нет привычного развития линий чувств и страстей. Борьба идет в духовном мире человека. Лишившийся обеих ног, летчик-инвалид, воодушевленный словом убеждения смертельно больного комиссара, поддерживаемый окружающими его в госпитале людьми, достигает своего. Ненормальными усилиями воли Алексей преодолевает трудности. На протезах он виртуозно овладевает свободой движений. Побеждает физическую боль, сомнения, неуверенность. Его допускают к вождению самолета — и он снова участник воздушного боя.

Прокофьев создает оперу нового типа. Нет на сцене ничего, что внешне выигрышно украшало бы спектакль. Действие происходит то в заснеженном лесу — ползет раненый, то во фронтовой обстановке, в землянке, то в госпитальной палате и комнате отдыха выздоравливающих раненых, то на командном пункте аэродрома. Драматическое развитие ведется не столько в сценическом действии, сколько в искусном, изобретательном сочетании речитативов и кантилен, дуэтов, трио, хоров. В узловых моментах выступает чисто по-прокофьевски звучащий оркестр, как «действующее лицо».

Сочинявшаяся в пылу полемических раздумий опера «Повесть о настоящем человеке» и в последующие годы, при новой постановке ее, станет поводом для полемики между сторонниками разных путей развития оперного искусства.

Осенью 1948 года до Николиной горы доносились противоречивые слухи из Ленинграда. Говорили, что с большим подъемом проходят репетиции «Повести о настоящем человеке» в Театре имени Кирова. Малый театр оперы и балета после осеннего прогона генеральной репетиции продолжает работать над второй частью «Войны и мира».

В 1948 году постановка оперы «Повесть о настоящем человеке» не была завершена. В декабре устроили неудачный черновой просмотр оперы в театре. И артисты и музыканты нервничали. Самому Прокофьеву показалось, что исполняют не его музыку... Он ушел из театра до обсуждения спектакля. Опера была исключена из репертуарного плана. Не состоялась и премьера второй части «Войны и мира» в Малом оперном театре.

Работа над спектаклем откладывалась и откладывалась. Полная редакция «Войны и мира» была впервые показана в Чехословакии, в июле 1948 года состоялась премьера оперы в Пражском национальном театре.

Исполнятся сроки. Уже в пятидесятых годах опера царственно пройдет по сценам театров Ленинграда, Москвы, Киева, Новосибирска. Начнет свою жизнь и прокофьевская «Повесть о настоящем человеке».

Сергей Сергеевич был очень огорчен отсрочкой постановки своих опер. Но выдержка, выдержка... Неистовство художника и страсть его к труду, как всегда в его жизни, победили. В номере ленинградской гостиницы после неудачного показа «Повести», поздно вечером, Сергея Сергеевича навестил Кабалевский. С вытянутым, растерянным лицом, неловко размахивающий длинными руками, Дмитрий Борисович явно готовился утешать Прокофьева. Но стоило ли огорчать дорогого гостя? Сергей Сергеевич виду не показал, что расстроен крайне. О «Повести» — ни слова.

«Перед ним лежала нотная бумага, в руке был карандаш», — рассказывает об этой встрече Кабалевский:

— Вот посмотрите эту тему, — говорит ему как ни в чем не бывало Прокофьев.

И он начал напевать прекрасную, видимо, только что сочиненную мелодию.

То была тема из нового балета...

Во власти новых замыслов

Зимнюю тишину Николиной горы нарушила еще одна горестная весть: в конце января 1949 года умер Борис Владимирович Асафьев. К нему, уже больному, на квартиру близ Большого театра заходил Сергей Сергеевич год назад, в дни суетной дискуссии в музыке. Асафьев успокаивал: все образуется... Скончался старый друг Моролёв.

Было время встреч. Пришло, видно, время потерь.

И это надо пережить.

Остается музыка. На ней сосредоточиваются все силы, все желания.

Еще в прошлом году Прокофьев набрел на «Малахитовую шкатулку» — сборник уральских сказов П. Бажова. Возник замысел написать балет на бажовские сюжеты. Лавровский из Большого театра тоже увлекся задуманным и в соавторстве с Мирой Александровной принялся за сочинение либретто под названием «Сказ о Каменном цветке». Одной из музыкальных тем будущего балета — темой Хозяйки Медной горы — Сергей Сергеевич как раз и подивил Кабалевского в Ленинграде, казалось бы, в совсем неподходящий для этого час.

Ранней весной, когда за окнами в лесу уже пестрели про-
таины, 29 марта Прокофьев поставил заключительную помету:
клавир балета закончен.

Сергея Сергеевича томят замыслы новых произведений.
Он сочиняет сонату для виолончели и фортепьяно.

Теперь его новые инструментальные произведения будут
связываться с именами молодых исполнителей. Девятая соната
посвящается Рихтеру. Виолончельную же он пишет для совсем
молодого Мстислава Ростроповича. Двадцатилетний виолон-
челист года полтора назад в Малом зале консерватории испол-
нил его виолончельный концерт. Прокофьев приметил музыкан-
та. И пригласил на дачу.

В теплый по-летнему день Сергей Сергеевич встретил гос-
тя, одетый, по воспоминаниям Ростроповича, в малиновый
халат, с полотенцем, повязанным на голове в виде чалмы. За-
крепилось дружеское знакомство композитора и виолончелиста.
Ростропович с юношеской готовностью подхватил просьбу Сер-
гея Сергеевича просмотреть виолончельную партию.

Вскоре соната была готова.

Имя Прокофьева не сходило с театральных афиш. Исполни-
лись балеты — «Ромео и Джульетта» и «Золушка». Они шли
в Москве и Ленинграде. Большой театр в июне 1949 года
устроил прослушивание музыки «Сказа о Каменном цветке». Со-
бравшиеся с явным одобрением, с единодушной похвалой
встретили музыку нового балета. Вспоминали русских класси-
ков. Сергея Сергеевича теперь торопили с оркестровкой ба-
лета.

Гипертоническая болезнь не давала возможности работать
много. И только в будущем, 1950, году партитура была готова
и передана театру. Балету с мелодичнейшей русской музыкой,
которому предстояло впоследствии прочно утвердиться в теат-
ральном репертуаре, долго довелось дожидаться света рампы.

Сюжет самого русского из балетов Прокофьева, как и пер-
вый прокофьевский балет «Шут», вырос из зерен уральских
легенд.

Захватил Сергея Сергеевича образ Хозяйки Медной горы,
обольстительной владычицы сокровищ земли, олицетворяющей
и силы природы. Ее партия удалась в балете. Как и партия
Данилы, мастера с золотыми руками, дерзание которого «впе-
реди мастера бежит и человека за собой тянет». Лирический
образ Катерины, невесты Данилы, обаятелен и чист, сродни
лирике раннего Прокофьева.

Русская лирика, застенчиво, как бы «акварельно» звучавшая
в произведениях молодого Прокофьева, открыто объявившая

о себе в «Александре Невском», «Здравице», Пятой симфонии, торжествующе вырвалась на простор в «Сказе о Каменном цветке», чтобы в этом последнем балете композитора еще раз и окончательно утвердить за Прокофьевым славу великого мелодиста.

Композитор с увлечением оркестровал музыку балета. Например, в сцене испытания Данилы Хозяйкой Медной горы Сергею Сергеевичу хотелось, рассказывает Мира Александровна, чтобы «в момент, когда Данила, отказываясь от предложенных ему богатств, говорит: «Нет!», в оркестре «все рассыпалось как бы с хохотом и со звоном драгоценного металла» (потом сравнивали подобные находки в балете с картинами «Садко» Римского-Корсакова).

Постановщики просили Прокофьева написать цыганский пляс в сцену ярмарки. Цыган он мало слышал, «цыганщину» в музыке не любил. Тогда ему привезли на Николину гору пачку нот с цыганскими танцами разного достоинства. Тут приключился смешной эпизод.

«Началась импровизация на цыганские темы», — рассказывает Лавровский.

Сергей Сергеевич пришел в ужас. Он срывается с места. — Простите, — прерывает он игру, — я закрою окна.

Он сочинил-таки «Цыганскую фантазию». И эта чисто прокофьевская музыка не только вошла в балет, но обрела самостоятельную жизнь. Работа над балетом не раз прерывалась обострением гипертонической болезни. Опасались за исход приступов. Ни о каких занятиях и помышлять было нельзя. И больше всего больного тяготила невозможность работать. Он тянулся к людям. Приезжали друзья — музыканты, старые приятели-шахматисты. Навещали сыновья — Святослав, будущий архитектор, и Олег, будущий искусствовед. Написанный Олегом натюрморт Сергей Сергеевич в один из дней своего рождения повесил в рабочей комнате.

Вечные «бои» велись с врачами. Стоило только запретить работу в постели, а еще того хуже — убрать бумагу и карандаши, как Сергей Сергеевич мрачнел и еще больше нервничал. И дома и в больницах. Профессор Н. А. Попова, лечившая Прокофьева, писала об одном из таких дней. После тяжелого состояния, придя в себя, Сергей Сергеевич сразу же потребовал нотную бумагу.

— Это вы распорядились отнять ее у меня?

— Да, я.

— И думаете, что поступили хорошо? Записать мелодию

легче, чем сохранять в себе. Мелодия звучит назойливо. Не покидает, пока я не запишу ее.

Сергей Сергеевич находил клочок бумаги, а то и картонную коробочку из-под порошков, наскоро проводил линии нотонаосцев и набрасывал музыкальную тему.

В 1949 году Прокофьев сочинил два вальса. К столятию со дня рождения великого поэта он назвал их «пушкинскими».

Под управлением Самосуда они прозвучали по радио.

Весной 1950 года осложнилась болезнь. Сергея Сергеевича уложили в больницу, потом он лечился в санатории «Барвиха» под Москвой. И на даче после санатория приступы гипертонической болезни продолжались. Приходилось соблюдать строгий режим. Можно было лишь слушать радио и пластинки. Утешали еще пасьянсы; среди них был «рахманиновский», показанный Сергеем Васильевичем еще в Америке, и «чеховский», которому Прокофьева научила в Тбилиси Книппер-Чехова.

Летом Сергей Сергеевич ожил. Ему разрешили понемногу работать, с перерывами. Но тяжело заболел живший недалеко, на даче Ламмов, Николай Яковлевич Мясковский. Он держался стойко. Вместе с Сергеем Сергеевичем гулял по лесным тропинкам. Увы, одна из этих прогулок оказалась последней. Николай Яковлевич слег, и в начале августа Сергей Сергеевич простился с больным другом: его перевезли в Москву. Через несколько дней Мясковского не стало...

Сорок четыре года дружеской близости. Ни долгие годы разлуки, ни различие темпераментов, ни резкая взаимная критика сочинений — ничего не нарушало, не ослабляло высокой дружбы.

Ушел из жизни дорогой человек. Поглядеть вокруг, пожалуй, в молодых друзьях — Рихтере, Ростроповиче, Анатолии Ведерникове — он чаще теперь находит опору в своих рабочих замыслах. И каждое редкое исполнение ими его сочинений приносит радость. Но пишет он теперь произведения не для них, не инструментальные. Пишет «текстовые» оркестровые и хоровые произведения.

На земле неспокойно. «Холодная война», поддерживаемая милитаристскими кругами стран Запада, подрывает надежду на прочность мирной жизни. Ширится движение сторонников мира. В столицах разных стран и в Париже, в том самом зале «Плейель», где не раз выступал с концертами Прокофьев, проходят конгрессы и собрания в защиту мира. В них участвуют

и его зарубежные друзья. Голубка Пикассо стала символом борьбы за мир.

В просветы между приступами болезни, еще к январю 1950 года, Сергей Сергеевич написал по предложению радио симфоническую сюиту для детей «Зимний костер» на слова поэта С. Я. Маршака. Музыкальную повесть для исполнения чтецами, хором мальчиков и симфоническим оркестром. Восемь ее частей — рассказ о путешествии пионеров в дни зимних каникул. Образ детства в этой сюите олицетворяет надежду и веру в мирное будущее человечества.

Вслед за сюитой Прокофьев пишет на слова Маршака ораторию «На страже мира». И это произведение — отклик на призывы движения в защиту мира. Всей остротой своей оратория направлена против поджигателей войны.

Автор юношеского заклинания «Семеро их», творец жестокого образа тевтонских завоевателей в «Александре Невском», создатель картин разбоя и насилия в «Семене Котко» и «Балладе о мальчике», образа военных потрясений в первой части Шестой симфонии, мог бы возвратиться к приемам разящего, броского выражения ненависти.

После трагедии Хиросимы, в обстановке нарастающей угрозы атомного уничтожения, не выглядит ли как никогда своевременной его партитура халдейского заклинания? И слова из этого заклинания:

Злые ветры! Злые бури!
Палящие вихри! Пылающий смерч!
Они — день скорби. Они — день мщенья.
Они глашатаи страшной чумы.

«Исступленно», — надписал когда-то двадцатилетний Прокофьев над строками финала «Заклинания»...

Нет, не по этому пути он идет в новой оратории. Прокофьев пользуется теперь силой изобразительной музыки. И достигает пластической передачи зрительных образов.

Первые четыре эпизода — рассказ об испытаниях военных лет, о победе над врагом, о начале созидательного труда, о ростках мирной жизни.

Три центральных эпизода повествуют о детстве. Завершающие ораторию эпизоды излагают тему дружбы трудового народа всей земли. «Весь мир готов к войне с войной», — звучат слова финала. Может быть, эта часть слабее других. Поощряемая в те годы помпезность и склонность во всех искусствах к обрамлению произведений навязчивой риторикой, сказывались и в творчестве композиторов. Однако слушатель уносит в своей памяти вопреки риторичности некоторых разделов ора-

тории эпизоды чистой и трогательной лирики: хор мальчиков, соло альты и прекрасную «Колыбельную», исполняемую солисткой — меццо-сопрано. Всегда привлекавшая к себе композитора тема детства сливается в «Колыбельной» с темой вечно живой материнской тревоги, тревоги рафаэлевской Мадонны за сыновнюю судьбу, воплощающую в себе судьбу человечества.

...Глубокой осенью 1950 года Прокофьевы переехали с Николиной горы в город. Зимы решили проводить в Москве. Жил Сергей Сергеевич не в квартире на далеком от центра Можайском шоссе, а в проезде Художественного театра, в старом Камергерском переулке, на третьем этаже дома № 6, в квартире Мендельсон.

В середине декабря проходил «смотр» советской музыки. В Колонном зале Дома союзов под управлением Самосуда исполнялись сюита «Зимний костер» (по радио она прозвучала еще весной) и оратория «На страже мира». В марте 1951 года за сюиту и ораторию Прокофьеву была присуждена Государственная премия.

Инструментальные же произведения его исполнялись лишь в камерных концертах. Только раз, в марте 1950 года, в Малом зале консерватории была сыграна Соната для виолончели и фортепьяно. Мясковский в драгоценном для истории музыки дневнике пометил тогда: «Вчера Ростропович и Рихтер сыграли открыто виолончельную сонату Прокофьева — первоклассное, изумительное произведение».

Приближалось шестидесятилетие Сергея Сергеевича. Прошлый юбилей, накануне войны, совпал с юбилеем дорогого НЯМа; не суждено было Николаю Яковлевичу дожить до семидесяти лет.

В Союзе композиторов устроили вечер чествования Прокофьева. Болезнь не отпускала Сергея Сергеевича. Друзья организовали двустороннюю радиосвязь концертного зала и квартиры.

Сидя в глубоком кресле, Сергей Сергеевич слушал доклад о своем творчестве, приветствия, воспоминания Ю. А. Шапорина о встречах в консерваторские годы.

Слово предоставили юбиляру. Собравшиеся услышали короткое благодарственное слово Сергея Сергеевича.

В заключение — небольшой концерт. Святослав Рихтер исполнил посвященную ему Девятую сонату.

Прокофьев далеко, но он слышит молодого друга. Пианиста, которого спустя десять с небольшим лет в музыкальном мире назовут пианистом столетия.

Гимн жизнелюбию

Девятая соната поначалу удивила многих. Лишенная былых пристрастий к дерзким эффектам, стремительным ритмам, головокружительным скачкам, Девятая соната не празднично-концертная, а лирико-философская, во многих эпизодах камерная, даже интимная.

Годы начавшегося седьмого десятилетия жизни Прокофьева отмечены поворотом к той единственно нужной ему простоте, объединявшей и по-детски открытое и умудренное художническим опытом восприятие мира. Ни балеты, ни оперы, ни оратории, ни кантаты не угасили в нем постоянного влечения к сочинению непрограммной инструментальной и симфонической музыки. И Девятая соната лишь частично утолила эту жажду самовыражения.

Болезнь часто держит Сергея Сергеевича в постели. Но будь то зимой в московской квартире или летом на Николиной горе, интенсивной духовной жизнью заполняется каждый час. «Находясь рядом с ним, — рассказывает Мира Александровна, — нельзя было ничего не делать, он не переносил праздности, в его присутствии ощущение потерянного времени становилось особенно острым». День без сочинения Сергей Сергеевич называл «пустым, не дающим удовлетворения». Вечером он не брался за нотную бумагу. Иначе долго не мог заснуть.

— Надо сохранить завтрашний день для работы, — говорил он.

Крепла дружба с молодыми музыкантами. Рихтер, Ростропович, Ведерников видят в нем не только бунтаря и искателя нового, каким он представлялся исполнителям старшего поколения. В нем, Прокофьеве, они видят уже многое от классика. Опираются на его музыку, как на утвердившиеся устои. Всему приходит свое время...

Два лета Мстислав Ростропович по приглашению Сергея Сергеевича живет у него на даче. Прокофьев занимается давно задуманной переработкой виолончельного концерта. Показывает Ростроповичу готовые «куски». Одновременно готовит впрок музыкальный материал для следующих произведений. «Все его мысли были только о музыке, — вспоминает Ростропович. — Часто, разговаривая за столом, Сергей Сергеевич умолкал, замыкался в своих мыслях, неожиданно уходил в другую комнату и что-то записывал».

К исходу 1951 года Концерт для виолончели был закончен. В декабре Рихтер в Малом зале Московской консерватории исполнил Девятую сонату.



Автограф начала Девятой сонаты с посвящением
Святославу Рихтеру.

Молодые друзья композитора решили исполнить и Виолончельный концерт. За него не брались другие музыканты. Нет худа без добра: Рихтер повредил руку, концертная деятельность пианиста на время прервалась, — почему бы ему не попытаться выступить дирижером?

Помощь дебютанту обещал Кирилл Кондрашин. Солистом будет, конечно, Ростропович — партия виолончели дьявольски трудна.

Концерт назначили на 18 февраля 1952 года. Выкроили время только для трех репетиций. Было много волнений, но энтузиазма — больше.

Сергей Сергеевич сидел в зале. Солиста и дирижера встретили шумно. Заметно волновался Рихтер. Шагал он совсем нескладно, споткнулся обо что-то. Но аплодисменты ободряли.

«От большого напряжения мы после концерта были в полном изнеможении, — писал Рихтер об этом вечере. — Мы не верили себе, что сыграли, и настолько потеряли голову, что не вызвали Прокофьева наверх. Он жал нам руки снизу, из зала».

Виолончельный концерт в течение этого года будет еще раз изменен Сергеем Сергеевичем. Он настолько приблизил произведение по масштабам и драматургии к форме симфонии, что дал сочинению необычное название: «Симфония-концерт для виолончели с оркестром».

Ростропович пронесет это произведение по концертным эстрадам городов нашей страны и многих стран мира. Но уже не при жизни композитора. Музыковеды, критики, журналисты

с увлечением будут писать об этом уникальном в музыкальной литературе произведении. В нем услышат поразительно уравновешенное сочетание «старого» и «нового» Прокофьева. Вспомнят при этом Мусоргского, обаятельные образы Глинки и Шумана. Различат русские мелодии, и в последней части — напев белорусской народной песни. В финале найдут родственное финалам Чайковского, Бородина, Глазунова. Может быть, таких сравнений будет даже слишком много... Бесспорно, «Симфония-концерт» станет одним из желанных произведений, исполняемых на концертах виолончелистов.

После первого его исполнения в феврале 1952 года строки сообщения о концерте Молодежного оркестра не содержали похвалы.

Однако исполнители концерта понимали, что этот вечер — победа. Победа мастера и преданных его искусству музыкантов.

Через три недели после этого вечера Прокофьев своим упругим почерком ставит на последнем листе рукописи дату окончания клавира новой, Седьмой симфонии. Почин исходил от редакции радиовещания для детей. Здесь прислушивались к «детским» темам в творчестве Прокофьева. И получали теплые отклики слушателей на его произведения, звучавшие в эфире.

Еще полгода назад Сергей Сергеевич согласился написать «симфонию для детей». Легкую и прозрачную. Мелодичную и радостную.

Пятая и Шестая симфонии написаны под впечатлением трагических событий войны. В кантате и оратории прозвучали темы в защиту мира. Мир нуждается в защите. Об этом напомнило и странное событие, происшедшее в связи с одним исполнением прокофьевской Пятой симфонии в Америке.

Агентство Ассошиэйтед Пресс сообщило, что в городе Солт-Лейк-Сити штата Юта был назначен концерт, в программе которого значилась Пятая симфония русского композитора. Незадолго до концерта дирижеру оркестра позвонил по телефону некто, заявив, что если оркестр исполнит объявленную симфонию, то он, дирижер, «будет убит или искалечен».

Вот они, мрачные отзвуки «холодной войны». Московский журнал «Новости», выходивший и на английском языке, попросил Сергея Сергеевича прокомментировать известие из США. Прокофьев написал статью. Ему хорошо известно, что музыка советских композиторов, в частности его произведения, исполняют лучшие оркестры и дирижеры Америки. Он пере-

числяет в статье свои произведения, исполняемые в США, и характеризует их общие черты: «...Они объединены одной идеей — они говорят о человеке и созданы для него. Я уверен, что именно эта черта и привлекла к ним сердца слушателей во многих странах мира, в том числе и в Соединенных Штатах».

Сергей Сергеевич рассказывает о своих замыслах. Делится суждением о призвании художника в наше время.

«Я придерживаюсь того убеждения, что композитор, как и поэт, ваятель, живописец, призван служить человеку и народу. Он должен украшать человеческую жизнь и защищать ее. Он прежде всего обязан быть гражданином в своем искусстве, воспевать человеческую жизнь и вести человека к светлому будущему».

«Быть может, меня упрекнут, что я повторяю общеизвестные истины, — добавляет Прокофьев, — но мои рассуждения имеют отдаленное отношение к тому, что случилось в городе Солт-Лейк-Сити. Но я убежден, что внутренняя связь между ними существует».

«Наша музыка, — пишет Сергей Сергеевич в конце статьи, — стремится внушать человеку спокойствие и уверенность в своих силах и в своем будущем. Поэтому она так ненавистна тем, кто замышляет взорвать это будущее и нарушить спокойствие человечества пожаром новых кровавых войн».

Пятая симфония американским дирижером в Солт-Лейк-Сити была исполнена. Приключившийся перед тем инцидент дал, как видим, Прокофьеву повод высказаться о «незыблемом кодексе искусства».

Украшать человеческую жизнь и защищать ее! Седьмая симфония славит красоту жизни. Это, пожалуй, единственная в творчестве Прокофьева лирическая симфония, без резкого противоборствования музыкальных тем, без сильных драматических контрастов. Искушенный слушатель распознает исподволь звучащие отголоски мятежности в одном эпизоде первой части; да в самом финале симфонии композитор неожиданно бросает несколько скорбных фраз.

Несущая жизнелюбие и радость, эта последняя прокофьевская симфония сближается своей лучезарностью с его первой, «Классической».

Вызванная на свет тревогами мира, Седьмая симфония воспринята была как оазис нерушимой красоты, вдруг представший среди страхов за мир, за будущее, за судьбу новых поколений, за жизнь близких.

Это не была уже лирика эдельвейса раннего Прокофьева. Прозвучал программный гимн Красоте и Жизнелюбию, возвышающимся над силами мрака, насилия, страха. И гимн этот создал шестидесятилетний больной художник.

«Жизнь великого артиста уже догорала в те дни», — как писал позже в статье о Седьмой, о «симфонии света и радости жизни» Дмитрий Шостакович.

Симфонию начинает задушевная распевная тема русского склада. Перебиваемая бегом струнных, она продолжает неторопливое шествие. Но впереди — тема еще обаятельнее. В ней ощутима близость красоты — природы ли, душевного ли мира человека. С этой темой расстаются взволнованно и радуются, когда она снова зазвучит в финале симфонии. Распевные мелодии первой части сменяются кутерьмой легких напевов, где-то звучит звон курантов.

Вторая часть — властно захватывающий вальс. Приходят на память темы страдающей Джульетты, печали и радости Золушки. Образ Наташи Ростовской, быть может, мелькнет, когда слушаешь «Большой вальс» прокофьевской симфонии. Образ самой юности в нем: и задумчивость, и улыбка, и порыв, и ласка, и самозабвение, и безумный вихрь.

Певучее Анданте — третья часть — как бы возвращает к размышлениям начала. Но раздумья сменяются мотивами детской шуточной песенки, проходит какое-то фантастическое шествие. В свой черед снова выступает спокойная лирическая мысль.

Финал — буйно-радостный, с задорными повторами веселых тем-возгласов. Здесь «младая жизнь цветет», здесь празднество, с юношеским весельем. И в это празднество вступает тема первой части. Человечнейшая мелодия ее звучит в финале победным, торжествующим гимном. Только элегическая концовка возвращает нас к тревогам ума и сердца.

...Сергей Сергеевич спешил с окончанием симфонии. В переписке окончательного варианта партитуры участвует увлеченный друг прокофьевской музыки Анатолий Ведерников. Пианист, кроме того, делает переложение симфонии для фортепьяно в четыре руки; он готов исполнить музыку.

В Союзе композиторов устроили прослушивание нового сочинения.

По нездоровью Сергей Сергеевич приехать не мог. Симфония прекрасно прозвучала в исполнении Ведерникова.

Друзья Сергея Сергеевича сердечно радовались за него. Назавтра на Николину гору поспешили Д. Б. Кабалевский и редактор музыкального журнала Г. Н. Хубов,

Прокофьев лежал на диване в спальней. Несколько листов нотной бумаги белели возле постели, рядом с пухатым самопишущим пером. В окна с отдернутыми занавесками насквозь проглядывался оголенный осенью кустарник с поредевшей, блеклой и мокрой листвой.

Обрадованный приездом гостей, Сергей Сергеевич нетерпеливо стал расспрашивать о вчерашнем вечере. Ему подробно рассказывали. Новое произведение принято хорошо. Прокофьев пытливо вглядывается в лица собеседников. Не преувеличивают ли?

Он был спокоен. Выдержал паузу и спросил, приподнявшись с постели:

— А не слишком ли проста музыка?

По мнению Кабалевского, «в этих словах прозвучало не сомнение в правильности своих поисков новой художественной простоты, которой отмечена Седьмая симфония, а горячее желание убедиться в том, что его творческие искания поняты и оценены».

До Прокофьева доносились и голоса зарубежных музыкальных критиков, нынешних «авангардистов», сторонников додекофонии, вовсе порвавших с тональной музыкой. Они «признают» новаторство Прокофьева только в произведениях, сочиненных в юности и до начала тридцатых годов. Последующие искания Прокофьева они объявляют уступкой бывшего «авангардиста» коммунистической идеологии и произведения целых двух десятилетий считают лишенными признаков «современности». Они охотно готовы причислить Прокофьева к классикам прошлого, лишь бы обесценить остроту гуманистических устремлений его музыки и трудные искания «новой простоты».

Как любят догматики членить жизнь художников! Да, не всегда ровными тропами идет творчество. Бывают подъемы, бывают и спады. Но зачем обязательно противопоставлять один период творчества другому, непременно объявлять что-то в творчестве единой господствующей вершиной, к которой художник идет или шел, прогрессируя, либо отходит от нее, регрессируя?.. Именуящие себя «авангардистами» некоторые зарубежные критики уверяют, что Прокофьев удалился от вершины творчества. Находятся любители догматических высказываний другого толка, они, упрощая понимание реализма в музыке, охотно зачеркивают весь его творческий путь в прошлом, как отмеченный якобы формалистическими заблуждениями. И в Седьмой симфонии эти люди, не поняв его поисков подлинной простоты, начнут, пожалуй, снисходительно выискивать

свою «простоватость», да еще — упаси боже! — за нее хвалить.

Расслышат ли его «новую простоту» в Седьмой?

Расслышали. Седьмую стали исполнять, и часто.

Но споры она возбудила. Одни засомневались: выражает ли новое произведение идеи наших дней, или оно «вне времени»? Другие спрашивали: симфония ли это? Ведь в произведении нет противоборствований музыкальных тем, оно «бесконфликтно». Названное симфонией, это сочинение скорее похоже на собрание лирических эпизодов, подобно циклу стихотворений. Без спору, однако, Седьмая пленила всех богатством своих мелодий.

Первое публичное исполнение симфонии состоялось 11 октября 1952 года в Колонном зале Дома союзов. Оркестром Всесоюзного радио управлял Самосуд. Концерт транслировали. Художник Грабарь, давний поклонник музыки Прокофьева, вспоминал: зал гремел от восторженных аплодисментов; автора вызывали. В этот вечер Сергей Сергеевич последний раз присутствовал на исполнении своего произведения в концертном зале.

Через четыре с половиной года после исполнения Седьмой за нее, за этот Гимн жизни, великий творец музыки Прокофьев — посмертно — первым из композиторов будет удостоен Ленинской премии.

Последние дни

Врачи строго ограничивают время ежедневных занятий всего одним часом. Но Сергей Сергеевич всегда держит при себе записную книжку, и время, идущее на черновые наброски музыкальных тем, не считает «нормированным».

Прокофьев переписывается с друзьями юности. Еще летом на даче его навестила Голубовская, «Надя из класса Ляпунова», некогда соперница на консерваторском выпускном конкурсе. Переписывается он с Алперс, «Верочкой из научных классов». После премьеры Седьмой симфонии в очередном письме третьей ленинградке, Дамской-Тонтегоде, Сергей Сергеевич спешит сообщить: «Москвичи приняли мою симфонию очень ласково».

Новый год обещал быть для Сергея Сергеевича интересным. Для музыкального журнала он продиктовал небольшую статью.

Радует предстоящая встреча с коллективом Большого

театра, где — наконец-то! — принялись за постановку «Каменного цветка», и с Театром имени Станиславского, который обещал показать «Войну и мир». Прокофьев продолжает работать над партитурой оперы.

В феврале Сергей Сергеевич занемог. Грипп уложил в постель. Опять прервана работа. Сил хватает только на короткие письма. Он посылает весточку Элеоноре Дамской, датированную 11 февраля. Неровным почерком заканчивается записка еще с детства памятыми словами: «О, до чего бежит время. С. Пркфв». Буквы подписи потеряли былую упругость. Они теснятся, как бы подпирая одна другую...

Болезнь ослабила. Сдаваться он, однако, не намерен. И просит Миру Александровну вытащить из стола тетрадь — в прошлом году он вписал туда, номер за номером, все свои опусы, начиная с первой сонаты, датированной 1907 годом. Сергей Сергеевич диктует ей названия всех семи задуманных произведений, не дающих покоя. Мира Александровна пробует уговорить его сделать запись позже, когда работа подойдет к концу. Сергей Сергеевич сознает обреченность своего замысла. И не диктовал бы, если бы был уверен, что закончит начатое. Но ни слова об этом... Он настойчиво повторил свою просьбу.

Сергей Сергеевич продиктовал:

Соч. 132 — Концертино для виолончели и оркестра, в трех частях;

соч. 133 — Концерт № 6 для двух фортепьяно и струнного оркестра, в трех частях;

соч. 134 — Соната для виолончели без сопровождения, в четырех частях;

соч. 135 — Пятая соната для фортепьяно, новая редакция, в трех частях...

Сергей Сергеевич просит еще вписать новую редакцию Второй симфонии и две фортепьянные сонаты, Десятую и Одинадцатую.

Какая непреклонность воли, какая одержимость мастера-вого!

Из семи задуманных произведений только новая редакция Пятой сонаты к тому времени была завершена (через год с небольшим, по прихоти гастрольных странствий, Анатолий Ведерников окажется в Алма-Ате и в годовщину со дня смерти композитора там, в Казахстане, исполнит сонату первый раз...).

Много было написано страниц Концертино еще во время работы над Симфонией-концертом, вместе с Ростроповичем

слагались фрагменты этого сочинения (что память композитора, Мстислав Ростропович допишет набросанные им когда-то под диктовку Прокофьева листы, а Дмитрий Кабалевский оркеструет Концертино...).

За Концерт для двух фортепьяно, навеянный Бахом, Сергей Сергеевич вот-вот собирался взяться (он задумал посвятить его Рихтеру и Ведерникову).

Настало утро 5 марта. Сергей Сергеевич оправился от гриппа и чувствовал себя бодро. После завтрака он сел за доработку в партитуре «Каменного цветка» дуэта Екатерины и Данилы. По пути в Большой театр зашел на минуту руководитель постановки Лавровский. Он застал Прокофьева за работой: Сергей Сергеевич обещал сегодня приготовить переделку. Лавровский назначил на вечер репетицию этого эпизода.

Положенного на день рабочего времени в обрез, однако обещанный кусок партитуры удастся закончить. Сергей Сергеевич собирается на автомобильную прогулку, шофер уже ждет его. Мира Александровна советуется по телефону с лечащим врачом об очередной процедуре. Врач живет по соседству, куда-то спешит, и Сергей Сергеевич предлагает подвезти на машине. Он выходит из дому и вместе с врачом едет по московским улицам. На прощание весело успокаивает:

— Я по-прежнему буду пай-мальчиком. Режим не нарушу.

На обратном пути Сергей Сергеевич немного погулял в сквере у Малого Каменного моста.

После обеда отдохнул и вышел из кабинета к Мире Александровне. По ее рассказу, она раскрыла лежавшую на очереди для чтения книгу. То были воспоминания современников о Гоголе. Прочитала вслух несколько страниц. Раздался звонок — это зашел за листами партитуры концертмейстер театра. Сергей Сергеевич в кабинете уточнил с ним поправки. Простился в передней и прошел в столовую. Там лежала раскрытая папка с вырезками статей и отзывов о произведениях Сергея Сергеевича, очередная партия документов для сдачи в Государственный архив литературы и искусства.

Сергей Сергеевич сел в старое, любимое им глубокое кресло. Мира Александровна только что прочитала его заметку о С. И. Танееве, написанную до войны. Он попросил прочитать эту заметку еще раз. Слушал внимательно, сняв очки, с закрытыми глазами.

«...В возрасте одиннадцати лет я показал ему симфонию, сочиненную под руководством Глиэра, Танеев в общем похвалил, но тут же заметил, что больно уж простовата

гармония... Это меня задело...» — читает Мира Александровна.

Памятная встреча; с нее и начался его бунт против «простоватости»...

Сергей Сергеевич дослушал заметку. Надел очки и мягко улыбнулся:

— Мило.

Вечером, часов в восемь, Сергей Сергеевич почувствовал головокружение, сильную головную боль. Ему сделалось плохо. Приступ болезни усиливался. Начался озноб. Но сознание не покидало его.

Срочно был вызван врач.

Ничто уже не могло предотвратить конца.

Смерть от кровоизлияния в мозг наступила около девяти часов вечера.

Приехали сыновья, Святослав с женой и Олег, сестра Мясковского, Валентина Яковлевна, родные Ламма, Нина Дорлиак. Приехали композиторы, друзья-музыканты.

Позвонил Лавровский. Он спешил сообщить, что переделанная сцена балета прозвучала отлично. И услышал упавший голос Миры Александровны.

Утром Прокофьева обрядили в последний путь. Решено было перевезти тело в Центральный дом композитора близ Миусской площади.

Днем 7 марта прощались с Сергеем Сергеевичем. В зале было много молодых музыкантов.

У гроба с альбомом в руках сидел, ссутулившись, Игорь Грабарь. Он пытался сохранить в рисунках черты умершего друга. Слезы мешали. Художник по-стариковски всхлипнул и закрыл альбом.

Начался траурный митинг. Взволнованные слова прощания сказали Кабалевский, Шостакович, Шапорин, Лавровский. Были речи от Союза композиторов, от друзей по работе в кинематографии.

Звучал Бах. Его играл на рояле Фейнберг, один из первых исполнителей фортепьянных произведений молодого Прокофьева.

Снова слова прощания.

Давид Ойстрах принес с собой скрипку. Но у художника радости, у Прокофьева, не было скорбных скрипичных произведений. Один Ойстрах знал, что исполнить. Памятен был день, когда он учил посвященную ему композитором Скрипичную сонату — сочинение, полное жизнелюбия. Сергей Сергеевич слушал и бросил реплику про один лишь эпизод из первой

части, где у скрипки пробегают тревожные пассажи: «Это должно звучать, точно ветер на кладбище...» Ойстрах сыграл у гроба первую и третью части сонаты.

Под звуки светлой печали, источаемой скрипкой, близкие и друзья простились с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым.

День стоял серый, пасмурный.

Путь к Новодевичьему кладбищу шел по кольцевым улицам.

Кратки были последние слова у открытой могилы. Ходил ветер по кладбищу, и металась в воздухе хлопья мокрого снега.

Могильный холм вырос недалеко от надгробья Мясковского. К нему, старшему верному другу, навсегда пришел сонцовский мальчик.

Кончится непогода. Мартовский снег запорошит могилу, и солнце по-весеннему щедро осветит ее. Склонят перед светлой могилой головы друзья композитора, исполнители его музыки. Случилось так, что Рихтера, Гилельса, Ростроповича, Ведерникова не было в Москве в день кончины и день похорон Сергея Сергеевича. Побывают на кладбище зарубежные друзья музыки Прокофьева, приехавшие погостить в страну французские композиторы. Они возложат венки: в Ленинграде — на могилу Мусоргского, в Москве — на могилу Прокофьева.

С середины пятидесятих годов по концертным залам страны прошли и утвердились в музыкальной жизни сочинения Прокофьева разных лет.

Прозвучали редко исполнявшиеся Шестая, Пятая, Четвертая, Третья, Вторая симфонии Прокофьева, его инструментальные произведения, в их числе — ранние и поздние фортепьянные сонаты. Театры показали в новых постановках его оперы и балеты.

И за рубежом по-новому прочтены партитуры многих произведений Прокофьева. Во Франции впервые, в концертном исполнении, прозвучал «Огненный ангел». Эту оперу затем показал итальянский театр. В театре Ла Скала прошли опера «Любовь к трем апельсинам», балеты «Ромео и Джульетта», «Золушка». Во Флоренции, кроме «Золушки» и «Ромео», поставили балет «Шут» и оперу «Война и мир».

Традиционный музыкальный праздник «Пражская весна» 1963 года обрадовал исполнением почти всех опер и балетов русского композитора. Спустя два года «Огненный ангел» поставили в Германской Демократической Республике, в Берлин-

ском театре. Там прошел и балет «Блудный сын». Каждый год приносит вести о новых и новых постановках.

И о новых оценках его творческого наследия. Подходит ли, впрочем, слово «наследие» к творчеству Прокофьева? Его музыка, порожденная современностью, продолжает обогащаться призвуками современности и обогащает слушателей новыми красками чувств и мыслей. Стихия ее завоевывает сердца и умы «с такой силой убеждения, что обходиться без нее люди не хотят, ощущая в ней присутствие здоровых и бодрящих импульсов», — эти слова о музыке Сергея Прокофьева были сказаны Игорем Глебовым-Асафьевым сорок с лишним лет назад. Они отражают степень жизненаполненности музыки великого композитора и для наших дней.

Прокофьев был всегда искателем и изобретателем в музыке, но никогда не жертвовал живой мыслью ради эксперимента, никогда не был пленником модернизма. Он с юности до конца своих дней оставался и недругом подражательства, недолюбливал благополучный академизм, выступал против обесмысливания музыкальных традиций под видом производственных форм. Всегда он был в неустанных творческих поисках.

Время неумолимо: самым неистовым новаторам оно определяет место в ряду классиков. Еще при жизни, сорокадвухлетним, Прокофьев был избран почетным членом Итальянской академии св. Цецилии. «Увы мне, увy, — не без юмора писал об этом Сергей Сергеевич, — цикл закончен, когда-то опрокидывал основы, а теперь записан в академики...» Позже композитору были присуждены почетные дипломы Лондонского филармонического общества и Шведской музыкальной академии. Многих высоких и почетных наград он был удостоен на Родине. Ныне Прокофьев — признанный классик советского и мирового музыкального искусства. В большой истории музыки его имя ставят рядом не только с именем неистового искателя «новых берегов» Мусоргского. В русской музыке он — продолжатель наследия Глинки, Римского-Корсакова и Бородина. Некоторые признаки музыки Прокофьева сближают с чертами творчества Моцарта, Гайдна, Бетховена. Можно полагать, что со временем подобные сопоставления будут делаться еще смелее.

Творчество Прокофьева, классика музыки XX века, — на острие музыковедческой мысли. И редкие, очень редкие исследователи решаются отнести его творчество к академическому прошлому.

Искусство Прокофьева последних двадцати лет его жизни неотделимо от развития социалистической культуры Советского Союза. Искатель **новой простоты** в искусстве, великий новатор

музыкального языка, Прокофьев был в то же время композитором, гражданином своей страны и гражданином мира, художником, горячо откликавшимся в своих произведениях на заботы, чаяния и волнения людей земли и прежде всего на тревоги и радости своего народа. Творец **большой** музыки, несущей в себе необыкновенную жизнеутверждающую силу, Прокофьев своим светлым творчеством выражал гуманизм социалистического мира.

Музыка Сергея Прокофьева звучит ныне в концертных залах и театрах на всех материках Земли.

Влияние дара Прокофьева сказывается в творчестве многих современных композиторов. Власть его гения захватывает исполнителей: пианистов, скрипачей, виолончелистов, певцов, дирижеров. Они увлекают слушателей неожиданными открытиями в музыке Прокофьева.

И часто новым пониманием Прокофьева. Композитора, воплотившего в себе художественные устремления русского, и не только русского, искусства двадцатого века.

Краткий список произведений С. С. Прокофьева

Музыка для фортепьяно, скрипки, виолончели, флейты

Первая соната для фортепьяно, ор. 1, 1907—1909. Четыре этюда для фортепьяно, ор. 2, 1909. Четыре пьесы для фортепьяно, ор. 3, 1907—1911. Четыре пьесы для фортепьяно: «Воспоминания», «Порыв», «Отчаяние», «Наваждение», ор. 4, 1908—1912. Токката для фортепьяно, ор. 11, 1912. Десять пьес для фортепьяно, ор. 12, 1906—1913. Вторая соната для фортепьяно в 4 частях, ор. 14, 1912. «Сарказмы», пьесы для фортепьяно, ор. 17, 1912—1914. «Мимолетности», 20 пьес для фортепьяно, ор. 22, 1915—1917. Третья соната для фортепьяно, ор. 28, 1907—1917. Четвертая соната для фортепьяно, ор. 29, 1908—1917. «Сказки старой бабушки», четыре пьесы для фортепьяно, ор. 31, 1918. Пятая соната для фортепьяно в 3 частях, ор. 38, 1923. «Мысли», 3 пьесы для фортепьяно, ор. 62, 1933—1934. «Детская музыка», 12 легких пьес для фортепьяно, ор. 65, 1935. Первая соната для скрипки и фортепьяно в 4 частях, ор. 80, 1938—1946. Шестая соната для фортепьяно в 4 частях, ор. 82, 1939—1940. Седьмая соната для фортепьяно в 3 частях, ор. 83, 1939—1942. Восьмая соната для фортепьяно в 3 частях, ор. 84, 1939—1944. Соната для флейты и фортепьяно в 4 частях, ор. 94, 1943. Вторая соната для скрипки и фортепьяно, ор. 94-bis, 1944. Девятая соната для фортепьяно в 4 частях, ор. 103, 1947. Соната для виолончели и фортепьяно, ор. 119, 1949. Пятая соната для фортепьяно в 3 частях (новая редакция), ор. 135, 1952—1953.

Сочинения для инструментальных ансамблей

Юмористическое скерцо для четырех фаготов, ор. 12-bis, 1912. Увертюра на еврейские темы для кларнета, 2 скрипок, альты, виолончели и фортепьяно, ор. 34, 1919. Квинтет для гобоя, кларнета, скрипки, альты и контрабаса в 6 частях, ор. 39, 1924. Второй струнный концерт на кабардинские и балкарские темы для 2 скрипок, альты и виолончели в 3 частях, ор. 92, 1941—1942.

Произведения для симфонического оркестра

«Симфониетта», ор. 5, 1909—1914 (1929). «Сны», симфоническая картина, ор. 6, 1910. «Осеннее», симфонический эскиз, ор. 8, 1910. «Ала и Лоллий», скифская сюита для большого оркестра в 4 частях, ор. 20, 1914. «Шут», симфоническая сюита из балета, ор. 21-bis, 1922. «Классическая симфония» в 4 частях, ор. 25, 1916—1917. «Любовь к трем апельсинам», симфоническая сюита из оперы в 6 частях, ор. 33-bis, 1924. Вторая симфония в 2 частях, ор. 40, 1924. «Стальной скок», симфоническая сюита из балета в 4 частях, ор. 41-bis, 1926. Третья симфония в 4 частях, ор. 44, 1928. Четвертая симфония в 4 частях, (1-я редакция), ор. 47, 1930. «Портреты» из оперы «Игроки», симфоническая сюита, ор. 49, 1930—1931. «На Днепре», симфоническая сюита из балета, ор. 51-bis, 1933. Симфоническая песнь для большого оркестра, ор. 57, 1933. «Поручик Киж», симфоническая сюита из музыки к фильму в 5 частях, ор. 60, 1934. «Египетские ночи», симфоническая сюита из музыки к спектаклю в 7 частях, ор. 61, 1934. «Ромео и Джульетта», первая симфоническая сюита из балета в 7 частях, ор. 64-bis, 1936. «Ромео и Джульетта», вторая симфоническая сюита из балета в 7 частях, ор. 64-ter, 1936. «Летний день», детская сюита для малого оркестра в 7 частях, ор. 65-bis, 1941. «Петя и Волк», симфоническая сказка для детей. Слова автора, ор. 67, 1936. Русская увертюра для симфонического оркестра, ор. 72, 1936. «1941-й год», симфоническая сюита в 3 частях, ор. 90, 1941. Пятая симфония в 4 частях, ор. 100, 1944. «Ромео и Джульетта», третья сюита из балета для симфонического оркестра в 6 частях, ор. 101, 1946. Ода на окончание войны для 8 арф, 4 фортепьяно, контрабасов и оркестра духовых и ударных инструментов, ор. 105, 1945. «Золушка», первая симфоническая сюита из балета в 8 частях, ор. 107, 1946. «Золушка», вторая симфоническая сюита из балета в 7 частях, ор. 108, 1946. «Золушка», третья симфоническая сюита из балета в 8 частях, ор. 109, 1946. Шестая симфония в 3 частях, ор. 111, 1945—1947. Четвертая симфония в 4 частях (вторая редакция), ор. 112, 1947. Праздничная поэма для симфонического оркестра («Тридцать лет»), ор. 113, 1947. Пушкинские вальсы для симфонического оркестра, ор. 120, 1949. Симфония-концерт для виолончели с оркестром в 3 частях, ор. 125, 1950—1952. «Встреча Волги с Доном». Праздничная поэма для симфонического оркестра, ор. 130, 1951. Седьмая симфония в 4 частях, ор. 131, 1951—1952.

Инструментальные концерты с оркестром

Первый концерт для фортепьяно с оркестром в одной части, ор. 10, 1911—1912. Второй концерт для фортепьяно с оркестром в 4 частях, ор. 16, 1913—1923. Первый концерт для скрипки с оркестром, в 3 частях, ор. 19, 1916—1917. Третий концерт для фортепьяно с оркестром в 3 частях, ор. 26, 1917—1921. Четвертый концерт для фортепьяно с оркестром (для левой руки) в 4 частях, ор. 53, 1931. Пятый

концерт для фортепьяно с оркестром в 5 частях, ор. 55, 1932. Концерт для виолончели с оркестром в 3 частях, ор. 58, 1933—1938. Второй концерт для скрипки с оркестром в 3 частях, ор. 63, 1935. Симфония-концерт для виолончели с оркестром в 3 частях, ор. 125, 1950—1952. Концертино для виолончели с оркестром, ор. 132, 1952.

Оратории, кантаты, хоры

«Семеро их» (К. Бальмонт, «Зовы древности»), кантата для драматического тенора, смешанного хора и большого симфонического оркестра, ор. 30, 1917—1918. Кантата к двадцатилетию Октября в 10 частях, ор. 74, 1936—1937. «Песни наших дней», для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра, ор. 76, 1937. «Александр Невский», кантата для меццо-сопрано, смешанного хора и оркестра. Слова В. Луговского и С. Прокофьева, ор. 78, 1938—1939. «Здравица» для смешанного хора с сопровождением симфонического оркестра, текст народный, ор. 85, 1939. «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным», кантата для сопрано, тенора, хора и оркестра. Текст П. Антокольского, ор. 93, 1942—1943. «Расцветай, могучий край!», кантата к тридцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции (текст Е. Долматовского), ор. 114, 1947. «Зимний костер», сюита для чтецов, хора мальчиков и симфонического оркестра на слова С. Маршак, ор. 122, 1949. «На страже мира», оратория для меццо-сопрано, альт, чтецов, смешанного хора, хора мальчиков и симфонического оркестра на слова С. Маршак, ор. 124, 1950.

Сочинения для голоса с фортепьяно

«Гадкий утенок» (сказка Андерсена) для голоса с фортепьяно, ор. 18, 1914. Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса с фортепьяно, ор. 27, 1916. Пять стихотворений К. Бальмонта для голоса с фортепьяно, ор. 36, 1921. Шесть песен, ор. 66, 1935. Три романса на слова Пушкина, ор. 73, 1936. Семь массовых песен для голоса с фортепьяно, ор. 79, 1939. Семь массовых песен для голоса с фортепьяно, ор. 89, 1941—1942. Двенадцать русских народных песен для голоса с фортепьяно, ор. 104, 1944.

Оперы

«Маддалена», опера в одном действии, либретто М. Ливен, ор. 13, 1911—1913. «Игрок», опера. Сюжет Ф. Достоевского, либретто автора, ор. 24, 1915—1916, 1927. «Любовь к трем апельсинам», опера. Либретто автора по Карло Гоцци, ор. 33, 1919. «Огненный ангел», опера. Сюжет В. Брюсова, либретто автора, ор. 37, 1919—1927. «Семен Котко», опера. Либретто В. Катаева и С. Прокофьева, ор. 81, 1939. «Обручение в монастыре» («Дуэнья»), лирико-комическая опера. Либретто С. Прокофьева по пьесе Р. Шеридана. Стихотворные тексты

М. Мендельсон, ор. 86, 1940. «Война и мир», опера по роману Л. Толстого. Либретто С. Прокофьева и М. Мендельсон-Прокофьевой, ор. 91, 1941—1952. «Повесть о настоящем человеке», опера по повести Б. Полевого. Либретто С. Прокофьева и М. Мендельсон-Прокофьевой, ор. 117, 1947—1948.

Балеты

«Сказка про Шута, семерых шутов перешутившего», балет в шести картинах. Сюжет А. Афанасьева, либретто автора, ор. 21, 1915—1920. «Стальной скок», балет. Либретто Г. Якулова и С. Прокофьева, ор. 41, 1925. «Блудный сын», балет. Либретто Б. Кокно, ор. 46, 1928. «На Днепре», балет. Либретто С. Лифаря и С. Прокофьева, ор. 51, 1930. «Ромео и Джульетта», балет. Либретто С. Радлова, А. Пиотровского, Л. Лавровского и С. Прокофьева (по Шекспиру), ор. 64, 1935—1936. «Золушка», балет. Либретто Н. Волкова, ор. 87, 1940—1944. «Сказ о Каменном цветке», балет по мотивам сказов П. Бажова. Либретто Л. Лавровского и М. Мендельсон-Прокофьевой, ор. 118, 1948—1950.

Музыка к спектаклям и кинофильмам

«Поручик Киже», музыка к фильму (режиссер А. Файнциммер), 1933. «Пиковая дама», музыка к фильму, ор. 70, 1936. «Борис Годунов», музыка к спектаклю для симфонического оркестра, ор. 70-bis, 1936. «Евгений Онегин», музыка к спектаклю, ор. 71, 1936. «Гамлет», музыка к спектаклю, ор. 77, 1937—1938. «Александр Невский», музыка к фильму (режиссер С. М. Эйзенштейн), 1938. «Иван Грозный», музыка к фильму (режиссер С. М. Эйзенштейн), две серии, ор. 116, 1942—1945.

Основные даты жизни и творчества

- 1891, 11(23) апреля — Родился Сергей Сергеевич Прокофьев в имении Сонцовка Бахмутского уезда Екатеринославской губернии.
- 1902, лето — Начало занятий музыкой с Р. М. Глиэром.
- 1904, сентябрь — Поступление в Петербургскую консерваторию.
- 1906, осень — Знакомство с Н. Я. Мясковским в классе А. К. Лядова.
- 1908, 18(31) декабря — Первое публичное выступление со своими фортепьянными пьесами в Петербурге.
- 1910, июль — Смерть отца, С. А. Прокофьева.
- 1914, апрель — май — Окончание консерватории по дирижерскому классу и классу фортепьяно. Получение премии.
- Июнь — июль — Поездка во Францию и Англию. Знакомство с С. П. Дягилевым.
- 1915, февраль — март — Поездка в Италию по вызову Дягилева. Первое публичное выступление за рубежом. Встреча с И. Ф. Стравинским.
- 1916, 16(29) января — Премьера «Скифской сюиты» («Ала и Лоллий») в Петрограде. Дирижирует автор.
- 27 ноября (10 декабря) — Первый концерт в Петрограде с программой целиком из произведений Прокофьева.
- 1917, лето — Сочинение «Классической симфонии» и Первого скрипичного концерта.
- 1917, сентябрь — 1918, начало марта — С. С. Прокофьев в Кисловодске.
- Апрель — Концерты в Петрограде.
- 1918, май — Отъезд за границу через Владивосток.
- 29 октября — Первый публичный концерт в Нью-Йорке.
- 1921, 17 мая — Премьера балета «Шут» в Париже у Дягилева.
- 30 декабря — Премьера оперы «Любовь к трем апельсинам» в Чикаго.
- 1922, весна — 1923, октябрь — С. С. Прокофьев живет в местечке Эттал (Германия). Сочинение оперы «Огненный ангел»; новая редакция оперы «Игрок».
- 1923, 18 октября — Переезд с семьей в Париж.
- 1925, начало года — Смерть матери, М. Г. Прокофьевой.
- 1926, 18 февраля — Опера «Любовь к трем апельсинам» поставлена в Ленинграде.

- 1927, январь — март** — Поездка в Советский Союз. Встречи с Н. Я. Мясковским, Б. В. Асафьевым. Концерты в Москве, Ленинграде, Киеве и Одессе.
- 1927, 7 июня** — Премьера балета «Стальной скок» в Париже у Дягилева.
- 1929, 21 мая** — Премьера балета «Блудный сын» в Париже.
- Ноябрь** — Поездка в Москву, Деятели РАПМа добиваются отмены решения о постановке В. Э. Мейерхольдом «Стального скока» в Большом театре.
- 1932, ноябрь—декабрь** — Приезд в Советский Союз. Начало работы над музыкой к фильму «Поручик Киже». Концерты в Москве.
- 1934, апрель** — Премьера «Египетских ночей» в Камерном театре, с музыкой С. С. Прокофьева.
- 1935, весна** — В Париже и Москве сочинение балета «Ромео и Джульетта».
- Лето** — Прокофьев с семьей живет в доме отдыха «Поленово» близ Тарусы. Окончание работы над балетом «Ромео и Джульетта».
- Декабрь** — Гастроли со скрипачом Сётансом: Испания, Португалия, Марокко, Алжир, Тунис.
- 1936, весна** — Окончательный переезд с семьей в Москву.
- Лето** — Сочинение музыки к «пушкинским» спектаклям в «Поленове».
- 16 ноября** — Показ музыки к «Борису Годунову» на репетиции в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда.
- 1938, январь — март** — Последняя гастрольная поездка по странам Европы и в США.
- Май** — Начало работы над музыкой к фильму «Александр Невский» С. М. Эйзенштейна.
- Декабрь** — Премьера балета «Ромео и Джульетта» в Брно (Чехословакия).
- 1939, 17 мая** — Первое исполнение кантаты «Александр Невский» в Москве под управлением автора.
- 1940, 11 января** — Балет «Ромео и Джульетта» поставлен в Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова.
- 23 июня** — Премьера оперы «Семен Котко» в Театре имени Станиславского в Москве.
- 14 октября** — Выступление Святослава Рихтера с Шестой сонатой в Москве.
- 1941, август** — Прокофьев с группой деятелей искусств эвакуируется из Москвы в Нальчик.
- Ноябрь** — Эвакуация из Нальчика в Тбилиси.
- 1942, 13 апреля** — Окончание клавира оперы «Война и мир».
- 29 мая** — Отъезд в Алма-Ату.
- 1943, январь** — С участием автора показ в Москве музыки оперы «Война и мир» и музыкальной комедии «Обручение в монастыре» («Дуэнья»).
- 1943, июль** — Награждение С. С. Прокофьева орденом Трудового Красного Знамени; присуждение почетного звания заслуженного деятеля искусств РСФСР.
- Осень** — Окончательное возвращение из Алма-Аты в Москву.

- 1944, 17 июня** — Премьера Второй сонаты для скрипки и фортепьяно в Москве. Исполнители Д. Ойстрах и Л. Оборин.
- Лето** — Прокофьев живет в Доме творчества под городом Ивановом.
- 1945, 13 января** — Премьера Пятой симфонии в Москве. С. С. Прокофьев последний раз выступает в качестве дирижера.
- Январь** — Сотрясение мозга вследствие ушиба головы; обострение гипертонической болезни.
- Лето** — Жизнь в Доме творчества около города Иванова.
- Ноябрь** — Премьера балета «Золушка» в Большом театре.
- 1946, весна** — Прокофьев поселяется на Николиной горе.
- 12 июня** — Прокофьев присутствует на премьере первой части оперы «Война и мир» в Ленинградском Малом оперном театре, под управлением С. А. Самосуда.
- 1947, 11 октября** — Первое исполнение Шестой симфонии под управлением Евг. Мравинского в Ленинграде.
- 5 ноября** — Присуждение почетного звания народного артиста РСФСР.
- 1948, июль** — Премьера полной редакции оперы «Война и мир» в Пражском национальном театре (Чехословакия).
- 1949, январь** — Смерть Б. В. Асафьева.
- Июнь** — Прослушивание в Большом театре музыки балета «Каменный цветок».
- 1950, 1 марта** — Исполнение в открытом концерте Сонаты для виолончели и фортепьяно в Москве С. Рихтером и М. Ростроповичем.
- Август** — Смерть Н. Я. Мясковского.
- 1951, апрель** — Чествование С. С. Прокофьева в связи с шестидесятилетием.
- 1952, 11 октября** — Первое исполнение Седьмой симфонии под управлением С. А. Самосуда в Москве. Сергей Сергеевич последний раз присутствует в концертном зале при исполнении своего произведения.
- 1953, 5 марта** — Последний день труда и жизни композитора.
- Около 21 часа** — Смерть от кровоизлияния в мозг.

Краткая библиография

С. С. Прокофьев, Материалы, документы, воспоминания. Составление, редакция, примечания и вступительные статьи С. И. Шлифштейна. М., Музгиз, 1952. Издание второе, дополненное — М., Музгиз, 1961.

Сергей Прокофьев, 1953—1963. Статьи и материалы. Составление и редакция И. В. Нестьева и Г. Я. Эдельмана. М., изд-во «Советский композитор», 1962. Издание второе, дополненное и переработанное. М., «Музыка», 1965.

С. С. Прокофьев, Нотографический справочник. Составитель С. И. Шлифштейн. М., изд-во «Советский композитор», 1962.

Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. Альбом. М., «Музыка», 1965, редактор-составитель С. Шлифштейн.

Асафьев Б. (И. Глебов), Сергей Прокофьев, Л., изд-во «Тритон», 1927.

Блок В., Концерты для виолончели с оркестром С. Прокофьева. М., Музгиз, 1959.

Боганова Т., Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева. М., изд-во «Советский композитор», 1961.

Богданов-Березовский В., Творческий путь С. С. Прокофьева и его балет «Ромео и Джульетта». Л., Центральная театральная касса, 1940.

Волков А., Скрипичные концерты Прокофьева. М., Музгиз, 1961.

Гаккель Л., Фортепьянное творчество С. С. Прокофьева. М., Музгиз, 1960.

Глебов И. Г., Дранишников В., Радлов Сергей, К постановке оперы Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Л., 1926.

Дельсон В., Фортепьянные концерты С. Прокофьева. М., изд-во «Советский композитор», 1961.

Каратыгин В. Г., Сборник. Л., 1927.

Климовицкий А., Опера С. Прокофьева «Семен Котко». Пояснение. М., «Советский композитор», 1961.

Мартынов И., Лауреат Ленинской премии Сергей Прокофьев. Краткий очерк жизни и творчества. М., «Знание», 1958.

- Мнацаканова Е. А., Опера С. С. Прокофьева «Война и мир». М., изд-во «Советский композитор», 1959.
- Мнацаканова Е. А., Опера С. С. Прокофьева «Обручение в монастыре» («Дуэнья»). М., «Советский композитор», 1962.
- «Музыка и современность». Сборник статей. Выпуск второй (см. статьи Л. Гаккеля, Е. Рацера, Н. Рогожиной, Г. Рождественского). М., Музгиз, 1963.
- «Музыка и современность». Сборник статей. Выпуск третий. М., «Музыка», 1965.
- «Музыка и современность». Сборник статей. Выпуск четвертый. М., «Музыка», 1966.
- Мясковский Н. Я., Статьи, письма, воспоминания, т. 1 и 2. М., «Советский композитор», 1959—1960.
- Нестьев И., Прокофьев. М., Музгиз, 1957.
- Оливкова В. Б., «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева. М.—Л., Музгиз, 1952.
- Орджоникидзе Г., Фортепьянные сонаты Прокофьева. М., Музгиз, 1962.
- Полякова Л. В., «Война и мир» С. С. Прокофьева. М., Музгиз, 1960.
- Р. В. Сергей Прокофьев (Творческий и жизненный путь). М., Музгиз, 1932.
- Рогожина Н., Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева. М.—Л., изд-во «Музыка», 1964.
- Сабинина М., «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М., изд-во «Советский композитор», 1963.
- Сабинина М., Сергей Прокофьев. М., изд-во «Советский композитор», 1957; 1960.
- «Семен Котко». Либретто В. П. Катаева и С. С. Прокофьева. Музыка С. С. Прокофьева. М., Музгиз, 1962.
- Семеновская Н. А., Балет С. Прокофьева «Сказ о Каменном цветке». Пояснение. М., изд-во «Советский композитор», 1961.
- Слонимский С., Симфонии Прокофьева. М.—Л., изд-во «Музыка», 1964.
- «Советская музыка». Сб. 5-й (ст. С. Шлифштейна. Заметки о творчестве Прокофьева в годы Великой Отечественной войны). М.—Л., Музгиз, 1946.
- Сорокер Я., Скрипичное творчество С. Прокофьева. М., изд-во «Музыка», 1965.
- Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Из архивов русских музыкантов. 32 письма С. Прокофьева к В. Держановскому. 1912—1917. М., Музгиз, 1962.
- Холопова В., Холопов Ю., Фортепьянные сонаты С. С. Прокофьева. М., Музгиз, 1961.
- Черты стиля С. Прокофьева. Сборник теоретических статей. М., изд-во «Советский композитор», 1962.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
Истоки	7
Самоутверждение	37
Странствующий скиф	98
Новые берега	170
Горести войны и радость победы	216
Одержимость	240
Краткий список произведений С. С. Прокофьева	271
Основные даты жизни и творчества	275
Краткая библиография	278

Морозов Сергей Александрович.

ПРОКОФЬЕВ. М., «Молодая гвардия», 1967.

280 с. с 17 л. илл. («Жизнь замечательных людей». Серия биографий. Вып. 10(429).

На фронтисписе: Сергей Прокофьев, рис. Анри Матисса. Париж, 1921.

78С2

Музыкальный консультант **Е. Мнацанов**

Редактор **Г. Померанцева**

Серийная обложка **Ю. Арндта**

Рисунок на обложке и оформление

Б. Жутовского и Ю. Нолева-Соболева

Художественный редактор **А. Степанова**

Технический редактор **Г. Петровская**

Сдано в набор 24/III 1966 г. Подп. к печ. 25/IX 1967 г. А01390.
 Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Печ. л. 8,75(14,7)+
 +17 вкл. Уч.-изд. л. 18,9. Тираж 100 000 экз. Заказ 404. Цена 81 коп.
 Т. П. 1966 г., № 401.

Типография изд-ва ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Москва, А-30, Суцеская, 21.

