

ИГОРЬ ВИШНЕВЕЦКИЙ  
**Сергей Прокофьев**



*документальное повествование в трёх книгах*

**Книга первая**

**Лицом на Восток 1891 – 1927**

**Часть первая. Детство на Украине: скиф пробуждается (1891 – 1905)**

**Человек в ландшафте**

Родившиеся в городе с раннего детства окружены звуками созданных человеком приспособлений – движением транспорта на улицах: лязгом трамваев, а в былые времена – конок, шелестом автомобильных шин, резкими звуками торможения, а прежде – скипом колёс и осей пролёток; тяжёлым уханьем молотов, скрежетом кранов и землеройных

устройств; разным по высоте, но одинаково монотонным пением мелких домашних механизмов.

Природа горожанам предстаёт присмирелой: если зверь, то кот или пёс, если птица, то прыгающий воробей, осторожный, пугливый голубь, на худой конец докучливые ворона или галка, которых легко отогнать одним взмахом руки. Деревья – в границах парка или подстриженной аллеи; четыре-пять всем известных видов, они не тревожат ума и сердца ни своим бурным ростом, ни излишним шумом. На случай избыточного роста имеются созданные человеком пилы, от шумов защитят плотные оконные стёкла. Любой избыток атмосферных явлений, любая резкая смена погоды воспринимаются как вторжение враждебной стихии. Горожане ни мгновения не сомневаются в собственном превосходстве над негородским миром. Друг Сергея Прокофьева писатель Борис Демчинский называл такое состояние человека паразитизмом биологического аристократа по отношению к питающей его среде. Истинные горожане всегда хотят даже самое дикое, самое анархическое движение упорядочить, сделать придатком их мира – ну, совсем как на даче, где столкновение с природным строго дозировано и потому безопасно. Если уроженец города берётся писать стихи, то выходит это у него культурно, изощрённо и в русле традиции, по отношению к которой горожанин ведёт себя и впрямь паразитически. Незаметно высосать питательное удобрение из общего с другими, тщательно разрыхлённого поля, отличиться двумя-тремя особенными признаками, неважно полезными для его творческой расы или нет, – вот и весь смысл роста. В открытую встать против мнения себе подобных, – нет большего безумия для того, кто привык к стеснённости дыханий и движений. Если горожанин вдруг избирает себе дорогу музыкального сочинительства, то музыка его отличается деловитостью, экономностью, она переполнена ритмически чётким многоголосием, которым все горожане – все мы – окружены с самых первых дней нашей жизни, и, конечно, в музыке такой, снисходительно-умной, вся соль новаторства окажется в отграничении от уже сделанного, в наборе микроскопических, но тем более значимых для поддержания аристократической породы, различий. Спасти может только прививка дикого и ещё некультурного.

А вот выходцы из негородского мира не испытывают недостатка в свободном пространстве, в некультурном, диком приволье. Они прекрасно сознают, что уклад их собственной жизни – лишь малая частица устроенной не по человеческим законам вселенной. Соседний с домами лес по ночам бывает мёртв и абсолютно беззвучен, не то что городские парки. Ночная степь, напротив, полна выкриков птиц, животных, свиристенья невидимых насекомых. Океан и большие водные массы дышат в циклопическом ритме приливов и отливов. Горы радуют геометрией ломаных линий и резкостью красок, но предельно опасны для любого, кто слишком увлечётся их великолепием. Присутствие человека в таком пространстве скорее избыточно: окрестный мир самое большее терпит его, человеку приходится упорно бороться за своё место в существовании. Звуки механизмов здесь если и слышатся время от времени, то чувство будят другое: радость от пусть и неблизкого, но родного присутствия управляющего ими другого человека.

Стихи, которые будут сочиняться теми, кто вырос в таком разомкнутом мире, часто экстатичны и плохо вписываются в предзаданные правила. Музыка обращена ко внутреннему и одновременно ищет согласия с ритмами обстоящего мира и провевающих этот мир стихий. Она расточительна в средствах, прямолинейно напориста, бывает, что и наивна, местами груба, не стесняется общеизвестного, отличается избытком здоровья и какого-то хищного охотничьего запала. Запал же происходит оттого, что соревнуешься не с себе подобными, а с неизмеримо большим, сверхчеловеческим в том, кто первым завладеет желанной добычей – победительным звуком.

## Солнцевка: село и его обитатели

Сергей Прокофьев родился и провёл первые тринадцать лет жизни в селе Солнцевка Бахмутского уезда Екатеринославской губернии в семье агронома, управлявшего имением своего бывшего однокашника Дмитрия Дмитриевича Солнцева, – иными словами, как вспоминал место рождения наш герой, на «больших степных пространствах, в которых владельцы никогда не жили». Произошло это, согласно официальным документам, 15 апреля по юлианскому (27 по григорианскому) календарю 1891 года, а не 11 (23) апреля 1891, как указано во многих биографиях и справочниках. Источник ошибки – неверное свидетельство самого Прокофьева.

Трудно себе представить уголок, более свободный от рафинированной городской культуры. Это скорее место встречи исчезающе-культурного с возрастающе-природным. Жизнь в Солнцевке остаётся и по сию пору немудрящей: нет на селе водопровода, а школа ещё недавно располагалась в здании, выстроенном Прокофьевыми. Чему можно было выучиться в такой глуши! *«Я не стесняюсь заявить, что по существу являюсь учеником своих собственных идей,»* – говорил композитор в интервью, которое в 1918 году дал Фредерику Мартенсу.



**Сереза Прокофьев, 1900 г.**

Написание Сонцевка употреблял сам Прокофьев, и в таком написании оно закрепилось во всех его биографиях. Восходит оно не к фамилии хозяев, а к украинской орфографии: «Сонцівка». Отношение Прокофьева к Украине, которую он считал своей родиной, было далеко от великоросской снисходительности. В 1918, в самом начале общероссийской гражданской смуты и в канун позорных брест-литовских соглашений, Прокофьев поделился со своим товарищем Асафьевым планами уехать на время в Северную

Америку: *«Быть может, американцы и смотреть не пожелают на русских сепаратников, во ведь я уроженец лояльной Украины...»*

Как точно писать название села, никто не ведал. Грамотных в Солнцевке на рубеже XIX – XX веков было мало – из общего числа 1017 крестьян всего 39 человек, большинство из них – посещавшие выстроенную Прокофьевыми школу дети; разговорный русский звучал в Солнцевке наряду с украинским. Однако в доступных нам русскоязычных документах времени, когда Прокофьевы ещё жили на селе – в прошении матери Марии Григорьевны об определении её сына Сергея в Санкт-Петербургскую Консерваторию, в нотариально заверенной копии его метрического свидетельства (обе бумаги помечены июнем-июлем 1904) <sup>6</sup> – название пишется не «Сонцовка», как его писал Прокофьев, а именно «Солнцевка» и никак иначе.

Теперь – это село Красное Красноармейского района Донецкой области. В 1927, в ознаменование десятилетия Октябрьского переворота Солнцевку переименовали; попытки вернуть ей в 1990-е историческое название, в память о детстве Прокофьева, покуда не увенчались успехом.

Сами Солнцевы, от фамилии которых и происходило название, были курскими помещиками. В 1785 Екатерина Великая даровала за исправную военную службу имение на землях Дикого поля некому полковнику Дмитрию Солнцеву. Тот, недолго думая, переселил в новое имение часть своих крепостных из Центральной России. Отсюда обилие русских фамилий и природный русский язык в восточно-украинском селе. Ко времени, когда в 1878 отец нашего героя Сергей Алексеевич Прокофьев (1846 – 1910) взялся налаживать дела в обширном, но запущенном и бездоходном хозяйстве, оно уже сменило трёх владельцев: Дмитрий Дмитриевич Солнцев приходился правнуком екатерининскому офицеру.

Агрономические успехи Сергея Алексеевича оказались столь значительны, что Солнцевка вскоре стала давать от 40 до 60 тысяч рублей ежегодного прироста, 20% от которых получал по договору сам С.А. Прокофьев, в дополнение к 1200 рублям положенного ему в любом случае годового жалованья. Во всех смыслах примерное хозяйство заслуживает подробного описания как свидетельство о деятельной натуре Прокофьева-старшего и как пример того, в каких непоэтических обстоятельствах, развилась порывистая и фантастическая натура его сына Сергея.

Большинство посевов возле села занимали озимые и яровые, для сбора и обмолота которых в Солнцевке были заведены не только рабочий скот, но и новейшие сельскохозяйственные машины, в том числе американские трактора с заводов Маккормика. В селе работали, как установила краевед Е.А. Надтока, «черепичный и кирпичный заводы, паровая мельница, маслобойный и пивоваренный заводы, огромный конный завод, где разводили племенных лошадей; кузница, меховая мастерская, кабак, который приносил доход от 400 до 600 рублей. В 1904 году была открыта земская 4-классная школа, где занятия проводились в две смены. Детей обучали два учителя, причём самым первым учителем была жена управляющего и мать Сергея Прокофьева – Мария Григорьевна, впоследствии попечитель этого учебного заведения».

*«Приняв во внимание, что такие понятия, как «просвещение», «прогресс», «наука», «культура» почитались у родителей превыше всего и воспринимались как Просвещение, Прогресс, Наука, Культура – с заглавной буквы, – совершенно ясно, что преподавание в школе приносило моей матери большое удовлетворение,»* – вспоминал будущий композитор.

Сергей Алексеевич хорошо платил работавшим у него, а ещё частенько, как поведали мне коренные жители Солнцевки, наливал и мёду с «панской пасеки». Размах деятельности управляющего впечатлял.

Контрастом этому бурно развивающемуся хозяйству была диковатая природа и полная удалённость от культурных и даже от административных центров. Ближайший к Солнцевке город – тихий Бахмут (ныне – Артёмовск), известный ещё с 1571 года, как не был ничем примечателен в конце XIX века, так ничем не примечателен и в наши дни. Ближайшее промышленное поселение – горняцкая Юзовка, ныне разросшаяся до размеров Донецка, основана в 1869 английским инженером Джоном Юзом (Хьюзом).

То, что именно в ладно устроенном, но крайне захолустном селе родился и вырос гениальный музыкант, один из крупнейших художественных умов XX века, покажется необъяснимым лишь тому, кто верит в безусловное преимущество культурного над природным. Дикие, грубоватые сорта злаков, как любил повторять много занимавшийся агрономией Демчинский, гораздо цепче и победительней изнеженных, окультуренных пород. Именно обстоятельства первых лет жизни сформировали деятельную и контрастную натуру Сергея Прокофьева. Тогдашняя Солнцевка сочетала архаическое с предельно современным, а красоты привольного ландшафта с деятельно-независимым характером обитателей. Поняв, как была устроена солнцевская жизнь, мы получаем ключ и к личности Прокофьева.

### **Свидетельство о крещении Прокофьева, семья и музыка, раннее развитие ребёнка**

Сохранилось свидетельство о рождении и крещении, выданное, как мы уже знаем, в 1904 году в связи с зачислением Сергея Прокофьева в Санкт-Петербургскую консерваторию:

«По указу ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА из Екатеринославской Духовной Консistorии выдано сие в том, что по метрическим книгам Петро-Павловской церкви села Солнцевки, Бахмутского уезда, в 1891 год, под № 20 записан акт следующего содержания:

Тысяча восемьсот девяносто первого года, рождён пятнадцатого апреля, а крещён двадцать третьего июня Сергей; родители его: московский почётный гражданин Сергей Алексеев Прокофьев и законная жена его Мария Григориева: оба православные. Крестил священник Андрей Павловский с псаломщиком Евфимием Соколовским. Восприемниками были: харьковский купец Пётр Алексеев Прокофьев и петербургского придворного служителя Григория Житкова дочь девица Татiana Григориева. Гербовый сбор уплачен. Июня 15 дня 1904 года.

Член консистории протоиерей Пётр Доброхотов.  
Секретарь С. Малиновский.  
Круглая печать».

Может удивить, что мальчика Прокофьевы крестили не сразу, а по прошествии более чем двух месяцев после рождения. Но первые их две дочери – Мария и Любовь (Мария – двух лет от роду, Любовь – лишь девяти месяцев) – умерли в младенчестве, и родители наверняка хотели убедиться, что третий ребёнок достаточно крепок и выдержит окунание в купель. Стоит ли поражаться, что Сергуше, как называла сына Мария Григорьевна, с самого начала досталось столько материнского тепла и внимания!

По свидетельству соседки Прокофьевых по уезду, жены участкового ветеринарного врача Марии Ксенофоновны Моролёвой, ребёнка отличало исключительно раннее развитие, несколько пугавшее мать: «Так, 7 месяцев от роду, сидя у матери на руках, Серёжа увидел через окно во дворе кур и закричал: «мама! мама! петуски, петуски» <sup>12</sup>. А ведь мальчики начинают говорить обычно поздно. Ребёнок рос непоседливым и в три года разбил лоб об один из домашних сундуков: шишка сохранялась аж до 25 лет. Большую роль в становлении сыграло и пристрастие матери к музицированию.

Мария Григорьевна вспоминала про мужа Сергея Алексеевича: «Сам он не играл, но очень любил музыку и постоянно способствовал и поддерживал мои занятия ею. А впоследствии всеми средствами содействовал музыкальному развитию сына. В те годы я усидчиво занималась игрой на фортепиано. Каждую зиму, выезжая из деревни месяца на два в Петербург или Москву, я, прежде всего, начинала брать уроки музыки. Проиграв учительнице то, что я выучила, я знакомилась с новыми пьесами под её руководством и с этим запасом уезжала в деревню, где продолжала свои любимые занятия. Бывало, утром играю свои урочные часы. А крошка Сергуша из своей детской, за пять комнат от гостиной, бежит ко мне одетый в детское платьице, картавя, трёхлетний, говорит: «Эта песенка мне нравится. Пусть она будет моей». И снова бежит в свою детскую продолжать свои забавы. Иногда, окончив пьесу, я к удивлению своему вижу Серёжу сидящим спокойно в кресле и слушающим мою музыку».

Именно мать научила младенца Сергушу не бояться инструмента и всячески поощряла его первые импровизации или, как он сам называл их, «песенки» на клавишах. Всего сохранилось 58 «песенок» для фортепиано, которые Прокофьев продолжал сочинять вплоть до 1906 года и с привитой ему с раннего детства систематичностью разбил на пять серий: по дюжине в каждой. Почти все «песенки» сохранились. В неполном виде – без двух «песенок» – до нас дошла только пятая серия. О музыке первых сочинений нашего героя мы ещё поговорим.

По воспоминаниям самого Прокофьева, *«когда мать играла свои экзерсисы, я просил отвести в моё пользование две верхних октавы и выстукивал на них свои детские эксперименты. Довольно варварский ансамбль, но расчёт матери был верен, и вскоре я стал подсаживаться к роялю самостоятельно, пытаюсь что-нибудь подобрать»* <sup>14</sup>. Склонность к шокирующим гармониям и прокофьевские эксперименты с одновременным звучанием нескольких оркестров восходят именно к этим младенческим «выстукиваниям» на мамином инструменте.

Уже когда сыну исполнилось пять, мать почувствовала, что в импровизационных способностях он превосходит её, а в конце лета 1896 года Сергуша сочинил элегический «Индийский галоп», ни к Индии, ни к галопам отношения не имевший, зато довольно загадочный по названию (к истории с этой пьесой мы вернёмся). Уже здесь заметна будущая склонность Прокофьева к вводящим публику в замешательство названиям, таким как «Скифская сюита» или «Стальной скок».

## **Поместный уклад**

Приглашённый в 1902 году из Киева для занятий с вундеркиндом молодой композитор Рейнгольд Глиэр припоминал, что ближайшим путём к Солнцевке-Сонцовке в ту пору была дорога от «маленькой железнодорожной станции Гришино [ныне – Красноармейское – И. В.], неподалёку от уездного города Бахмута. Меня ждала коляска, запряжённая парой лошадей, присланная из Сонцовки. Дорога лежала среди тучных чернозёмных полей и

лугов, усеянных цветами. Весь двадцатипятикилометровый путь до Сонцовки я не устал любоваться прекрасными картинами богатой красками украинской природы».

Ныне дорога пролегает из Донецка и занимает около полутора часов на автобусе, но пейзаж остаётся тем же – поля, теперь распаханые и засеянные подсолнечником и злаками, поражающие в солнечный летний день контрастом золотого и чёрного, перелески, редкие водоёмы, ярко-синее небо.

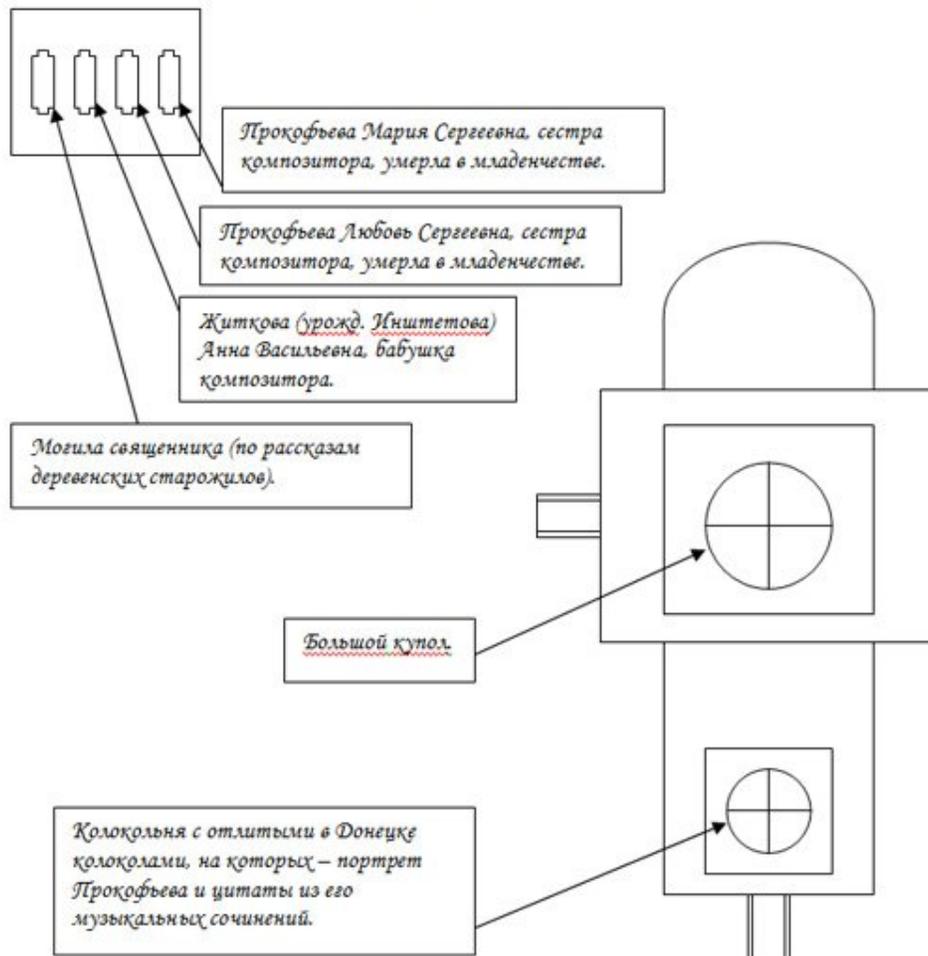
Жили Прокофьевы в отданном им на попечение имении практически как в своём собственном. Глиэр вспоминал «небольшой помещичий дом, окружённый весёлой зеленью сада, дворовые постройки, амбары», «клумбы с цветами, аккуратно расчищенные дорожки», постоянную занятость сурового и замкнутого Сергея Алексеевича, поездки к соседям в имения всегда «за двадцать, тридцать километров от Сонцовки», отличных ездовых лошадей, «дальние прогулки верхом», которыми маленький Серёжа «очень увлекался» <sup>16</sup>. В рассказах коренных жителей села мне лично довелось слышать и о скульптурах в «панском саду» перед усадебным домом, где жили Прокофьевы. Но ни сад, ни сам дом, ни большая часть промышленных помещений в Солнцевке не сохранились. Уцелели только школа – ныне Музей Сергея Прокофьева, фундаменты располагавшейся к востоку от усадебного дома «панской экономии», на месте которой теперь стоят новые хозяйственные строения, да расположенная на юг от дома, выстроенная в 1840 деревенская церковь Свв. Петра и Павла, в которой крестили композитора. Колокола, висящие ныне на колокольне, были отлиты в 1990-е в Донецке: на каждом из них изображён Прокофьев и начертаны цитаты из его музыки.

Возле церкви уцелело и семейное погребение, где покоится прах бабушки Анна Васильевны Житковой и двух умерших в младенчестве старших сестёр композитора Любови и Марии. Слева от могилы Анны Житковой видна и могила прежнего деревенского священника.

Православная церковь Свв. Петра и Павла в с. Красное Донецкой обл. (Украина) и обнаруженные у церкви могилы Прокофьевых и приходского священника. Современное расположение.

## Семейное погребение Прокофьевых

Север ↔ Юг



*Петропавловская церковь 1840 г. стройки, в которой крестили Сергея Прокофьева.*

Когда уже в 1930-е – 1940-е в музыке, вдохновлённой «Евгением Онегиным» Пушкина и «Войной и миром» Толстого, Прокофьев обратился к воссозданию той специфической атмосферы, в которой образованный класс XIX века жил в своих поместьях, в близости к земле и природе, то он попросту черпал из впечатлений своего детства. Никто из отечественных композиторов начала XX века, даже потомственный шляхтич Стравинский, не мог похвастать столь глубоким знанием поместного уклада, как не принадлежавший к наследному земельному дворянству Прокофьев.

После смерти отца 23 июля 1910 (ст. ст.) в Петербурге и краткого визита в Солнцевку в конце лета – начале осени того же года для ликвидации дел по управлению имением <sup>17</sup> Прокофьев там не бывал, хотя, как вспоминала Мира Мендельсон, после 1945 года и порывался посетить родные края.

## Ландшафт и характер, историческое и доисторическое

Донетчина всегда резко отличалась от центральной и западной Украины. В древности через эту территорию прошли племена таинственных киммерийцев, ирано-язычных скифов и сарматов, беспощадных гуннов, за которыми последовали германоязычные готы, а потом тюрки-болгары, авары, хазары, печенеги. Южная, приморская часть земель находилась в античные времена под властью Боспорского царства. В раннем средневековье степи были густо заселены, и поселенцы-христиане существовали здесь бок о бок с мусульманами и язычниками. Действие «Слова о полку Игореве» разворачивается именно в степях вокруг Северского Донца, на подходах к лежащему к югу от них «Синему Дону», испить шеломами воды из которого мечтает русское войско. Однако в 1391 и 1395 годах, во время междоусобных войн внутри Золотой Орды, пришедший из Азии Тамерлан разграбил степи и изничтожил их осёдлое население. После чего вся земля пришла в упадок, превратилась в разгульное Дикое поле – с реками и с полезными ископаемыми и с редкими поселениями лихих сорвиголов. Донетчина оставалась не слишком густо заселенной вплоть до конца XVIII века, когда с началом разработки угля, превратилась в самую бурно развивающуюся часть Екатеринославской губернии, в которой городское население многократно превосходило сельское.

В конце XIX – начале XX века этот край представлял собой центр модернизации, настоящий плавильный котёл различных традиций, этакую Русскую Америку и одну из альтернатив извечному спору славянофилов и западников, консерваторов и либералов: спасение от, как говаривал музыкальный критик и публицист-евразиец Пётр Сувчинский, зависания между двух типично русских бездн – «консерватизма без обновления» и «революции без традиции»<sup>18</sup>. Пришедшее из южной России и с центральной Украины население селилось в городах, где, занятое тяжёлым, смертельно опасным трудом на угольных шахтах, тем не менее, жило не в многоэтажных домах, а в своих собственных, отдельных, с маленькими садиками хатках, парадоксально соединив традиционный сельский уклад с модернизированным городским. В этом смешении рождались и свой язык, равно далёкий от литературного великорусского и от певучих сельских диалектов Центральной Украины, и свой умственный склад – прямой, героический, часто бесшабашный и определённо коллективистский. Ведь на той же шахте невозможно работать не сообща, не командой-бригадой; ошибка одного может стоить жизни всем, кто в забое. Отсюда и пресловутая нелюбовь мечтательных жителей центральной и западной Украины к нынешним «донецким», кажущимся им чуть не поголовно неотёсанными, сумрачными мужланами.

Село на Донетчине тоже мало напоминало центрально-, а уж тем более западно-украинское. В нём было не найти языческой романтики песен, поверий и обрядов, так вдохновлявшей Гоголя и Коцюбинского. Однако повсюду возвышались остатки индоиранских курганов-захоронений, стояли идолы прежних кочевников, палило степное жгучее солнце. Просторы пересечённой реками равнины настраивали на куда более архаический, чем на центральной Украине, определённо дославянский лад. Порой здесь встречались поселения немцев-колонистов и даже греков. Последние жили на скифских равнинах с незапамятных времён.

С бурно развивающейся Северной Америкой Донетчину роднило и ощущение не прирученного до конца рубежа, «frontier country» (страны-пограничья). Не случайно Прокофьев в молодые годы будет так мечтать добраться до Америки настоящей...

Соединение огромной человеческой и творческой дерзости с крепким стоянием на родной почве, – качеств, в иных терминах именуемых «авангардностью» и «патриотизмом», шло у Прокофьева именно от ранних лет, проведённых на самом краю Дикого поля.

## Родословная

Однако корни семьи были определённо великорусские. Отец – москвич, в 1867 – 1871 обучался в Петровской земледельческой и лесной академии, ныне Российском государственном аграрном университете – Московской сельскохозяйственной академии имени К.А. Тимирязева. Родился он 8 июля (20 н. ст.) 1846 года в семье московского заводчика Алексея Никитича Прокофьева (ум. 1860) <sup>19</sup>, а вот имени собственной матери Сергей Алексеевич сыну не сообщил. Не вносит большой ясности и личное дело «слушателя Сергея Алексеева Прокофьева», по сей день сохранившееся среди бумаг Академии. Заявленное свидетельство о рождении, а, значит, и о крещении, с именами родителей и воспитанников там отсутствует. Из дела становится ясно, что отец студента был купцом, проживавшим в Конюшенной слободе <sup>21</sup>. К сожалению, при просмотре алфавитов московских купцов за 1840-й и 1850-й никаких сведений о купце Алексее Никитиче Прокофьеве обнаружить не удалось. Сергей Алексеевич осиротел четырнадцати лет: оба родителя его умерли в один день от холеры.

Отец нашего героя, как и его младший брат Пётр, будущий крёстный отец Сергуши, в 1891 году уже «харьковский купец Пётр Алексеев Прокофьев», попали – по смерти обоих родителей – на воспитание в семью их старшей сестры Надежды, вышедшей замуж за Михаила Смирнова. Помимо усыновлённых родственников Смирновы воспитывали четверо дочерей: Надежду, Екатерину, Марию и Анну. *«Я их знал, – вспоминал композитор, – когда они были дамами среднего возраста – это были приятные, но мало интересные люди».*

Пётр Алексеевич Прокофьев стал управляющим делами своих племянниц – сестёр Смирновых и регулярно дарил крёстному сыну Сергуше *«золотые монеты на рождения и именины»* <sup>23</sup>. Больше ничем примечательным он композитору не запомнился.

Сергей же Алексеевич смог прилежным обучением и упорным трудом добиться немало. В 1864 он успешно окончил Московское Коммерческое училище и получил, по окончании, «звание личного почётного гражданина» г. Москвы. Из Петровской академии Сергей Алексеевич, однако, ушёл без аттестата – после пяти лет посещения лекций и практических занятий <sup>25</sup>; причиной тому послужило, вероятно, желание поскорее заняться делом.

Предками матери по отцу были крепостные Шереметева – Шилины, увезённые графом из тульского имения в Санкт-Петербург «за своеволие» и жившие в качестве прислуги в знаменитом Фонтанном доме-дворце Шереметевых <sup>26</sup>. Впоследствии во дворце располагался Арктический институт Академии наук, а ныне – там находятся Музей театрального и музыкального искусства и Музей Анны Ахматовой (поэтесса ютилась в 1920-е – 1950-е в одной из комнат дворца). В северной столице непокорные крепостные сменили фамилию Шилины на Житковы (в официальных документах писавшуюся Жидковы). Григорий Никитич Шилин-Житков (Жидков) приходился дедом Прокофьеву по материнской линии. Сам композитор запомнил ныне утраченный портрет Григория Никитича, запечатлевший его *«суровым аскетом раскольничьего склада».*

Общая атмосфера в доме Шереметевых в середине XIX века была весьма своеобразной. Владел огромным состоянием граф Дмитрий Николаевич Шереметев, сам сын крепостной – знаменитой актрисы Прасковьи Ковалёвой-Жемчужиной, и, сколько мог, тратил его на тайную благотворительность и явную помощь своим собственным крепостным. Так выросшие в Санкт-Петербурге дочери Григория Житкова, мать композитора Мария Григорьевна (1855 – 1924), её сёстры Екатерина Григорьевна (1857 – 1929) и Татьяна

Григорьевна (ум. 1912), получили начальное образование в стенах Фонтанного дома, затем учились в школах, в частности мать композитора – в Первой Московской гимназии, и впоследствии избрали каждая достойный и независимый путь. Восприемником при рождении, крёстным отцом Марии был сам Дмитрий Шереметев <sup>28</sup>. По сохранившимся у потомков Житковых изустным преданиям жизнь в Шереметевском дворце включала приобщение к высокой культуре – дети крепостных «слушали пение знаменитой Шереметевской капеллы в домово́й церкви, видели картины мастеров, развешанные на стенах дворца», понимали французский язык. Бабка композитора Анна Васильевна Инштетова, мать Марии, Екатерины и Татьяны, работала прислугой в Зимнем дворце. Инштетова была наполовину шведкой, отчего, вероятно, её внуку Сергею и досталась светловолосость и так поражавшее впоследствии, уже в Париже и в Нью-Йорке, Владимира Дукельского внешнее сходство рослого композитора со «шведским пастором» <sup>29</sup>. «По преданию, Инштетовы происходили от шведского графа Инстедта, иммигрировавшего в Россию,» – сообщал сам композитор <sup>30</sup>. Однако двоюродный дядя композитора Д.С. Инштетов внёс в 1947 существенное уточнение в известную Прокофьеву легенду. В письме к композитору он сообщал, что дети Инстедта – бабушка композитора и его собственный отец Семён Васильевич родились в селе Мещерском Серпуховского уезда Московской губернии, где их отец работал на строительстве для барона Боде-Колычёва. Боде-Колычёв первоначально выписал шведского подданного в Москву для работ по возведению Большого Кремлёвского дворца, проходивших, как известно, в 1838 – 1849 годах, а потом позвал к себе в имение и отдал за него свою внебрачную дочь. Достаточно раннее замужество для родившейся в таком браке дочери Анны Инштетовой не должно удивлять – оно вполне было в духе времени. Таким образом, Прокофьев приходился по матери также потомком древнему боярскому роду Колычёвых, к которому принадлежал и канонизированный Русской православной церковью Митрополит Филипп – оппонент и жертва Ивана Грозного, играющий важную роль в фильме Сергея Эйзенштейна, музыку к которому напишет, ещё не зная о своём родстве со святым, Прокофьев.

Другой парижский знакомый Николай Набоков сообщал о матери композитора Марии Григорьевне, очевидно со слов самого Прокофьева, что она «принадлежала к интеллигенции и была воспитана на оппозиционных революционных идеалах конца девятнадцатого столетия» <sup>31</sup>.

Младшая сестра матери Екатерина, любимая Сергеем с раннего детства тётя Катя, вышла замуж за Александра Дмитриевича Раевского (1850 – 1914), из знаменитой дворянской семьи, дослужившегося до чина действительного тайного советника. У Раевских родилось двое сыновей: старший – Андрей (1882 – 1920), младший – Александр (1885 – 1942). Александр женился на Надежде Богдановне Мейендорф (1885 – 1950) и провёл за своё аристократическое в глазах советской власти происхождение много лет в послереволюционных тюрьмах (его жена также находилась в заключении и работала в 1929 – 1932 на строительстве Беломорско-Балтийского канала). То, что мать Александра Раевского, как и мать его двоюродного брата Сергея Прокофьева, были из крепостных, для нового режима значения не имело. Прокофьев часто, но не всегда успешно, хлопотал перед советскими властями за любимого кузена Сашу; Дневник его полон размышлений по поводу горькой судьбы Раевского. В 1931, после очередного освобождения, Раевский, уже в летах, решил начать жизнь заново: поступил в Московскую консерваторию, которую окончил по классу контрабаса, играл в театральных оркестрах столицы. В 1941, вместе со многими, прежде осуждёнными по политическим статьям, был снова арестован и умер в заключении <sup>32</sup>. Таким образом, через сестру матери тётю Катю композитор состоял в свойстве как с родственниками героя войны 1812 года генерала Раевского, так и с семьёй будущего знаменитого богослова о. Иоанна Мейендорфа.

Брат деда композитора, долгожитель Павел Никитич Шилин-Житков (1801? – 1902) уехал после освобождения крестьян с женой и двумя детьми – сыном Василием, ушедшим впоследствии в монахи, и с дочерью Александрой (1856 – 1934) в деревню Баланда Аткарского уезда Саратовской губернии, где на выделенной для него после освобождения Шереметевым земле поставил два дома и посадил у ворот своего надела два дуба, живые, по свидетельству его прапраправнучки Елены Киселёвой, и по сию пору. Воспитанная в столице Александра Павловна Житкова вышла замуж за крестьянина Киселёва, однако все её дети и внуки – отдалённая родня композитора – получили должное образование и пошли либо по научной, либо по артистической части (в певцы, в актёры и в художники).

Сестра Александры Павловны двоюродная тётка композитора Татьяна Павловна Житкова (1857 – 1924) была оставлена отцом в Санкт-Петербурге на воспитании у дяди – деда Сергея Прокофьева. Татьяна Павловна окончила Бестужевские курсы и стала одной из самых первых русских женщин-врачей. Она вышла замуж за военного врача Алексея Себрякова и, ещё учась на курсах, родила ему в 1879 двух братьев-близнецов – Сергея и Павла.

Как мы видим, великорусская родня композитора была многочисленна и принадлежала к разным сословиям.

## **Брак родителей**

Родители композитора обвенчались 27 апреля (9 мая) 1877 в Придворной Богородицкой Рождественской Церкви, при Московском Придворном Верхоспасском Соборе и первоначально поселились в имении Николаевке, купленном отцом в Смоленской губернии на небольшой, доставшийся по наследству капитал. Имение дохода не приносило. Пришлось принять заманчивое предложение приятеля студенческих лет Дмитрия Солнцева и, продав Николаевку, уехать управлять чужим имением. Сергей Алексеевич взял в отдалённое украинское село и свою петербургскую тёщу Анну Васильевну. Происхождение и воспитание родителей Прокофьева, москвича Сергея Алексеевича и петербурженки Марии Григорьевны, в чьих жилах текла не только крестьянская русская, но и северная, скандинавская кровь, проявилось и в рисунке судьбы композитора. Если самые ранние годы прошли под опекой обоих родителей в затерянной посреди Дикого поля, но благоустроенной Солнцевке (1891 – 1904), то период бурного становления осуществился под материнской заботой в родном для неё Петербурге (1904 – 1918), за которым последовали годы странствий – тут сказалась кровь склонных к приключениям викингов – по Америке и Европе (1918 – 1936), период же зрелости и подведения итогов совпал в переселении в родной город отца – Москву (1936 – 1953).

Семейная жизнь Сергея Алексеевича и Марии Григорьевны была омрачена ранней смертью двух их дочерей Марии и Любви. Когда стало ясно, что третий их ребёнок родился здоровым и крепким, то родительская забота о развитии и воспитании стала поистине утроенной. Похоже, отец и мать приняли решение, что любые их жертвы и затраты оправданы ради будущего Сергуши.

Как велика была разница между привольным детством Прокофьева и детством его старшего современника и будущего друга-соперника Игоря Стравинского, проведённым в имперской столице, – детством, полным запретов и страхов! Стравинский никогда не забывал, что рос в многодетной семье, при том не самым любимым родителями сыном.

Очевидно, исток бытового «дикарства» Прокофьева, его бесстрашной прямоты и резкости, особенно в молодые годы, именно в чувстве изначальной защищённости, в

абсолютной уверенности в себе, внушённой ему родителями. «Варвар» и «скиф» не взялся в композиторе ниоткуда: он был в нём воспитан.

## **Первые музыкальные опыты: «Индийский галоп», марши и вальсы**

Мать добирала самостоятельно всю последующую жизнь то, чему не успела обучиться в Шереметевском дворце и в московской гимназии. Так, имея на руках младенца-сына и уже почти сорока лет от роду, она, как мы помним, использовала любой выезд зимой, когда замирали сельскохозяйственные работы, в столицы для усиленных занятий по фортепиано, которые продолжала самостоятельно и в солнцевской глуши. Сергуше было дозволено не только слушать, но и подыгрывать. Педагогика обоих родителей была разрешительной, воспитывавшей в их сыне независимость и самостояние. Легко догадаться, что от этих первых импровизаций, шедших одновременно с маминой игрой, в сознании Сергуши отложилось пристрастие к диссонансным и даже политональным звучаниям, к быстрому, «токкатному» колоченью пальцами по клавишам. В пять лет мать предложила сыну играть свои импровизации регулярно и самостоятельно. Вскоре он сочинил *«рапсодию Листа»*, не зная толком ни что такое «рапсодия», ни кто такой «Лист». Импровизацию, в подражание нотам из библиотеки матери он записал на десятилинейном (!) стане без разбивки на такты. Мать трижды симпровизировала «рапсодию Листа» по фантастической записи, опередив тем самым более чем на полвека опыты Джона Кейджа и других американских авангардистов с «недетерминированной нотацией». Сын был предельно огорчён (мать играла не то, что звучало в её голове) и согласился выучить основы нотной грамоты.

В возрасте пяти с половиной лет Сергуша симпровизировал свою первую серьёзную пьесу. Повзрослев, он вспоминал: *«Мать решила записать её, что, вероятно, далось не без труда, ибо дело для неё было новое. Пьеска была в фа-мажоре без си-бемоля, что отнюдь не следует отнести на счёт симпатий к лидийскому ладу, скорее – я не решался ещё коснуться чёрной клавиши. Однако мать, записывая, объяснила, что с “чёрненькой” будет лучше, и без дальнейших рассуждений восстановила си-бемоль. Трудно придумать более нелепое название, чем то, которое я дал этому сочинению: Индийский галоп. Но в то время в Индии был голод, большие читали о нём в газете и обсуждали между собой, а я слушал»* <sup>5</sup>.

Лиха беда начало. За пьесой последовали разнообразные композиции, включая сочинённые на следующий год до-мажорные марш, вальс и рондо, а за ними – в 1898 – 1899 ещё четыре марша (три из них – в четыре руки), два вальса (один в соль-мажоре, другой с переходом из до-мажора в соль-мажор: начинающий музыкант осваивал тонико-доминантовую гармонию) и некая «пьеса» для фортепиано в четыре руки. Сохранившееся на всю жизнь пристрастие Прокофьева к маршам и вальсам идёт именно от первых солнцевских опытов.

Оба родителя отличались слабоватым зрением и из страха, что близорукость может оказаться наследственной, повезли мальчика к хорошему окулисту. Ближайший проживал в Харькове. Так состоялся первый настоящий выезд Прокофьева из деревни в большой мир. Окулист ничего особенного у мальчика не нашёл. Но в Харькове Серёже очень понравились лифт в многоэтажном доме и цирк с аттракционами на воде. Однако удовольствие продлилось недолго: надо было возвращаться в родное село.

## **Первая поездка в Москву (1900); опера «Великан»**

В 1900 родители, наконец, взяли сына с собой в Москву. В родном городе Сергея Алексеевича Сергуша впервые увидел оперу и балет – «Фауста» Гуно, «Князя Игоря» Бородина и «Спящую красавицу» Чайковского.

Значения первых впечатлений преуменьшать не стоит. «Фауст» больше всего поразил его сценой дуэли – вот откуда взялась дуэль Рупрехта и Генриха в третьем действии оперы Прокофьева «Огненный ангел». Рупрехт «Огненного ангела» – это, конечно, отчасти и запечатлевшийся в детском ещё сознании Фауст Шарля Гуно; и, в пику прямолинейно-морализаторскому «Фаусту» Гуно, в котором поют Фауст – тенором (голос, связываемый в западноевропейской традиции с высшими мирами), а Мефистофель – басом (голос бездн и преисподних), Фауст и Мефистофель, являющиеся Рупрехту в четвёртом акте «Огненного ангела» поступают с точностью до наоборот; финальный же акт оперы Гуно – со сценами заключения Маргариты и Вальпургиевой ночи – предвосхитил сцены суда инквизиции и изгнания бесов в последнем акте «Огненного ангела». Хотя построенная на сквозном симфоническом развитии опера Прокофьева и намного интересней навсегда оставшейся в XIX веке то сентиментальной, то бравурной оперы Гуно.

«Князь Игорь» Бородина предвосхитил патриотическую музыку Прокофьева к фильмам Сергея Эйзенштейна.

Балет же Чайковского стал воплощением именно того, что Прокофьев будет изо всех сил стараться избежать в собственной балетной музыке.

По возвращении Серёжа решил сочинить свою собственную оперу. Работа шла с февраля по июнь 1900. Сюжет импровизировался на ходу: вместе с деревенскими ребятами, друзьями по совместным играм. В центре событий был некий Великан – олицетворение грозного взрослого мира, с которым сталкиваются Серёжа (Сергеев в опере), его приятели Егорка (в опере – Егоров) и Стеня (в опере названная полным именем Устинья). Впоследствии к четырём главным действующим лицам прибавились король, солдаты, гости на празднестве у Устиньи – в честь победы над Великаном. И снова наш герой как бы забегал вперёд.

Как само музыкальное действо, так и игры в театр предвосхитили будущую попытку взрослого Прокофьева написать подлинно импровизационную оперу – «Любовь к трём апельсинам», на сюжет мастера *commedia dell'arte* Карло Гоцци. Прокофьев настаивал на том, что даже детская его игра в музыкальный театр не была чистой забавой: *«По форме это была commedia dell'arte: выдумывался скелет, а затем актёры импровизировали»* .

От оперы «Великан» сохранились разрозненные листы. С.Р. Сапожников, дописавший утраченные куски и в 1991 издавший сочинение под своей редакцией, построил большую часть первой картины на слегка изменённой цитате из первых тактов песни «Степь да степь кругом...» – но это, конечно, не имеет к детскому сочинению Прокофьева никакого отношения . Да и степь вокруг Солнцевки была в ту пору не «глухой», как поётся в известной песне, а вполне возделанной. На самом деле, авторского в опубликованном «Великане» чуть больше половины, включая – стоит ли удивляться? – звучащий в конце оперы вальс.

## **Новая поездка в Санкт-Петербург и Москву (зима 1901 – 1902): знакомство с Танеевым**

Как и было заведено у Прокофьевых, зимой, когда уже не нужно было присматривать за именем, они отправились в столицы – сначала в Санкт-Петербург, потом в Москву. В

Петербурге, в гостях у тётки по материнской линии Татьяны Григорьевны и её детей – кузенов Раевских, в Серёже впервые пробудился гурман. И сорок лет спустя он с наслаждением вспоминал пожиравшиеся им без счёта рыбные закуски, столь несходные со степной пищей и стоявшие везде на столе у Раевских. Конечно, снова ходили в оперу. Потом поехали в Москву. В Москве посетили знакомых матери Померанцевых, сын которых учился в консерватории у знаменитого композитора и теоретика контрапунктического письма Сергея Танеева.

23 января 1902, согласно дневнику Сергея Танеева (датировка по танеевскому дневнику – старого стиля), состоялось знакомство маститого композитора с подающим надежды мальчиком. Прокофьева Танееву представил Юрий Померанцев.

«Обедал (во 2-м часу) Юша. Он привёл мальчика 10 лет – Серёжу Прокофьева, имеющего выдающиеся способности. Он играл свои сочинения – абсолютный слух, узнаёт интервалы, аккорды.

2 голоса из баховской кантаты гармонизировал так, что видно, что он ясно представляет себе гармонию. Юша будет давать ему уроки и раз в неделю ко мне его приводить. С ним была его мать – они живут в деревне около Екатеринославля. Собираются переезжать в Москву. Приехали пока на месяц».

Запись Танеева отмечает не только изумление знаменитого москвича перед способностями вундеркинда из глубокой провинции, но и искреннее удивление от того, в какой глуши Прокофьевы обретаются. То, что Солнцевка названа им «деревней около Екатеринославля» <sic!> требует поправки: село-то в действительности отстояло от Екатеринослава на сотни и сотни вёрст.

Переезд Прокофьевых в Москву не состоялся – не в последнюю очередь из-за дел отца по имению, – но 4 февраля Танеев уже водил мальчика на репетицию своей Четвёртой симфонии «и объяснял подробности того, как пишутся партитуры» <sup>10</sup>. А ещё через месяц – 7 марта – Танеев устроил экзаменовку «маленькому Прокофьеву по гармонии» <sup>11</sup>. На следующий после этого день Серёжа с Марией Григорьевной были на репетиции фрагментов Второй симфонии Танеева <sup>12</sup> (в воспоминаниях Прокофьева ошибочно названа Вторая симфония Чайковского). Строгий, пусть и суховатый, контрапунктист Танеев мог многому научить того, кто делал только первые робкие шаги на композиторском поприще. Но Танеев, конечно, был слишком значительным светилом московского музыкального небосвода, слишком занятым собственной композиторской работой, чтобы уделять нужное время даже исключительно одарённому мальчику. Прокофьев нуждался в наставнике, композиторски талантливом и чутком, но ещё не успевшем обрасти делами, обязательствами и планами, как ими давно оброс Танеев.

Выбор пал на уроженца Киева, сына бельгийского подданного Рейнгольда Глиэра, прежде учившегося композиции в Московской консерватории как раз у Танеева, а ныне сочинявшего музыку в романтически русском ключе, столь привечаемом в кругу так называемых «беляевцев», – национально настроенных композиторов-академистов, считавших себя наследниками «Могучей кучки» и получивших своё прозвание оттого, что им покровительствовал лесозаводчик Митрофан Беляев. 9 мая 1902 (ст. ст.) Глиэр дал Танееву согласие на путешествие в пусть и благоустроенный, но очень уж дальний угол Екатеринославской губернии <sup>13</sup>, и в начале лета он уже подъезжал на коляске, подобравшей его на железнодорожной станции Гришино, к окрестностям Солнцевки.

## **Приезд Глиэра в Солнцевку**

Импозантный, культивировавший иностранно-артистическую внешность и одновременно очень простой в обращении, первый учитель музыки навсегда поразил воображение Сергуши. Во-первых, Глиэр с самого начала занимался не только музыкальным, но и психологическим воспитанием вундеркинда, легко и просто показывая ему, что неравенство в возрасте, опыте и знаниях может сочетаться с абсолютным уважением к другому: *«В свободные часы, – вспоминал Прокофьев, – Глиэр не прочь был сыграть в крокет или шахматы или даже принять вызов на дуэль на пистолетах с пружиной внутри, стрелявших палочкой с резиновым наконечником, чем ещё больше покорял моё сердце. Он всегда присутствовал на наших спектаклях, взглянув на них серьёзнее, чем на игру, и видя в них зародыши будущих сценических работ композитора»*. И это при том, что сам Глиэр был, помимо обязательного преподавания, занят в Солнцевке композиторской работой: *«по утрам сочинял струнный секстет <ор. 7>, по вечерам переписывал сочинённое или сидел у себя и читал...»* <sup>45</sup> Вероятно, прокофьевская привычка ежедневно отдавать утро композиции, а в неплодотворное для сочинительства время переписывать и править партитуры происходит от очень раннего желания во всём следовать за поразившим его наставником. Он и не скрывал этого: *«Пребывание Глиэра в Солнцевке оказало огромное влияние на моё музыкальное развитие»*.

А во-вторых – с приездом Глиэра в Солнцевку в доме возникли кое-какие нервные флюиды, которые Серёжа остро почувствовал, и, годы спустя, вывел наставника, с некоторым сарказмом, под попугайским именем *«monsieur Какаду»* в рассказе «Какие бывают недоразумения» (1918). Герой его, словно списанный с Сергея Алексеевича строитель-путеец, часто живущий в разлуке с женою, ждет появления на строительстве железной дороги супруги в обществе *«одного из второстепенных инженеров на той же постройке»* – этого самого Какаду и мучится, как выясняется, вполне безосновательной, но от того не менее жгучей ревностью: *«Ведь надо знать, что такое Какаду. Во-первых, он бельгиец, а все бельгийцы и французы отличные инженеры, если бы не были ещё лучшими ухажёрами за чужими жёнами. Во-вторых, надо посмотреть на него: смазливый, смуглявый, глазки поволочные, на носу пикантно посажено пенснэ, в галстук пикантно воткнута булавка – прямо противно смотреть...»* <sup>47</sup> В действительности источником любовного томления у Глиэра была разлука с собственной невестой.

Раз сложившись, как уважительные и одновременно наставническо-ученические, отношения Прокофьева и «русского иностранца» – в душе же самого настоящего патриота – Глиэра остались такими вплоть до смерти Прокофьева (учитель, увы, пережил вундеркинда-ученика); и во второй половине 1940-х, Глиэр, в ту пору председатель Оргкомитета Союза советских композиторов, продолжал прилюдно обращаться к тому, за первыми композиторскими шагами которого внимательно присматривал, как к Серёже и на ты. Прокофьев сохранил нежность ко многим ранним композициям Глиэра и не раз, уже живя в 1920-е годы во Франции, проигрывал в четыре руки со своим заграничным товарищем Владимиром Дукельским, тоже учеником Глиэра, Вторую симфонию их общего наставника.

По воспоминаниям Глиэра, распорядок дня в солнцевском имении отличался большой разумностью: раннее вставание, общее купание на речке Солёной, завтрак, занятия музыкой, после чего русский и арифметика с Сергеем Алексеевичем (к этому времени уже успевавшим решить неотложные утренние дела), затем – французский и немецкий с Марией Григорьевной (во время занятий родителей с Серёжей его музыкальный наставник сочинял в комнате с видом на сад), обед, затем – для Серёжи и для самого Глиэра – время «прогулок, развлечений, игр» <sup>49</sup>. Глиэр с учеником часто выезжал верхом в поля. Он же пристрастил его к проигрыванию классических сочинений в четыре руки:

Гайдна, Моцарта, Бетховена, Чайковского – таким практическим методом он обучал тому, как строится музыкальная форма.

Однако были проблемы: Глиэр, умевший лучше играть на скрипке, чем на фортепиано, просто не мог правильно «поставить» Серёже руки за инструментом.

## **Первая симфония, опера «Пир во время чумы», песенки, первая соната**

И всё-таки это с лихвой восполнялось советами чисто композиторского свойства. Так сохранилась первая часть – Presto – самой первой, соль-минорной симфонии маленького Серёжи, посвящённой Рейнгольду Морицевичу. Рукой маленького композитора была написана партитура, а четырёхручное её переложение для фортепиано – рукой французской его гувернантки <sup>21</sup>. Судя по приводимому в «Автобиографии» тематическому материалу первой, второй и третьей частей симфонии, они были ещё весьма наивны и незрелы, а контрапунктическое развитие во вполне ребяческом сочинении предельно элементарное. Более того, к ужасу недосмотревшего Глиэра, тональность второй части фа-мажор оказалась не родственной тональности первой части – соль-мажору. Количество частей в симфонии также не соответствовало канону: вместо четырёх – три, без финального аллегро <sup>22</sup>.

16 ноября 1902 г. Танеев снова увидел Прокофьева и Марию Григорьевну на симфоническом концерте в Москве, а 20 ноября Серёжа и Глиэр зашли к нему в гости, дабы показать плоды летних занятий – первую «симфонию» в четырёхручном переложении <sup>23</sup>. Особенного впечатления она на Танеева не произвела. Танеев сам взялся сыграть партию второго фортепиано, накормил Серёжу шоколадом и отпустил ехидное замечание относительно гармонического построения «симфонии»: «...гармонизация довольно простая. Всё больше.. хе-хе... первая да четвёртая да пятая ступени». Прокофьев возводил гармоническую сложность языка многих своих сочинений именно к этому вскользь брошенному замечанию Танеева: *«микроб проник в организм и потребовал длительного инкубационного периода»* <sup>24</sup>.

Летом следующего, 1903-го года Глиэр снова приехал в Солнцевку, но на этот раз Серёжа взялся под его руководством не за оркестровое сочинение, а за оперу, избрав сюжетом маленькую трагедию Пушкина «Пир во время чумы» и заносчиво надеясь перещеголять самого Цезаря Кюи, чья тонко исполненная музыкальная драма на тот же сюжет недавно, в ноябре 1901 увидела свет ramпы на сцене московского Нового театра и была в том же 1901 году издана в Лейпциге. Мастер психологического речитатива и вообще мастер оперного жанра, Кюи строит свою камерную оперу на игре светотени, специально не заостряя и без того сумеречной обстановки – действие происходит в Лондоне в пору чумной эпидемии 1665 года, и кто-то из пирующих должен будет скоро присоединиться к тем, кто уже погребён на дне общей могилы. Серёжа Прокофьев, будь он чуть более зрелым музыкантом, мог бы почерпнуть у Кюи многое: например то, как, с оглядкой на опыт Вагнера, старший композитор, с предельной естественностью, приходящей с большим опытом, повторяет в опере определённые тематические куски, или то, как приглушает Кюи патетику эпизодов, подобных песне Мэри, проезду погребальных дрог, гимну чуме, делая их при этом куда более впечатляющими... Но Серёжа – ещё ребёнок – хотел как раз бьющих по воображению слушателя и интонационно правильных (с детской, наивной точки зрения) картин. Судя по двадцати уцелевшим тактам музыки «Пира», – началу картины чумного бедствия, речитативу Мэри и самому началу её песни – музыка нового сочинения была, особенно в картине чумы, несравненно интересней всех

– подчёркиваю: всех! – предшествовавших опытов Серёжи. Педагогика Глиэра давала первые крепкие всходы.

Когда 12 декабря 1903 Прокофьев во время очередного пребывания в Москве решил показать Танееву ноты собственного «Пира», то мастер одобрительно отметил в дневнике: «...сделал большие успехи. Я дал Серёже партитуру “Руслана”» <sup>56</sup>.

К концу 1903 им было сочинено уже двадцать четыре «песенки», как Серёжа называл небольшие пьесы для фортепиано, разбитые им на две серии – по дюжине в каждой. Некоторые из песенок – 12-я в первой серии и 6-я во второй – были, по заданию Глиэра, переложены для симфонического оркестра. Прокофьев продолжил серийное сочинение «песенок» вплоть до сентября 1906, доведя до конца пятую серию, а общее число до шестидесяти! <sup>57</sup> Вещи эти превратились в стилистическую и жанровую лабораторию молодого композитора, с завидным упорством продолжавшего на протяжении четырёх лет самообучение и самосовершенствование. В октябре 1903 года Прокофьев начал и первую в своей жизни фортепианную сонату, сведений о которой сохранилось крайне мало.

После недолгого зимнего возвращения в Солнцевку Мария Григорьевна с Серёжей отправились в Петербург. Мать хотела подобрать сыну в родном городе хорошую гимназию, хотя сама и училась в Первой гимназии в Москве. Отец-москвич был уверен, что Москва куда лучше северной столицы. Консерватория там имела отличную, а признанный авторитет среди её педагогов Танеев благоволил к их сыну. Всё решил разговор с Глазуновым. Вождь так называемого «национального» – национального в смысле любви к гармонизации русского фольклора по немецким лекалам, по сути цивилизаторско-академического – направления в русской музыке, он был на пике славы и признания и ещё относительно молод. Глазунову не исполнилось и 39, и он был значительно младше как отца, так и матери Серёжи. Тем не менее, вес его в музыкальном мире оказался таков, что присоветуй он что-либо, можно было не сомневаться, что так оно и будет. Аудиенции добиться было непросто, но, раз услышав то, как мальчик играет «Пир во время чумы», Глазунов был под немалым впечатлением – он явно признал в юном Прокофьеве себя самого, только на четверть века моложе, – и сам потом пришёл на квартиру к Марии Григорьевне и Серёже. Мать как раз отсутствовала, а гостевая комната была в полном беспорядке: «...на столе стояла недоеденная каша, рядом лежал учебник арифметики и тетрадка, в которой я писал задачу, а около неё резиновый пистолет. На пианино, которое мы брали на прокат, валялись груды нот. У моей матроски не хватало пуговицы, и волосы сваялись, так как я недавно спал на диване,» – вспоминал склонный к педантизму и аккуратности Прокофьев тридцать пять лет спустя <sup>58</sup>. Словно не замечая всего этого, великий композитор присоветовал купить взамен стоящего на пюпитре четырёхручного переложения симфоний Бетховена такое же, но Шумана, и проиграть все его четыре симфонии с матерью, и пообещал придти назавтра в то же время. Как и с замечанием Танеева о слишком простых гармониях, этот как бы вскользь оброненный совет сыграл огромную роль в становлении совсем юного композитора. На годы Шуман – образец владения симфонической формой на взгляд Глазунова – станет для юноши и образцом фортепианного композитора. Это потом уже зрелый Прокофьев, обретя свой стиль, будет иронизировать над несовершенствами шумановского романтизма, чтобы, по здравом размышлении, принять и эти несовершенства.

Речь Глазунова на следующий день была короткой, но непоколебимой по тону: «Я пришёл уговорить отдать вашего сына в консерваторию. Если ребёнка, обладающего такими способностями, как ваш, нельзя отдать в консерваторию, то тогда кого же можно? Именно в консерватории талант его получит полное развитие, и есть все шансы, что из него

выйдет настоящий артист. А если вы будете готовить на гражданского инженера, то музыкой он будет заниматься по-любительски и никогда не сможет выявить себя в полной мере» <sup>31</sup>. Глиэр со своей стороны побеседовал с Римским-Корсаковым, и тот вроде бы не возражал против приёма столь юного студента во взрослый класс.

28 июня/11 июля 1904 года Мария Григорьевна подала прошение на имя директора Консерватории:

«Желая определить в С.-Петербургскую Консерваторию сына моего Сергея, родившегося 1891 года 15 апреля для изучения *теории композиции и научных предметов*, покорнейше прошу принять его в число учеников Консерватории в тот класс, в который он по своим познаниям может поступить. При чём имею честь сообщить, что по научным предметам он готовился в 3-й класс. Прося принять моего сына в Консерваторию, я принимаю на себя ручательство в исполнении со стороны моего сына правил, установленных для учащихся в Консерватории» <sup>32</sup>.

Так неожиданно поиски хорошей гимназии в Петербурге сменились необходимостью держать экзамены в высшее музыкальное учебное заведение столицы.

### **Решение учиться в Санкт-Петербургской консерватории: экзаменовка у Римского-Корсакова**

23 августа/5 сентября 1904 Мария Григорьевна вернулась с Серёжей из Солнцевки в Петербург с намерением проследить за его поступлением в Консерваторию. Общеобразовательные предметы мальчик сдал без труда, главным был экзамен 9/22 сентября по специальной теории. Решающим было здесь мнение Римского-Корсакова, ярчайшего из светил Консерватории. Римский расспрашивал много и с пристрастием – просил сыграть с листа, как музыку классиков, так и сочинённое самим экзаменуемым, проверял его абсолютный слух, умение угадывать аккорды, общий круг интересов, спрашивал о вероисповедании, знании языков – словом, обо всём, что могло придти в голову, проверяя не только музыкальные способности, но и общий склад личности.

По впечатлению будущего одноклассника нашего героя Бориса Асафьева, одновременно проходившего экзаменовку по композиции, Римский-Корсаков «сперва возражал против приёма 13-летнего Серёжи Прокофьева в консерваторию, но потом всё же согласился» <sup>33</sup>. Очевидно, причиной был именно чрезвычайно юный возраст студента. Римский-Корсаков попал в консерваторию, успев пройти обучение на офицера военно-морского флота.

В некотором смысле опасения его были небеспочвенны. Интересы столь рано метившего в Консерваторию мальчика отвечали возрасту, но Серёжа демонстрировал и раннюю склонность к систематизации, стремление найти сходные закономерности в разнообразных вещах, что указывало на ум, склонный не только к изобретательству, но и к строгому анализу.

Сохранилась помеченная февралём 1904 – осенью 1905 годов тетрадь с записями ещё беспомощных стихов (бесконечной поэмы «Граф»), стихотворений «Татары», «Ретвизан», «Новик»), с пьесой «Норд-Экспресс», с напоминающим киносценарий рассказом «История одного господина», с русскими и французскими шарадами и ребусами, с результатами игры в крокет, в морские сражения, с правилами разнообразных карточных игр, со способами вычисления боевых коэффициентов военных судов, с таблицами сравнения флотов различных стран, а также русских и японских морских сил, с их расположением до и в момент Цусимского сражения, с записями наблюдений за погодой и

способами определения цветов, со статистикой ошибок, сделанных учениками Петербургской консерватории по гармонии, с правилами ходьбы на ходулях, сокращённого письма по-русски, со списком опер, на которых Сергей побывал, и много с чем ещё <sup>34</sup>. Все записи отличает завидный в своём упорстве систематизм.

И всё-таки первый год обучения Серёжи Прокофьева ничем выдающимся, прямо скажем, отмечен не был.

## **Жаркое лето 1905**

Революционное лето 1905 года тоже прошло в солнцевском захолустье почти незамеченным. Сергей Алексеевич, управитель разумный и справедливый, знавший цену производительному труду и экономическому порядку, не вызывал никаких отрицательных чувств у крестьян, живших в Солнцевке лучше, чем в других имениях. Однако и он понимал, что бережёного Бог бережёт, и в поездках по имению и в город не расставался с оружием и даже брал с собой дюжего сопровождающего. Начиная с августа, когда от летней жары высохли поля, крестьяне окрестных деревень стали жечь соседских помещиков. *«Обыкновенно это случалось около полуночи, – вспоминал наш герой, – когда я спал. Меня будили настойчивые удары набата, а среди чёрной южной ночи на горизонте полыхало яркое зарево»* <sup>35</sup>. Но в Солнцевке пока было тихо. Ветеринар Василий Моролёв, как-то раз, подъезжая к имению в тарантасе, застал ватагу из десяти деревенских мальчишек на ходулях с Серёжей Прокофьевым во главе <sup>36</sup>. Раскола на «господ» и крестьян ещё не произошло.

Когда же осенью 1905 курский помещик Дмитрий Солнцев, заботясь о своих законных наследниках – двух взрослых сыновьях – а также о внебрачных детях, решил разделить Солнцевку на три доли – по две двум официальным наследникам, а одну – себе самому, то младший сын Солнцева попросил Сергея Алексеевича о продаже причитающейся трети. Надеясь предотвратить потенциальную враждебность крестьян по «земельному вопросу», отец Прокофьева решил продать её жителям Солнцевки. Десятилетия спустя, Прокофьев удивлялся избыточной наивности родителя, во всём полагавшегося на логику (кстати, и ему самому с годами стала присуща эта чрезмерная вера в разумное): *«Он, конечно, ошибался, потому что интерес к покупке земли мог проявляться у богатых мужиков, революция же шла от слов бедняцких»* <sup>37</sup>. Итак, как подтверждает Надтока, «в революции 1905 – 1907 гг. крестьяне <Солнцевки> участия не принимали, это объяснялось тем, что среди крестьян было много зажиточных семейств, и тем, что село было далеко от ближайших промышленных центров».

И лишь когда в 1917 – 1918 на Донетчину пришла революция настоящая, то и содержавшееся в идеальном порядке солнцевское хозяйство было разорено: дорогостоящий заграничный сельхозинвентарь растащили, сад со скульптурами и дом, в котором родился будущий композитор, сровняли с землёй. Исчезли, увы, и черепичный, кирпичный, маслособойный, пивоваренный и конный заводы, паровая мельница и многое что ещё, учреждённое на селе упорными усилиями Сергея Алексеевича. Хаотический выплеск победил долгий разумный труд.

## **Часть вторая. Анфан террибль в Петербургской консерватории и после неё (1905 – 1917)**

### **Квартира на Садовой улице, счастливое одиночество**

Мать поселилась с сыном на съёмной квартире на Садовой улице, пересекающей, точнее опоясывающей весь центр Петербурга – от Летнего сада и Марсова поля до устья Фонтанки, что у Старо-Калинкина моста: в той её части, что была не так уж и далеко от Крюкова канала, на котором прошло детство Стравинского, – в доме за № 90.

Город прямых летящих линий и широких, просторных проспектов – запруженная пешеходами, торговая Садовая была исключением, – опрокидывающей сознание архитектуры, величественной и музыкальной одновременно, прекрасных общественных садов, лучших в тогдашней России музеев и театров, судоверфей и передовых заводов, высокого неба, имперского величия и славы, заселённый заносчивым высшим чиновничеством, родовой и промышленной аристократией, артистической богемой и профессурой мирового класса, военными всех званий и рангов, ремесленным и рабочим людом, пришедшими на сезонные работы крестьянами, Санкт-Петербург был возведён как воплощённое будущее, путём невероятных усилий, в совершенно непригодном для города месте, противопоставлен остальной России и в этом противопоставлении одновременно вбирал и отражал её, и, отражая страну, был плодом русского гения в наивысшем его проявлении, через открытость чужому умеющего довыразить и достроить своё.

Влияние Петербурга на творческое сознание Прокофьева огромно. Именно в таком требующем всего тебя, без остатка, месте он и стал, сопротивляясь его колоссальному силовому полю, самим собой.

Ведь Петербург был не только воплощением людьми для людей разумно и властно, просторно и захватывающе организованного пространства; он ни на минуту не переставал быть пределом физического, культурного и эстетического напряжения, сдерживающего внешнее давление стихийно-природного. Нева с её разливами и широким течением не давала ни на минуту забыть о близости стихии.

От петербургской разлётной просторности и широкой вычерченности – идёт уверенная ясность прокофьевских музыкальных построений; недаром уже первых слушателей его музыки поражала традиционность форм в эмоционально и колористически взрывных композициях. От сопротивления силовому полю Петербурга – дикой энергии напор его сочинений, заключённый при этом в жёсткую структуру; недаром петербургский критик Каратыгин сравнивал их с ледоломом на Неве – мощным и неостановимым, «когда кажется, что не глыбы льда движутся навстречу нашему взору, а мост плывёт против течения».

Прокофьеву повезло, что на первых порах его ничто не отвлекало. В атмосфере заботы, созданной Марией Григорьевной, он мог целиком отдаться тому, ради чего оставил степную Солнцевку – изучению *теории композиции*. Он поначалу был настолько переполнен этим, что даже не замечал отсутствия друзей, даже того, что отец, продолжавший управлять донецким имением, больше не жил с ними, пожертвовав ради благополучия сына единством семьи, и, конечно, всего, что происходило вокруг в столичном городе. Зато концентрация на избранном деле была полнейшая. И слава Богу.

## **Занятия в Консерватории: преподаватели и наставники**

Вера Алперс, будущая близкая приятельница юного Серёжи, запомнила появившегося в консерваторских классах осенью 1904 тринадцатилетнего Прокофьева «ярко выраженным блондином с живыми глазами, с хорошим цветом лица, с яркими крупными губами, очень аккуратно одетым и аккуратно причёсанным».

Преподаватели Консерватории, ведшие у совсем ещё юного студента, либо присматривавшие за его успехами и развитием, были звёздами первой величины, или входили в такой «второй ряд» знаменитостей, который составил бы честь любой национальной традиции.

Новый директор Консерватории Александр Глазунов – после отставки на волне революционных протестов довольно левого Римского-Корсакова – никаких предметов у Прокофьева не вёл, зато не раз вмешивался на стороне ершистого вундеркинда в принимаемые относительно него решения. Он вообще постоянно защищал студентов: то материально помогал бедствующим, деля между ними своё жалование, – в деньгах Глазунов, унаследовавший от отца издательское дело, не нуждался; то ходатайствовал перед полицией за приехавших учиться из «черты оседлости»; то намекал, что то или иное студенческое сочинение неплохо бы исполнить на проходивших за стенами Консерватории концертах. Композитор необычайного мастерства и благородства, «русский Брамс», пусть и не ведавший об интеллектуально-звуковых глубинах, открытых Мусоргскому, и никогда не погружавшийся в психологические бездны, присущие Чайковскому, Глазунов высоко и с достоинством держал голову вождя академической школы в нашей музыке. Джентльмен во всём – от бытового поведения до эстетических вкусов – Глазунов был увенчан признанием русской музыкальной общественности и почетными докторскими степенями Оксфордского и Кембриджского университетов, широко и с достоинством глядел на вещи, уча этому юных консерваторцев. Они же его боготворили. И то, что Глазунов признавал огромный композиторский талант мальчика из Солнцевки, и, пусть и не во всём одобряя, во всём ему покровительствовал, раз и навсегда определило положение Прокофьева-студента. Во всяком случае, о таком отношении директора Консерватории знали все. (Через много лет Глазунов отнесётся с таким же исключительным пониманием к другому гениальному вундеркинду и студенту *его* Консерватории – Дмитрию Шостаковичу). Чисто творчески влияние Глазунова сказывалось в том, что его музыка частенько проигрывалась студентами Консерватории при домашнем музицировании. Прокофьев и значительно старший его одноклассник Николай Мясковский, по первому образованию военный, исполняли в четыре руки Пятую и Шестую симфонии благородного мастера <sup>3</sup>, дома у Алперс Сергей частенько игрывал на пару с Верой и другие выдающиеся симфонии директора Консерватории – Седьмую и Восьмую <sup>4</sup>, прозванную Николаем Слонимским «Ормузд и Ариман». Мясковскому, без сомнения, пошло на пользу раннее увлечение Глазуновым; Прокофьев же, как он ни стремился отрицать любые влияния, с годами всё больше демонстрировал зависимость от того, что глубоко прочувствовал в ранние годы. Как ни парадоксально, самая конструктивно совершенная и зрелая, самая музыкально цельная и самая характерно прокофьевская из его симфоний – Пятая одновременно и самая «глазуновская»: в первую очередь по возвышенному благородству тематических линий и формы. Есть в ней и прямые аллюзии на Глазунова.

Количество же раз, когда Глазунов помог юному Прокофьеву вниманием и добросердечием просто неисчислимо. Вот два выдающиеся в своём роде примера. Когда в абонементе Мариинского театра на сезон 1907/1908 годов собирались давать «Кольцо Нибелунгов», то Прокофьев попросил на репетицию «Золота Рейна» величайшую ценность консерваторской библиотеки – партитуру оперы, выдававшуюся на руки только самому Глазунову да Римскому-Корсакову. Понимая, какое огромное образовательное значение может иметь для юноши прослушивание Вагнера с партитурой в руках, Глазунов лично поручился за то, что студент возвратит её в целостности и сохранности. А в 1909 Прокофьеву, уже окончившему обучение по композиции, но продолжавшему занятия по фортепиано, Глазунов решил уступить половину времени на репетиции своей новой вещи с Придворным оркестром под управлением Гуго Варлиха – с тем, чтобы тот же оркестр

прочитал в присутствии Прокофьева его новую симфонию. Иной возможности услышать это произведение в оркестре больше не представилось. В 1907 аналогичным образом поступил Римский-Корсаков, устроив с Придворным оркестром Варлиха прослушивание частей юношеской симфонии Игоря Стравинского.

В отличие от Глазунова, Николай Римский-Корсаков вёл классы контрапункта и инструментовки, но заинтересовать инструментовкой схватывавшего всё на лету и стремительно развивавшегося Прокофьева не удалось. У того на всю жизнь осталось впечатление от занятий с Римским-Корсаковым как от чересчур поверхностных и потому безразлично-суховатых (классы были переполнены, особого внимания каждому уделить не получалось), странно не соответствующих занимавшей воображение музыке, писавшейся преподавателем. Студент с увлечением слушал только что поставленную на сцене Мариинского театра мистическую оперу Римского-Корсакова – из времён монгольского нашествия – «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Его собственная музыка к историческому кинодействию Сергея Эйзенштейна «Александр Невский» возникла из переосмысления корсаковского «Китежа», особенно же занимавшей юного Прокофьева Сечи при Керженце. Но ещё больше, чем героический «Китеж», воображение юноши занимала лирическая опера-мистерия Римского-Корсакова из языческих времён «Снегурочка» <sup>3</sup>. Прокофьеву очень хотелось большего личного и композиторского контакта с прославленным мастером, но его, увы, не складывалось. Поэтому учеником Римского-Корсакова Прокофьев себя никогда не считал.



Ещё хуже было отношение к классам по контрапункту у Анатолия Лядова. Тот имел значительную репутацию как композитор, но имел также склонность к симфонической миниатюре, а не к развёрнутым полотнам, как Глазунов, и уж решительно оказывался не способен написать хоть одно сценическое действие, подобное тем, что выходили с завидной регулярностью из-под пера Римского-Корсакова. Лядов не скрывал от студентов, что занимается с ними от отсутствия иного источника к существованию.

Приученный с детства к упорному труду, Прокофьев считал профессора за феноменального лентяя. Действительно, если была хоть малейшая возможность увильнуть от проведения классов, Лядов просто не являлся на службу. Благо бы освободившееся время шло на сочинительство. Вовсе нет. Когда Сергей Дягилев договорился с Лядовым о написании им музыки к балету «Жар-птица», который в хореографии Фокина должен был идти в Париже, а, значит, обещал и приличный гонорар, – чем не источник к существованию! – то к сроку сдачи партитуры Лядов передал Дягилеву и Фокину, что дело скоро сдвинется с мёртвой точки, ибо он даже уже приобрёл нотную бумагу <sup>6</sup>. Кончилось всё тем, что вместо него балет написал ни дня не учившийся в Консерватории и мало кому известный до того Игорь Стравинский. Что до студентов, то Лядов занят был в основном выуживанием грязи в голосоведении и ошибок в полифоническом построении, что само по себе замечательно, да вот, решительно лишённый широты взгляда, выдающийся полифонист за деревьями не видел леса. Изю всех студентов он выделял аккуратного и грамотного Асафьева, будущего автора бесцветных партитур и прекрасных музыковедческих работ, с трудом выносил независимого Прокофьева, а в композиторское будущее их одноклассника Мясковского попросту не верил. Единственное, чему Прокофьев с пользой для себя выучился у Лядова на всю жизнь – так это каллиграфической записи музыки, ибо неаккуратность тот считал за неуважение к другим музыкантам, которым предстоит всё это читать и проигрывать <sup>8</sup>. В целом Лядов оставил у Прокофьева впечатление «человека мелкотравчатого» <sup>9</sup>. По мнению же Бориса Асафьева лядовское отношение к Прокофьеву было не таким уж отрицательным, и за дотошными придирками скрывалась педагогическая сверхзадача: «Он отлично понимал всё значимость громадного дарования юного Прокофьева. «Я обязан его научить, – говорил Лядов. – Он должен сформировать свою технику, свой стиль – сперва в фортепианной музыке. Потом постепенно выпишется»».

Иосиф Витоль, он же Язепс Витолс, композитор-белявец, чья музыка, сочетавшая манеру «национально мыслящих» русских с латышским материалом, Прокофьеву нравилась и к которому студент ушёл на свободную композицию от «мелкотравчатого» Лядова, так же не был в восторге от диссонантного и токкатного языка студенческих сочинений Прокофьева, от его эмоциональной стихийности.

И лишь Николай Черепнин, взявший по собственной инициативе «дикаря» Прокофьева в класс дирижирования (в хорошего дирижёра наш герой так и не выработался), приходился по сердцу взрослому юноше родственным отсутствием уважения к авторитетам. Так о зрелом, психологически взвинченном Чайковском, столь полюбившемся миллионам интеллигентных русских, Черепнин отзывался с некоторым сожалением. Наиболее интересен был, на его взгляд, другой композитор – создавший в первых двух симфониях – в «Зимних грёзах» (№ 1) и в т. н. «Малороссийской» (№ 2), в пронзительной и фантастической опере «Черевички» (вдохновлённой «Ночью перед Рождеством» Гоголя) и на некоторых, но не тех, что любимы широкой публикой, страницах «Евгения Онегина» – особый русско-украинский, в сущности восточнославянский, чрезвычайно поэтический стиль с «очарованием в гармонии и мелодии» <sup>10</sup>, впоследствии отринутый его создателем в пользу скорбной сумеречности и истеричного психологизма. Черепнин как-то сказал студенту: «... вот сцена посещения Татьяной пустого дома Онегина – по-моему, это самая поэтическая сцена у Пушкина, а Чайковский взял и выпустил её...»

Если бы он знал, зерно какого замысла он заронил в душе Прокофьева! В 1936 тот, наконец, напишет музыку к сцене Татьяны в доме Онегина для неосуществлённой инсценировки романа – «разумеется, в стиле Чайковского», т. е. в манере наиболее поэтического и пронзительного Прокофьева, соревнующегося в этом с Чайковским, – а потом, не желая держать музыку, над которой думал со студенческой скамьи, в столе

(спектакль, к которому писалась музыка, так и не был поставлен), включит её в начало третьей части последнего законченного сочинения – Седьмой симфонии. Русско-украинский синтез Чайковского отзовется, в сильно превращённом виде, и в героико-революционной опере «Семён Котко».

Ранняя инструментальная музыка стремительно расцветавшего Прокофьева – если только понятия «ранняя», «средняя», «поздняя» применимы к юношеским сочинениям – особенно та, которую он писал в 1905 – 1906, отличалась шубертовско-шумановским уклоном и вообще куда ближе была к фантастике германского романтизма, чем к сбалансированной созерцательности и к дозированному национализму композиторов-беляевцев, господствовавших в Консерватории. А ведь к беляевскому кружку принадлежали все профессора Прокофьева, его покровители и критики, – Лядов, Витоль, даже Черепнин – и, конечно, сам директор Глазунов. Прокофьев начинал как вполне «нерусский» композитор, мало озабоченный фольклорным элементом в творчестве. Народное музицирование, которое он продолжал каждое лето слышать в Солнцевке, не услаждало его слуха. Сельские жители «спевали» громко и нестройно. Один богатый мужик даже привёз в Солнцевку продукт индустриальной цивилизации – граммофон, но заводили на нём, по впечатлению юноши, отменную дребедень, сопровождавшуюся попытками фальшиво подпевать и невпопад подыгрывать на гармонике, ну, и, разумеется, громким брёхом растревоженных человеческими завываниями собак. Село для сельского уроженца Прокофьева было не кладезем премудрости народной, а ещё одним местом, где можно удобно или же неудобно жить. Едва ли звуковой ландшафт Солнцевки представлялся ему особенно «удобным». Когда же в сочинениях начала и середины 1910-х – таких как Второй фортепианный концерт, балет «Сказка про шута» – Прокофьев обратится к русскому мелосу, то обойдётся без ненужного цитирования из народно-песенных источников.

### **Ранние консерваторские сочинения: «песенки», шесть сонат без опуса, окончание оперы «Ундина»**

Кое-что из писавшегося в 1905 – 1906 осталось совсем без последствий. Такова сочинённая в феврале 1905 шумановская по общему настроению, ритму и гармониям сумеречно-созерцательная 3-ая песенка IV-ой серии (Allgretto ля минор, 3/4). Что-то нашло отзвук в его последующей работе: таковы вальсообразный Менуэт фа-минор (Allegretto, 3/4) – 11-я песенка всё той же IV-ой серии, – сочинённый в декабре 1905, и Вальс соль-минор (Allegro, 3/4) – 5-я песенка V-ой серии, – сочинённый в мае 1906; оба – явный отзвук задания наинструментовать вальсы Шуберта, которое дал студентам в своих классах Римский-Корсаков. Романтический вальс с его подтекстами порыва к невозможному, открытости чувства, абсолютной надежды, даже соблазнения – будет играть совершенно исключительную роль в сочинениях 1930-х – 1940-х годов: в музыке к «Евгению Онегину», к кинофильму «Лермонтов», в балете «Золушка», в опере «Война и мир», в пушкинских посвящениях 1949 года. Будь Прокофьев склонен к сумеречной созерцательности и продолжи он сочинять в таком шубертовско-шумановском ключе, из него развился бы подлинно романтический русский композитор – скорей всего в духе любителя строго формы Метнера, чем на манер рапсодичного, душевно распахнутого Рахманинова. Однако многое в ранних его фортепианных опытах было настолько хорошо, что вошло потом в переработанном виде в помеченные опусом циклы. Характерна судьба сочинённого на пару с Вальсом соль-минор фантастического Марша фа-минор (3/4) – 6-й песенки V-ой серии, – переделанного в первый номер Девяти пьес для фортепиано, соч. 12. Сравнение двух редакций – 1906-го года и 1913-го – показывает, насколько усилились диссонантность голосоведения, острота ритма и элемент чисто пианистической выигрышности (с неперменной отрывистостью звучания и глиссандо). В результате

лирико-фантастическая пьеса приобрела явно гротесковый характер. Марш в первой версии очень понравился ветеринару, шахматисту и музыканту-любителю Василию Моролёву, ставшему, несмотря на десятилетнюю разницу в возрасте, большим другом юного Прокофьева, и был ему посвящён. «...Грешный человек, я говорил автору, – вспоминал Моролёв в середине 1940-х, – что он его напрасно переделал, в первоначальной редакции он был гораздо лучше. Но что поделаешь, у композиторов, видимо, бывают такие заскоки, когда они вдруг набрасываются на свои произведения с переделками, а то и совсем с уничтожением». Прокофьев гордился «улучшенной» пьесой: частенько игрывал новую версию Марша, а в июне 1919 даже записал её на перфоленгу для механического пианино.

Перелом от лирической фантастики к масштабной музыкальной драме произошёл столь же резко, сколь резок и угловат был стремительно взрослеющий вундеркинд. Услышав оперы Вагнера на сцене Мариинки, Прокофьев раз и навсегда оказался пленённым их драматургией. И хотя юношеское увлечение Вагнером дало настоящие плоды только десятилетия спустя – рассчитывать на моментальный отклик было бы наивным – Прокофьев оказался чуть не единственным крупным композитором XX века, отнёсшимся к оперному театру Вагнера очень всерьёз. Сквозное симфоническое развитие, темы-портреты, восходящие к настойчивым лейтмотивам Вагнера, мистериальный, космический почти характер действия будут присущи лучшим страницам «Огненного ангела» и музыке ко многое позаимствовавшим у Вагнера историческим фильмам Сергея Эйзенштейна. И снова, как в случае с оперной драматургией Римского-Корсакова, ценя героико-мифологическое «Кольцо», Прокофьев по-настоящему и глубоко полюбил не его, а «Нюрнбергских мастерзингеров», прославлявших победу в честном соревновании поэтов-певцов, бесконечную силу подлинно лирической стихии. Переводя этот восторг перед «Мейстерзингерами» на более профессиональный для музыканта язык, можно процитировать запись в дневнике молодого Асафьева <sup>14</sup>, с которой, без сомнения, согласился бы и Прокофьев: «Для меня «Мейстерзингеры» выше всех <опер>, ибо в них символизируется борьба двух основных начал: «гармонизации» музыки и её свободного (во времени, а не в пространстве) развёртывания. В этом их драма».

Услышав почти полвека спустя, в 1952 году по московскому радио *«отрывки «Мейстерзингеров», довольно большие, больше часу»*, дававшиеся под управлением дирижёра Самуила Самосуда, Прокофьев удивился новому впечатлению от прежде столь обожаемой оперы: *«Теперь многое у Вагнера показалось мне суховатым; но при дальнейшем слушании стали выступать чудесные места...»*. Нет, Вагнер не утратил для него привлекательности и тогда.

Одновременно Прокофьев двигался в своей инструментальной, фортепианной музыке всё дальше от строго-академичного Глазунова к неожиданным гармониям и рапсодическому построению, обнаруженным им у Скрябина. Так не без влияния Скрябина он переделывает написанную в 1907 трёхчастную фортепианную сонату фа-минор (2-ю по консерваторскому счёту) в одночастную соч. 1, № 1 по новому официальному исчислению. Соученик Прокофьева по классам композиции Борис Асафьев утверждал: «Ничего ярко оригинального в ней не слышно. Даже материал не новый, а является доброкачественным сплавом знакомых оборотов». Асафьев подмечал в сонате не только «скрябинианские высокопарные выражения», но и давние «импульсы от Шумана», скорее благодетельные и сказывающиеся на динамике.

Вообще-то острый интерес к Скрябину знакомые Прокофьева заметили ещё в 1905 – 1906. Приезжая летом в Солнцевку, Серёжа играл Василию Моролёву мазурки и прелюдии этого композитора. Моролёв свидетельствовал, что летом 1906, говоря о музыке,

Прокофьев уже «очень явно симпатизировал» Метнеру и Скрябину. О той же сильной любви юноши-Прокофьева к Метнеру и Скрябину вспоминает и консерваторская подруга его Вера Алперс <sup>17</sup>. А в 1907 в никопольском доме Моролёвых из-под пальцев заезжавшего погостить Прокофьева уже зазвучали лейтмотивы из «Кольца Нибелунгов».

Это движение от Шумана к Вагнеру, от Глазунова к Скрябину, что бы сам Прокофьев впоследствии ни говорил, определяло его стремительное развитие в консерваторские годы. Шуман и Глазунов остались, так сказать, в «подсознании». Вагнер и Скрябин стали тем, от чего Прокофьев *сознательно* отталкивался, вырабатывая свой собственный стиль.

Прекрасным документом такого движения-развития стали шесть консерваторских сонат Прокофьева, две из которых канули в небытие, а три другие послужили основой для первой, второй и четвёртой сонат, уже помеченных опусами. Одна же – самая первая – так и не пошла в дело.

Первая соната в четырёх частях по консерваторскому счёту – собственно, Соната си-бемоль мажор – была написана ещё до Консерватории (1903 – 1904). Из четырёх частей её что-либо известно только о первых двух – Presto и Vivo. Обе были сочинены в октябре 1903. Соната осталась невостребованной для дальнейших переделок.

Вторая соната фа минор (1907) в трёх частях стала одночастной Первой сонатой, соч. 1 (1909). О ней мы уже говорили. Это самая «скрябинская» по гармониям и форме из сонат молодого Прокофьева. Мясковский даже предлагал озаглавить её «Tristesse» (Скорбь) или «Tristia» (Скорбные песни) <sup>18</sup>. Сам же Прокофьев считал сонату, вопреки мнению окружающих, *«определённо академичной по форме»* <sup>19</sup>. И давал такое пояснение: *«Приходится часто сталкиваться с распространённым впечатлением, что соната в нескольких частях являет классический тип, в то время как одночастная – по сути своей современна. Это ошибочная концепция, поскольку домоцартовская соната часто писалась в одной части; остальные части, написанные в различных формах рондо, были не более чем добавлением к первому и наиважнейшему разделу; потому тот факт, что Скрябин писал некоторые сонаты одночастными, а некоторые в нескольких частях, не значит в развитии его собственной сонатной музыки решительно ничего»*.

Третья соната ля минор (1907) превратилась после переработок в одночастную Третью сонату «Из старых тетрадей», соч. 28 (1917). В версии 1917 года, посвящённой товарищу композитора – поэту-дилетанту Борису Башкирову-Верину, это была уже вполне прокофьевская музыка с вирильным напором и характерной «белизной» звучания – игрой, в основном, по белым клавишам рояля, – одной из черт зрелого стиля композитора. Асафьев считал её лучшей из двух одночастных сонат Прокофьева: «Вся музыка дышит единым порывом и охвачена неустанным стремлением вперёд. Даже на остановках – чтобы перевести дух и запастись дыханием – ощущается это нетерпеливое волевое устремление. <...> Слово «наскок» лучше всего выражает движение сонаты в первой стадии развития. <...> Принцип, всецело свойственный сонатной форме, – динамика контрастов и раскрытие тематической энергии в движении воплощён здесь Прокофьевым с изумительной силой и ясностью, но сжато и интенсивно. Вторая (лирическая) тема неожиданно выдвигает драматические яркие ритмы и интонации. Из неё же вытекает волнующий эмоциональный подъём; она образует внутри «разработки» нежнейший лирический эпизод; от неё идёт новый подъём и, наконец, на ней зиждется вершина всего развития – динамическое и ярчайшее грандиозное по звучности проведение одного из самых, казалось бы, скромных мотивов этой темы».

Четвёртая соната (1908 – 1909) оказалась утраченной. Из неё были написаны только первые две части, а финал существовал в набросках. Судя по уцелевшим главной и побочной темам первой части <sup>24</sup>, сонату отличал возвышенно-созерцательный характер.

Пятая соната (1908) в переработанном виде и с дополнением музыки из юношеской Симфонии ми-минор стала Четвёртой сонатой, тоже «Из старых тетрадей», соч. 29 (1917). Это одно из самых возвышенных сочинений Прокофьева. Особенно хороша средняя часть Allegro assai, перенесённая в Четвёртую – в новой нумерации – сонату из ми-минорной Симфонии. По свидетельству Прокофьева, *«первая часть и финал получили мало переделок»*.

Шестая соната (1908 – 1909) оказалась, как и Четвёртая, в целом утраченной. Сохранились только темы главной и побочной партий из 1-й части и варианты тем из 2-й части, а также мало что проясняющая помета самого Прокофьева о том, что финал её был *«на тему финала 2-й сонаты (консерваторской) [увы, утраченного – И. В.] 1-й редакции морелевск<ой>, но в E-dur»* <sup>26</sup>. Трудно сказать по этим темам что-либо определённое, кроме присущего им по-прокофьевски моторного движения; сам композитор припоминал сонату как *«довольно разностильную вещь»*. Мясковский слышал в побочной партии первой части «что-то вроде Регера» <sup>27</sup>, музыкой которого и Прокофьев и Мясковский очень интересовались в консерваторские годы.

Чудом уцелели два последние акта бесконечно долго писавшейся Прокофьевым «Ундины», превратившейся по ходу сочинения из пяти в четырёхактную оперу. Сохранившийся фрагмент сочинялся с марта по июль 1907, но остался не оркестрован. Впоследствии Прокофьев забудет рукопись в доме своей петроградской невесты Нины Мещерской, и уже десятилетия спустя родня Мещерских Кочуровы отдадут композитору манускрипт.

«Ундина» – уже вполне себе опера, пусть и созданная на ультраромантическое либретто М.Г. Кильштетт. Она отличается обилием собственно «симфонических» кусков: большие вступления предваряют обе картины третьего действия и заключительное, четвёртое действие, в котором есть несколько сугубо оркестровых эпизодов. В форме оркестровых картин с голосами певцов на фоне чисто инструментального («симфонического») развития решены и заключение третьего действия, и финал всей оперы.

Конечно, трудно судить об опере, не слышав её даже в концертном исполнении, но – по просмотре рукописи – наиболее драматургически интересной из всего, что сохранилось, представляется вторая картина третьего действия. Обширное «оркестровое» вступление (партия фортепиано соло на 7 страницах большого формата) предваряет действие. Лодка плывёт по Дунаю. В ней Ундина, Бертальда, муж Ундины рыцарь Гульбранд и гребцы. Вслед за хором гребцов Гульбранд просит Бертальду спеть балладу о любви, слышанную им на рыцарском турнире, Бертальда поёт, но её ожерелье во время пения похищает речной дед Струй. Гульбранд сердится на жену свою Ундину, та из ревности решает покинуть его и ныряет в дунайские волны. Хор волн а капелла извещает о найденном ими ожерелье Бертальды. Финал картины – уход Ундины, тоска Гульбранда, хоры волн – решён на фоне чисто симфонического развития. Рукопись, похоже, не вполне дописана, но это – последний фрагмент оперы, над которым во второй половине лета 1907 работал Прокофьев. Через сорок лет сцена в лодке отзовётся сценой на озере в сочинённой на полудокументальном материале «Повести о настоящем человеке». И она станет, быть может, самой лиричной и романтической сценой «Повести».

Характерен финал оперы, сочинённый Прокофьевым прежде сцены на Дунае: Ундина – воплощение суда совести и неотвратимой смерти – является, не открывая своего лица, только что отпраздновавшему новую свадьбу Гульбранду и колыбельной усыпляет его, превращает в каменное изваяние, чтобы в посмертии навеки соединиться с любимым. Последняя ремарка в клавире, при трёх заключительных тактах «в оркестре» (у фортепиано): «Ундина на коленях всматривается в каменные черты мужа. Её одежда, как белые волны, окружает их обоих» <sup>29</sup>. Финал полудетского ещё сочинения драматургически предвосхищает концовку балета «Ромео и Джульетта».

В «Ундине» нет гармоничного сплава составляющих – вокальных номеров, симфонических эпизодов, текста. Вагнер не был ещё прослушан нашим героем внимательно, с партитурой в руках. Текст «Ундины» вообще отличается слабостью, ведь писался он не профессиональной либреттистской, да к тому же с расчётом на психологически незрелый возраст автора музыки. В монологе Гульбранда, берущего – после исчезновения Ундины – в жёны себе Бертальду, «блистают» – на радость фрейдисту – такие вот неумышленные перлы, впоследствии попросту невозможные у Прокофьева:

Безумье... ослепление гнева...  
И лотос скрылся под водой...  
Я раб земных страстей... И дева  
Земная стала мне женой... <sup>30</sup>

Либретто большинства своих опер наш герой будет впоследствии писать сам. Опыт работы над «Ундиной» научит его в том числе и тому, что слово, которое кладёшь на музыку, лучше не доверять посторонним.

## **Шахматное собрание и роль шахмат в становлении Прокофьева-композитора**

С осени 1907 Прокофьев стал регулярно посещать петербургское Шахматное собрание, располагавшееся в ту пору по адресу Невский проспект, д. 55. У матери мальчика то, что он туда ходил, вызывало страх. Она не без основания считала, что это – закрытый мужской клуб, который эмоционально незрелому Серёже ещё не возрасту. Петроградское Шахматное собрание было единственной организацией в России, членом которой Прокофьев состоял (с зимы 1913 – 1914 годов <sup>31</sup>) до постановки его в 1937 на учёт в Московском отделении Союза советских композиторов.

С годами интерес Прокофьева к шахматам выработался в устойчивую привязанность, дополняющую и сильно способствующую основной творческой работе. Он признавался в 1936 году: «*Шахматы для меня – это особый мир, мир борьбы, планов и страстей*». Ещё раз подчеркнём: это был определённо мужской мир, в отличие от так впоследствии заинтриговавшей его магии – мира, где господствовала стихия женского.

Страсти и соперничество, бурлившие в стенах петербургского Шахматного собрания, были для Прокофьева намного напряжённее, чем преходящие увлечения и интересы в околосерваторском кругу. В стенах Собрания он получил возможность наблюдать за игрой Эммануила Ласкера, Хосе-Рауля Капабланки, Александра Алехина, Арона Нимцовича и многих других. Здесь он сразился с Ласкером и свёл партию вничью (впоследствии в 1933 году в Париже Ласкер всё-таки выиграл у Прокофьева), дважды проиграл, а на третий раз взял да и выиграл у самого Капабланки. В Шахматном собрании он познакомился с не слишком путёвым, но милым поэтом-дилетантом Борисом Башкировым (писавшим с июля 1916 под псевдонимом Б. Верин), сыграл с ним в 1914 году на пару партию против Алехина и тоже выиграл. Впоследствии Прокофьев писал на

стихи Башкирова-Верина музыку и всячески – не слишком успешно – способствовал литературной карьере товарища. В Шахматном собрании он познакомился и с литератором Борисом Демчинским, помогавшим ему советом в составлении программы «Скифской сюиты», в улучшении общего плана первых его опер, а в 1930-е, по возвращении Прокофьева из-за границы, консультировавшего композитора по поводу драматургии новых «советских» сочинений. Демчинский был очень сильным игроком и издал в 1923 под эгидой Всероссийского шахматного союза блестящее эссе по психологии шахматной игры «Трагедия чистой мысли». В эссе со свойственной ему логической беспощадностью Демчинский проводил мысль об иллюзорности войн за шахматной доской: «В шахматах нет жизни, и вся их закономерность берёт начало из тех же истоков, как и сновидение курильщика опиума. Быть может, именно в этом отрыве от жизни и нужно искать причину их наркотического действия. Создаются картины, не имеющие реального бытия, напрягается мысль, чтобы существовать только в себе и для себя, в стороне от волнений и тревог человечества; расточается творчество, чтобы привести в столкновение фантастические образы и оживить движением выдуманный мир. Это – наркоз. Это – видение полноты в пустоте и игра теней» <sup>3</sup>. Но в сугубой умозрительности была, по Демчинскому, и редкостная сила шахмат: «Их приговор – это идеал беспристрастия. Сотканые из умозрения и в умозрении пребывающие, они достигают той безупречной правды, которая возможна только в мире умозрений» <sup>4</sup>. Человек глубокого и цельного ума, Демчинский наверняка высказывал эти мысли нашему герою ещё в 1910-е.

В стенах Шахматного собрания Прокофьев познакомился с режиссёром Сергеем Радловым, соавтором по либретто «Ромео и Джульетты». Заглядывал наш герой в Шахматное собрание с консерваторским товарищем Максимилианом Шмидтгофом, но никогда – с одноклассниками Борисом Асафьевым и Николаем Мясковским, к шахматам безразличным, умозрительной их фантастике чуждым.

Постепенно композитор выучился проверять творческое воображение и напористость друзей и даже брать своеобразный эмоциональный реванш над ними совместной игрой в шахматы. Забавная деталь: Владимир Дукельский свидетельствовал, как в середине 1920-х Прокофьев, рассердившись на жёсткую критику своей Пятой фортепианной сонаты, которую Дукельский счёл за «очень уж «церебральную»», в качестве последнего аргумента в споре заявил, что Дукельский зато – «бездарный шахматист». Приохочивал – уже в 1930-е – Прокофьев к шахматной игре и двух своих сыновей. Младший, Олег вспоминал: «Нужно сказать, что шахматы, несомненно, принадлежали к его любимым внемузыкальным занятиям. Для него шахматы, по-видимому, были больше, чем род «интеллектуального спорта». Мне кажется, что они служили ему чем-то вроде дополнения к сочинению музыки, возможно, своеобразной мозговой тренировкой комбинационной изобретательности, не лишённой спонтанного творческого начала. Был, конечно, и чисто спортивный момент движения, риска, уловки и победы. Спортивный дух был ему вообще свойственен, об этом писали многие, подчёркивая эту сторону, может быть с излишней серьёзностью и в самой его музыке. Во всяком случае, мерой спортивности шахматной игры определяется, по-моему, и его спортивность...»

Умственное, логическое, конструктивное, соревновательно-спортивное, мужское, «шахматное» начало господствовало у композитора в ранние, консерваторские годы, а вот со второй половины 1910-х Прокофьева начнёт всё больше занимать начало эмоциональное, алогическое, интуитивное, постоянно нарушающее им же созданные правила – то, что принято соотносить со стихией женственного и, как мы уже отмечали, «магического». С середины же 1930-х в его творчестве возникнет счастливое слияние обоих начал. В этой слиянности, в алхимическом браке двух элементов и заключается

секрет чисто музыкального композиторства – искусства конструктивного и импровизационного одновременно.

В сущности, лишь поняв, как Прокофьев играл в шахматы, мы поймём, какой конструкции он искал для собственной музыки.

По свидетельствам многочисленных соперников и по сохранившимся записям партий ясно, что теоретическим знаниям, ведущим к осторожности за доской (а знания у Прокофьева были), он предпочитал рискованный натиск и, порой, неожиданный отход от привычного развития партии. Собственно занятия шахматной теорией Прокофьев прекратил где-то около 1917 – 1918 годов, когда прервались его связи с петроградским шахматным миром (большая часть арендуемой Шахматным собранием площади была передана под военный лазарет ещё в 1915 году). По свидетельству всех теоретически подкованных соперников композитора его игра, соответствовавшая первому разряду, носила определённо романтический характер. В 1910-е – 1920-е такой стиль обеспечивал частые победы, однако со второй половины 1930-х, с увеличением тщательно просчитанных вариантов игры хорошие знания стали брать в среде шахматистов верх над логическим воображением. Прокофьев, игравший в целом очень хорошо, стал чаще проигрывать, пока в 1944 в матче с молодым тогда композитором Николаем Пейко не закончил поединка с унижительным для себя счётом 1:4. Мясковский после разговора с Прокофьевым передал Пейко, что Прокофьев жаловался ему на младшего соперника, всё время ловившего его «на книжные варианты» 2. Однако к середине 1940-х в шахматах, как, впрочем, и в музыке, величье стало вытеснять индивидуальное вдохновение, и прежний тип композитора и шахматиста становился всё менее конкурентоспособным. А затем шахматист-машина и композитор-интеллектуал окончательно подомнут под себя тех, кем движет вдохновение. Развитие технотронной цивилизации приведёт к глубокому антропологическому сдвигу, внутри которого обречены сейчас существовать и мы.

И ещё одна деталь. Открытое только для мужчин Собрание предоставляло возможность культивировать вкусы и интересы нетрадиционного свойства. Так один из его руководителей, будущий критик начавшего выходить с октября 1909 журнала «Аполлон» Валериан Чудовский стал проявлять к юноше слишком уж пристальный интерес. Рассказывая в «Воспоминаниях» о Чудовском, Прокофьев ограничивается только начальной буквой его фамилии – Ч. и сводит всю историю на фарс. Впоследствии Чудовский, к немалому изумлению Прокофьева, женился.

## **Вера Алперс**

Ещё в 1904 году Прокофьев знакомится с Верой Владимировной Алперс (1892 – 1982), на год его младшей, тоже музыкальным вундеркиндом. Отец Веры, Владимир Михайлович Алперс (1863 – 1921), хотя и был по профессии железнодорожным инженером, отличался глубокой преданностью искусству, и в свободное время сочинял, играл на рояле, писал музыкально-критические статьи. Его симфонические и камерные композиции обратили на себя внимание Чайковского, Глазунова и Римского-Корсакова. Благодаря протекции последнего у Юргенсона были изданы некоторые из романсов Алперса. Прокофьев однажды сыграл с Владимиром Михайловичем в четыре руки интермеццо из его Симфонии и нашёл его «быстрым и довольно бойким». Младший сын Владимира Михайловича Сергей (1896 – 1931) стал очень неплохим пианистом. Вера же по окончании Консерватории целиком посвятила себя музыкальной педагогике.

В доме Алперсов часто звучали музыка готовившейся в 1907 к постановке оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже». О деталях работы над ней отец Веры знал от своего друга, либреттиста Римского-Корсакова Владимира Бельского. У Алперсов имелся и отпечатанный клавирауэсуг «Китежа», а, значит, была возможность для Прокофьева ознакомиться с музыкой ещё до её исполнения. Он и Вера частенько играли в четыре руки оркестровые композиции старших: Симфониетту и «Антар» Римского-Корсакова, симфонии Глазунова – с Четвёртой по Восьмую, Третью симфонию Скрябина, озаглавленную им «Божественная поэма». Однажды в феврале 1910 Прокофьев посетил гостившего в Петербурге Скрябина в его меблированных комнатах (Вера ждала своего приятеля у входа в здание) с целью показать ему собственное переложение первой части «Божественной поэмы» <sup>9</sup>. Таков был пиетет перед Скрябиным, что он не решился его беспокоить чем-то ещё. Скрябина Прокофьев не застал, а переложение вручил ему через несколько дней в Москве. «Только-то?!» – удивился мэтр <sup>10</sup>. Очень многие интересы и пристрастия молодого Прокофьева происходят именно от частых визитов в широко распахнутый для него дом Алперсов.

Прокофьев, конечно, отдавал себе отчёт, что Вера в него влюбилась; они бесконечно ездили вдвоём по Петербургу на трамвае, часто ходили на зимний каток, а как-то раз Прокофьев чуть не заманил её в гимнастическое общество «Сокол», членом которого сам являлся. Но Вера казалась ему недостаточно по-женски привлекательной, и потому юноша предпочитал дарить юную соученицу своей дружбой, не вдаваясь в то, насколько дорог ей был любой знак его внимания, и как больно ранило его внимание к другим. О всепоглощающих чувствах Веры он узнал только, когда в 1934 Алперс дала прочитать Прокофьеву свои дневники за 1908 – 1914 годы, а, прочитав, стал немного в шутку укорять: «...кто же мог о чём-нибудь догадаться, если *Vaшиm point d'honneur* [вопросом чести] было играть в прятки так, чтобы никто, кроме дневника, не мог об этом догадаться!» <sup>11</sup> – и, вероятно, пожалел, что всё-таки не ответил тогда, в ранней юности на такие серьёзные чувства большей взаимностью. В сущности, Вера продолжила любить Прокофьева всю жизнь (она была в своей беззаветной привязанности не первой и далеко не последней), и после войны каждое лето навещала его по праву давней подруги в Москве, а однажды, в 1951, даже гостила на его подмосковной даче, на Николиной горе. Композитор использовал эти ранние дневники Алперс, наряду со своими собственными, когда взялся за воспоминания о консерваторских годах.

Безответно влюблённая Вера оставила немало совершенно исключительных свидетельств о Прокофьеве, в том числе и с довольно неожиданной стороны – о том, как юноша «танцевал». Эта способность, требующая предельного сопонимания, сравнивается многими с поведением в минуты интимной близости. «В танцах у него были вялые движения и вялый ритм, – вспоминала Алперс. – У него как бы отсутствовала потребность подчинить своё тело острому танцевальному ритму. Он давал своей партнёрше свободу и возможность развернуться, и был внимательнее во время танца» <sup>12</sup>. Впрочем, ни о какой интимной близости юный Прокофьев, чьё интеллектуальное развитие заметно опережало эмоциональное, ещё не помышлял.

## **Отношения с Асафьевым и Мясковским, с другими одноклассниками**

Отношения Прокофьева с одноклассниками из числа учившихся композиции у Лядова сложились дифференцированные.

В одном классе вместе с Прокофьевым оказались Борис Асафьев, на семь лет его старший, получавший наилучшие отметки, но как композитор – звёзд с неба не хватавший, зато

писавший о музыке лучше, чем кто-либо когда-либо по-русски; старший Прокофьева на целые десять лет Николай Мясковский, ставший другом на всю жизнь; Борис Захаров, впоследствии пианист; Александр Канкарович, более известный как дирижёр и автор театральной музыки; Лейзер (или, как его все называли: Лазарь) Саминский, будущий собиратель еврейского фольклора, автор многочисленных книг по математике и музыке, масштабных музыкально-театральных и симфонических композиций, переселившийся в 1920 году в США... Прокофьев не проникся симпатией лишь к Саминскому, которого буквально третировал, по причине, как ему казалось, тусклости его композиций, и тут уже разница в восемь с половиной лет и бывшие за спиной Саминского два специальные учебные заведения – Одесское музыкальное училище Императорского русского музыкального общества (ИРМО) и Московское филармоническое училище – отнюдь не служили фактором сдерживания. Иногда выходки Прокофьева приобретали неподобающе для студента Консерватории инфантильный и даже хулиганский характер. Как-то раз наш герой убежал из класса с четырёхручным переложением Серенады Макса Регера, прервав на середине чтение нот Мясковским и Саминским, только потому, что ему самому хотелось тоже сидеть за роялем <sup>13</sup>; в другой раз, увидев, что на симфонической репетиции в Большом зале консерватории пустует незанятое место рядом со всё тем же Мясковским, он ринулся раньше Саминского занимать это место и, в качестве последнего аргумента, вцепился ногтями в руку усевшегося в кресло Лазаря – да так, что тот с воем и стонами бежал через полный зал от озверевшего обидчика прочь <sup>14</sup>. Бедный Саминский ответил несносному однокласснику тем, что охарактеризовал его в одной из своих англоязычных книг таким вот образом: «Прокофьев – стихийная сила, дикарский поток... <...> Он не мучим, как сегодняшние экспрессионисты, самоанализом, не отягчён, как Мясковский, благоприобретённой учёностью»

То же, каким огромным авторитетом пользовался шестнадцатилетний Сергей среди остальных, ясно хотя бы по признанию Асафьева в письме к Мясковскому: «Очень уж не хочется оставаться на 2 год и отстать от своего класса, от вас, Прокофьева и др.» <sup>16</sup> Асафьев, в 1907 отошедший из-за подготовки к выпускным экзаменам в Санкт-Петербургском Университете, где он учился на историко-филологическом факультете, от активных занятий по музыкальным дисциплинам, так Консерватории и не закончил.

Конечно, отношения с Асафьевым, с которым они с годами перешли на ты, претерпели разное. Как критик и историк музыки, публиковавшийся под псевдонимом «Игорь Глебов», Асафьев до начала 1930-х чрезвычайно много сделал для пропаганды сочинений консерваторского товарища, в 1927 году начал было писать книгу о нём, в 1928 навещал его во Франции и Швейцарии, да так книги и не закончил. Как композитор Асафьев Прокофьева не восхищал, и даже всей многолетней дружбы было недостаточно, чтобы наш герой удержался от открытого недовольства потоком сочинений, поливших из-под пера Асафьева в 1930-е – 1940-е. Начиная с середины 1930-х, пути обоих музыкантов всё более расходились, пока в погромной речи, пусть и не написанной самим Асафьевым, но зачитанной в 1948 от его имени на Первом съезде советских композиторов, творчество двух ближайших друзей докладчика – обвинённых постановлением ЦК ВКП (б) в «формализме» Прокофьева и Мясковского – не было приравнено к «фашизму». Даже жена Асафьева в открытую признавала его слабохарактерность. Во имя прежней дружбы, Прокофьев простил предателя и перед смертью Асафьева помирился с ним.

Отношения с Мясковским, бывшим на момент поступления в Консерваторию в августе 1906 поручиком 18-го Саперного батальона <sup>17</sup>, с которым они так всегда и остались на вы, были совсем другого рода. Об этом свидетельствуют и аффектированные обращения к старшему другу в начавшейся каникулярным летом 1907 переписке: «ненаглядный Колечка», «бесконечно прекрасный Николай Яковлевич», «счастье моё, Николай

*Яковлевич», «купавый [т. е. белоснежный] Николай Яковлевич», «прелесть моя», «многообожжаемый Николай Яковлевич», «lieber Kola», «миленький безысходно-одинокый Колечка», «миленький Нялочка» (от Николай Яковлевич Мясковский) и т. п. А также ответные полуиронические обращения Мясковского: «сердцу моему любезный Сергей Сергеевич», «свет очей моих», «дорогой Серж», «драгоценность моя», «тіо саго», «обожаемый Серж», «дорогой Серёженька (var.: Серёжинька)», «дорогой Серёжа» и даже – с намёком на женственный характер привязанности к нему младшего товарища – «дорогая Серёжа», на что Прокофьев отвечал ехидным перемещением своего адресата в средний род: «милое Коло».*

Когда в 1923 году, после пятилетнего перерыва (Прокофьев провёл эти годы в разъездах по Северной Америке и Европе) переписка их возобновилась, то Мясковский на ласковое «Колечка» твёрдо и жёстко отвечал «Сергей Сергеевич» и придерживался такого более формального тона до конца; и даже – в отличие от Асафьева – отказался приехать к Прокофьеву в гости за рубеж.

Мясковский, в котором Прокофьев хотел видеть душевного друга и арбитра-советчика, вне всякого сомнения, восхищался «дорогим Сержем» как человеком и как композитором; он был готов был ради него на многое. Но Мясковский в какой-то момент осознал, что слишком уж распахнутые на встречу Прокофьеву отношения оставляют мало воздуха для собственного творчества, а, кроме того, сильная эмоциональная привязанность рождает такое же охлаждение, и, осознав и испугавшись, отошёл в сторону и закрылся.

Но он оставался неоценимым арбитром музыкального таланта и вкуса, превратился с годами в главный критический авторитет для Прокофьева. Исключительность музыкального чутья Мясковского не подвергалась сомнению. Наш герой признавал, что общение с Мясковским дало ему в консерваторские годы больше, чем все классы по композиции, вместе взятые. Арам Хачатурян, наблюдавший Прокофьева и Мясковского в 1930-е, свидетельствовал: «Прокофьев относился к Мясковскому необычайно почтительно. Со стороны казалось, что это была почтительность ученика перед бесконечно любимым педагогом»

Объединяло Прокофьева, Асафьева, Мясковского и то, что все трое провели детство в предельно удалённой от рафинированной культуры обстановке: в случае Асафьева это был убогий быт бедного петербургского чиновничества, у Мясковского переезды многодетной, рано лишившейся матери семьи по российским гарнизонам, в зависимости от очередного назначения военного инженера отца, к концу карьеры дослужившегося до генеральского звания. Более того, сам Мясковский успел получить до консерватории высшее военное образование и также прослужил несколько лет военным инженером. Путь его к музыке был окольным, выстраданным; всё, что не касалось музыки, становилось для него сугубо внешним, посторонним.

Прокофьев рано почувствовал односторонность общения с «маленьким, сереньким» Мясковским. 16 августа 1910 он записывал в Дневнике: «...Мясковский вне музыки не существует, ходит одна какая-то молчаливая тень. Станный он человек. И до чего необщителен, особенно с дамами – передать нельзя. Как музыка – так другой человек, для которого ничего, кроме одной идеи, не существует»<sup>19</sup>. Однако и эта «одна идея» было уже много. Лазарь Саминский психологически точно определил особую притягательность Мясковского: «...напряжённо культурный по происхождению, музыкальный мудрец и <...> натура, полная личной муки, он благосклонно внимает как голосу сего дня, так и повторениям прошлого»<sup>20</sup>.

В сформировавшемся на студенческой скамье интеллектуальном триумвирате Асафьев – Мясковский – Прокофьев, сыгравшем столь значительную роль в истории русской музыки, Асафьев воплощал словесно оформленную мысль о музыке, Мясковский – глубину переживаемого в звуке чувства и острый дар музыкального наставничества, Прокофьев же – интенсивность собственно композиторского творчества. В 1918 Асафьев определял для себя разницу в натурах своих друзей так: Прокофьев – «утверждение воли в музыке», Мясковский же – психологического начала и «органической преемственности»<sup>22</sup>. Каждый из трёх нуждался в двух других, каждый был непререкаемым авторитетом в том, что ему давалось легче, чем двум остальным.

Критик, музыкальный текстолог и администратор Александр Оссовский любил повторять об Асафьеве-писателе: «Я считаю, что он обладает природными данными гениального человека»<sup>23</sup>. Мясковский, который способствовал своей чуткой и умной, всегда дружеской критикой постановке и огранке диковатого композиторского таланта юного Прокофьева в большей степени, чем даже все консерваторские педагоги, вместе взятые, сам стал впоследствии профессором Московской консерватории и воспитал не одного крупного русского композитора. Что же до Прокофьева – то о нём вся эта книга.

## **Максимилиан Шмидтгоф**

В апреле 1909 в жизни юного композитора появился ещё один человек, чьё воздействие на творческое сознание и человеческое становление Прокофьева трудно переоценить – студент Консерватории, шахматист, всерьёз интересовавшийся философией и литературой, Максимилиан Иванович (Александрович) Лавров или, как он сам себя именовал Максимилиан Анатольевич Шмидтгоф (1892 – 1913), незаконнорожденный сын дворянина Анатолия Шмидтгофа и, как сообщает Вера Алперс, племянник другого Шмидтгофа, драматического актёра<sup>24</sup>. Отец Максимилиана, А.М. Шмидтгоф, был автором полутора десятков романсов, опубликованных в 1888 – 1898 годах, в том числе и на собственные слова<sup>25</sup>; один из них исполнялся Изабеллой Юрьевой. Не вносит ясности и сохранившееся в архивах Консерватории личное дело Максимилиана Шмидтгофа-Лаврова. Там не указано его отчества, однако мать Макса именует его «сыном артиста СПб имп<ераторских> театров». (Если Алперс ничего не путает, то можно предположить, что речь шла об усыновлении незаконнорожденного племянника – практике в те годы далеко не единичной.) Из того же дела следует, что в 1892 году он был крещён в «московской Григория Богослова на Дмитровке церкви». Деньги на его обучение в 1908 – 1913 годах перечислялись в Консерваторию Императорским русским театральным обществом, на средства которого Шмидтгоф воспитывался. В качестве основной консерваторской специальности Максимилиана указана «игра на фортепиано». По документам записанный на фамилию матери Александры Николаевны Лавровой и принуждённый скрывать как официальное имя, как и подлинный, часто невыносимо унижительный для юношеской гордости быт предельно стеснённой в средствах семьи, он из жизни своей сотворил феерический роман, точнее фантастическую шахматную партию с трагедийным концом.

Остро на язык и всё более заносчивого, сознававшего своё – от превосходства над сверстниками – одиночество консерваторского гения Шмидтгоф расположил способностью быть идеальным товарищем, собеседником, спутником во всех его предприятиях. Возможно, что с самого начала Шмидтгоф, который был невысокого роста, с ничем не выделяющейся внешностью – другой товарищ юных лет Прокофьева, пианист Борис Захаров говорил о его лице: «плоскодонная физиономия», – испытывал к рослому и гимнастически гибкому Прокофьеву не одну только дружбу; тем страшнее стал, когда он

(Шмидтгоф) окончательно осознал, что Прокофьев ответить сходными чувствами ему не сможет, конец их отношений.

Познакомились они, вопреки желанию влюблённой в Прокофьева Веры Алперс. Хотя та и дружила со Шмидтгофом, но сразу почуяла в Максе соперника <sup>27</sup>. Произошло это в апреле 1909 в Консерватории, на экзаменационном исполнении струнного «Трио» Бетховена. *«Макс сидел через проход <от Прокофьева и Веры Алперс – И. В.> с маленькой партитуркой в руках. Конечно, это очень красиво сидеть с партитуркой, но зачем же с Трио Бетховена, да ещё для скрипки, альты и виолончели?»* – записывал Прокофьев в Дневнике. Шмидтгоф явно хотел привлечь к себе внимание.

Уже в самом начале дружбы со Шмидтгофом Прокофьев отдавал себе отчёт, что потянулся к Максиму потому, что остро нуждался в друге-соратнике, друге-наперснике, каковым его *«мимозный Колечка»* Мясковский, умный и глубокий композитор, тонкий и восприимчивый критик музыки, всё-таки не мог стать по ряду объективных причин. Характер у Мясковского был пессимистический, закрытый, да и старше он был восемнадцатилетнего Прокофьева на целых десять лет, а в юные годы это чуть не вечность.

Чего Прокофьев не понял или отказывался понимать, так это то, что Макс усиленно флиртвал с ним буквально с первого дня знакомства. Расставшись с Прокофьевым на летние каникулы 1909, он посылал ему в Солнцевку то милые, то злые адреса письма, интересничая и подзадоривая его, как юная девушка; например, сообщениями о перемене адреса и о том, что нового адреса он товарищу не даст. А, встретив Прокофьева после каникул в коридоре консерватории и услышав, что тот потерял рукопись фортепианной сонаты, Макс игриво поинтересовался: *«А сердце не потеряли?»* – *«Где, в деревне? Да там такая глушь! Никого. Совершенно на месте,»* – отвечал Прокофьев. – *«И отлично: зимой пригодится».*

## **Знакомство с «современниками» и со Стравинским**

Зимой 1907/1908 в депо роялей Беккера на углу Казанской площади и Невского проспекта д. 18/27 состоялось знакомство Прокофьева с руководителями влиятельных, но финансово влачивших весьма скромное существование «Вечеров современной музыки» – критиком и композитором Вячеславом Каратыгиным, медиком-физиологом (именно так!) и композитором Иваном Крыжановским, пианистом Александром Медемом, композитором-дилетантом Вальтером Нувелем, музыкальным критиком Альфредом Нуроком. Друзья и единомышленники Дягилева, Нувель и Нурок были «петербургским оком» в музыкальных затеях дягилевских парижских Русских сезонов. Всё, что отслеживалось ими, как достойное внимания, попадало и в поле зрения Дягилева. Каратыгин, заведовавший музыкально-критическим отделом в либеральной «Речи», придавал дружескому, по сути, предприятию солидности и серьёзности. Фортепианные пьесы, сыгранные Прокофьевым Каратыгину, Крыжановскому, Медему, Нувелю и Нуроку, были встречены с не виданным прежде *«непосредственным восторгом»*, но исполнение их, ввиду заполненности программ вечеров, отложили до осени. Было решено, что на вечерах прозвучит и музыка Мясковского <sup>30</sup>.

18/31 декабря 1908, на сорок пятом «Вечере» в Концертном зале при Реформатском училище, что на Мойке, в д. 38, состоялось первое публичное выступление студента Прокофьева, на которое он обязан был получить специальное письменное дозволение – таков был порядок для учащихся госучреждения – от директора Консерватории Глазунова и от своих преподавателей Витоля и Винклера. Прокофьев сыграл 7 фортепианных пьес –

«Сказку», «Снежок», «Воспоминание», «Порыв», «Мольбы», «Отчаяние» и поразительное «Наваждение» – первый намёк на будущего, стихийного композитора. На том же концерте сразу вслед за Прокофьевым прозвучали и «зинки», как их прозвал сам автор, – три романса Мясковского на стихи Зинаиды Гиппиус «Луна и туман», «Противоречие» и «Кровь». Сидевший среди слушателей Моролёв вспоминал, что игравшие в первом отделении «другие молодые композиторы» были приняты «довольно холодно», что музыка их показалась «в достаточной степени бесцветной и скучной». Забавно, что память Моролёва сохранила в качестве «бесцветных и скучных» сочинений «других молодых композиторов» игранный действительно очень молодыми соучениками Прокофьева по Консерватории неоконченный Квартет покойного Грига и три его романса. К столь же неспособным оживить публику сочинениям «молодых», видимо, следовало отнести и звучавшие до Прокофьева сочинения его наставников – «Вариации на латышскую тему» для фортепиано Витоля и романсы Танеева и Черепнина. «Зал оживился только во 2-ом отделении, после выступления Сергея Сергеевича. Успех был полный. Вызовам, казалось, не будет конца». Вслед за музыкой Прокофьева и Мясковского во втором отделении прозвучал один романс Чеснокова и фортепианные сочинения Скрябина, Акименко и Метнера. Пробуждавшаяся ошеломительная творческая мощь жила во многом ещё отдельно от Прокофьева-человека. В поведении своём наш герой оставался полурёбёнком: Вера Алперс увидела, как он, «сидя в зале после выступления, прислонился головой к плечу своей матери». Прокофьев, пожалуй, так никогда и не вышел из не вполне серьёзного, мальчишеского отношения к действительности: в 1927 году, в Ленинграде на официальном обеде к ужасу присутствовавших начал от избытка распивавшего его хорошего настроения перекидываться через стол салфетками; в конце 1930-х на концерте перед учениками школы, в которой учился его собственный сын, стал изображать отросший у него «хвост»; выходя к публике после советской премьеры одного из своих сочинений, сделал вид что крадёт у раскрывшей от изумления рот пионерки конфету; а уже в конце жизни, провожая гостей, зашедших навестить его в проезде Художественного театра в Москве, помахал им на прощанье сквозь прикрываемую дверь ногой...

Дебют Прокофьева, на котором были все музыкальные критики столицы, получил хороший резонанс в печати. Консерваторский педагог Александр Винклер писал в немецкоязычной «St.-Petersburger Zeitung»: «Г. Прокофьев ещё очень молод и находится пока в периоде Sturm und Drang'a [нем. бури и натиска – И. В.], также под сильным влиянием новейшего декадентского направления в искусстве. Однако после того, как процесс развития минует, можно ожидать от этого своеобразного таланта наилучшие плоды. Из его отрывков больше всего понравились интересные с точки зрения гармонии и удачно выраженные по форме «Сказка», также «Воспоминания», «Порыв» и «Отчаяние». Очень декадентское «Наваждение» [Прокофьев протестовал против такой характеристики – И. В.] имеет то преимущество, что оно действительно сделано для фортепиано».

Чтобы понять, как камерный дружеский проект стал ведущим музыкальным событием Петербурга, надо уяснить принципы, на которых он строился. Инициатива, отсутствие бюрократической структуры и полная независимость от государственной поддержки резко отличали «Вечера» как от весьма либеральной Петербургской консерватории, так и от в целом вменяемого, но несколько более консервативного Императорского русского музыкального общества (ИРМО), занимавшегося культурно-музыкальным просвещением в Петербурге, Москве, Киеве... В XIX веке ни одно новаторское музыкальное предприятие не бывало успешным без государственной поддержки, ибо, по определению, являлось проектом убыточным, а терпеть одни только убытки даже самый великодушный меценат не желал. Поэтому всё бремя трат брало на себя государство. Но государственная бюрократия определяла, и что «годится» для исполнения. Отсюда трудный процесс

прохождения многих новаторских сочинений – даже в эпоху расцвета русской классической оперы – сквозь Дирекцию Императорских театров.

Перелом наступил, когда замысливший широкие реформы и напугавший тем чиновников от культуры Сергей Дягилев был уволен из Императорских театров с волчьим билетом – пожизненным запрещением поступать на государственную службу. Начиная с этого момента, Дягилев положил всю свою жизнь и силы на то, чтобы доказать что не зависимый ни от кого частный человек, при поддержке множества таких же, как и он ни от кого не зависимых соучастников и при минимуме свободных средств, поступавших исключительно от меценатов, в состоянии сделать для развития искусства больше любого самого мощного государственного механизма. Отвращение Дягилева к дальнейшему сотрудничеству с бюрократией было настолько неодолимо, что когда после революции ему неоднократно предлагали вернуться в Россию на любых приемлемых для него условиях, вплоть до вхождения в состав нового правительства в ранге народного комиссара, он ограничился благодарностями, но дал понять, что больше может сделать для родной страны как частное лицо, чем как министр. Словом, «Вечера» строились на принципах, аналогичных тем, что были у парижских Русских сезонов, только нуждались в неизмеримо меньших деньгах. Залом для собраний «современников» было, как мы уже говорили, депо роялей Беккера в самом центре Петербурга, выступления происходили неподалёку – в Реформатском училище, билеты на концерты стоили по 1-му рублю (со сбором на благотворительные нужды), а для «учащихся музыкальных школ» всего по 25 копеек.

1909 – 1910 были временем стремительного вхождения Игоря Стравинского в русскую и европейскую музыку. Дягилев только что заказал ему первый балет – «Жар-птицу», предварительно намучившись с консерваторскими профессорами Прокофьева – Лядовым, взявшимся за балет, но по баснословной лености не написавшим к сроку ни такта; с Черепниным, чьи наброски к балету не пришлись импресарию по душе. Слушая сохранившуюся часть черепнинской музыки – симфоническую картину «Зачарованное царство» – сейчас, видишь, как много взял у него для своей «Жар-птицы» Стравинский: остиная басовая фигура вступления, музыкальный образ впархивающей Жар-птицы, элементы оркестровки... Даже в начале самого первого своего балета Стравинский столько же заимствует, сколько и изобретает. У Черепнина отдельные куски и детали прорисованы лучше, зато у Стравинского всё шире по дыханию, а общее построение красочней и убедительней. Ещё три года назад о существовании Игоря Стравинского знали только ближайшие друзья. Ещё через три года – написав «Петрушку» и «Весну священную» – он безраздельно завладеет умами музыкальной молодёжи. Сам Прокофьев, упорно отказывавшийся признавать своё ученичество у кого бы то ни было, тоже научится у Стравинского очень многому. Мясковский напишет приветственную статью о «Жар-птице», восторженную – о «Петрушке» и использует повторенные Стравинским (вслед за Черепниным) тематические и ритмо-звукоточные ходы в своей Третьей симфонии ля-минор (1913 – 1914). А третий участник консерваторского триумвирата Асафьев издаст в 1929 году – под литературным псевдонимом Игорь Глебов – прекрасную «Книгу о Стравинском».

По воспоминаниям Прокофьева, он и Стравинский впервые были представлены друг другу на вечере молодых русских композиторов 10 апреля 1910 года «в «Аполлоне», где я играл Сонату, Ор. 1, а Стравинский отрывки из «Жар-птицы», которые мне не понравились». Дягилев даже утверждал впоследствии, что Прокофьев «сказал Стравинскому какую-то дерзость, но я этого абсолютно не помню»<sup>35</sup>. Ещё бы, поведение Прокофьева, особенно в юные годы, не отличалось особым почтением к кому-либо! Трудно себе представить две натуры, столь противоположные. Стравинский –

низкорослый, болезненный и щуплый, выходец из перебравшейся в столицу польско-украинской шляхты, сын знаменитого баса Мариинской оперы, с детства вхожий в лучшие музыкальные круги, преклонявшийся перед Римским-Корсаковым как перед вторым отцом, но достаточно поздно осознавший себя композитором и потому, по настоянию Римского, в Консерватории не учившийся, бравший у учителя лишь частные уроки, ещё несколько лет назад – никто, а теперь ярчайшая звезда на небосклоне новой русской и европейской музыки, по убеждениям своим – русский патриот крайнего толка. Прокофьев – рослый, гибкий, пышущий душевным здоровьем великоросс из разночинцев, уроженец затерянного в южных степях села, музыкальный вундеркинд, баловень, крайне рано добившийся уважения к себе исключительно талантом, консерваторский гений, свысока поглядывавший на классы того же Римского-Корсакова, лишённый пиетета перед авторитетами и одновременно тот, кому ещё только предстоит утвердить себя на музыкальном небосклоне в качестве тоже ярчайшего светила, поначалу даже и не мысливший себя в качестве представителя какой-либо национальной школы. И всё-таки именно Стравинскому и Прокофьеву, как никому ещё из русских композиторов, предстояли долгие годы странной дружбы-соперничества, в которые что бы ни делал один из них, он неизбежно соизмерял сделанное с работой и успехами другого.

## **Симфония ми-минор**

От новой симфонии e-moll, над которой Прокофьев упорно работал с 17/30 июня по 15/18 сентября 1908 в Солнцевке, уцелело немного: в письмах к Мясковскому приведён тематический материал всех трёх частей (особенно хороша своим возвышенным благородством побочная тема первой части), имеется также писарская копия партии первых скрипок, да музыка самой короткой – средней – части, в переработанном виде вошедшая средней частью *Andante assai* в Четвёртую (по послеконсерваторскому счёту) фортепианную сонату, соч. 29. Возвышенно-романтическое *Andante assai* было заново – по версии из фортепианной сонаты оркестровано Прокофьевым в 1934, превратившись в самостоятельную симфоническую пьесу, уже благодаря новой оркестровке звучащую тревожно и сумеречно. В фортепианной версии сумрачно-романтический элемент приглушён чисто пианистическими эффектами. Более того, пианистические эффекты – из-за физической силы и напора прокофьевской игры – выступают на первое место в сохранившейся авторской записи *Andante assai*, сделанной в марте 1935 года в парижском Salle Rameau. А вот начало оркестровой версии 1934 совпадает с оркестровой размёткой в единственных сохранившихся – в письмах к Мясковскому 18-и (или, учитывая повторы, 20-и) тактах начала второй части Симфонии. Вступительные такты Анданте были сочинены ещё до солнцевского уединения: в поезде, везшем Прокофьева в Абхазию, в сухумское имение друзей семьи Смецких (ныне – знаменитый Сухумский дендрарий), краткое летнее посещение которого юным композитором было в эти годы почти обязательным. Судя по сохранившимся темам, в первой части, к, условно говоря «немецкому», романтическому колориту было подмешано восточнославянское мелодическое начало, заключительная же часть, как и уцелевшее Анданте, давали чисто романтический колорит. Из трёх её частей первые две были одинаковыми по темпу и метру: 1. *Andante*, 4/4. – 2. *Andante*, 4/4. – 3. *Allegro*, 12/8. Общее время звучания симфонии составляло 28 минут.

Глазунов, просмотрев партитуру, вынес вердикт: «...Сочинена с азартом, но местами многовато диссонансов, да и инструментовка бледноватая» <sup>39</sup>. Ещё прохладнее оказалось отношение «современников», не нашедших в симфонии ни огня, ни выдумки, свойственных фортепианным пьесам Прокофьева. Тем не менее, как настоящий джентльмен, которым Глазунов был и оставался при любых обстоятельствах, он решил подарить студенту половину репетиции, запланированной для предварительного

прослушивания одной, ещё не вполне законченной симфонической пьесы его собственного сочинения. Эта половина репетиции с Придворным оркестром под управлением Гуго Варлиха 23 февраля/9 марта 1909 оказалась первым и последним прослушиванием ми-минорной симфонии Прокофьева. За два года до того Римский-Корсаков устроил сходное прослушивание с тем же оркестром и дирижёром для юношеской симфонии Стравинского. И Римский, и Глазунов вели себя как опытные педагоги, уча талантливую молодёжь единственно правильному отношению к тем, кто идёт тебе на смену.

Никаких откликов в прессе на прослушивание не появилось: оно было, что называется, для своих. Присутствовали сам Глазунов, Мясковский, Борис Захаров, родители, Раевские, всякая титулованная публика, приходившая на подобные прослушивания... После того как в зал с опозданием вошла одна из таких титулованных особ – барон Штакельберг – чтение симфонии повторили. Прокофьев записал в Дневнике:

*«Я вливался в музыку, цеплялся за соединения тем, контрапункт, голосоведение, несмотря на то, что был порядочно утомлён после первого раза. Всем этим я объясняю то, что, несмотря на безостановочность исполнения, у меня абсолютно не получилось цельности впечатления, осталась лишь гряда частностей и отдельных мест. Это меня долго потом смущало – я не знал, что за такую вещь я написал и всё спрашивал потом у всех – какое впечатление она производит? Впрочем, Andante я более или менее понял, мне, повторяю, оно больше всего понравилось своей полнотой, красивыми гармониями и местами прямо-таки очень увлекательной музыкой. Финал может и даже должен звучать гораздо лучше, а про первую часть я не знаю, что сказать – общего впечатления от неё нет совершенно».*

Окончательный вывод: *«Надо писать новую симфонию».*

## **Прокофьев завершает Консерваторию по классу композиции**

В конце весны, 19 апреля/2 мая 1909 года Прокофьеву предстояло держать экзамен по композиции в классе А.К. Лядова, но он не намерен был прерывать на этом своё музыкальное образование, и собирался продолжить занятия – уже как исполнитель, ибо композиторским трудом прожить не рассчитывал. Да и Лядов держать его больше в своих классах отказывался.

К весеннему экзамену по композиции Прокофьев представил новую версию «Пира во время чумы» (впоследствии канувшую в небытие) и юношескую фортепианную сонату, которую именовал тогда шестой (от неё, как мы знаем, сохранился тематический материал: тот самый, разностильный), и оба эти произведения *«вызвали взрыв негодования у экзаменаторов»* . Сонату даже не позволили исполнить полностью. Главным наказанием на экзамене стала *«уравниловка»* – всем, в том числе и Прокофьеву с Мясковским, уже написавшим до экзамена немало дельной музыки, поставили по четвёрке за композицию. Витоль, учивший их музыкальной форме, в детальных объяснениях при подготовке к самому экзамену заинтересован не был. Глазунов, как казалось, не одобрял современнического уклона молодых выпускников. Лядов во время экзамена кричал: *«Они все хотят быть Скрябинными. Скрябин дошёл до этого через двадцать лет, а Прокофьев чуть не с пелёнок так хочет писать! Это какое-то шествие слонов!»*. Прокофьев почувствовал себя уязвлённым: привыкший всегда и везде первенствовать, он получил щелчок по носу от старших, которых вскоре превзойдёт и по таланту, и по славе.

1 сентября 1909 ему от имени Императорского Русского Музыкального Общества был выдан документ, согласно которому Прокофьев отныне «пользовался льготой первого разряда по отбыванию воинской повинности», кроме того – «правом поступления на Государственную службу в чине XIV класса, а в случае определения на Классные должности в Консерваториях или Музыкальных училищах того же Общества – в чине XII класса» и, «по предоставлении <сведений> <...> Консерваторией в Правительствующий Сенат», подлежал также «причислению к личному почётному гражданству» <sup>3</sup>. Документом этим был Диплом Санкт-Петербургской Консерватории за № 1087, содержание которого приведём ниже целиком:

«Художественный Совет С.-Петербургской Консерватории ИМПЕРАТОРСКОГО Русского Музыкального Общества сим свидетельствует, что сын Почётного Гражданина **Сергей Сергеевич Прокофьев**, православного вероисповедания, родившийся 15 апреля 1891 года, окончил в С.-Петербургской Консерватории курс музыкального образования по (по классам Профессоров *Лядова* и *Витоля*) по установленной для получения диплома программе и оказал следующие успехи в **главных предметах**: по классу форм (Профессора *Витоля*) – *очень хорошие*, по классу фуги (Профессора *Лядова*) – *очень хорошие*, по классу специальной инструментовки (Профессора *Римского-Корсакова*) – *хорошие*, со среднею отметкою по перечисленным **главным предметам**  $4\frac{1}{2}$  (*очень хорошо*); во **второстепенных** (обязательных) **предметах**: игре на фортепиано, истории музыки и эстетике – *отличные*; вместе с тем выдержал окончательное испытание из научных предметов по программе Консерватории. Вследствие сего и на основании §§ 71 и 73 Устава Консерваторий ИМПЕРАТОРСКОГО Русского Музыкального Общества, **Сергей Прокофьев** удостоен диплома на звание СВОБОДНОГО ХУДОЖНИКА. В удостоверение чего дан ему, **Сергею Прокофьеву**, сей диплом, за надлежащим подписом <sic!> и приложением печати С.-Петербургской Консерватории, Сентября 1 дня 1909 года.

**Председатель Общества Пр. Елена Альтенбургская  
Директор Консерватории А. Глазунов**

**Члены Совета: Ан. Лядов, И. Витоль, Н. Соловьёв, А. Глазунов, А. Петров, Н. Соколов, В. Калафати, Л. Саккетти, А. Пузыревский, Гр. Маренич, Воячек, П. Губицкий, Романов  
За Инспектора Консерватории Я. Тамм»** <sup>4</sup>.

## **Переезд Сергея Алексеевича в Петербург и его смерть; ликвидация дел в Солнцевке; Прокофьев об отце**

В феврале 1910 в Петербург, наконец, перебрался и отец композитора. Произошло это не вполне ожидаемо. Решив навестить семью, он почувствовал себя скверно и слёг в больницу. В марте врачи нашли у Сергея Алексеевича рак кишечника, и после операции 27 марта (ст. ст.) признали его положение безнадежным. Впервые плохо отцу стало за полгода до того 25 сентября (ст. ст.) 1909 – на праздновании в Солнцевке Дня Ангела. Но тогда всё обошлось впрыскиванием морфия <sup>5</sup>. Если бы отец обратился к опытному диагносту! Теперь почти всё время Сергей Алексеевич находился в больнице, где его навещали Мария Григорьевна и Сергей. Новая операция в мае ничего не изменила: рак перешёл на другие органы, и последние дни больного протекали в забытьи, под действием морфия. Отец Прокофьева умер 27 июля 1910, не приходя в сознание и не зная, что это – конец. Похоронен он был на Новодевичьем кладбище Санкт-Петербурга. Мира Мендельсон, побывав в октябре 1947 вместе с композитором на могиле его отца, записала в дневнике: «Памятник прост: на камне высечено – Сергей Алексеевич Прокофьев и даты

рождения и смерти» <sup>6</sup>. Но даже в последние месяцы и недели его жизни особой близости между отцом и сыном не сложилось.

10 августа 1910 Прокофьев записал в Дневнике:

*«Любил ли я его? – не знаю.*

*Если бы его кто-нибудь обидел, я полез бы на стену, заступаясь за него. Что же касается любви, то за последние шесть лет, я отвык от него. У нас было мало общего, а интересов общих – ни одного.*

*Зимой я видел его только в те короткие промежутки, когда он приезжал в Петербург, раза четыре в зиму. А потом главной точкой соприкосновения были занятия алгеброй, геометрией и рисованием, которые были иногда приятны, иногда и нет, виной тому – излишняя папина педантичность».*

Вскоре Прокофьев и Мария Григорьевна уехали севастопольским поездом из Петербурга в Солнцевку. Необходимо было ликвидировать отцовские дела по управлению имением, разобрать семейные вещи, и либо вывезти, либо распродать их. Прокофьев последний раз побывал на могилах бабушки Инштетовой и старших сестёр, которых никогда не видел. *«Заброшенный, пустынный уголок – что в нём хорошего?»* – записывал столичный житель впечатления от родной деревни <sup>8</sup>. Пройдёт больше четверти века, прежде чем он вдохновится чуждой молодости поэзией таких *«заброшенных, пустынных уголков»* в музыке к «Евгению Онегину» и к «Войне и миру».

О смерти отца, как и впоследствии о смерти горячо любимой матери, Прокофьев предпочитал не распространяться, он переживал это горе глубоко в себе.

## **Сердечные увлечения**

Как восемнадцатилетнему юноше, напористому и эмоциональному, выдержать неизлечимую болезнь и смерть отца? Как отвлечься от неизбежных мыслей о брэнности всего и о сиротстве? Найти, чем заполнить образовавшееся в сердце и в сознании зияние. Отдаться вспыхивающим с лёгкостью именно в восемнадцать лет влюблённостям.



Дневник Прокофьева сохранил имена девушек, соучениц по Консерватории, которые занимали его внимание, но чаще других весной и летом 1910 это Фрида (Эльфрида Генриховна) Ганзен, *«тонкая, изящная, пикантная, очаровательная»* <sup>9</sup>, за которой он пытается ухаживать, но сердце которой отдано другому, и сменяющая так и не оценившую ухаживаний юноши Фриду «Антуанеточка» (Антонина Александровна) Рудаевская, *«живая как ртуть, хорошенькая как картинка»* <sup>10</sup>. Увлечение Рудаевской – дачное, лёгкое, с прогулками по лесам и взморью у Териок, с поцелуями и нежными письмами друг к другу, – было именно тем, что позволило отодвинуть огромное горе в сторону.

А что же сам Прокофьев, с присущей ему сызмальства педантичностью отмечавший в Дневнике перемещение тех или иных консерваторок по шкале предпочтений? Нет, ловким Дон Жуаном он не был.

Нина Мещерская, будущая невеста Прокофьева, а в ту пору очень юная девушка, ещё далёкая от любовного увлечения нашим героем, вспоминала, что он выглядел в 1910 настоящим «марсианином»: узкоплечий, высокий, с небольшой, но по-хорошему округлой головой на длинной шее, одетый в серую визитку с белым платком в кармане и полосатые брюки, распространяющий вокруг обильный аромат духов «Guerlain» (страсть к духам и впечатляющим костюмам у него останется до конца жизни). «...На первый взгляд лицо его казалось некрасивым, особенно низ лица, – утверждала Мещерская. – Зато светлые серые глаза поражали пристальностью взгляда и каким-то особенным блеском» <sup>11</sup>. Это-то и привлекало в юноше консерваторок.

## **Сочинения для оркестра: реакция критики**

К 1910 году относятся две новые оркестровые партитуры Прокофьева, помеченные опусами – симфоническая картина для большого оркестра «Сны», соч. 6 и симфонический эскиз для малого оркестра «Осеннее», соч. 8. Обе вещи хотя и разнятся друг от друга по

эмоциональному настрою – более мечтательному во «Снах» и определённо сумеречному в «Осеннем» – всё ещё сохранили крепкую связь с ранней фортепианной музыкой, с её уклоном в немецкий романтизм, с её пристальным вниманием к Скрябину.

Премьера «Снов» состоялась под управлением юного автора 22 ноября/5 декабря 1910 в концерте учащихся, проходившем в Большом зале Консерватории под эгидой Петербургского отделения ИРМО. В том же концерте, во втором отделении Прокофьев сыграл одночастную скрябинианскую по духу и форме Первую сонату для фортепиано. Критика реагировала соответственно. Рецензент петербургской газеты «Театр и спорт» писал с нескрываемой иронией: «Г. Прокофьев дирижировал своей музыкальной картиной «Сны». Подобные неудачные произведения можно творить только во сне. Тема очень и очень неважно обработана, инструментовка же местами колоритна. Фортепианная соната того же автора подобна «Снам». Иного мнения придерживался ученик Римского-Корсакова Владимир Сенилов, композитор хоть и традиционного склада, но чувствительный к новому: «Интерес вечера сосредоточился на выступлении молодого композитора Прокофьева, с его оркестровой вещью «Сны» и фортепианной сонатой. Музыка дебютанта звучит свежо, не лишена изобретательности и экспрессивности. Соната или, вернее, первое сонатное *allegro* понравилось больше; в нём цельность формы и хорошая разработка, заметно влияние Чайковского. [Почему не Скрябина? – И. В.] «Сны», построенные на одной теме, повторяющейся много раз, понравились меньше».

Особого энтузиазма «Сны» не вызвали и тогда, когда были сыграны более, чем через полгода. 1/14 июля 1911 в Москве, на пятнадцатом симфоническом концерте Сокольнического круга под управлением большого энтузиаста новой музыки Константина Сараджева. В программе концерта стояло ироническое, с чисто прокофьевской подковыркой: «Посвящается автору, почившему Мечтами», – и, дабы ни у кого не было сомнения в том, кто же это автор, вещь шла в концерте сразу после «Божественной поэмы» Скрябина.

Однако, благодаря сараджевскому исполнению, в Москве у Прокофьева завёлся зои́л – друг Скрябина, поклонник Рахманинова и Метнера и третьестепенный композитор Леонид Сабанеев, входивший в совет Российского музыкального издательства (РМИ) Натальи и Сергея Кусевицких, сотрудничавший в качестве плодовитого музыкального критика в «Голосе Москвы» и во множестве других изданий, и, вопреки работе в передовом музыкальном издательстве, сильно не любивший *всю* молодую русскую музыку. О «Снах» в «Голосе Москвы» Сабанеев писал 3/16 июля 1911 в привычной для себя манере – велеречиво, уничижительно и стилистически небрежно:



«Я люблю слушать произведения новичков и искать в них искру Прометея, ту искру, которая может разгореться в пламя гениальности. Увы, это удовольствие редко выпадает на мою долю. <...> ...»Сны» – сочинение не без растянутости, хорошо инструментованное, очень милое. Только вот что мне кажется, что «модернизм» автора пришит к нему белыми нитками, что душа у него совсем не «модернистская», что нет у него той обострённости чувства, той «обнажённости нервов», которая обуславливает собой эстетику диссонирующих созвучий. Мне кажется, что в душе у него нет ни гиперэстетических переживаний экстаза, ни кошмарных ужасов, ни любви к страданию, ничего такого, на чём базируется дух модернизма». – Правильно, скажем мы, читая рассуждения Сабанеева сто лет спустя. Что же здесь плохого? Но Сабанеев продолжает, и ради этого-то весь пассаж и написан: «Есть ли у него «искра Прометея»? Кто знает: но после того ослепительного света, который сиял нм в звуках «божественной поэмы», позволительно его <её?> не приметить».

Но уже о премьере «Осеннего» 19 июля/1 августа 1911, на двадцатом симфоническом концерте Сокольнического круга, проходившем под управлением Александра Метнера, брата композитора Николая Метнера (Сараджев заболел), Сабанеев писал в «Голосе Москвы» с явным раздражением: «Мне кажется, что этому юному и вполне не оперившемуся птенцу напрасно уделяют так много места и внимания... <...> По размерам дарования г. Прокофьев близок Калининкову...» <sup>12</sup>

Пьеса, хотя и интересная, была далека от значительности и свежести тех сочинений, которые Прокофьев начнёт создавать всего через год-два. Сабанеев же жестоко

просчитается с выбранной им мишенью для критики и скоро дорого заплатит за отсутствие прозорливости.

## **Прокофьев продолжает занятия в Консерватории по классу фортепиано и дирижирования**

Получив в 1909 диплом свободного художника, Прокофьев более не чувствовал себя связанным с классами композиции, которые, как ему казалось, только сковывали творческий полёт. Даже Мясковский, не имевший прокофьевских амбиций и потому вроде бы и не имевший на что жаловаться, признавался летом 1911 года, по окончании консерватории, Прокофьеву, что «только теперь почувствовал, какой гнёт с меня спал» <sup>43</sup>.

Однако до виртуозного владения фортепиано и полного понимания оркестра, без которого композиторская работа представлялась Прокофьеву умозрительной и сухой, путь лежал долгий, и наш герой решил, что правильной консерватории не покидать, а лучше бы всерьёз заняться совершенствованием фортепианной игры и дирижированием. Совершенствоваться по фортепиано он продолжил в классе знаменитой Анны Есиповой, а дирижирование изучал, как мы знаем, у композитора Николая Черепнина.

Гостем в классах Есиповой Прокофьев был нечастым. Воспитанница романтической школы фортепианной игры, внимательная к деталям Есипова понимала, что имеет дело с молодым исполнителем и композитором совершенно неромантического склада и, сколько могла, корректировала перегибы слишком недетализированной, на её вкус, игры практическими советами, но то, что корректировка эта принималась не всегда, ей тоже было ясно с самого начала. Прокофьев выслушивал царственные замечания знаменитой пианистки и продолжал гнуть свою линию. Десятилетия спустя композитор признавался, что уже первый урок у знаменитой пианистки «*прошёл без всякого очарования, как со стороны Есиповой, так и с моей*» <sup>44</sup>. Впоследствии Есипова предлагала упрямому студенту играть в классе свои собственные сочинения, поставила педаль в его сонате ор. 1, одобрила решение Прокофьева играть на экзамене свой фортепианный концерт. Был ли у неё выбор? Прокофьев с его желанием не зависеть от любых авторитетов всё равно бы стал добиваться своего...

Следует сказать чуть подробнее об исполнительской манере Прокофьева, особенно в сравнении с манерой двух его старших современников, совмещавших в себе композиторский и исполнительский гений, – Скрябина и Рахманинова, ведь не только их современники, но и мы, по счастью, можем сравнить то, как каждый из них исполнял собственные сочинения.

Скрябин – судя по сделанной в 1910 на перфоленду для пианолы записи восьми своих пьес – весь в романтическом движении, в замедлениях и ускорениях, в обильной педали и – одновременно – в накатах музыкального чувства и ненавязчивой виртуозности, как бы отрывающей руки прочь от клавиатуры, ведущей внимание *за* пределы музыкального, учащей воспринимать рояль в качестве медиума запредельных состояний. Всё это прекрасно согласуется с творческой философией Скрябина, по которой сознание его самого и было вместилищем мировых сверхмузыкальных колебаний и смыслов.

Рахманинов же играл с глубоким и интимно прочувствованным звуком, строго, абсолютно соразмерно как музыкальному материалу, так и восприятию слушателя, без аффектации, без жёсткости, с некоторой даже приземлённостью, сочетающейся с естественной виртуозностью, легко проводя пассажи любой сложности и сохраняя при этом, как выражался Генрих Нейгауз, «демонический ритм» <sup>45</sup>. Когда на концерте памяти

Скрябина в Петрограде Рахманинов сыграл так сочинения того, кто ещё совсем недавно выступал сам перед столичной аудиторией, то негодовавшего тенора из Мариинки Ивана Алчевского пришлось, по воспоминаниям Прокофьева, «удерживать за фалды» <sup>16</sup> от скандала и крика, которым грозило завершиться всеобщее недовольство.

Присутствовавший на концерте Николай Набоков, тогда ещё двенадцатилетний мальчик, запомнил «группу разношёрстных людей, сидевших на одном из первых рядов», которая в открытую «болтала и шепталась во время выступления Рахманинова», демонстрируя тем самым полное несогласие с тем, что звучало со сцены, и среди недовольных – Прокофьева <sup>17</sup>. Причина была именно в полной противоположности исполнительских манер Рахманинова и Скрябина. «Когда <...> играл Скрябин, – сравнивал эти две манеры Прокофьев, – у него всё улетало куда-то вверх, у Рахманинова же все ноты необыкновенно чётко и крепко стояли на земле» <sup>18</sup>. Наш герой всё-таки счёл за долг прийти к Рахманинову в артистическую и сказать, что, вопреки мнению большинства собравшихся, рахманиновская интерпретация Скрябина была неплохой, но Рахманинов оскорбился дерзостью слишком уж молодого, на его вкус, коллеги: «А вы, вероятно, думали, что я сыграю плохо?». Рахманинов-то знал, что пианистом он был гениальным.

Манера Прокофьева имела мало общего со скрябинскими отлётами в иномирное и с рахманиновской твёрдой опорой на инструмент. Рояль для него, как и для Скрябина, был лишь средством, которое следовало, однако, не отвергнуть, но извлечь из него предельную звучность. Отсюда отмечаемая его слушателями и слышная по первым перфолентам для пианолы, записанным Прокофьевым только в 1919, – более ранних записей, увы, нет, – любовь к ударности, к ускоренным темпам, к токкатной, намеренно несентиментальной, сухой, явно беспедальной игре; то, что враги его исполнительской манеры сравнивали с долблением «по черепу», обзывали музыкальным футболом. Сравнение с самым демократичным видом спорта, начавшим в 1910-е стремительно завоёвывать и Россию, не случайно. Игра Прокофьева поражает чисто мускульной, стихийной силой и напором, ощущением какого-то физиологического буйства, не свойственными ни «романтико-визионерской» игре Скрябина, ни «вчувствованно-интеллигентной» манере Рахманинова. Есиповой такая манера игры была, как мы уже говорили, не близка.

Черепнин же взял Прокофьева в свой класс, руководствуясь одним-единственным мотивом. Юноше предстояло рано или поздно дирижировать собственными сочинениями, и уж лучше он, Черепнин, покажет Прокофьеву азы работы с оркестром, чем упрямый и своенравный композитор, обучаясь всему сам, столкнётся с неизбежным недоброжелательством оркестрантов и критики. Таланта к дирижированию у Прокофьева, по мнению Черепнина, не было (тут опытный педагог оказался прав), но Черепнин брался научить его хотя бы технике и вообще развить в начинающем композиторе чувство большого инструментального ансамбля. Прокофьев остался признателен Черепнину за это на всю жизнь. Дирижировал он и вправду предельно неровно: порой удачно, порой (как на единственной сохранившейся записи прокофьевского дирижирования – в 1938 году, с оркестром Московской государственной филармонии) бесцветно. Прокофьев был и оставался солистом. Ведение за собой инструментального ансамбля, как и вообще – роль вождя в дисциплинированном коллективном усилии, не было его стихией.

## **Первый фортепианный концерт**

Стоит ли удивляться, что Первый концерт для фортепиано с оркестром Des-dur в одной части, соч. 10, начатый в сентябре 1910 в сухумском уединении, был посвящён Прокофьевым Николаю Черепнину.

Асафьев считал, что концерт этот был вольной по форме, широко задуманной, большой фантазийной композицией для инструмента с оркестром, на манер каприччио и находил в нём «экспансивное изживание не знающих удержу буйных сил юности» <sup>20</sup>. Буквально с первых тактов концерт оставлял у слушателя ощущение невероятной, взмывающей и подымающей исполнителей и весь зал радости и свободы. Недоброжелатели ещё долго называли Первый фортепианный концерт не иначе как «музыкальным футболом» (игра только начинала входить в моду в России) и распевали под музыку первых тактов озлобленное: «По че-ре-пу, по че-ре-пу, по че-ре-пу, по че-ре-пу...»

Концерт, хотя и одночастный, внутренне членился на несколько эпизодов: идущее великанской поступью вступление *allegro brioso*, контрастную по тематическому материалу скерцозную пристройку к *allegro* (темп в ней меняется несколько раз, то возвращаясь к первоначальной поступи, то ускользя от неё в сторону лёгкой скерцозности), замедленное, даже в чём-то иномирное, лирическое *andante assai*, словно увиденное из не пересекающейся с нашей системы координат, затем поначалу скерцозный, но темпово мозаичный кусок и – в заключение – прежняя великанская поступь открывающей концерт темы, проходящая на этот раз у оркестра (фортепиано лишь фоново аккомпанирует ему), завершающая произведение взрывным тройным форте.

Премьера Первого концерта состоялась в среду 25 июля/7 августа 1912, на концерте Сокольнического круга в Москве, под управлением уже известного нам Сараджева, солировал – сам автор. Через два дня Леонид Сабанеев делился с читателями растущим раздражением на страницах «Голоса Москвы»:

«Совершенно бессмысленный и пренеприятный «концерт» Прокофьева в авторском исполнении... Эта энергически ритмованная <sic!>, жёсткая и грубая, примитивная и какофоническая музыка едва ли даже заслуживает этого почётного наименования. <...>

Сверх программы г. Прокофьев сыграл несколько таких же нехороших и жёстких сочинений».

Раннее становление Прокофьева было бурным и стремительным. Ещё вчера только обещавший будущие достижения, он со стремительностью перегонял старших и более известных музыкантов в достигнутом. Если воспользоваться растительной метафорой из книги его друга Бориса Демчинского «Возмездие за культуру», юный уроженец Солнцевки в музыкальной среде обеих столиц напоминал некультуренный знак, брошенный на разрыхлённое, полное удобрений поле: «..дикий организм, ещё преисполненный первобытной силы, встречая разрыхлённую среду, имел теперь единственную заботу – дать обильные и полновесные семена, потому что в них было его потомство. И это удавалось тем легче, что теперь уже растения пользовались простором и не боролись друг с другом, как это бывало в дикой степи...».

## **Смецкие; опера «Маддалена»**

Летом 1908 и 1910, 1911 Прокофьев подолгу жила в Сухуме на «даче у Смецких», где стоял отличный Бехштейн, а, попросту говоря, в их доме в Сухумском дендрарии, который разбил на приобретённой им земле и засадил субтропическими растениями бывший костромской помещик и промышленник Смецкой. Эта примечательнейшая семья – знакомые Марии Григорьевны – заслуживает подробного рассказа.

Николай Николаевич Смецкой родился в 1852 году в Москве, был одиннадцатым ребёнком в богатом дворянском семействе. Младше отца композитора на шесть лет, он

принадлежал к одному с ним поколению, выраставшему в пору бурного брожения в обществе, но вместо требовавшейся от «честных людей» 1860-х – 1870-х оппозиции режиму, тогда уже вполне либеральному и тоже хотевшему модернизации страны, Николай Смецкой ушёл не в противостояние, не в революционную пропаганду, как одна из его сестёр, угодившая за то в Сибирь, а в общественно полезную экономическую деятельность. Поворотной точкой в его биографии стал обнаружившийся у его супруги Ольги Юрьевны туберкулёз. В 1889, на седьмом году их счастливого брака, Смецкой принимает решение навсегда переселиться с женой в тёплые края – но не в Средиземноморье, как это было принято у состоятельных русских, а на черноморское побережье Кавказа. По дороге в Батуми они сошли с парохода на сухумской пристани и были настолько пленены тихим городком, в котором жило в ту пору не более трёх тысяч жителей – из них лишь около трёх сотен русских, – что решили остаться тут навечно.

Абхазское княжество, столицей которого и был Сухум, вошло в состав России в 1810. Часть абхазов была православной – на берегах Абхазии есть замечательные церкви и монастыри, включая и Новый Афон, но многие абхазы в годы турецкого владычества перешли в ислам. Впрочем, даже и ислам у абхазов, как у некоторых других народов Северного Кавказа, сохранял элементы восточнохристианского культа, веками господствовавшего в крае. Столица княжества была известна в древности как Диоскурия (в пору греческой колонизации), Себастополис (при римском владычестве), Акуа (собственно абхазское название) и лишь под властью Турции стала называться Сухумом, или Сухум-кале (от старого грузинского названия Цхум), что и дало Сухуми в современной грузинской огласовке. Культуры и языки пересекались и просвечивали здесь друг сквозь друга как в других точках скрещения культур – например, в Андалусии или на Сицилии.

Смецкой приобрёл землю в санитарной зоне возле кладбища, расчистил её в низине от фруктовых деревьев, а на склоне горы – от дубового леса, украсил целебными хвойными посадками и экзотическими растениями (кактусами, 30 видами камелий, 50 видами пальм, 80 видами эвкалиптов...), завёл там целых 50 видов акаций. Через три года он прикупил у князя Эристави в районе Гульрипш ещё один большой участок земли под разбивку виноградников, садов и под строительство грандиозного лёгочного санатория, который был открыт в 1902 и смог принимать до 100 больных за сезон.

Именно благодаря деятельности Смецких и близких им по духу семей и произошло превращение провинциального – недавно ещё турецкого, во всяком случае, сохранявшего турецкое название – города в Русскую Ривьеру.

Ольга Юрьевна Смецкая, дружившая с Марией Григорьевной, убедила и её приобрести участок земли. Что и было сделано в 1903 – землю Мария Григорьевна купила из надела, уже имевшегося у Смецкого <sup>29</sup>. Но в силу удалённости от Солнцевки, а затем и от Санкт-Петербурга, никакой серьёзной строительной, расчистной или древонасадительной работы на участке Прокофьевы не проводили, и закончилось всё тем, что, приезжая в Сухум, они просто гостили у Смецких. В сущности, участка Мария Григорьевна могла и не покупать. Однако показательно желание Смецкого заставить подругу своей жены почувствовать себя хозяйкой, дать ей меру ответственности за надел райского почти пространства, дальнейшим благоустройством которого он мог бы вполне заниматься сам.

Смецкой принадлежал к тому типу несентиментальных, но щедрых русских, на которых и держится любое дело в нашей стране. Для таких людей успех их собственного предприятия, рост их богатства или признания – никогда не причина для личного самоутверждения, но повод разделить успех и радость с другими, поспособствовать росту

общего благосостояния. «Критически мыслящая» интеллигенция никогда не жаловала такой тип. Где же борьба с неизбежными уродствами и несовершенствами жизни? То, что уродства и несовершенства могут преодолеваются через упорный, ответственный, созидательный труд, а не через одни лишь требования к другим поменять устройство жизни сверху донизу, что в этом мире мы сами ответственны за наши беды или благо, «критически мыслящим» в голову не приходит. Люди навроде Смецкого помнили и о достоинстве каждого из тех, кто вкладывал в общее созидательное дело свои умения и знания. Прокофьев чувствовал неодолимое влечение к подобному типу. Таков был его отец, превративший худое село в процветающее. Таким будет его названный отец в музыкальном театре Дягилев, создавший без копейки государственной поддержки частную антрепризу, сделавшую для славы России больше, чем все императорские театры, вместе взятые. Те же черты – привычка начинать с себя самого и, не ожидая помощи извне, создавать самому себе и окружающим приемлемые условия, – были присущи и Прокофьеву.

Связь со Смецкими не прерывалась и в годы, когда Прокофьев жил, в основном, вне России. Николай Николаевич скончался в 1931. Прокофьев побывал в первой половине 1930-х, уже после смерти Смецкого, в Сухуме и, крепкий сорокалетний мужчина, поразился здоровью и живости чуть не вдвое старшей его вдовы Смецкого. Когда в 1936 композитор поселился в Москве, Смецкая решила завещать Прокофьеву Бехштейн – тот самый, за которым он в 1910-е сочинил столько музыки, но герой наш ласково отклонил роскошный дар: *«Я очень тронут, дорогая Ольга Юрьевна, Вашим намерением относительно Вашего Бехштейна, но, по правде говоря, не очень люблю эти «наследственные» разговоры, особенно когда они исходят от человека, полного энергией и бодростью. Когда я вспоминаю, как около могилы Николая Николаевича Вы лезли под забор и едва поспевал за Вами, то тут всякие разговоры о завещании становятся совсем преждевременными!»* <sup>24</sup> Ольга Юрьевна скончалась в 1940-м. Дом, дендрарий и архив Смецких с библиотекой пережили русскую гражданскую войну и все последующие события и войны, но пострадали после распада СССР. В 1992 во время грузинско-абхазского конфликта в дендрарии располагался штаб грузинских вооружённых сил, действовавших в Сухуме. Погибли бумаги и среди них письма Прокофьева (уцелело лишь одно интереснейшее письмо 1936-го года, часть которого я процитировал выше – Прокофьев сохранил у себя машинописную копию), канула в небытие значительная часть библиотеки. Те, кто жёг бумаги и вырубал дендрарий, даже и не представляли себе, как много значил этот уголок Абхазии для теперь всемирно известного композитора.

Ныне здесь расположена резиденция президента Абхазии, а у ворот дендрария стоит памятник его основателю – Николаю Смецкому.

И вот в таком блаженном уголке Прокофьев сочинял одну из самых мрачных своих опер!

Сюжет её он позаимствовал из пьесы баронессы Магды Густавовны Ливен (в замужестве – Орловой, 1885 – после 1929), дочери хранителя Эрмитажа, снобки, гордившейся собственным аристократизмом и печатавшей – из пушей независимости – за свой счёт сборники стихов, прозы и драматургических сочинений с сильным романтическим уклоном. Одноактная, изложенная пяти- и шестистопными нерифмованными ямбами пьеса «Магдалена» создавалась, когда баронессе Ливен было всего 20 лет. В ней столько же от атмосферы воображаемой Венеции «начала пятнадцатого века» (как сказано в авторском пояснении к пьесе), увиденной сквозь ультраромантическую призму, сколько от летней, душной, предгрозовой атмосферы Северной Венеции – Петербурга с его сюрреальными, бессонными, истомными белыми ночами.

МАДДАЛЕНА.

Какой закат зловещий и прекрасный!  
Всё небо залито багряными лучами,  
дрожат, бегут живые переливы,  
и много золота, и много, много крови!  
А ночью будет буря – знойный воздух  
заснул, не колыхнётся, воды тоже дремлют... <sup>25</sup>

Влюблённые пары отправляются в самом начале «Маддалены» плавать по ночным каналам: их голоса слышны за сценой. Нехитрое действие разворачивается на фоне надвигающейся ночной грозы, чьи зарницы освещают и лагуну и комнату Маддалены, супруги молодого художника Дженоаро и одновременно любовницы его друга, алхимика Стеньо. Не подозревая, что они делают одну и ту же женщину, Дженоаро и Стеньо почти одновременно приходят в дом. Стеньо рассказывает Дженоаро о соблазвившей и долго навещавшей его, но потом сокрывшейся «колдунье», и вдруг признаёт её в стоящей рядом Маддалене. Тайна раскрыта; неверная супруга отвечает, что искала только полноты в любви, провоцирует обоих мужчин на выяснение отношений. Короткая схватка на ножах заканчивается гибелью обоих. Маддалена теперь свободна – она, быть может, не любила ни Дженоаро, ни Стеньо. Но для приличия зовёт на помощь соседей.

Через шесть лет – именно настолько наш герой был младше Магды Ливен, – когда и ему исполнилось 20 лет, Прокофьев остановил свой взгляд на «кроваво-порочной» венецианской драме. Вернее, его приятель тенор Андреев из Мариинки посоветовал ему обратить на эту пьесу особое внимание <sup>26</sup>. Если Ливен-Орлова в тёмке-героине кокетливо выставляла напоказ свою «подлинную природу» изменщицы и отравительницы, то не менее юный Прокофьев явно пленился откровениями – точнее фантазиями – юного женского сердца, оставшегося для него, неопытного, тайной за семью печатями. Его сильно подзадорило то, что автор пьесы «оказался молодой светской дамой, более приятной в обращении, чем талантливой в драматургии» <sup>27</sup>. Только в двадцать лет, когда сила чувств и желаний перевешивает убедительность опыта, можно всерьёз писать пьесы и музыку на подобные сюжеты.

Идущая без перерыва короткая пьеса была разбита композитором на четыре картины. Он сделал и незначительные сокращения в тексте, освобождая ту или иную фразу от словесного балласта в сторону большей приспособляемости для пения, а каждую сцену – от ненужных, поясняющих реплик, усиливая романтико-поэтическое начало в тексте Ливен.

Музыкальный материал «Маддалены» красив и интересен. Особенно красиво начало – тема отравительницы Маддалены. Хороши и маршеобразная тема Дженоаро, и решительный, мужественный речитатив его. А монолог алхимика Стеньо, повествующего о свиданиях с пленившей его «колдуньей», предвосхищает сцену вызывания духов в демонологической опере «Огненный ангел», над которой Прокофьев работал через десять лет. В элементах сквозного симфонического развития с проведением лейтмотивов сказывается увлечение Вагнером, может быть, несколько неожиданное в камерной опере. Вообще «Маддалена», обладающая большой самостоятельной ценностью, тем не менее, местами предстаёт подготовительной работой на пути к «Огненному ангелу», где проведение тематических характеристик и сквозное симфоническое развитие становятся основой музыкального повествования. Персонажи, сюжетные повороты и музыкальные характеристики в обоих сочинениях также очень сильно перекликаются друг с другом. В плане тематического материала главная героиня юношеской «Маддалены» – явный прообраз одержимой видениями Огненного Ангела Мадизэля Ренаты, а художник Дженоаро – её спутника, солдата удачи Рупрехта. Даже сюжетно и драматургически раздвоенная,

ищущая в отношениях с двумя мужчинами – художником и искателем магических тайн – полноты и губящая их обоих Маддалена предвосхищает мечущуюся в поисках покинувшего её мистического возлюбленного Мадизеля, но всё время проводящую в обществе любящего её Рупрехта Ренату.

11 июня 1911 с привычной аккуратностью Прокофьев рапортовал Мясковскому с черноморского побережья Кавказа, из имени Смецких: «...сизжу в Сухуме и старательно сочиняю «Маддалену». Работа идёт быстро и легко, а прилежание моё не имеет границ: каждый день не менее пяти часов сизжу над «Маддаленой»»<sup>28</sup> – и присовокуплял темы, заготовленные для Маддалены и Дженаро. Мясковский отвечал 23 июня 1911 из Петербурга со сдержанной язвительностью: «В присланных Вами темах я не нашёл одного, но очень, на мой взгляд, существенного – вокальных тем: неужели Ваши персонажи будут всё время речитативить – ведь это уже устарело! Я считаю идеалом оперного письма Корсакова в «Февронии», если только в Вашей штуке есть тенденция, то она другая – это жаль»<sup>29</sup>. Прокофьев забыл пояснить главное – посланные темы предназначались для инструментального, а не вокального их проведения.

А московская «Музыка» в № 44 от 1 октября 1911 сообщала следующее о «новом сочинении С. Прокофьева. Это – небольшая одноактная опера «Маддалена»; по напряжённости стиля опера близка Рих. Штраусу, но без «лирических банальностей» последнего».

Спустя год, снова в летние месяцы композитор занялся оркестровкой оперы. Из письма от 15 июня 1912 из Эссентуков, адресованного Мясковскому, мы узнаём, что, не торопясь, – по четыре страницы в день Прокофьев оркеструет «Маддалену» и очень доволен этой работой, так как клавиш практически не исполним, «даже при участии носа и хвоста»<sup>30</sup>. Дальше первой картины партитура не пошла и опера осталась недооркестрованной и не поставленной при жизни Прокофьева. Лишь в 1970-е английский дирижёр Эдвард Даунс дооркестровал сочинение, и с тех пор оно звучит в его версии и даже несколько раз шло на оперной сцене.

## Вторая соната для фортепиано

В 1912 Прокофьев создаёт свой первый инструментальный шедевр – Вторую сонату для фортепиано со следующим порядком следования частей:

- I. Allegro ma non troppo
- II. Скерцо. Allegro marcato
- III. Andante
- IV. Vivace

Посвящена она, как и многие сочинения того времени, Максимилиану Шмидтгофу, навеяна интенсивным с ним общением. Разъясняя в 1925 смысл своих сонатных посвящений музыкальному критику и политическому публицисту Петру Сувчинскому (которому посвящена Пятая фортепианная соната), Прокофьев утверждал: «Сонатное посвящение выше симфонического, ибо сонатный орден есть древнейший, <мой> опус первый был сонатой. В сонатоносцы посвящаются лишь ближайшие личные друзья».

Это первая «нормальная» соната из помеченных опусом, с ожидаемым следованием частей, что позволяло критикам говорить о довольно рано проявившемся влечении ниспровергателя и анфан террибля Прокофьева к консервативным формам.

На самом деле всё было сложнее. Отношение к сонатной форме, в высшей степени сознательное уже в ранние консерваторские годы, было связано с острым желанием дать правильные русские образцы этой изобретённой немцами формы, кровно связанной с совершенно иной диалектикой мышления, с немецким классическим идеализмом – формой, так долго русским композиторам не дававшейся. Но ведь и немецкий идеализм – как мы знаем – не был Прокофьеву чужд, и Канта и Шопенгауэра он, под влиянием Макса Шмидтгофа, которому соната была посвящена, проштудирует основательно.

Когда в 1919 нью-йоркский журнал «The Musical Quarterly» попросил Прокофьева рассказать о современной русской фортепианной сонате, то композитор начал с разбора сонат Скрябина и Глазунова, вскользь упомянул о Рахманинове, продолжил Метнером и Мясковским и закончил собственными композициями. История современной русской сонаты у него предстаёт как череда преломлений творческой личности сквозь призму формы. Чем ярче личность – тем своеобразнее преломление. Вопросы о классической сонатной форме Прокофьев не ставил – он принимал её как данность.

Так из всех сонат Скрябина ближе к классической форме, по убеждению Прокофьева, были те, которые отличались *«сложностью гармонического содержания. И лишь в последних его сонатах сложность проявилась, стала понятной, пока не явила победы идеи над сложностью формы.»* – а, значит, и попытки строить свою, русскую форму произведения. Преломление личности Глазунова в двух его сонатах лишено скрябинского *«смятения, мистического эротизма, психического порыва – эти сонаты Глазунова чувственнее, более «от земли, земные», более по-здоровому человеческие»* <sup>2</sup> и несправимо «немецкие». Никаких личных особенностей Рахманинова, ну разве что склонности к *«пианистическому совершенству»* <sup>3</sup>, в сонатной форме, на взгляд Прокофьева, не преломилось. В сонатах же рахманиновского друга и союзника Метнера не преломилось, по оценке Прокофьева, не только сильной личности, но и определённого эстетического направления <sup>4</sup>. А в двух сонатах его собственного друга Мясковского, написанных в 1907–1909 и в 1912 годах соответственно, Прокофьев выделял именно общие черты – то, что первая соната открывалась фугой, а во второй проводилась тема средневекового песнопения «Dies iræ». Причём у себя самого Прокофьев выделял в качестве главных запечатлённые в сонатах эмоциональные и психофизические свойства – страстность, прямоту, энергию, стихийность.

Практически то же самое, глядя на Прокофьева со стороны, думал и Борис Асафьев: «Как вся музыка Прокофьева, его сонаты насквозь стихийно эмоциональны и аффективны. Он не лишает своего материала присущих ему жизненно-характерных свойств и непосредственности чувства. Не превращает его в проявление звуковой энергии и её свойств – поток внеобразный, <...> но, конечно, не менее жизненный – только жизнь в нём проявляется как импульс движения, а не как эмоционально поэтическая стихия. Благодаря своей пронизанности чувством, она равно далека и от зыбкой чувствительности и от алчной чувственности. Ни с Вагнером, ни со Скрябиным Прокофьеву <в конце концов> не по пути. Его эмоционализм (жалко, что нет другого слова), идя от чувства как такового, как здоровой стихии, как могучего средства воспринимать жизнь, динамичен и актуален».

Вторая соната – своеобразный двойной портрет: молодого Прокофьева, энергичного и стихийного, чем дальше, тем свободнее и шире дышащего, и одновременно верная психологическая характеристика пессимиста и шопенгауэрианца Шмидтгофа, наиболее очевидная в сумеречном, загадочном анданте, по точному определению Асафьева, «завораживающем и манящем, благодаря применению характерного колышущегося ритма и колыбельной мелодии, как фона, на котором рельефно выделяется мечтательная тема.

Плавню нисходят, скользят на смену ей призрачные тени. Вниманию ещё более настоуживается. Сумраком и печалью напоена эта дивная музыка. Снова мотив колыбельной, снова реет грустная мелодия, но на этот раз с большой силой пытается вырваться из сковывающей её атмосферы: нарастание доходит до ff. Энергии нет в теме, чтобы долго продержаться на достигнутом уровне. Она падает и исчезает в монотонно журчащих звуках зауживающего напева. Опять ползут густые тени в жуточной настоуженной тишине. Мелодия больше не всплывает».

Так манить и зауживать может только несуществование, трагическое, ускользающие бытие на грани жизни и нежизни. Однако не оно, а жизненный напор, пусть временами и в шаржированных формах, определяет общую атмосферу сонаты. Окаймлённые полными энергии частями, в контрасте с финалом, о котором американский критик Ричард Олдрич скажет в 1918 году, что финал сонаты напоминает ему «вылазку мамонтов на некоем просторном, достойном забвения азиатском плато», анданте Второй сонаты есть квинтэссенция прокофьевского «иног», «не-я». В анданте со свойственной выдающимся художественным натурам интуицией Прокофьев, точнее некое сверх-я его художественного мира, словно предупреждает о трагедии, без видимых постороннему глазу причин случившейся весной следующего, 1913-го года.

## **Продолжение дружбы со Шмидтгофом и его самоубийство**

Осень 1912 и весна 1913 прошли в тесном общении Прокофьева со Шмидтгофом. Они часто совершали совместные прогулки. Осенью возникла фантазия совместной поездки на финскую Иматру <sup>9</sup> – место привычного паломничества молодоужёнов. Дело приобретало нешуточный оборот. На Роужество Прокофьев дал Шмидтгофу денег на поездку в Симферополь. Весной оказавшийся совсем без средств и не имеющий работы Шмидтгоф всё свободное время проводил в компании Прокофьева – в поездках на таксомоторе на острова и в пригороды Санкт-Петербурга, а иногда и в прогулках по удалённым уголкам и окраинам столицы, завершавшимся частенько питьём хорошего коньяку и славным бифштексом в какой-нибудь ресторации. Вероятно, именно тогда Прокофьев и приобрёл на всю жизнь вкус к поездкам и прогулкам не только туристического, но и гастрономического характера, в которые брал впоследствии, уже живя во Франции, своих новых друзей. Во время одного из таких совместных с Шмидтгофом блужданий 11 апреля 1913 – в день двадцатидвухлетия нашего героя – Макс взялся рассказывать ему «биографию Шопенгауэра и его философию», которая Прокофьева «очень... заинтересовала» <sup>10</sup>. И хотя Дневник нашего героя регулярно отмечает достоинства и недостатки разных консерваторских деужшек, эмоциональное внимание его в этот период поглощено Максом. 23 апреля друзья совершили обмен, символика которого восхитила бы любого психоаналитика: «Мы с Максом обменялись палками. Мне всегда нравилась его палка, ему приглянулась моя. Он предложил мену, на которую я очень охотно согласился. Его палка шикарней, хотя моя была оригинальней» <sup>11</sup>.

Всего через четыре дня после памятного обмена, утром 27 апреля 1913 года, Прокофьев, едва встав с постели, обнаружил письмо от Шмидтгофа: «Сообщаю тебе последнюю новость – я застрелился. Не огорчайся этим особенно, а отнесись к этому равнодушно. Право, большего это не заслуживает. Прощай. Макс,» – с кривой припиской сбоку: «Причины не важны» <sup>12</sup>. Но Прокофьев прекрасно сознавал причины и написал о них в тот же день в Дневнике: Макс усиленно пытался произвести впечатление внешним шиком и блеском, не имея на то никаких оснований, «а сверх того он подружился со мною, и дружба эта поужбила его» <sup>13</sup>.

5 мая 1913 тело Шмидтгофа было найдено в лесу близ финской станции Сяпине, последней на пути из Санкт-Петербурга в Выборг. В карман, дабы ни у кого не оставалось сомнений, Макс перед выстрелом в висок из браунинга, положил собственную визитную карточку. Прокофьев, не поехал на опознание трупа: необходимо было репетировать перед концертом, да и нервы могли не выдержать. Лишь *«попросил купить на двадцать пять рублей цветов»* на похороны, прошедшие *«на выборгском кладбище сурово, без отпевания»*, как и полагается для самоубийц.

В конце своей жизни первая жена композитора Лина Прокофьева коснулась в разговоре с Гарви Саксом темы отношений юного Прокофьева со Шмидтгофом. Оба принадлежали к Петроградскому шахматному собранию, членство в котором, по мнению Лины Прокофьевой, «давало возможность для многих вкусов, для, знаете ли, разных вкусов». На прямой вопрос Сакса, так был ли Шмидтгоф гомосексуалистом, Лина Ивановна ответила: «Ну, он был членом собрания». Сакс продолжал настойчиво выспрашивать: «Прокофьев когда-нибудь об этом говорил?» Вот ответ Прокофьевой: «Нет, он никогда не говорил об этом». Гарви Сакс: «Но он никогда не признавался в этом вам?» Лина Прокофьева: «Нет. Хотя, возможно, у него и были такие наклонности, но я не думаю, что с этим человеком у него была история, хотя у него и были такие наклонности... Вы понимаете меня, ну а если нет... Это вещи, которых я бы не стала касаться».

Прокофьев, способный на эмоциональную мужскую дружбу, но не рассматривавший лиц своего пола в качестве объектов сексуальных домогательств, не мог не сознавать, что Макс покончил с собой именно от неразделённости чувств. Сознание невольной, но глубокой вины перед семьёй Шмидтгофов за бедного Макса осталось в нём на всю жизнь. Но как всякий художник он перенаправил его в творчество.

## **Музыка, посвящённая памяти Макса; Второй фортепианный концерт**

Памяти покончившего с собой друга посвящены Аллеманда из десяти пьес для фортепиано оп. 12 (1906–1913), которую Максимилиан слушал за два дня до самоубийства, и которая тогда ему понравилась, – музыкой как бы предвосхищавшая сцену дуэли Рупрехта и Генриха, сил человеческих и внемenschеских, из поздней и незаконченной редакции оперы «Огненный ангел», потом перешедшую в виде Танца рыцарей в балет «Ромео и Джульетта», тревожная и порывистая Вторая фортепианная соната, соч. 14 (1912), Второй фортепианный концерт, соч. 16 (1913), в котором недоумение и гнев сочетаются с лирической проникновенностью, и посвящение которого памяти друга-самоубийцы было сделано в день его похорон, сумеречно-романтическая Четвёртая соната для фортепиано, соч. 29 (1917), строящаяся на тематическом материале ещё 1908 года и вторую часть которой – *Andante assai* – Прокофьев переложил в 1934 для симфонического оркестра. Написано *Andante* было, как мы помним, ещё до начала дружбы с Шмидтгофом, для симфонии *e-moll*, от которой Прокофьев впоследствии отказался.

Образ трагического спутника продолжал тревожить, не отпускал Прокофьева очень долго. Ему потребовался почти год, чтобы найти в себе силы прийти, наконец, на могилу Макса. Но даже над местом, где покоилось тело прежде столь близкого человека, он не думал о смерти. Да, кладбище, где похоронен Шмидтгоф, бедное и на окраине Выборга, но место видное со всех сторон и рядом со станцией, рядом с новой кипучей жизнью. Да, конец Шмидтгофа был жесток, но насколько красив и художествен по замыслу! Прокофьев был просто органически не способен на резиньяцию.

*«Сторож привёл меня на могилу Макса, которая находилась на финском кладбище, рядом с православным. Ряд бедных могил, белый деревянный крест, окружённый снегом, и на кресте карандашная надпись: «Максимилиан Шмидтгоф». Дав сторожу несколько марок, чтобы он привёл в порядок могилу, когда стает снег, я остался один и долго простоял, глядя на крест и думая всякие думы. Была умная, удивительная голова, был шикарный Макс, был эффектный, художественно задуманный конец – и остался скромный белый крест. Я стоял у креста – и вместе с печалью на душе было какое-то тепло, приятное чувство, что я попал на эту могилу, как будто сама могила была другом. Ослепительно ясный солнечный день, аккуратные ряды могил и шумные манёвры поездов товарной станции, которая лежала внизу пригорка, на склоне которого расположено кладбище – всё это спасало могилу от вида запустения...».*

Влияние Шмидтгофа на интеллектуальный и лирико-психологический облик молодого Прокофьева, к счастью, не стало определяющим. Сумеречный и склонный к депрессиям – скорее всего, на почве подавляемой сексуальности – Максимилиан был полной противоположностью оптимистичному и деятельному Сергею. Противоположности часто сходятся, но редко сливаются воедино. Часть горечи от произошедшего Прокофьев перенаправил на свои интеллектуальные интересы: занявшись штудированием классиков немецкого классического идеализма – Канта и Шопенгауэра, интерес к которым был заронен в нём Максом.

Тень бедного самоубийцы стала снова являться его сознанию, когда Прокофьев решил покинуть охваченную гражданской войной Россию – во снах, в поезде, идущем через Восточную Сибирь, – словно окончательно отпуская его. Если кто и был для Прокофьева воплощением юности с её не всегда ясными влечениями и порывами, Северной России, Петербурга с его головными мороками и фантастикой так это Макс. Теперь и молодость и Петербург отходили в прошлое, заслонённые новыми, вселенского уже масштаба потрясениями.

В первоначальной версии Второй концерт состоял из следующих частей:

- I. Andantino. Allegretto. Andantino.
- II. Scherzo. Vivace.
- III. Intermezzo. Allegro moderato.
- IV. Finale. Allegro con fuoco.

– причём в скерцо ещё присутствовало и трио, впоследствии выпущенное. Однако партитура первой редакции до сих пор не обнаружена, и потому говорить о различиях исполнявшегося в 1910-е концерта от того, что зазвучал в 1920-е, представляется преждевременным. Прокофьев считал прежнюю партитуру погибшей в годы военного коммунизма.

Музыка огромной эмоциональной силы, предельной лирической свободы, океанического дыхания и мощи, особенно в первой части, концерт по своей форме с трудом уместается в рамки классического жанра XVIII– XIX веков. Ещё в самом начале работы композитора над сочинением, когда оно считалось всего лишь «концертино» для солирующего инструмента с оркестром, московская «Музыка» (в № 44 от 1 октября 1911) сообщала, что партия фортепиано в задуманной Прокофьевым композиции «поражает оригинальностью стиля и значительными трудностями». Импровизационный, освобождающий и одновременно пророческий, предвещающий космические возмущения характер музыки был и навсегда остался самым с точки зрения Бориса Асафьева важным в сочинении: «Фортепиано в нём настолько доминирует и так властно руководит всем ходом событий, что концерт представляется мне фортепианной импровизацией колоссального размаха,

насыщенной бурно романтическими мечтами и порывами. Музыка не столько яркая, сколько эмоционально конденсированная, «сгнетённая» до духоты. Отсюда непрерывная тяга к мощным нарастаниям в поисках выхода из окружающей сферы в жажде разряда-взрыва. Это действительно музыка кануна 1914 года <...> Более чуткого барометра той эпохи, чем творчество Прокофьева, я не знаю в искусстве (исключая «Весну священную» Стравинского, но она другого плана)».

Первая часть, по образному слову Асафьева, «стягивается вся к стихийно разросшейся финальной каденции фортепиано (на главной теме), гигантской по размаху и могучей, как морские волны, по своим ритмам и динамике нарастаний. Впечатление от неё всегда потрясающее» <sup>20</sup>. Высочайшее эмоциональное напряжение закреплено триумфальным вступлением валторн, труб, тромбонов и тубы в конце каденции. Патетика и эмоциональные взрывы первой части снимаются кратким и необычайно лёгким скерцо и шумановским по колориту фантастическим интермеццо, чтобы возвратиться в концерт в финале, построенном на противостоянии неуравновешенной, рвущейся куда-то и с другой стороны почти «колыбельной» (как окрестил её Асафьев), русской по окраске – но без каких-либо тематических заимствований из фольклора – музыки. «Колыбельная музыка», приобретя черты не свойственного ей прежде неуравновешенного, беспокойного порыва, ритмически вбирает, гасит его, чтобы разрешиться в новый, на этот раз уже заключительный взрыв ритма и звучности. Концерт завершался триумфально. Смерть и тщетное беспокойство побеждены.

## **Нина Мещерская**

Ещё в 1910, в пору дружбы со Шмидтгофом, Прокофьев познакомился с девушкой из древнего, но захудалого рода, которой предстоит сыграть огромную роль в его жизни и колоссально повлиять на творческое сознание – юной Ниной Мещерской (1895– 1981).

Мещерские вели свой род от некоего средневекового хана (или, по-русски, князя) Беклемиша, старшая ветвь потомков которого именовалась Беклемишевыми, а младшая – сохранила княжеское звание, но получила прозвище Мещерских. Утрата княжеского титула частью Мещерских была связана, по семейному преданию, с романтической историей. Прапрадед Нины в царствование Павла I служил гвардейским офицером в Санкт-Петербурге и стал ухаживать за актрисой столичной французской труппы – фавориткой императора, за что был разжалован и сослан. По смерти сумасбродного Павла офицер был возвращён из ссылки, женился на актрисе-француженке, из-за чувств к которой столько претерпел, но права именоваться князем Мещерским обратно не получил. С тех пор Мещерские разделились на Мещерских-князей и Мещерских просто.

Отец Нины, Алексей Павлович Мещерский (1867– 1938), принадлежал к инженерно-промышленной элите России. Сознательно отказавшись от военной или административной службы, полагавшейся выходцу из старой дворянской семьи, он после окончания военного корпуса в Москве, куда был отдан в отрочестве, поступил в Петербургский горный институт, и это решило его судьбу. На рубеже веков Алексей Мещерский был уже директором Сормовского машиностроительного завода; там, при заводе, родилась Нина. Детство её прошло под звуки работающих машин, под непрерывные гудки цехов и волжских пароходов. Как и отец Прокофьева, отец Нины принадлежал к новому типу русских, много работавших для модернизации страны, для её экономической независимости и мощи. Только масштабы его деятельности и амбиции неизмеримо превосходили те, что были присущи Сергею Алексеевичу.

После резкого улучшения дел на клонившемся было к упадку Сормовском заводе, ставшем, благодаря строгому и разумному управлению Мещерского, одним из лучших в России, Алексей Павлович в 1905 возглавил принадлежавший семейству Струве Коломенский завод в Петербурге и вскоре затеял концерновое объединение двух промышленных предприятий. К новосозданному концерну были присоединены и не менее знаменитые Ижевский, Выксинский и Белорецкий заводы. В преддверии неизбежной, как виделось Алексею Мещерскому, большой европейской войны по его инициативе было начато строительство военного завода в предельном удалении от возможной линии фронта – в поволжском Царицыне. По мере расширения деятельности Алексея Павловича рос и чисто материальный достаток Мещерских, из семьи умеренного благосостояния ставших богатыми, а затем и очень богатыми. Отца Нины пригласили в правление Волжского пароходства и в число директоров Петербургского Международного банка, который возглавил Александр Вышнеградский, сын стабилизировавшего рубль Ивана Вышнеградского, математика, теоретика инженерного дела (автора теории автоматического регулирования), а затем, при Александре III, министра финансов, и отец другого Ивана Вышнеградского – композитора-авангардиста, сочинителя и теоретика четвертитоновой музыки.

Стремительный финансовый успех был всегда подозрителен в глазах русского общества. Нина вспоминала: «...отец сразу поднялся в разряд крупных капиталистов, «банкиров», – он вошел в группу лиц, которые были так ненавистны для многих, начиная от революционеров всех окрасок и кончая некоторыми дворянскими и «православными» кругами России.

Моя мать болезненно воспринимала этот момент, она часто говорила: «Ты стал банкиром, это ужасно, не могла я этого предвидеть», – а Александра Ивановича Вышнеградского по-настоящему ненавидела, звала его «этот делец»».

Однако именно благодаря заведшимся у Мещерских огромным деньгам, как потом вспоминала Нина, «в 1912 г. отец построил большой доходный дом – № 22 по Кирочной улице, и зимой 1914 г. мы в него переехали, в квартиру, которая занимала полтора этажа, с внутренней лестницей» <sup>23</sup>. На этой квартире впоследствии бывал и Прокофьев.

По укладу своему семья Мещерских оставалась определённно дворянской. Общались они с людьми аристократического, предпочтительно такого же, как и у Мещерских, происхождения, очень следили за манерами девочек, устраивали любительские музыкальные вечера. Когда Прокофьев был введён в их дом, его представили как родственника Раевских <sup>24</sup>, что должно было снять любые вопросы о родословной (но значило так мало для самого юноши, хотя родственников своих – Раевских – он очень любил). Мещерские были бы немало удивлены, узнай они, что мать Прокофьева, через которую он и состоял в родстве с Раевскими, сама была из крепостных... Композиторские же успехи и растущая известность Прокофьева были в глазах родителей Нины скорее минусом, чем плюсом. Сегодня восторги публики и знатоков, а завтра? Артистическое счастье неверно.

А что же Нина, произведшая столь сильное впечатление на юношу? Вот как – да притом весьма критически – она обрисовывает себя саму в пору первого знакомства с Прокофьевым:

«Я была почти ненормально мала ростом, со сросшимися черными бровями, что придавало мне вид буки, вечно чем-то болела – то детским ревматизмом, то ангинами без конца, то корью с тяжелыми осложнениями, или, уж в Петербурге, нескончаемыми

бронхитами; к тому же я с первых произнесенных мною слов четко картавила – борьба со злосчастной буквой «р» омрачила многие годы моей юности, так как считалось, или точнее моя мать считала, что я отлично могла бы и не картавить. Волосы у меня были шапкой крутых кудрей, и причесывать меня в детстве было целой процедурой... <...> И <вот> я – маленькая, никогда до положенного мне роста так и не доросшая, кудрявая, картавая, вечно больная, с ранних лет непонятно почему восстававшая против всех суждений и приказов матери, игравшая тайком в куклы до четырнадцати лет, не выносившая никогда, даже в детстве, летней жары, когда и мама, и сестра считали, что чем жарче, тем лучше... Да что и перечислять, я была вроде чужак для матери, <...> от её семьи ко мне почти ничего не перешло, а сросшиеся черные брови явно указывали на упрямый и злой характер».

Что же тогда привлекло Прокофьева в Нине? Нет, это были не задержавшаяся детскость и наивное бунтарство, свойственные долго и нашему герою. Главными в Нине были глубокая страстность и безотчётная стихийность, которых Прокофьеву, натуре тоже стихийной, так страстно недоставало среди окружающих. В страстности и стихийности была человеческая магия Нины, в которой она, кажется, не до конца отдавала себе отчёт.

В конце лета 1913 Прокофьев получил приглашение родителей Нины приехать к ним погостить в Гурзуф. У Ниной матери обнаружили признаки туберкулёза, и семья поселилась на всё лето в средиземноморском климате, столь полезном лёгочникам. Алексею Павловичу и Вере Николаевне, видимо, было искренне любопытно, что это за штучка начинавший набирать известность композитор, котрому явно симпатизировала их дочь.

Оказавшись 28 июля/10 августа в Крыму, Прокофьев попал на три недели в объятия шумной компании знакомых и родственников Нины. Одарять сердечным вниманием ещё полудетски влюблённую в него девушку среди беззаботного и дурашливого времяпровождения было естественно и легко.



Ещё до так многое переменившего пребывания в Крыму Прокофьев впервые в жизни отправился за границу. Ехал он втроём с матерью и тёткой, но свободы его никто не стеснял. Спешили к парижскому сезону труппы Русских балетов С.П. Дягилева.

Путь по железной дороге лежал, как и в наши дни, через Берлин, в котором наш герой, как настоящий турист, осмотрел центральные улицы, рестораны и парки (включая и Зоопарк). Но на этом собственно туристическая часть путешествия и окончилась. В Париж Прокофьев попал 2/15 июня, пропустив, сам того не ведая, премьеру одного из шедевров дягилевской антрепризы и, может быть, самой важной балетной постановки Вацлава Нижинского – «Весны священной» на музыку Игоря Стравинского. Те из русских, кто всё-таки увидел и услышал «Весну» в тот сезон в Париже, как будущий советский министр Анатолий Луначарский, были настолько поражены воскрешавшей архаические славянские ритуалы мистерией, что отзывались о ней именно как о «новой русской театральной победе», подчёркивая, что устрашающий обряд человеческого жертвоприношения во имя продолжения рода и календарного года воссоздан «во всеоружии современной музыкально-оркестровой, балетной и декоративной техники». Появись Прокофьев в Париже хотя бы на два дня раньше, когда давали последнее в сезоне представление «Весны» (больше она в гениальной и шокирующей постановке Нижинского там не шла), наш герой, вероятно, относился бы к Стравинскому в течение последующих двух лет иначе. Ведь и его собственные сочинения, воплотившие стихийный накат и бурление обещавших России и всему миру неслыханные потрясения сил – были уже написаны: начало и окончание Первого, кода Второго фортепианного концерта, многие страницы Второй фортепианной сонаты. Самым последним балетом Стравинского, известным Прокофьеву, был «Петрушка». Рывок от масочно-трагедийного «Петрушки» к языческой теодицее и архаическим безднам «Весны» остался ему покуда неведом.

В поисках консерваторского профессора Черепнина, балеты которого «Павильон Армиды» и «Нарцисс и Эхо» были включены в программу текущего парижского сезона, Прокофьев даже зашёл в гостиницу к Дягилеву, и, не застав импресарио, оставил ему свою визитную карточку с вопросом о Черепнине. Стравинский, чьё нервное и физическое истощение достигло в премьерные дни предела, свалился с Бог весть где подцепленным вирусом и лежал в жестоком тифу. Нижинский же, чья нестабильная душевная организация находилась в странном противоречии с его невероятной силой как танцовщика, актёра-мима и хореографа, глубоко переживал непонимание парижской публики. Дягилеву предстояло везти всю антрепризу и новый балет Нижинского-Стравинского в Лондон, и в столь психологически напряжённый момент было, разумеется, не до новых знакомств. Даже с выдающимися молодыми композиторами.

Всякой встрече своё время. Через год Дягилев, прознав, что Прокофьев снова за границей, сам будет искать разговора с ним.

Уже 3/16 июня молодой композитор попал по протекции тенора Николая Андреева на показ новой версии «Хованщины» Мусоргского. Дягилев хотел вернуться к исконной музыке Мусоргского – без сглаживаний и замазок, произведённых в опере «дружеской рукой» Римского-Корсакова. Однако не все материалы оказались ему доступны. В результате вышло нечто стилистически разнородное: редакция Римского-Корсакова, знаменитая вольной переделкой авторского материала, с добавлением найденных кусков из подлинного Мусоргского, оркестрованных Морисом Равелем и Игорем Стравинским плюс финальный хор раскольников-самосожженцев, сочинённый Стравинским на тему из Мусоргского взамен несколько слашавого окончания на ту же тему, звучавшего в версии Римского-Корсакова. Сын композитора, критик и музыкальный библиограф Андрей

Римский-Корсаков, ещё вчера близкий друг Стравинского, а теперь его завзятый хулигатель, и в скором будущем отрицатель всего нового и передового в русской музыке, в марте 1913 поместил на страницах «Русской молвы» заявление (текст его перепечатала московская «Музыка», что только подогревало интерес отправившегося на парижский спектакль Прокофьева): «Я считаю *вандализмом* попытку разрушения художественного целого, какое являет собой «Хованщина» в редакции Римского-Корсакова; я считаю *безвкусицей* смешение Мусоргского подлинного с Мусоргским, прошедшим через руки Римского-Корсакова, с одной стороны, и Равеля и Стравинского – подручных г-на Дягилева в этом деле – с другой» <sup>29</sup>. Прокофьев отмечает в Дневнике наряды пришедших на показ «Хованщины» парижских дам и кавалеров, гениальную игру Шаляпина. О музыке же, точнее о проделанной Стравинским работе, записывает совсем немного, в становящейся привычной манере, которую по-английски именуют *tongue in cheek* (т. е. с дразнящим языком за щекой): «*Нехорошо только конец оперы, но это на совести Римского и Мусоргского*» <sup>30</sup>. Вот как!

А что же увиденный на следующий день, 4/17 июня в одном представлении с «Трагедией Саломеи» Флорана Шмитта, с «Послеполуденным отдыхом фавна» Дебюсси и с «Половецкими плясками» Бородина «Петрушка»? В ехидном письме к Мясковскому содержится подробный отчёт. Балет Дебюсси, шедший с гениальным Нижинским в роли Фавна, Прокофьев опускает вовсе. Лет пятнадцать спустя он скажет молодому композитору Николаю Набокову: «*Вы знаете, кто такой Дебюсси? Это студень... это желе... это абсолютно бесхребетная музыка*». Об остальном же в письме сообщается вот что: «*Музыка с массой движения и выкриков – отлично иллюстрирует малейшие детали сцены (точно так же как и на сцене очень удачно иллюстрируют мельчайшие фразы оркестра). Инструментовка прекрасная, а где надо препотешная. Но теперь о главном: есть в балете музыка или её нет? Чтобы сказать да – так нет; чтобы сказать нет – так да. Несомненно, что в балете не одно место, где музыка прямо хорошая, но огромная часть его – современный рамплиссаж [т. е. заполнение пространства – И. В.]. <...> И если можно согласиться, что Стравинский пробивает новую дверь, то пробивает он её маленьким, очень острым ножичком злободневности, а не большим топором, который дал бы ему право на звание титана. <...> Флоран Шмитт со своей «Трагедией Саломеи» просто безкусен. <...> Половецкие танцы из «Игоря» всегда приятно послушать» <sup>31</sup>. Пластическая сторона всех представлений, столь важная для Дягилева, считавшего хореографию сестрой живописи и вааяния, в письме не затронута вовсе. Что же до музыки – Прокофьев всеми силами отводит от себя влияние Стравинского, потому что мощь его таланта очевидна. «Весны» он не услышит ещё какое-то время. А открывающая «Петрушку» музыка масленичных гуляний отзовется через два с половиной года шаржированной её имитацией в начале оперы «Игрок».*

Но главным, в перспективе будущего, оказалось путешествие (3/16– 14/27 июня) с труппой Русских балетов – по приглашению всё того же Николая Андреева – в Лондон. Прокофьев окунулся в атмосферу большого артистического табора, каким и были Русские балеты, шумно и весело переезжающего через Ла-Манш в ожидании новых премьерных показов, в ожидании новых побед и завоеваний, в ту особую атмосферу большой, держащейся несколько отдалённо от остальных художественной семьи, которая станет в 1920-е и его миром. При пересечении пролива к нему впервые приходит понимание того, что Северная Америка досягаема, а, значит, необходимо поехать и туда: «*Действительно, у нас в России говорят об Америке, как о чём-то таком, куда всё равно никогда не попасть, как на Луну. Здесь же она выглядит чем-то вполне естественным, вполне близким, почти осязаемым. Ведь по левую руку en plein [во всю ширь] Атлантический океан, а огромный пароход, плавно и уверенно пересекающий нам путь, идёт в Нью-Йорк и через пять дней будет там*» <sup>32</sup>. А английский язык, на котором он впоследствии будет

бегло разговаривать и так много напишет, казался ему покуда лающим, «собачьим языком». Лондон же, «самый культурный город мира», вызывал у нашего героя недоумение тем, что законная гордость англичанина цивилизаторской работой над собой и над окружающим миром странно сочеталась с отсутствием удобств, давно привычных по Санкт-Петербургу и потому не отмечаемых русскими за достижения их собственной цивилизации: проведённого по большей части города водопровода, электрического освещения в жилых помещениях, телефона <sup>34</sup>. Именно из таких, казалось бы тривиальных, вещей родилось впоследствии недоверие Прокофьева к громким фразам о превосходстве западноевропейских культур над его собственной, якобы варварской и азиатской.

Снова смотрели Мусоргского – на этот раз «Бориса Годунова». Прокофьев был в восторге от Шаляпина и от музыки и решил, что оперы надо писать только на мусоргский манер. Подспудно сказывалось и старое недовольство учёбой у Римского-Корсакова, слишком многое у Мусоргского «выправившего» и даже подсахарившего.

И опять Прокофьев не видел – на этот раз не досидев двух недель – показа «Весны священной». Если на парижской премьере зрители кричали, свистели, дудели, лупили друг друга предметами по голове и администрация, по просьбе Дягилева, то зажигала, то гасила свет в зале, дошедшем под воздействием происходящего на сцене и в оркестровой яме до настоящего буйства, то более чопорная лондонская публика ограничилась словесной пальбой. Газета «Standard» писала после премьеры: «Предмет – примитивный человек – гадок, и движения его гадки как у гадчайшего утёнка, что ясно символизирует, и мы с этим согласны, непреложность данного случая». И продолжала с непониманием и гневом: «Всем следует сходить и посмотреть «Весну священную», хотя бы в силу её дикости и поразительной гадкости – как на сцене так и в оркестре» <sup>35</sup>. Завзятые балетоманы не могли смириться с тем, что на сцене наученные классическому танцу исполнители двигались с вывернутыми ногами, ползали на четвереньках, сбивались в большие ассиметричные группы и т. п. Общее впечатление, однако, было именно то, которого добивался Нижинский: магического ритуала во имя продолжения рода и календарного года, «нутрянного» танца, побеждающего «цивилизованные» движения. В интервью «Daily Mail» балетмейстер утверждал: «Кажется, что потому, что я танцевал в балетах, подобных «Павильону Армиды», «Призраку Розы» и «Сильфидам», нацеленных на простое и ясное изящество, меня будут всё время увязывать с «изяществом». В действительности я начинаю испытывать ужас от самого слова; «изящество» и «очарование» развивают у меня морскую болезнь. <...> Дело в том, что я презираю условную поэзию «соловьёв и роз», мои собственные наклонности «примитивные»». – Под последней фразой мог бы подписаться и молодой Прокофьев.

На обратном пути он засел на провинциальном французском курорте за разучивание Второго фортепианного концерта, посетил Швейцарию, где осмотрел места славного похода суворовских войск, а 17/30 июля *«долго с живейшим интересом, почти с благоговением»* рассматривал в Нюрнберге дом Ганса Закса <sup>37</sup> – поэта-сапожника, главного героя горячо любимых вагнеровских «Мейстерзингеров».

## **Скандалная премьера Второго фортепианного концерта; критика о концерте**

23 Августа/5 сентября 1913 года в Павловске состоялась премьера Второго фортепианного концерта – того самого, который Прокофьев учил во Франции. Дирижёр Александр Асланов, которого Мясковский считал сознательным халтурщиком, составил программу концерта довольно причудливым образом. Сначала – первой премьерой – шла страннейшая сюита из оперы Казаченко «Князь Серебряный» под управлением самого

Казаченко: в ней вступление к 4-му действию предшествовало вступлению к 3-му действию, а центральное место занимала почему-то «Пляска кикимор», в романе графа А.К. Толстого, на сюжет которого и была написана опера, не играющих никакой роли. Критика оценила злосчастное сочинение Казаченко как «архаичное» по языку и «ничтожное» по музыке. Затем наступала очередь второй премьеры – прокофьевской. Замыкала программу «Шехеразада» Римского-Корсакова.

Прокофьев, по уговору с Аслановым, сделал большой перерыв между первой (грандиозной по замаху и звучности) и второй (облегчённой, скерцозной) частями собственного произведения, дав публике немного поаплодировать. Происходящее напоминало хепенинг. Композитор встал со стула и поклонился привычным для него поклоном, словно переламываясь пополам. Асланов, согласно Дневнику композитора, *«поправлял волосы, сморкался и, наконец, из-под носового платка с улыбкой спросил, можно ли идти дальше. Я кивнул головой»* <sup>1</sup>. Прокофьев отыграл остающиеся  $\frac{3}{4}$  музыки без остановки, и, дождавшись, шиканья, аплодисментов, возмущённого стука палками дважды вышел поклониться публике, принял поднесённый ему друзьями большой лавровый венок, после чего сыграл на рояле на бис Прелюд для арфы (не утихавшее возмущение подзадоривало его), а потом и один из своих этюдов. Воспоследовавшая «Шехеразада» как-то ступевалась.

Некто «Не-критик» поместил 25 августа/7 сентября на страницах «Петербургской газеты» ярко живописное свидетельство скандала, озаглавленное им «На концерте фортепианного кубиста и футуриста в Павловске»:

«В зале публика благодушно настроенная к сюите «Князь Серебряный», аплодирует усердно дирижёру-композитору Казаченко. Несколько поклонов, и на эстраде появляется юнец с лицом учащегося из Петер-шутле,» – т. е. с лицом «типичного» русского немца, радостного и педантичного, держащего себя в родной стране на иностранный манер: абсурдистский образ этот лет через десять будут культивировать в своём поведении обэриуты Хармс и Заболоцкий. – «Это – Прокофьев.

Садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши рояля, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже. При этом острый, сухой удар. В публике недоумение. Некоторые возмущаются.

Встаёт пара и бежит к выходу.

– Да от такой музыки с ума сойдёшь.

– Что это, над нами издеваются, что ли?

За первой «парой» в разных углах потянулись ещё слушатели.

Прокофьев играет II-ю часть своего концерта. Опять ритмический набор звуков. Публика, наиболее смелая часть её – 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 чорту! Всю музыку этих футуристов. Мы желаем получить удовольствие. Такую музыку нам кошки могут показывать дома.

\* \* \*

Группа критиков-«прогрессистов» в восторге.

– Это гениально!

– Какая свежесть!

– Какой темперамент и самобытность; этот юноша очень талантлив: он пойдёт далеко.

\* \* \*

На обратном пути разговоры все вращаются вокруг того же Прокофьева, – причём один из пассажиров вспомнил случай из жизни нашего маститого композитора Римского-Корсакова. Он слушал как-то сочинение французского модерниста Дебюсси.

– Рассердился и убежал.

Когда вторично ему довелось услышать названного композитора, творец «Снегурочки» добродушно заметил:

– А знаете, надо уйти, а то, чего доброго, ещё понравится».

Один из критиков-«прогрессистов» Вячеслав Каратыгин, написавший сразу несколько откликов на премьеру, в том числе и с детальным анализом музыки, подводил итог спорам о новом фортепианном концерте в журнале «Аполлон» – в форме доступной одновременно и знатоку и широкому читателю:

«Второй, g-moll'ный концерт гораздо зрелее первого. Тот же пламенный пафос, та же порывистость вдохновения, но вместе с тем – большая, чем раньше, целостность концепции, более стройные формы, большая углублённость настроения и большая яркость тематизма. Некоторые темы 2-го фортепианного концерта просто поражают своей графической чёткостью и пластической красотой. Таковы, например, обе темы первой части и в особенности d-moll'ная тема финала, будто высеченная из цельного куска звукового гранита! Весьма любопытно и характерно для Прокофьева – соединение определённых мелодических рисунков с очень извилистой и капризной гармонической линией сопровождения. Рискованные, сложные модуляции вырастают одна из другой как-то незаметно, поддержанные полной связностью и органической логикой течения главных тематических голосов. Вы не успеваете опомниться, как уже находите в иной тональности против предыдущей, а за ней ещё и ещё, новые и новые скачки над пропастью отдалённых строев, через которые, однако, повсюду перекинуты для слушателя, лишённого «акробатических» способностей автора, прочные мосты из крепко сложенных тем, своими краями цепляющиеся за каждый утёс гармонических экстравагантностей. Это замечательное отношение между плотным «костяком» музыки, одетым стальными мышцами рельефной мелодии, и крайней «гиперэстетической» обострённостью гармонических нервов художественного организма, – придаёт сочинению Прокофьева замечательное своеобразие. Иной раз эти основные условия прокофьевского творчества являются причиной странного впечатления. Получается какой-то обман слуха. Кажется, что нет в музыке модуляций, а есть как бы постоянные повышения и понижения

всего оркестра, его общая перестройка вверх и вниз. Не звуки движутся по диапазону инструментов, а эти последние то поднимаются, то падают в своём основном строе, следуя за поворотами тяжких, массивных мелодических монолитов... Похоже на невский ледоход с Николаевского моста, когда кажется, что не глыбы льда движутся навстречу нашему взору, а мост плывёт против течения... Замечу, кстати, что нечто подобное случается со мной при слушании некоторых монументальных композиций Регера, с которым вообще Прокофьев обнаруживает некоторое внутреннее родство. Прислушиваясь к музыке Прокофьева более внимательно, не трудно открыть в ней и другие классические влияния, сочетание которых с архи-модернистскими гармоническими дерзаниями тем более любопытно, что Прокофьев осуществляет свои намерения очень убедительно».

Всё это замечательно, но космическая по мощи, восстающая против заведённого порядка вещей и одновременно лишённая какой-либо личной гордыни музыка Второго фортепианного концерта меньше всего нуждалась в собственно музыкальном оправдании. Она, и Каратыгин признавал это, была неизмеримо больше любого такого оправдания – как дело рук человеческих, слившееся со стихией: Николаевский мост в пору невского ледохода, кажущийся поплывшим и поднимающимся над пересекающей столицу надвое рекой. Как гигантский летательный аппарат, набирающий силу при подъёме и преодолевающий гравитацию. После премьеры Второго концерта стало ясно, что задержавшийся в консерваторских стенах ученик Есиповой и Черепнина уже может сам учить кого угодно.

23 января 1914 Прокофьев и Мясковский присутствовали на IV-м по счёту вечере современной музыки в Москве, проходившем в Малом зале консерватории. Помимо их сочинений прозвучали «Три стихотворения из японской лирики» Стравинского. Прокофьеву эти вещи сначала не понравились, но потом он смягчился. Мясковский во время исполнения сидел в зале, а вот Прокофьев выходил к роялю – играть премьеру Второй фортепианной сонаты, «Балладу» для виолончели и фортепиано вместе с Евсеем Белоусовым, а также ещё восемь фортепианных пьес, включая ударное «Наваждение». Автор книг о знаменном распеве, Скрябине и Мусоргском (все – на немецком), а также литературной записи воспоминаний Сергея Рахманинова, Оскар фон Риземан написал 25 января 1914 об услышанном на страницах «Moskauer Deutsche Zeitung», невольно повторяя и углубляя то, что уже говорили о Прокофьеве наиболее проницательные петербургские критики:

«Младший *enfant terrible* петербургского музыкального мира, Сергей Прокофьев, предстал перед московской публикой с фортепьянной сонатой, балладой для виолончели и рояля, да несколькими мелкими фортепианными пьесами и романсами <Это ошибка: звучали романсы Мясковского – И. В.>. Трудно поверить, что в этом белокуром и безобидном юноше кроется столько музыкального бесовства, сколько он выказал в этот вечер.

Для музыкальной критики является весьма щепетильной задачей высказаться вполне определённо насчёт такого художественного явления, какое представляет из себя С. Прокофьев. Нет гарантий, что из такого пылкого юноши, бросающего без оглядки все заветы художественной традиции и забывающего о некоторых правилах хорошего вкуса, не выработается, в конце концов, какой-нибудь Скрябин или Дебюсси. Можно надеяться, что подобная метаморфоза произойдёт и с творчеством Прокофьева. Пока же можно сказать, что молодой автор обнаруживает несомненную гармоническую изобретательность – насколько вымышленные им созвучия можно подвести под старомодное понятие гармонии – затем, что он вполне владеет приёмами

контрапунктической техники и – last <but> not least – является местами сильно и искренно прочувствованной. В этом без сомнения довольно много отрадного.

Станным кажется то обстоятельство, что композитор, столь падкий до всякой музыкальной новизны, столь мало самостоятелен и оригинален в области музыкальной формы. В этом отношении он находится в рабской зависимости от старых, правда хороших, но трафаретных образцов, из которых некоторые уже отжили свой век. Как иначе и насколько интереснее трактует, напр<имер>, Скрябин сонатную форму. Как пианист Прокофьев достоин внимания. Его при медленных темпах несколько лимфатическая манера игры приобретает при быстром движении весьма отрадную ритмичность и полна энергии и блеска» (перевод был опубликован в «Музыке» 8 февраля ст. ст. и цитируется по последнему источнику).

Положение Прокофьева-композитора продолжало неуклонно укрепляться. Воскресным утром 16 февраля (ст.ст.) 1914 в Большом зале московского Благородного собрания состоялось его первое выступление в престижных Концертах С. Кусевицкого. Выходец из многолетней семьи еврея-кантониста из провинциальнейшего Вышнего Волочка, не имевший в юности средств для того, чтобы учиться композиции и дирижированию и потому принятый в московское Филармоническое училище в класс контрабаса – наименее важного инструмента оркестра, к которому, тем не менее, лежало его сердце, – Сергей Кусевицкий стал непревзойдённым виртуозом, автором сочинений для своего инструмента, музыкантом мирового уровня. Делом его жизни стало донесение передовой музыки до самых глухих уголков. С этой целью он выучился дирижированию (в котором тоже оказался мастером непревзойдённым), путешествовал по Волге с собранным им оркестром, организовывал общедоступные концерты в обеих столицах, а на средства жены Натальи Константиновы, дочери русского купца-миллионщика Ушкова, создал Российское музыкальное издательство, имевшее конторы по всему свету, напечатавшее сочинения Рахманинова, Метнера, Скрябина, а впоследствии приветившее пришедшую им на смену молодёжь – Стравинского и Прокофьева. После национализации частных издательств в 1918 году предприятие Кусевицкого стали основой Госмузиздата.

Прокофьев играл в качестве пианиста Первый фортепианный концерт в одном из так называемых «Симфонических утр по общедоступным ценам». Публики, как водится, в такой час пришло немного. Управлял оркестром не сам Кусевицкий, а Александр Орлов. Но выступление стало началом большой творческой дружбы именно с Кусевицким. Тот с годами превратился в самого преданного пропагандиста музыки Прокофьева, в издателя всех его новых сочинений, в советчика и в мецената. Взаимная симпатия была настолько велика, что с начала 1920-х, несмотря на большую разницу в возрасте – Кусевицкий был старше Прокофьева на почти 17 лет, – композитор и дирижёр перешли на ты.

Уже в начале осени 1913 отношения с Ниной Мещерской постепенно стали приобретать характер глубокой привязанности, когда и Нина и Сергей не могли долго быть друг без друга: без телефонных разговоров (Мещерская вспоминала, что в 1910-е «в Петербурге так же любили болтать по телефону, как в шестидесятые годы в Москве» <sup>1</sup>), без встреч... Зима 1913 – 1914 напротив была проведена ими порознь, а весной 1914 Прокофьеву надо было всерьёз готовиться к окончанию Консерватории по ещё двум специальностям.

## **Окончание Прокофьевым Консерватории по классам фортепиано и дирижирования**

22 апреля/5 мая 1914 Прокофьев «блестяще» по свидетельству будущего дирижёра Владимира Дранишникова сыграл на выпускном экзамене по фортепиано свой первый

концерт для фортепиано с оркестром <sup>6</sup>. Его ближайшим соперником в состязании за первое место по специальности была Надежда Голубовская, в будущем профессор Консерватории, пианистка специализировавшаяся на классическом репертуаре XVIII – начала XIX веков (Люлли, Скарлатти, Рамо, Гендель, Моцарт, Бортнянский, Бетховен и др.). В ожидании решения экзаменационной комиссии, Прокофьев, находивший Голубовскую не только интеллектуально, но и по-женски привлекательной, предложил ей срезаться в шахматы. Решение комиссии было в пользу Прокофьева, что означало звание лауреата Консерватории и вполне осязаемый Рубинштейновский приз – новенький рояль фабрики К.К. Шрёдера, присуждавшийся каждый год лучшему пианисту из числа выпускников. Об этом было оповещено в столичных газетах.

В воскресенье, 11/24 мая 1914 в Театральном зале Санкт-Петербургской Консерватории ровно в 1 час пополудни состоялся публичный акт 49-го выпуска учащихся Консерватории. Прокофьев как «выпускник по классу заслуженной профессора Есиповой» снова, вопреки пожеланию экзаменационной комиссии, предложившей выбрать что-нибудь менее радикальное <sup>7</sup>, сыграл свой Первый концерт для фортепиано с оркестром. Вместе с Прокофьевым окончили консерваторию, но уже по композиции, Цыбин (по классу Лядова), Ясенский (по классу Соколова), Губенко (по классу Штейнберга), Щербачёв (по тому же классу). На концерте прозвучали и их произведения. Трудно сказать что-либо о музыке Цыбина и Губенко. Тогда ещё очень юный композитор и писатель Владимир Дукельский встречал Ясенского во второй половине 1910-х в Киеве и запомнил его в качестве «разочарованного производителя маленьких оркестровых пьесок с небольшим музыкальным содержанием, однако броско оркестрованных». Щербачёв выработался в очень интересного композитора, но его выпускное сочинение «Шествие» впечатления на публику не произвело. По мнению биографа Щербачёва, в нём были заметны влияния русской симфонической классики – Бородина, Глазунова, а также молодого Прокофьева <sup>8</sup>. Прокофьев и дирижировал «Шествием»: это была его выпускная работа по классу Черепнина. Вниманием аудитории целиком завладел Первый фортепианный концерт Прокофьева, приобретший к этому времени скандальную известность. Хотя Прокофьев и оканчивал консерваторию не как композитор – как пианист и как дирижёр.

## **Вторая поездка за рубеж; Дневник и замысел трагической симфонии; Дягилев заказывает Прокофьеву балет**

1/13 июня 1914 Прокофьев во второй раз отправился за рубеж. Деньги на путешествие дала в качестве поощрения за успешное окончание Консерватории ещё по двум специальностям мать. Целью путешествия был снова Лондон, где как раз начинались гастроли дягилевской труппы. На это раз Прокофьев выбрал более прихотливый маршрут – через Скандинавию, стартовав на пароходе из Або (тогда ещё российского города) и меняя, по ходу движения, медленные пароходы на скоростные поезда, а поезда на пароходы. Дневник его путешествия полон презрения к туристическому задору *«странных людей, которых зачем-то носит по всему земному шару, которые всё осматривают, всюду лезут»* <sup>9</sup>. Сам он туристом был в своих многочисленных путешествиях только раз – летом 1913-го года, в первый день пребывания в Берлине. С годами отвращение к экскурсиям любого толка в нём усилилось. Николай Набоков вспоминал, как в конце 1920-х Прокофьев, уже парижанин, сказал ему при посещении Шартрского собора, сбивая пафос момента: *«Интересно, и как это им удалось поднять эти статуи так высоко, не уронив их?»* <sup>10</sup> Зато устройство жизни, дышащей *«спокойствием благосостояния и благоустройства»* <sup>11</sup>, и общение с попутчиками его занимало чрезвычайно. Мир вокруг существовал не для того, чтобы восхищаться тем, что

отмечено в путеводителях, но для того, чтобы удобно или неудобно жить в нём и заниматься своим делом.

Метким глазом замечательного писателя – а Дневник в середине 1910-х всё больше приобретает черты высокой литературы – Прокофьев отмечает характерное и двумя-тремя штрихами выразительнейше даёт ситуации и портреты. Вот показавшаяся ему по своей раскованности американкой суфражистка, только что ездившая Стокгольм *«на съезд женского равноправия»* <sup>13</sup>. Приветливая с Прокофьевым, суфражистка разгуливает в обнимку с пятнадцатилетней, аффектированной шведской девочкой-подростком (ясно, о каком равноправии идёт речь). В другой ситуации наш путешественник садится на английский пароход до Ньюкасла и поддерживает самое оживлённое общение с соседом по каюте. Единственное «но»: *«мы объяснялись больше на манер глухонемых»*.

Человек дневной и ясный, Прокофьев радуется от души открытому солнечному свету, заливающему палубу их корабля утром, днём и на закате.

Диковатая же природа Скандинавии – внутренние каналы (по которым он плывёт на пароходе), покрытые ледниками горы (которые пересекает на поезде), вид стремительной воды и тяжёлых ледниковых камней – снова вызывает мысли о Максе Шмидтгофе – он всё-таки застрелился в Финляндии – и Прокофьев решает посвятить его памяти <sup>15</sup> *«грозную, трагическую, безудержно стремительную»* симфонию <sup>16</sup>, как бы ответ Чайковскому и Глазунову, музыкальный материал к которой начал собирать ещё в ноябре 1913 года, а 30 ноября/13 декабря записал в Петербурге *«для симфонии тему, немного грубоватую, но отличную»* <sup>17</sup>. Не вошёл ли этот самый материал сначала в оперу «Огненный ангел», а затем в составленную из тем «Огненного ангела» Третью симфонию? Прокофьев давал некоторые основания так думать, признавшись в 1941 году, что *«главнейший тематический материал <оперы> был сочинён независимо от «Огненного ангела»»* <sup>18</sup>. Рабочих тетрадей композитора, относящихся к 1910-м, не сохранилось, но если догадка верна, то каким страшным, из подвала сознания и чужого беспокойного посмертия блещущим пламенем расцветивается тогда образ Огненного ангела-Мадизля, впервые посетивший его в 1914 в Скандинавии! Побывав в 1939 году на исполнении Третьей симфонии под управлением самого Прокофьева, Святослав Рихтер потом вспоминал: «Ничего подобного в жизни я при слушании музыки не ощущал. Она подействовала на меня как светопреставление. <...> В третьей части, скерцо, струнные играют такую отрывистую фигуру, которая как бы летает, точно летают сгустки угара, как если бы что-то горело в самом воздухе. Последняя часть начинается в характере мрачного марша – разверзаются и опрокидываются грандиозные массы – «конец вселенной», потом после некоторого затишья всё начинается с удвоенной силой при погребальном звучании колокола. Я сидел и не знал, что со мной будет. Хотелось спрятаться. Посмотрел на соседа, он был мокрый и красный... В антракте меня ещё пробирали мурашки» <sup>19</sup>. Если одновременно с трезвенным и ироничным Дневником Прокофьев сочинял в голове *такую симфонию*, связавшуюся с физическим уходом Макса и его постоянными умственными «возвращениями» – воспоминаньем ли, сном ли, сходством ли черт с тем или иным встреченным – то какие космические вихри должны были колебать его сознание, не помрачая его до конца! И какой внутренней силой должен был обладать он, выдерживавший всё это!

9/22 июня Прокофьев ступил на английскую землю и вечером того же дня достиг Лондона. Первым делом связался с Андреевыми, поселившими его у знакомой русской, с платой по 3 рубля в день за отдельную комнату (очень незначительной даже с учётом тогдашнего курса рубля). Потом отправился к директору лондонского музыкального магазина фирмы «Брейткопф и Гертель» Отто Клиngu, где по протекции Черепнина ему

отвели отдельное помещение для занятий, в котором, помимо Черепнина, когда-то «работал и Рахманинов, и Скрябин, словом все русские музыканты, которых судьба заносила в Лондон. На стенах много интересных портретов, карикатур – Брамс, Брукнер, Лист, автографы Листа, Рegera и т. д. Я каждое утро приезжаю туда в 9 часов и занимаюсь до 12.30, думаю, что много сделаю. Переделываю симфониетту,» – рапортовал он матери на третий день по прибытии <sup>20</sup>. Из симфониетты за месяц занятий удалось переделать только первую часть <sup>21</sup>. Клинг познакомил гостя с композитором Гранвиллем Бантоком, профессором музыки Бирмингемского университета (Прокофьев называет его в Дневнике «директором Бирмингемской консерватории»), объявившим себя поклонником сочинений Прокофьева, выразившим желание непременно сыграть его Второй фортепианный концерт с Симфоническим оркестром города Бирмингема и увёзшего его на пару дней к себе – отдохнуть от лондонской суеты. Лучшего было и ожидать нельзя. Прокофьева, чья слава была ещё далека от славы Листа, Брамса, Рахманинова и Скрябина, принимали как равного всем этим знаменитостям. И это было только начало.

Буквально сразу же Вальтер Нувель уведомил Прокофьева, что Дягилев ищет с ним разговора и хочет заказать балет к сезону 1915 года. Владимир Дукельский запомнил, с каким придыханием Нувель всегда говорил о «гениальном Серёже» – он с полным правом считал его своим музыкальным открытием. С самим Дягилевым Прокофьев столкнулся после показа «Соловья» Стравинского. Опера эта интересовала Прокофьева и его ближайших музыкальных друзей – Асафьева и Мясковского – чрезвычайно. Асафьев, тоже находившийся в это время в Западной Европе и успевший на парижское исполнение «Соловья», сообщал Владимиру Держановскому, что «Соловей» пошёл в Париже в сыром виде, что указания Стравинского во время репетиций не были всегда точны, часто в противоречии с написанной музыкой, что в конечном итоге дело решила зрелищность декораций и мизансцен, придуманных Александром Бенуа. Прокофьев как в Дневнике, так и в переписке, в частности, в письмах к Мясковскому, от комментариев воздержался. Даже английская критика говорила примерно то же самое: навсегда врезающиеся в память декорации и сценография Бенуа, но музыка... Остроумная, «чудо изобретательности», как писала о музыке газета «Дейли Мейл», и всё-таки... <sup>22</sup> Слишком контрастной была смена стилистической манеры между скорее лирическим, написанным совсем юным Стравинским первым актом, где царствует живой соловей, и сочинённой значительно позже, уже после «Весны свящённой» гротесковой второй половиной оперы, в которой китайскому императору подносят сконструированного соперника настоящей птицы. Пусть тематика «Соловья» – конфликт живой природы с технотронной цивилизацией – и выразительные средства были у Стравинского самоновейшие, но даже самые передовые музыкальные умы пребывали в некотором недоумении от услышанного. Прокофьев не знал, что ответить о впечатлении от «Соловья» подошедшему к нему знакомится Дягилеву.

Дневник приводит впечатление от импресарио: «Он был страшно шикарен, во фраке и цилиндре, и протянул мне руку в белой перчатке, сказав, что очень рад со мной познакомиться, что он давно хотел этого, просит меня посещать его спектакли, <...> а в один из ближайших дней надо серьёзно потолковать со мной...» <sup>23</sup> К слову сказать, определение «шикарный» часто сопровождает в Дневнике и Макса Шмидтгофа. О наклонностях Дягилева Прокофьев был информирован.

22 июня/5 июля 1914 композитор писал из Бирмингема матери: «В пятницу завтракал с Дягилевым и играл ему «Маддалену», 2-ю сонату и 2-й концерт. В «Маддалене» ему не понравился сюжет. Зато страшно понравилась музыка 2-го концерта, и он объявил, что хочет его ставить в будущем году. То есть концерт будет исполняться как концерт, но

к нему будет придумана мимическая сцена, которая будет разыграна балетными артистами. Словом, новый дягилевский трюк. Пока это не совсем по душе, но, может быть, выйдет любопытно» <sup>25</sup>. Когда Прокофьев играл Второй фортепианный концерт, то присутствовавший тут же художник Хосе-Мария Серт (муж так много сделавшей для дягилевской антерпризы Марии Годабской, более известной как Мися Серт) ляпнул по-французски: «Mais c'est une bête féroce! (Но это какой-то дикий зверь!)» <sup>26</sup> Дягилев, в характере которого имелись макиавеллевские черты, был крайне доволен реакцией. Значит, ошибки никакой, и Прокофьев есть самый что ни на есть русский – дикий на «цивилизованный» слух – художник звуков, стихийный, мирового захвата, как прежде мало кому ведомый и закисавший в Петербурге Стравинский, в которого Дягилев однажды поверил и взял в ближайшие единомышленники, поспособствовав стремительному расцвету его художественного гения. Импресарио без обиняков заявил сидевшему за роялем композитору, что у того «есть склонность к национальному стилю, который кое-где прорывался очень определённо, обещая многого в будущем,» – вероятно, он имел в виду «колыбельную» тему из финала Второго концерта, – «но пока тонул в музыке интернациональной» <sup>27</sup>. Дягилев попытался тут же просветить Прокофьева на предмет осуществляемых его антерпризой революционных перемен в балете. Разумеется, речь пошла о том, что балет – искусство пластическое, родственное живописи и ваянию. Что в современном балете – читай между строк: в антерпризе Дягилева – есть два основных направления. Одно придумывает пластические композиции и «движения, вполне согласованные с музыкой» (линия Фокина), другое делает «из сценических движений как бы контрапункт к музыке» (линия Нижинского). Последняя была сейчас Дягилеву ближе. И хотя Нижинский, об отношениях которого с импресарио не знал в музыкальном мире только тот, кто не хотел этого знать, тяготясь эмоциональной властью своего патрона и партнёра, пошёл после «Весны священной» на полный разрыв и даже в сентябре 1913 женился на австро-венгерской подданной смешанного польско-венгерского происхождения Ромоле Пульской, Дягилев, ради искусства, готов был забыть о произошедшем. Уж он-то, отложив в сторону всё личное, понимал, что в лице Нижинского балету был явлен несравненный гений. Прокофьев отмечает в Дневнике: «При упоминании о Нижинском у Дягилева неестественно заблестели глаза» <sup>28</sup>. Но Прокофьев – покамест – пребывал во власти шаблонных образов, воспитанных просмотром предельно условных, построенных на вековой давности представлениях об изяществе и красоте спектаклей императорской сцены. Той самой, которая не переменит своего консерватизма и после падения монархии, и откуда лучшие силы будут уходить к Дягилеву вплоть до середины 1920-х. Что общего было у таких балетов с современностью? Скулы должно было сводить от тоски и скуки. Прокофьев «постарался перевести разговор с балета на оперу». Поделится замыслом оперы по «Игроку» Достоевского. Дягилеву опера как раз и не была интересна. Вагнерианец в душе, он нашёл заветный синтез искусств в постановке преодолевавших границы искусств и жанров балетных действ и не собирался сворачивать с избранной дороги. Это был его, Дягилева путь и ничей больше. Прокофьеву предлагалось принять его и присоединиться к кружку реформаторов музыкальной сцены.

Более детально планы Дягилева изложены в письме Прокофьева к матери, отправленном 25 июня/5 июля из Лондона: «Первый. В начале сент<ября> я получаю сюжет и приготовлю музыку к концу ноября. Недостаток – Нижинский может на Рождество уехать в Америку и тогда не успеет поставить. Второй. Балет составляется из моих фортепианных пьес и к ним придумывается сюжет. Тогда можно начать ставить хоть сейчас, а я буду инструментовать. Третий. Ставится балетным образом 2-й концерт, который страшно нравится Дягилеву. Но очень трудно к нему подобрать сюжет, да и это может показаться нелепым, зато это мне карьера как пианисту» <sup>29</sup>. Прокофьеву, разумеется, ближе был вариант первый. В качестве возможного автора сюжета Дягилев

назвал «настоящего русского писателя» – стихотворца Сергея Городецкого. Замечательно, что несмотря на разрыв, Дягилев готов всерьёз хотел пригласить Нижинского для работы с композитором, сравнимым с автором «Весны священной». Но Прокофьев, мало что смысливший в хореографии, не сознавал, какие головокружительные перспективы тут перед ним открывались. Нижинский уехал в Америку – снова как официальный хореограф труппы Русских балетов – и поставил там в октябре 1916, как утверждают видевшие этот спектакль, ещё более новаторский, чем «Весна священная», балет – «Тилья Уленшпигеля» на музыку симфонической поэмы Рихарда Штрауса. Славянскую архаику «Весны священной» заменила аллегория современности и жестокая социальная сатира. Тиль – персонаж автобиографический – был таким вселенским Петрушкой, которого всегда превосходно исполнял Нижинский, и одновременно тем, кто подрывал, отрицал и вышучивал, от имени всех обездоленных, существующее мироустройство. Это, а не балет на музыку Прокофьева, стало последней выдающейся работой балетного гения. Душевное здоровье его было подорвано переживаниями середины 1910-х. В какой-то момент Нижинский как вражеский (русский) подданный был даже интернирован на территории Австро-Венгрии, гражданкой которой была его жена. После просьб и поручительств на самом высоком уровне о том, что Нижинский не возьмёт в руки оружия против тех, кто его отпустил, ему позволили уехать в нейтральную Америку, где вскоре стали давать себя знать признаки надвигающегося безумия. Сотрудничества с Прокофьевым, увы, не состоялось. И только Дягилев понимал, какой выразительной силы получился бы результат, соедини он поиски Нижинского с прокофьевским лиризмом и возрастающе острым чувством inferнального.

7 июля Прокофьев получил в Англии письмо от Нины Мещерской: «Ваши успехи в Лондоне меня весьма порадовали; жаль, если не удастся нам попасть на английское исполнение Ваших вещей, – а это вполне возможно...». В конце письма Нина звала его приехать в Кисловодск. Прокофьева не надо было уговаривать дважды. В тот же день он покинул Лондон, сославшись на необходимость присутствовать на московском исполнении «Снов» (исполнением он, разумеется, манкировал).

На самом деле, Прокофьев рвался в Петербург, чтобы расквитавшись со столичными делами, ехать в вожделенный Кисловодск. В Петербург он прибыл 11 июля, а уже 17 июля обсуждал либретто балета с Городецким – в присутствии Каратыгина (на этом настаивал Дягилев) на квартире у одного из лидеров Конституционно-демократической партии журналиста и адвоката Иосифа Гессена. Разговоры шли и о надвигающейся общеевропейской войне. Но главные мысли нашего героя были всё-таки о Нине.

Перспективу личного счастья Прокофьева и Нины – в жизни композитора такое случится ещё раз – помрачали грозные события, которые глубинно и бессознательно Прокофьев предчувствовал давно, но которые стали окончательной реальностью лишь через несколько дней, когда 19 июля 1914 (2 августа западноевропейскому календарю) Германия всё-таки объявила войну России.

Опасаясь, что Санкт-Петербург, переименованный по случаю начала боевых действий в более патриотически звучащий Петроград (этот русифицированный топоним употреблял ещё Пушкин), может быть подвержен сокрушительному удару войск неприятеля, Прокофьев первым делом озаботился помещением самого важного – дневников, переписки, музыкальных рукописей – на надёжное хранение в Волжско-Камский банк.

Впоследствии он поступит сходным образом, отвезя в 1938 перед началом новой всеевропейской войны, ставшей и на этот раз войной мировой, дневники и письма

подальше от театра грядущих сражений – в Соединённые Штаты и упрятав их там в надёжный сейф банка.

Но война означала больше, чем личные неудобства. Сам композитор как единственный сын, т. н. «кратник второго разряда» призыву пока не подлежал. Зато в армию могли быть призваны его ближайшие друзья, и в первую очередь поручик Мясковский.

Пока же путь Прокофьева лежал по переполненной воинским эшелонами железной дороге в Кисловодск, где конец июля, весь август и начало сентября 1914 он в компании Нины Мещерской на снятой Мещерскими даче проработал над второй и третьей частями на редкость счастливой, по контрасту с тем, что происходило вокруг, «Симфонией», и нежнейше ухаживал за Ниной.

Кисловодская дача представляла собой «верхний этаж очень большого каменного дома на Красной Балке, совсем уж почти за городом, – вспоминала Нина. – Прокофьев прожил у нас месяца полтора, спал на тахте в гостиной, где стояло пианино и где он по утрам занимался оркестровкой Симфонии. Кто тогда в доме знал о какой-то всепоглощающей любви, которая тут вспыхнула? Думаю, что наша англичанка, Miss Isaacs, которая это лето жила у нас и много с нами ходила, особенно в дальние прогулки, в степь, на Синие Камни, и ездила с нами в Пятигорск – та все знала, но она вела себя по-дружески, маме ничего не сказала; замечала и знала и моя сестра и, кажется, была не очень довольна, она не представляла себе, как это все кончится. Уроки мои с Прокофьевым летом оборвались, но иногда он сажал меня за пианино, заставлял играть какую-нибудь вещь, особенно сонаты Моцарта, и не раз подсаживался к пианино и тут же играл вместе со мной в правой руке импровизации, как бы свой новый аккомпанемент – второй голос к вещи Моцарта... Получалось чудесно, что-то совсем в новом стиле; думаю, что Моцарту понравилось бы. Эти импровизации, конечно, остались не записанными...

<...> Любовь, взаимная, с провалами и высотами, кружила нас и мучила; мысль о браке уже явилась <...>, но я так боялась, такой для меня был ужас...».

В середине сентября композитор уехал в Петроград.

### **«Ала и Лоллий»**

И там, на взлёте отношений с Ниной, в октябре 1914 Прокофьев вдруг, отложив в сторону остальные планы и замыслы, стал сочинять необычайной красоты и характерно русский по гармониям (сказались разговоры с Дягилевым) диатонический квартет для струнных, возвышенное начало которого, связанное с радостной всепоглощающей – первой такой в его жизни – любовью, потом, годы спустя, когда Прокофьев отказался от не завершённого замысла, стало началом пятого акта его оперы «Огненный ангел» <sup>1</sup>. По сюжету это именно то место, где настоятельница женского монастыря вопрошает одержимую стихийной страстью к ангелу-Мадиелю Ренату о том, нет ли в этом чувстве обманного искушения, и приуготовляет её к экзорцизму.

Конечно, когда Прокофьев переносил сочинённую музыку из одного произведения в другое, он глядел на то, что происходило между ним и Ниной, из удалённого будущего. Маленькая, черноволосая и упрямая Нина выкрикивала, развязывала в нём стихи, о существовании которых он ещё недавно не догадывался.

Нигде они не воплотились так, как в начатой осенью музыке балета «Ала и Лоллий». Сюжет его в каком-то невероятном сумбуре сочетал в себе черты скандинавской и

славянской языческой мифологии с догадками об индоиранских культах древних скифов. Сергей Городецкий, которому предстояло написать либретто, был автором прогремевшего сборника стихов «Ярь» (1907). В название книги звучал славянский корень, имеющий отношение к солнечной яркости, к эмоциональному буйству, к мужеской силе (ярый) и к земному плодородию (яровые злаки). Стихи тогда ещё близкого к символистам Городецкого сочетали умственность, даже филологизм с заумной заклинательностью: не то записанные стихами разыскания по славяно-скандинавскому язычеству, не то от книжных разысканий рождающееся возбуждённое радение. Два из стихотворений «Яри» – «Весна, монастырская» и «Росянка, хлыстовская» (оба – 1906 года) – уже положил на музыку большой ценитель таких радений Стравинский.

Поначалу Городецкий сказывался больным (он, похоже, всё ещё раздумывал над целесообразностью сотрудничества). Однако, когда повторная их встреча состоялась, молодой поэт произвёл на Прокофьева впечатление всё-таки *«милого парня»*, хотя и с изрядной ленцой, придающего слишком серьёзное значение своим недомоганиям, на что полный энергии и желания *уже писать* балет, предельно организованный композитор не преминул попенять ему, а Городецкий даже надулся в ответ. Всё это отразилось в их кратком обмене письмами (у жившего небогато Городецкого, в отличие от ценившего комфорт Прокофьева, никакого телефона не было) <sup>1</sup>. Тем не менее, *«незначительный по содержанию»* (определение самого Прокофьева), хотя и не лишённый чисто поэтического обаяния сюжет, который смастерил автор «Яри», имел нечто, вызвавшее отзвук у с детства пленённого славянскими и дославянскими степными древностями Прокофьева: *«Вращается в области русских идолов IX века. Неожиданно мне понравился этот аромат, а быки, которые проплывают по небу, предшествуя солнечному восходу, привели меня в восторг»* (дневниковая запись от 9/22 октября 1914) <sup>2</sup>. Не то херувимы («херувим» ведь и значит: «быки»), не то поднявшиеся в воздух тягловые животные украинских степей оформляли самые ранние, самых глубинные впечатления сознания. Дальнейшая работа со стороны Городецкого заключалась в изготовлении из того, что поэт знал о славянском и скандинавском язычестве, – ведь и то, и другое были чрезвычайно популярны в символистских кругах, – некое образного варева, которое вдохновило бы Прокофьева на сценически осмысленный сюжет. Пусть результат получился диковатым, а сюжет ходульно-романтическим, но вышло это с определённым вагнерианским духом: спектакль должен был повествовать о поединке богов, в котором принимают участие и смертные герои. Единственная запись либретто будущего балета – в пяти картинах – сохранилась в Дневнике композитора:

*«1-я картина. У бога Велеса (он же солнце) есть дочь, весёлая богиня Ала. Нё хочет похитить иностранный тёмный бог Тар [если не брать во внимание, что английское «tar» означает «дёготь», то стихи, посвящённые «лазоревоу Тару» – уж не Тору ли? – есть и в «Яри» <sup>3</sup> ... – И. В.], но он бессилен против света солнца (Велеса). Солнце заходит. Тар выкрадывает Алу. Тогда простой смертный, певец, бросается в погоню, чтобы спасти её, ибо он влюбился в богиню.*

*2-я картина. Вечер. Эпизод преследования. Певцу удаётся вырвать Алу, но чёрный бог отбирает её обратно.*

*3-я картина. В северном фиорде. Ала на цепи у Тара. Тар хочет овладеть ею, но каждый раз в этот момент проглядывает из-за туч луна. В лучах её появляются лунные девы. Против света Тар бессилен, и лунные девы защищают Алу.*

*4-я картина. Рассвет. Певец опять настигает Тара. Бой. Смертный убит. По небу идут быки, всякая чертовщина и восходит солнце – Велес, выехавший искать дочку. Он*

*поражает Тара и в тот же момент с Алы спадают цепи. Она полюбила певца и поражена его смертью.*

*5-я картина. День. Декорация первой картины. Велес через сожжение превращает храброго защитника своей дочери в божество. Ала же бросается на костёр за телом возлюбленного и наоборот – превращается в смертную. Увы, они снова различны».*

Когда Дягилев через полгода ознакомился с сюжетом, он пришёл в ужас. Не подлежит сомнению, что больше всего импресарио возмутила нелепо-инфантильная эротика, заслонившая от него собственно музыкальное содержание балета и напомнившая, увы, сюжеты всевозможных псевдотурецких и псевдоиндийских действий, заполнявших сцену Мариинки и других императорских театров. Решив, что ему подсовывают очередных, только осовремененных, «Баядерку» с «Корсаром», Дягилев не заметил оригинальнейшей музыки и стремления к вагнерианской мифологической наполненности и целостности действия, которые он так ценил и часто безрезультатно искал у современных ему композиторов. Впрочем, с точки зрения реконструкции мифа либретто балета тоже оставляло желать лучшего. Не выдерживает никакой критики причудливо-нелепое соединение славянского скотьего бога Велеса с культом солнца, введение никогда не существовавшего «Чужбога», и других существ – «Алы», а также «певца», впоследствии названного «Лоллием» (по-видимому, намёк на Леля)... Можно истолковать имена Алы и Лоллия и как отзвук имён – Алалей и Лейла – двух героев сборника сказок Алексея Ремизова «Посолонь». Основная ответственность за все эти ходульные фантазии должна быть возложена на Городецкого. Он, похоже, поленился заглянуть в главный для того времени источник – трёхтомное исследование Александра Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (1865 – 1869).

Черновики балета не сохранилось. Однако Дневник довольно подробно фиксирует все стадии работы над музыкой. 12/25 октября 1914, ещё не имея на руках подробного либретто Городецкого – композитор его так и не дождался – Прокофьев приступил к написанию музыки «Алы и Лоллия». К 16/29 октября были уже начаты 1-я, 2-я и 3-я картины (на тематическом материале, подобранном весной и летом). 27 октября/9 ноября, когда Прокофьев работал над экстатическим танцем Алы перед Велесом (из 1-й картины), он узнал, что хореографом балета будет не Нижинский, а Борис Романов, тот самый, что поставил показавшуюся композитору *«просто безвкусной»* «Трагедию Саломеи» Флорана Шмитта. 18/21 ноября Прокофьев сыграл только что написанную четвёртую картину Сергею Городецкому, но тот отделался общими словами и так ничего и не добавил к либретто. По ходу работы Прокофьев сверялся с тем, как оркестрованы симфонические эпизоды в вагнерианской фантазии на темы славянского язычества – «Младе» Римского-Корсакова, и писал сразу с расчётом на большой оркестр. В конце ноября Прокофьев решает посвятить будущую партитуру памяти «Вечеров современной музыки», выведших его в люди, и приглашает прослушать написавшееся двух их бывших руководителей Вальтера Нувеля и Альфреда Нурока, которые, он знал, доложат о своём впечатлении Дягилеву. А написано было уже по половине 1-ой и 2-ой и почти целиком 3-ая и 4-ая картины. 27 ноября/10 декабря на квартире Прокофьева состоялось прослушивание. *«Вечером были Нувель и Нурок, – записывает в Дневнике композитор, – слушали балет, и я боюсь, что ничего не поняли. Но оживлённо говорили и вообще время мы провели очень приятно»* <sup>2</sup>. Дягилеву же полетела депеша, что да, Прокофьев работает много и плодovито. Уже на следующий день импресарио отвечал Нувелю обстоятельным письмом из Рима, в котором сообщал, что готов подобрать к балету лучшего декоратора – Фёдоровского, Стеллецкого, Рёриха... – и что с нетерпением ждёт либретто, музыки, а лучше самого Прокофьева в Италии. В начале января 1915 Прокофьев вернулся к балету и придумал конец 2-ой картины.

Балет, между тем, был готов только отчасти.

## **Письма Мясковского с фронта, Демчинский о «сокровенном смысле войны», отношение к войне Прокофьева**

Всё началось с того, что 15/28 июня 1914 в Сараево сербский патриот-мститель, а нынешнему террорист девятнадцатилетний Гаврило Принцип застрелил австрийского эрцгерцога Фердинанда и его беременную супругу. Требование сербов было и остаётся по сей день простым – свобода всех сербских земель от иностранного управления, право жить в единой стране, не ограниченной только пределами малой Сербии. Австро-Венгрия ультимативно потребовала от сербских властей полного сотрудничества в проведении расследования, включая допуск австрийской полиции на сербскую территорию. В последнем вопросе, означавшем полную утрату Сербией суверенитета, её правительство ответило отказом. 28 июля Австро-Венгрия объявила войну Сербии, в исходе которой, учитывая огромное неравенство сил и территорий, можно было не сомневаться. В ответ на это Россия, связанная с небольшой православной славянской страной культурными и политическими узами, и желая предотвратить поглощение Сербии Австро-Венгрией, объявила о мобилизации собственных призывников. Германия, в свою очередь, связанная с австрийской частью огромной Австро-Венгерской империи, историческими и союзническими обязательствами, потребовала от России прекращения мобилизации в двенадцатичасовой срок. Россия требование это проигнорировала. 1 августа 1914 Германия совершила одно из самых роковых и нелепых действий – объявила войну России. 3 августа, рассчитывая на скорую победу, Германия объявила также войну и Франции. 4 августа Великобритания выступила на стороне Франции и России. Началась первая полномасштабная мировая война: действия велись, на суше, в воздухе, на просторах Северного моря и Атлантического океана.

Русские и немцы вообще не должны были вступать в вооружённое противостояние друг с другом. Никому русские в философии и музыке, в системе образования и науки, в инженерном деле не обязаны так много, как немцам, отношение к которым всегда было уважительно-ревнивым. Никто так не переосмыслил на свой манер пришедшие из Германии, если воспользоваться метким словом Пушкина, «туманной учёности плоды» как мы, русские, никто не вернул их немцам интеллектуальным вызовом такого масштаба. В нормальной обстановке обе великие нации, сложившиеся путём смешения с инородным элементом, – в восточных и приморских частях Германии с элементом славянским, в России с элементом тюркским и финно-угорским – должны были крепко дружить. Но двадцатый век дважды ставил их друг против друга. Между тем в образованном классе можно было встретить – особенно во время двух кровопролитнейших войн – сколько угодно критики немецкой политики, уклада жизни, но никогда никакого отрицания культурных достижений Германии. Статус немецкой философии, искусства, науки был чрезвычайно высок.

Можно себе представить, как странно чувствовал себя в самом начале событий наш герой, возросший на немецкой романтической музыке от Шумана до Вагнера. Отсутствие какого-либо воодушевления по поводу войны с Германией лишь усиливалось оттого, что в первые же дни в армию был призван Мясковский. Уже 6 августа (ст. ст.) консерваторский товарищ отправился из Петербурга поручиком во 2-ую ополченскую сапёрную полуроту, расквартированную в городке (на деле – огромной деревне) Боровичи Новгородской губернии. 19 августа (ст. ст.) Мясковский писал из Боровичей Владимиру Держановскому: «Я не испытываю никакого подъёма, никакого патриотического волнения с самого начала войны, когда я даже не подозревал, что меня куда-нибудь притянут. У меня кроме недоумения, вызываемого диким немецким озлоблением (ни

негодования, ни даже отвращения я не испытываю, а именно какое-то недоумение, отчасти брезгливое), кроме этого недоумения я испытываю лишь чувство какой-то необъяснимой отчуждённости ко всему происходящему, точно вся эта глупая животная, зверская возня происходит совершенно в другой плоскости. Только вот теперь я почувствовал (вовсе не понял, а только почувствовал), что искусство, а музыка особенно, решительно лишено национальности, даже националистическое. В конце концов меняется лишь колорит, а сущность витает куда выше всяких Германий, Франций, России и т. п.». На тридцать третий день всеобщей мобилизации, а именно 28-го августа (ст. ст.) 2-ю ополченскую полуроту перевели в деревню Капитолово под Петроградом. Прокофьев хотел выбраться туда с Захаровым на автомобиле, но почему-то не доехал. Мысли Мясковского по-прежнему были заняты не армейской рутинной, а музыкой, грядущими премьерными собственными сочинениями, музыкальными новостями, о чём он неустанно справлялся у Прокофьева, с подробностями рапортовавшего обо всём. Например, в отсутствие автора, переброшенного 2 ноября (ст. ст.), на этот раз в составе 26-го сапёрного батальона действующей армии на штурм крепости Перемышль, самого мощного вражеского военного укрепления на восточном фронте, Кусевский продирижировал 5-го ноября в Москве премьерой большой симфонической поэмы Мясковского «Аластор», посвящённой Прокофьеву. Прокофьев писал в действующую армию: «...слушал «Аластора» дважды. Главный его недостаток – недостаточная компактность, причём в горизонтальном отношении это выражается некоторыми длиннотами, а в вертикальном – обилием мест, недостаточно наполненных музыкой. Достоинства: очень хорошая музыка и отличная инструментовка, доходящая местами до замечательного блеска» <sup>10</sup>. В конце ноября – начале декабря 1914 Мясковский, после неудачной первой атаки на Перемышль, уже стоял подо Львовом, взятым русскими войсками. Оттуда он писал Прокофьеву: «Село зовётся Сокольники, польское, очень живописное, без конца здесь молятся, в костёле орган, прихожане поют – своеобразно, пожалуй, недурно. Я здесь один, копаюсь в глине, промачиваю ноги в тающем снеге, ковьялю по вечерам, при лунном свете, верхом по соседям, дышу превосходным воздухом, днём греюсь на солнце, ибо здесь весьма постоянно чистое небо. Львов город прелестный, холмистый, с красивыми, то старыми, то новыми постройками, говорят, похож на Варшаву и Киев вместе, немножко только маленький и тесноватый. Каково население, не поймёшь – евреи и поляки. Зато в деревнях такая ярочь нарядов, такие милостивые мордашки, что приятно смотреть» <sup>11</sup>. Однако в середине января он уже снова находился на передовой – дальнейшее продвижение русских войск за Карпаты было остановлено. 14 января (ст. ст.) 1915 Мясковский писал с передовой Держановскому: «Я сейчас обитаю в почти разрушенной артиллерией деревне, притом могущей каждую минуту вновь подвергнуться обстрелу, ибо в ней же устроилась наша артиллерия и её несомненно будут нащупывать, а народец (русины больше) всё живёт и живёт; дети бегают, бабы стирают в речках (тут их бесчисленное множество) бельё, молотят, копают картошку, бураки, доют коров, продают мне самодельное (чуждое) масло, одним словом живут. Но всё-таки скажу – к чёрту войну всякую. Несмотря даже на моё миролюбие, я чувствую, как развиваются разрушительные инстинкты: когда перед носом происходит ружейная перестрелка (разведчики часто сталкиваются), то так и тянет взять у кого-нибудь ружьё и самому попробовать сшибить австрийскую фигуру. Вот сейчас пишу такую гадость, а ей-ей, не ощущаю ни малейшего угрызения. Так-то, милый мой. А скорей бы конец войне – мне скучно, да и всем тоже; солдаты и свои и чужие всё пристают – «да когда же, ваше благородие, замирение-то будет»...» <sup>12</sup> В посланном на следующий день письме к Прокофьеву он выразился ещё определённо: «... пусто, скучно и в то же время нет почти свободной минуты» <sup>13</sup>. А 17 мая 1915, после оставления русскими войсками со значительными потерями с такой лёгкостью занятых Карпат, он писал Прокофьеву, уже безо всякой оглядки на военную цензуру: «Что в армии царит вообще – какая путаница, верхоглядство, неосведомлённость, неспособность считаться с

силами войск (под Ярославом войска около пяти суток не спали и были случаи, что сдавались от полного бессилия – изнеможённые), неумение вести операции – кошмар! Как удалось нам (нашему батальону) до известной степени уцелеть – Богу известно». И в тот же день Держановскому: «...и за что у вас в Москве так «любят» высокого главнокомандующего, у нас в передовых частях решительно не понимают. У нас нет ни плана кампании, ни вооружения, ни организации снабжения, ни войск (есть невооружённые, необученные банды, которые бегут от первой шрапнели, таща сапоги в руках), ни вспомогательных средств (аэропланы летают в тылу, тогда как германцы ими корректируют стрельбу; автомобили первые удирают; всякие санитарные отряды, особенно Всероссийского Земского Союза, бегут от опасной работы, как от чумы, да притом так организованы, что в госпиталях нет перевязочных средств, хирургических препаратов!)» <sup>15</sup>

Поразительно, но и в такой обстановке Мясковский продолжал сочинять темы для Пятой симфонии, окончательно записанной только в 1918 году и отличающейся странно просветлённым характером. Вошла в симфонию и услышанная от русинов колядка. Русины – особый по самосознанию восточнославянский народ, живущий за Карпатами, столетиями отвергавший церковную Унию, говорящий на архаическом наречии, близком к языку XVI века и считающий себя отличными от украинцев наследниками средневековой Руси. Лежащее к западу от Львова Закарпатье, как и белорусское Полесье, – остров, где единство восточных славян, в отличие от соседней, со времён галицко-вولينского князя Льва Даниловича склонной к сепаратности Львовщины, зримо и не нуждается ни в каких умственных оправданиях.

Именно к единству с прошлым, в котором он искал будущего, стремился, складывая в уме музыку под артобстрелом, в наступлении и в отступлении сапёр Мясковский. Вся тоска по культурной жизни, по великой – становящейся в условиях бессмысленной бойни вместилищем вечных смыслов и рисующейся ностальгическим раем – восточнославянской музыкальной традиции, всё отвращение к опыту военных лет определяет несколько неожиданную атмосферу Пятой симфонии.

Итог: «превыше всего ставлю свою близость к музыке, а не военным предприятиям» – так он писал летом 1915 из действующей армии Прокофьеву.

А знакомый по Шахматному собранию Борис Демчинский выпустил в 1915 книгу «Сокровенный смысл войны», в которой со свойственной ему прямоотой утверждал, что в условиях всеобщей бойни остаётся одно – вспомнить о библейском мифе о грехопадении, к которому ведёт ненужное познание. По Демчинскому единственное оправдание происходящего в том, что западная цивилизация, в конце концов, встанет перед необходимостью принести покаяние за торжество изничтожающей человека техники, которая помогла ей возомнить себя превыше природы, и теперь огнём и железом «выравнивающей» несогласных: «...характерной чертой Запада было его стремление отнивелировать мир, постричь его «под машинку», чтобы исчезла самобытность, и все племена и народы подчинились одной равнодействующей» <sup>16</sup>. Нынешняя западная цивилизация, увенчавшая себя всеобщей войной, продолжал Демчинский, убивает во имя «гениальных» проектов, осуществляемых массами, гениальность личную – на полях сражений, в мирное время ли: продолжая таким образом, дело прежних строителей Вавилонской башни. Сокровенный смысл войны по Демчинскому – в дальнейшем утверждении власти предавшегося сатанинскому искушению человека над пространством и временем, а война – лишь проекция попыток человека властвовать.

«Прежде всего, победа над временем и пространством, хотя действительно и была достигнута, но раздавила самого человека безжалостнее, чем самое жестокое поражение, – утверждал Демчинский. – Побеждая время, Запад потерял досуг, потому что привычка выигрывать время привела к стремлению деловито использовать каждую освободившуюся минуту.

Надо ли договаривать, что такая же печальная развязка ждала Запад при его торжестве над пространством? Победив пространство, он его потерял. И если в былые века земля казалась нескончаемой, то теперь, наоборот, мир стал удушливо тесен и мал. <...> Победить пространство – ведь это значило навсегда потерять пространство или, вернее, потерять представление о пространстве, не чувствовать его шири, его необъятности. <...>

Центральная станция, снабжающая энергией все концы мира, – не слишком ли сжалась земля, если уж можно помышлять о такой дерзости, как обслуживание её из одного центра? Не увидит ли она впоследствии центрального рефрижератора на северном полюсе и центрального отопления на экваторе? Тесный задворок с отдельными мезонинами и службами – вот что такое эта, некогда царственная планета, которая съёживается буквально на наших глазах!»

Но катастрофа мировой войны, сопутствующей превращению великолепной планеты в огромный задворок западной цивилизации, должна стать сигналом к пробуждению замороженного мороком «прогресса», уравнившего комфорт и мораль сознания: «Какая грандиозная трагедия для веривших в западную культуру, какой провал для тех, кто исповедовал постепенное нарастание братства путём цивилизации! На протяжении долгих веков тянулись к разуму, в нём полагали свою гордыню, предчувствуя, что пройдёт час и самый передовой народ взберётся, наконец, на вершину Вавилонской башни и водрузит там флагшток... И вот, теперь он водружён, этот долгожданный флагшток! Он, конечно, сделан на фабрике и всё в нём изумительно, как апофеоз технического творчества, но на развевающемся флаге проглянуло оскаленное лицо Вурдалака».

В 1915 созвучно с радикальным консерватором Борисом Демчинским говорил лишь один радикальный революционер Андрей Белый, воспринимавший из нейтральной Швейцарии войну как кризис общего, а, следовательно, и собственного, сознания, как следствие ошибок, в выправлении которых следует начинать с себя. Небольшая книга Демчинского предвосхищала радикальную критику европейского нигилизма, тьмы, разрастающейся из самого сердца веры в прогресс, прозвучавшую спустя два десятилетия из уст немца Мартина Хайдеггера, наблюдавшего в 1915 мировую войну по другую сторону от линии фронта. Большинству эти мысли казались далёкими от повседневных забот, но ведь массы, «большинство» никогда не видят дальше стоящего перед их глазами. Для Прокофьева же оценка мирового кризиса, высказанная Демчинским, стала определяющей.

Нина Мещерская вспоминала, что молодой композитор, к удивлению всей её семьи, в 1915 году заявил ей, что будет избегать призыва: «Таким музыкантам, как я, не место в армии, я в жизни должен делать одно: писать музыку. Это я буду делать в Италии или где угодно». Ничего другого, зная, как нелегко пришлось его другу Мясковскому, несмотря на всю его прошлую военную выучку, помня, что думал о войне другой его товарищ Демчинский, Прокофьев сказать не мог.

## **Поездка в Италию; концерт в «Августеуме»**

Между тем Дягилев и Стравинский усиленно звали в Италию. Прокофьев решил, наконец, ехать единственным доступным прямым сухопутным путём – через союзные

балканские страны. 1 февраля 1915 он встретился на Царскосельском вокзале с консулом Алексеем Ивановичем Алексеевым, которого Дягилев специально попросил взять себе в попутчики Прокофьева и *«который вёз в Нише два небольших ящичка, под восемью печатями каждый, и такой аховой тяжести, что еле поднять. Мы везли беднякам-сербам золото и вполне прониклись важностью нашей миссии»* <sup>21</sup>. Ясно, что русское правительство хотело осуществить передачу денег союзному правительству втихую, без официального прохождения по международным банковским каналам, а высокий и физически крепкий Прокофьев был приставлен в качестве сопровождающего лица к российскому дипломату. 4 февраля их поезд пересёк русско-румынскую границу, 6 февраля Прокофьев и Алексеев были уже в Болгарии, причём её столица София напомнила композитору Симферополь. Русофилия местного населения резко контрастировала с официальной русофобией правительства и газет: болгарским царством правила немецкая по происхождению династия. 8 февраля путешественники были уже в Сербии – *«и сразу разительная перемена к лучшему: вид народа гораздо привлекательнее болгар: тоньше, красивее, бравее, веселее, а уж милы и ласковы к русским, как братьям»* <sup>22</sup>. После остановки в Нише, крайне короткой из-за страха подхватить свирепствовавший вблизи линии боевых действий сыпной тиф, и передачи секретного груза союзникам наши путешественники пересели на поезд до Салоник и 9 февраля были уже в Греции, откуда 14-го числа отплыли из Пирея парохомом через Коринфский канал в Адриатическое море. 15-го парохом встал на якорь у берегов острова Корфу, а 17-го Прокофьев и Алексеев сошли на итальянский берег. 18-го композитор с восторгом и облегчением записывал в Дневнике: *«Итак, я в Риме!»* <sup>23</sup> А в одиннадцать утра того же дня он уже беседовал в «Grand Hôtel» с давно поджидавшим его там Дягилевым и в нетерпении дважды – безуспешно – ходившим встречать Прокофьева и Алексеева на железнодорожный вокзал.

Сразу же начались репетиции Второго фортепианного концерта, который Прокофьев должен был сыграть в римском зале «Аугустеуме» с оркестром под управлением дирижёра и иезуита Бернардино Молинару. Познакомился Прокофьев и с новым спутником импресарио балетмейстером и танцовщиком Леонидом Мясиным – будущим хореографом прокофьевского балета «Стальной скок». На Прокофьева Мясин произвёл впечатление *«милого юноши»* <sup>24</sup>, понимающего толк в изобразительном искусстве, но не более того. Отношения Мясина с Дягилевым находились в нежнейшей фазе, и спутник импресарио покамест лишь обдумывал будущие постановки – «Литургию» (так никогда и не дошедшую до сцены), «Ночное солнце» (показанное в конце декабря в Женеве)... Непонятно, рассчитывал ли Дягилев на то, что Мясин возьмётся за прокофьевский балет, но тот постоянно присутствовал при их общении.

22 февраля/7 марта Прокофьев сыграл перед весьма малочисленной публикой, явившейся на дневной концерт в «Аугустеум», Второй фортепианный концерт и несколько сольных пьес – Этюд из соч. 2 и Прелюд, Ригодон, марш (именно в таком порядке!) из соч. 12. В том же концерте прозвучали увертюра-фантазия Чайковского «Ромео и Джульетта», симфонические эскизы Дебюсси «Море» и симфоническая поэма Штрауса «Гиль Уленшпигель». Вещи Прокофьева шли между более известными произведениями. Это было его первое выступление за границей и, увы, без особенного успеха. Ждали «нового Стравинского», а слушателям предстал пианист-виртуоз, пишущий музыку лирически свежую, заряженную взрывной энергией, но совсем не экзотичную, без своеобразного «азиатского» смака. Космическая драма Второго концерта и сдержанная ирония небольших фортепианных пьес оказалась римской публике чужда.

Отклики, тщательно подобранные и переведённые с итальянского самим композитором – редчайший случай, обычно он оставлял вырезки из периодики без перевода – сохранились в его архиве <sup>25</sup>. Вот только некоторые из высказываний:

Никола Чиленти, статья ««Музыки» Прокофьева в Аугустеуме», появившаяся 23 февраля/8 марта 1915 на страницах «La Vittoria»: «Концерт № 2 для фп. и оркестра производит впечатление вещи без сомнения новой и странной, но неровной и в некоторых случаях экстравагантной. У Прокофьева есть форма... есть ритмический недуг (Il Prokofiew ha delle forme..., paranoiche di ritmo): он привязывается на рояле к какому-нибудь мотиву, теме или звучной комбинации и настаивает вплоть до ожесточения, до спазма, до бреда: он кажется тогда одержимым пунктом помешательства. Без сомнения он имеет богатую, живую, изобильную силу того ритма, который у Стравинского всегда оживлён бдительностью его артистического вкуса; но Прокофьев устремляется, теряя всякие границы, без чувства меры и не всегда основательно. Четыре части слышанного нами концерта являются родом *perpetuum mobile* на клавишах, которое ни разу ни на момент не останавливается для паузы или для оркестрового отыгрыша. Публика под влиянием того же пианиста, который, обречённый на передачу своей музыки до самоогорчения, в поте лица работал, как кузнечный мех, – оставалась сосредоточенной, озабоченной и по окончании, конечно, аплодировала, чтобы вознаградить автора и исполнителя за немалую усталость и за окончание этого подобия кошмара».

Некто не подписавшийся в статье «Пианист Прокофьев в Аугустеуме», появившейся в тот же день в «Il Messagero», утверждал, что мнение публики о Прокофьеве-пианисте «единодушное и очень лестное», но вот о нём как о композиторе «суждение аудитории не оказалось слишком благосклонным».

«Giornale d'Italia» от 24 февраля/9 марта 1915: «...Прокофьев, который был оценён сильнейшим пианистом – как композитор не произвёл впечатления яркой индивидуальности».

Таинственный А. Г. из «La Tribuna» откровенничал: «...думали мы найти нового Стравинского, терпкого и привлекательного, вызывающего споры, но приемлемого, а наоборот, встретились с артистом, находящимся в периоде начинания и потому ещё лишённым лица и блуждающим между старым и новым. <...> Концерт для фп. и оркестра, который он дал вчера выслушать, оставил впечатление неопределённости и, кроме того, скуки».

И лишь Т. Монтефьоре на страницах «La Concordia» говорил нечто справедливое: «Несомненно, Прокофьев обладает солидными качествами музыканта и композитора; он оживлён замечательным чувством ритма и старается быть ясным. Таким он показал себя в первых двух частях <концерта>... <...> Он сверх того пианист высокой марки, который достиг возможности превзойти трудности своего концерта».

Причина взаимонепонимания с римской публикой и критиками, увы, оказывалась предельно проста: представления о лирическом фундаментально различались в русской и итальянской культуре; от Прокофьева же ждали не мощнейшей лирики, а чего-то, обращённого к доисторической архаике. Деверь Скрябина русско-французский музыкальный Борис Шлёцер, в 1920-е пропагандировавший новые сочинения Прокофьева на страницах русской эмигрантской и французской музыкальной прессы, отметил, спустя почти десять лет после малоудачного римского дебюта, что и французская публика больше чувствует и понимает «именно стихийного Прокофьева – Прокофьева «Сюиты», «Наваждения», «Сарказмов», чем нежного лирика».

## Разговор с Дягилевым о национальной музыке и о «петроградском болоте»

Дягилеву между тем не терпелось услышать готовые куски балета, что и произошло через день после выступления в «Аугустеуме».

Сыгранной ему музыки Дягилев просто не понял, как не поняла Второго фортепианного концерта римская публика. Впрочем, импресарио не понял и следующего балета, написанного для него Прокофьевым, но об этом позже.

Не разобравшись в музыке, он решил приписать собственное непонимание «затхлости» петроградской атмосферы и дурным влияниям на Прокофьева со стороны тамошних музыкантов. 8 марта (н. ст.) Дягилев попросил Стравинского о немедленном вмешательстве: «...Прокофьев. Вчера он играл в «Аугустеуме» с порядочным успехом [Дягилев сильно преувеличивает – И. В.], но не в этом дело. Он мне привёз на треть написанный балет. Сюжет петербургского изготовления, годный для постановки в Мариинском театре *il ya dix ans* [лет 10 назад – И. В.]. Музыка – как он говорит – «без исканий «русскости» – просто музыка». Это именно просто музыка. Очень жалко, и надо всё начинать сызнава. Для этого надо его приласкать и оставить на некоторое время (2-3 месяца) с нами и в этом случае я рассчитываю на тебя. Он талантлив, но что ты хочешь, когда самый культурный человек, которого он видит, – это Черепнин, эпатирующий его своей передовитостью. Он поддается влияниям и кажется более милым малым, чем <допускал> его когда-то заносчивый вид. Я его привезу к тебе, и необходимо его целиком переработать, иначе мы его навеки лишимся».

Зная музыку «Алы и Лоллия», трудно себе представить, что подобное сочинение действительно могло сопровождать постановку в Мариинском театре в 1905 году. Дягилевым явно руководила растерянность перед неожиданным.

Прокофьеву же он сказал примерно следующее: интернациональной музыки нет и быть не может; чтобы быть национальным недостаточно использовать в музыке русские или какие иные темы; надо соответствовать духу национальной, музыки, который Прокофьеву не чужд; а потому следует срочно выбираться из Петрограда, где уже не имеют ценить ничего русского, и где подлинно национальное в музыке «после Бородина, Мусоргского, Даргомыжского» иссякло <sup>2</sup>. В письме к матери от 12/25 марта 1915 из Рима Прокофьев приводит нелестные для себя умозаключения импресарио: *«Дягилев находит, что «петроградское болото» имеет ужасающее влияние на моё музыкальное развитие и что я отстаю от европейского пульса. Если мою музыку любят в Петрограде, то значит, я уже отстал... Это не лишено меткости»* <sup>3</sup>. Заодно Дягилев устроил Прокофьеву своеобразную экзаменовку: напел десять по-настоящему русских, на его слух, мелодий, только одну из которых Прокофьев распознал; одним этим Дягилев произвёл на нашего героя впечатление ошеломительное. А также подобрал ему для либретто нового вокального сочинения русские по духу стихи, Прокофьеву очень понравившиеся, впоследствии оказавшиеся цитатой из либретто Владимира Бельского для оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Подвох раскрылся, когда Прокофьев возвратился в Россию, и музыкальный критик и издатель Владимир Держановский, сбивая с декламировавшего ему строки композитора излишний пыл, предложил для начала ознакомиться с партитурой оперы. Сам Прокофьев об этом эпизоде никогда не упоминал – а вот Держановский с ехидством рапортовал о прокофьевском «проколе» их общему товарищу Мясковскому. И Прокофьев, и Дягилев, в конце концов, остались довольны разговором. Прокофьев подивился хитроумию и знаниям Дягилева, а Дягилев порадовался, что прищучил молодого гения, и на долгие годы сформировал в своей голове

мнение, что Прокофьев – конечно, великий талант, но при этом «полный придурок» (именно эти слова он говорил в 1924 Дукельскому) <sup>5</sup>. После чего предложил Прокофьеву – для расширения культурного горизонта – отправиться вместе с ним и Мясиным в Неаполь и Помпеи. Дягилев всегда брал нуждавшихся, на его взгляд, в просвещении новых сотрудников в подобные экскурсионные поездки. Эта же оказалась скорее забавной. Прокофьев не без становящегося привычным лёгкого сарказма фиксировал в Дневнике: *«Дягилев и Мясин были, как пара голубков»*. Начертанный на многих помпейских домах в качестве оберега фаллос не знающий об античных обычаях Прокофьев принял за *«откровенный знак, свидетельствующий о том, что этот дом был публичный»*. Наконец, общеизвестный страх Дягилева перед водой приобрёл во время пересечения Неаполитанского залива на лодке в глазах Прокофьева комично истерический характер: *«Когда гребцы начинали негромко петь, Дягилев останавливал их, сказав, что не время петь, когда через десять минут мы, может быть, потонем»*. С годами страх этот полностью вышел из-под контроля, и уже Дукельский, в 1925 переплывавший в компании Дягилева Ла-Манш, вспоминал как импресарио, в маниакальном ужасе, сидел летним днём на палубе в надвинутой на брови шляпе и в шубе, завернувшись поверх шубы в шерстяное одеяло и обвязав шею кашемировым шарфом, с иконкой Николая Угодника в руках и непрестанно крестился <sup>7</sup>. Он боялся простудиться от морского ветерка, утонуть и даже подвергнуться воздействию сатанинских сил.

Одновременно Дягилев продолжил бомбардировку Стравинского телеграммами <sup>8</sup>, очень рассчитывая в борьбе за Прокофьева на его скорый приезд.

### **Возобновление знакомства со Стравинским: «Весна священная», выбор сюжета для нового балета Прокофьева**

Самого же Прокофьева Дягилев уговаривал в Россию не возвращаться, а остаться в Швейцарии – как Стравинский – и писать для его антрепризы. Прокофьев ответил решительным отказом: сердце его принадлежало Нине и в голове были планы скорой женитьбы. Однако ни сам он в дневниковых записях, ни его биографы не упомянули другой, не менее существенной причины отказа. Практически все отзывы на римский концерт демонстрировали недоумение – от очень сильного до умеренного, но это было именно недоумение, а не изумление или возмущение, что вполне бы устроило дебютанта. Когда, по возвращении в Петроград, Прокофьев сыграл 13/30 апреля 1915 тот же Второй фортепианный концерт на двенадцатом симфоническом концерте Придворного оркестра под управлением Варлиха, то критик Коптяев написал в «Биржевых ведомостях»: «Во втором отделении исключительный успех имел г. С. Прокофьев, в качестве композитора и исполнителя своего фортепианного концерта (№ 2), счастливые мысли которого (иногда даже с налётом гениальности) перемешаны с крайностями модернизма» <sup>9</sup>. Между этой восхищённой оценкой и непониманием итальянцев пролегал целый континент.

Наконец 20 марта/2 апреля и не в Рим или в Неаполь, а в Милан приехал на пару дней Стравинский. Дягилев очень опасался новых дерзостей со стороны Прокофьева, но Стравинский, как он это умел в нужных ситуациях, был само великодушие. Дягилев поместил обоих композиторов в соседние номера гостиницы «Continental», они отомкнули разъединявшую номера дверь и по инициативе Стравинского много разговаривали, совместно музицировали. *«Услышав мой 2-ой концерт, «Токкату» и 2-ю Сонату, – записывает Прокофьев в Дневнике, – Стравинский стал чрезвычайно восхищаться, заявляя, что я настоящий русский композитор и что кроме меня русских композиторов в России нет»* <sup>10</sup>. Сыграли перед пришедшими поглазеть на русских композиторов и себя показать итальянскими скандалистами-футуристами в четыре руки всю «Весну

священную», слышанную Прокофьевым лишь раз в концертах Кусевицкого, пропущенную в 1913 году в Париже и Лондоне, а во второй лондонский приезд Прокофьева уже снятую из репертуара Русских балетов. Музыкальная сторона «Весны священной» была для нашего героя, до того, как они сели со Стравинским за чтение клавира, неясной и невероятно затруднительной. Логика, стоявшей за переменами метра в балете, он ещё не чувствовал. Прокофьев запомнил, что *«Стравинский, всегда маленький и малокровный, во время игры кипел, наливался кровью, потел, хрипло пел и так удобно давал ритм, что «Весну» мы сыграли с ошеломляющим эффектом»*<sup>11</sup>. Только тогда Прокофьев, наконец, понял «Весну», произведение колоссальной свободы и мощи. Со страниц его на Прокофьева пахло доисторической Россией. Живший в Швейцарии старший современник разглядел в родной стране такое, что было совсем невидимо при близком взгляде; и выразил это доисторическое в прежде неведомой форме симфонии-балета, возрождающего экстатический ритуал человеческой жертвы – во имя продолжения рода и календарного года, неслыханным, новейшим языком утверждающего традицию и архаику. Это было уроком для Прокофьева, поводом задуматься над тем, что же утверждал своей музыкой он сам.

Было решено выписать в Италию и художника Михаила Ларионова (демобилизовавшегося с фронта после контузии) со его женой, тоже художницей Натальей Гончаровой. Из привезённого Стравинским из Швейцарии сборника русских сказок Афанасьева – книг по фольклору у Стравинского, работавшего над хореографическими сценами с пением «Свадебка», скопилось за границей изрядное число – были выбраны две сказки про шута, из которых композитор и Дягилев, по воспоминаниям Прокофьева, *«легко слепили балетный сюжет в шести картинах, и на этот раз Дягилев подписал со мной настоящий контракт на 3 000 рублей»*<sup>12</sup>. Согласно Дневнику, Прокофьев поставил первоначальным условием 6 тысяч рублей. Дягилев, таких денег не имевший и надеявшийся «купить» Прокофьева перспективами всеевропейской славы, прямо заявил композитору, что он – сумасшедший и что даже Стравинскому он, Дягилев, столько не платит. Но Прокофьев – не чета другим композиторам – умел торговаться и в конце концов получил контракт на половину истребованной суммы<sup>13</sup>. Дягилев хотел от него именно русского балета и все разговоры в Италии вёл только вокруг этого: *«Только пишите такую музыку, чтобы она была русской. А то у вас там в вашем гнилом Петербурге разучились сочинять по-русски. В искусстве вы должны уметь ненавидеть, иначе ваша собственная музыка потеряет всякое лицо»*. Прокофьев видел в этом один существенный недочёт: *«Но ведь это ведёт к узости»*. Дягилев отвечал остротой: *«Пушка оттого далеко стреляет, что узко бьёт»*<sup>14</sup>. Это был новый курс его и Стравинского – ориентация на огромные не задействованные пока ресурсы родной страны, ясно видимые в военную годину из Западной Европы, но отнюдь не очевидные тем, кто оставался в самой России. Пусть не сразу, но Прокофьев, в конце концов, присоединится к этому курсу. Пройдёт ещё двадцать лет, и в конце 1930-х композитор будет повторять советским коллегам, что провинциальность и патриотизм – вещи разные, что сочинять надо так, чтобы было понятно и в Париже, но с опорой на свои национальные традиции. А всё началось в 1915 с разговоров с Дягилевым.

Полупристойный сюжет балета «Сказки про шута, семерых шутов перешутившего» должен был не только радовать Дягилева, большого любителя всякого рода скабрёзностей и не большого поклонника женского пола, но и вполне соответствовать несколько мальчишескому отношению к действительности, присущему Прокофьеву. Это абсолютно карнавальная языческая история с элементами перемены половых ролей, с намёками на садизм и зоофилию, с несерьёзным отношением к смерти и т. п. – словом, со всем тем, чем переполнены настоящие, не цензурированные русские народные сказки.

Сохранился набросок либретто «Шута», на основании которого Прокофьев сочинил первую редакцию балета. Номера соответствуют картинам представления:

### **«1.**

*Жил-был шут.*

*У Шута была жена Шутиха.*

*Шут сидел на печи и придумывал. Какую бы ему шутить шутку; шутиха мыла пол.*

*– Шут выдумал, прыгнул с печи и сказал:*

*– Хозяйка, смотри: придут к нам семь шутов. Я велю тебе собирать на стол, ты не захоти и я будто тебя убью. А когда ты упадёшь, я возьму плётку, ударю раз – ты пошевелься, ударю два – ты повернись, ударю три – ты встань и пойдёшь собирать на стол. Тогда мы дорого продадим плётку.*

*Сказано – сделано. Явились семь шутов. Увидали чудо и заплатили за плётку триста рублей.*

### **2.**

*Вернулись домой семь шутов и решили попробовать плётку. Убили семерых своих жён и начали хлестать. Но ни одна не воскресла.*

### **3.**

*И прибежали разъярённые вдовцы к Шуту. Чтобы расправиться с ним а такую проделку. Шут спрятал свою шутиху, а сам переоделся женщиной, будто своею сестрою. Сел за пряжу, сидит да прядёт. Обыскали шуты весь дом, но не нашли виновника. Видят, сидит сестра да посемывает <?>. Схватили они молодуху и увели к себе: пусть служит стряпкой, пока Шут найдётся.*

### **4.**

*У семерых шутов было семь дочерей и пришла пора выдавать их замуж.*

*Приехал к ним купец с двумя свахами, богатый-пребогатый. То-то была радость!*

*Но купцу шутиные дочки что-то не приглянулись, и он выбрал стряпку.*

### **5.**

*Привёл купец молодую в свою спальню, а жёнушка и не знает, как ей быть.*

*Говорит она мужу:*

*– Ой, родной, что-то плохо мне. Высади меня в окошко по холсту проветриться, а как тряхну холстом, назад тяни.*

*Купец послушался, обвязал простынёю и спустил в окно. А когда вытянул обратно, на простыне болталася козлуха.*

*Испугался купец, стал звать челядь и домашних:*

*– Спасите, добрые люди, жена оборотилася козлухой!*

*Прибежали дружки, взялись наговаривать, начали они козлуху тормозить, да так разошлись, что доконали козлуху до смерти.*

## **6.**

*Стал неутешный купец хоронить свою жёнушку. В шуты тут как тут, перескочили через забор да кривляются: поделом тебе, что выбрал стряпку.*

*Вдруг приходит Шут. А с ним семеро солдат.*

*– Что вы сделали, собаки? Где моя сестра?*

*А те к нему с козлухой.*

*Шут купца берёт за бороду:*

*– Такой, сякой! Взял сестру, а отдаёшь дохлую козлуху. Я возьму тебя и упеку!*

*Перепугался купец, заплатил триста рублей, лишь бы отпустили.*

*И стал Шут веселиться с бумажником и со своею Шутихою, а солдаты с шутиными дочерьми.*

**(По народной сказке Пермской губернии)» <ссылк.сноск href="#1" num="15">\_.**

## **Прокофьев предлагает Нине Мещерской руку и сердце: её нерешительность и разрыв**

Ещё 14/27 января 1915 Прокофьев решил жениться на Нине Мещерской <sup>16</sup>. О чём оповестил свою избранницу по телефону, а общей с Ниной приятельнице арфистке Элеоноре Дамской даже послал шуточное четверостишие:

О, соратник дорогой,  
Дел галантных, дел лихих,  
Плачьте, плачьте надо мной:  
Я скончался, я – жених! <sup>17</sup>

Впрочем, плакать ещё было рано.

Нина вроде бы и обрадовалась решению Прокофьева, но обсуждать предстоящее замужество со своими родителями отказалась. Наш герой торопил с неизбежным разговором: предстояла поездка в Италию к Дягилеву, и он мечтал отправиться туда вдвоём, соединив медовый месяц с интересным вояжем и с первой заграничной гастролью.

17/30 января в Малом зале Консерватории состоялась премьера их с Ниной общего детища – «Гадкого утёнка», невероятно длинного романа на текст сказки Андерсена, первоначально обработанный Ниной.

23 января/5 февраля Нина написала Прокофьеву письмо, смысла которого композитор, кажется, не понял. Она была не до конца уверена в правильности столь стремительного замужества, сильно зависела от мнения родителей, которое, Нина опасалась, должно быть отрицательным, и, похоже, сама не до конца верила в прокофьевскую звезду. А, кроме того, отводила возможные подозрения в том, что причиной её сомнений могло быть имущественное неравенство. Да, Прокофьевы жили в достатке, но не богато, в то время как Мещерские жили не просто богато, а очень, невероятно богато.

Письмо было выдержано в разумном тоне, Нина даже обращалась к жениху на вы:

«Меня интересует – что Вам действительно важно: то, что я согласна, и хочу того же, что и Вы, – или же важно только удовлетворить горячку этих дней, и ради этого сломать всю мою прошлую, и может быть будущую жизнь. Нет, Серёжа, разве Вы не понимаете, как жестоко и эгоистично – то, что Вы от меня требуете! Да и к тому же, Вы идёте сами против себя: я прямо уверена, что если я теперь пойду «к ним» [т. е. к родителям – И. В.] с объяснениями, то получу в ответ категорическое veto, да ещё, может, запрещение Вас видеть. Не будьте же таким близоруким. Основанием к тому veto последуют не материальные отношения, ни даже Ваш юный возраст, а то, что «они» считают Вас за человека с железным и сумасбродным характером. (Да, если хотите, Вы своим отношением ко мне в эти дни – это усиленно стараетесь доказать). Прибавьте, к тому же, что сейчас война, кот<орая> во всех отношениях становится поперёк дороги, и что я всю зиму была больна. В результате получается миленькая обстановка для исполнения Вашего знаменитого плана счастливой, совместной жизни!

В ответ на все эти рассуждения я сама себе вместе с Вами говорю: но ведь надо же будет из этой обстановки выбраться! И если я только буду чувствовать с собой Вашу твёрдую руку, а не только нервную горячку 23-летнего мальчика – то я ручаюсь, что я это сделаю! Или Вы во мне не уверены? Или в себе? Проверьте-ка, в ком из двух. Неужели же 2-ухмесячное пребывание в Италии – уже может Вас физически выветрить! О, Серёжа, неужели Вы меня так плохо любите! Разве отношения хороши только с официальным клеймом, кот<орое> Вы меня так торопите на них надеть <sic!>! Голубчик мой, неужели, получив моё «да», Вы меня доведёте до того, что я скажу «нет»? – Если Вам необходимо и удобно теперь ехать в Италию – то поезжайте. Что я тут не свихнусь – это я Вам ручаюсь».

Поразительный ответ на предложение руки и сердца. Нине тогда и позже казалось, что она очень любила Прокофьева. Но в состоянии ли девушка была с равной силой ответить на бурю чувств, которую она пробуждала в Прокофьеве? Был ли она ему подходящей партией? Похоже, что – вряд ли.

Когда Прокофьев, так рвавшийся к Нине обратно в Петроград, снова увиделся с той, кого считал своей невестой, то она теперь пребывала в страшном смятении относительно того, как ей быть дальше. Буквально во вторую встречу, когда они играли что-то вдвоём за роялем, Нина сказала своему жениху совершенно безумную вещь:

– Вот под эту музыку можно застрелиться...

История со Шмидтгофом повторялась.

По воспоминаниям Нины Прокофьев в один из дней «приехал экстренно в Царское Село и потребовал, чтобы сейчас же скорее венчаться» <sup>20</sup>, без дальнейших отлагательств и проволочек.

Тут-то и вскрылась причина смертельного смятения: Нина по-прежнему не решалась на разговор с родителями, и опасалась отрицательного отношения к её замужеству со стороны отца. Ведь Прокофьеву предстояло снова ехать к Дягилеву – везти в Италию рукопись второго балета. Он предупредил Нину, что как ратник второго разряда по закону о воинской повинности может быть вскоре призван, а потому предпочтёт, ради будущего своего искусства и из общего отвращения к войне, завернуть из Италии с дягилевской группой в Америку, а, значит, и уклониться от призыва. В этой ситуации Нине предстояло, обвенчавшись, безотлагательно отправиться в Италию вместе с ним. Нина, наконец, обратилась за советом к отцу и тот, разумеется, ответил, что ехать в Италию вдвоём – полное безумие. Прокофьев взялся поговорить с будущим тестем сам. *«Алексей Павлович был страшно мил, – записал наш герой в Дневнике, – мы с ним много разговаривали о моей поездке; наконец он сам переищёл на главную тему. Сказал: везти тепличную девочку, слабую здоровьем, трудными и опасными путями за границу, неизвестно в какие условия, и оставлять её там может быть на год и больше – это выше того, что может разрешить он, отец».*

Прокофьев, разумеется, принять этого не мог – слишком сильно он хотел быть с Ниной и одновременно выполнить новый дягилевский заказ к сроку. Как это часто случается в жизни художника, приходилось выбирать между личной жизнью и творчеством, а Прокофьеву хотелось и личного счастья, и исполнения предначертанного ему в искусстве.

Сразу после разговора её жениха с отцом, Нина отправила Прокофьеву письмо, в котором не стихавшее бурное смятение странно сочеталось с покорностью родительской воле. Нина теряла над собой контроль и писала уже совсем откровенно: «Посылаю тебе вырезку <о призыве> из «Н<ового> Вр<емени>», кот<орое> мне сейчас бросилось в глаза. Уверен ли ты, что ты прав в этом отношении, и не попадёшь ли ты в Италию, в случае призыва, – в пренеприятнейшую историю? Я моим «земным» умом никак не могу понять, к<а>к тебя в Италии какой-то консул может освободить. Если тебе уже 1-ого августа с треском придётся возвращаться в Петроград, то это право будет преглупо. А не записываться же в разряд «дезертиров»! Пишу тебе не п<отому>, ч<то> вопрос этот меня очень волнует. Нельзя ли выяснить точно до завтрашнего дня [подчёркнуто Прокофьевым – И. В.], чтоб ты имел хотя бы в этом деле веские доказательства против папы?

У меня в душе гроза, рёв, грохот и молния. Чем это всё разрешится? Серёжа, как жаль, что мы не вместе» <sup>21</sup>. – Прокофьев, кажется, начал кое-что понимать и заявил 2/15 мая Нине, с которой они на этот раз встречались прилюдно в здании Николаевского вокзала, что и для неё тоже наступает время выбора, а потом поведал обо всём не подозревавшей, как далеко зашло дело с Ниной и потому решительно ошеломлённой известиями Марии Григорьевне. Ситуация близилась к развязке. 3 июня Прокофьев отправился в гости к Мещерским для решительного разговора с матерью Нины, но услышал в ответ заносчивое: «Подумать, что из-за того, что какой-то Дягилев требует балет, устраивать такую историю!». Для старой дворянской аристократии все эти люди искусства, производители увеселений с их небонтонными привычками были достойны недоумения, если не презрения. Каких ещё доказательств несовместимости с самим образом мышления Мещерских требовалось Прокофьеву? Пройдёт всего два года, и от мира людей, подобных им, не останется камня на камне – Революция сметёт его до основания.

Вечером того же дня Нина пришла на квартиру к Прокофьеву. Мария Григорьевна отнеслась к её визиту без одобрения: «Не такую жену я ждала для тебя».

7/20 мая Прокофьев вместе со своим приятелем Борисом Башкировым, предпринял – точь-в-точь как в фильмовой мелодраме – последнюю и окончательную попытку разрубить узел. Двое молодых людей задумали похитить Нину из её дома на автомобиле. Прокофьев, обладавший редкостным чутьём на всё абсурдное и смешное в жизни, на этот раз в упор не увидел того, что сам оказался участником нелепо-ходульного действия, которое лучше всего изложить «покадрово».

*Кадр 1.* Борис Башкиров за рулём авто за углом у Кирочной. Импозантные шофёрские перчатки, кожаный шлем и очки. Он здесь на случай, если Нина явится не одна – чтобы в момент увезти её.

*Кадр 2.* Прокофьев, скрестив руки на груди, в напряжённом ожидании звонка от Нины – возле телефона на своей квартире.

*Кадр 3.* Нина осторожно спускается по лестнице к парадному выходу.

*Кадр 4.* Лицо дюжего швейцара: «Барышня, велено не пущать».

*Кадр 5.* Швейцар подымает Нину по лестнице обратно в квартиру.

*Кадр 6.* Лицо Нины, искажённое отчаяньем.

*Кадр 7.* Сестра её Таля, виновато-довольная.

*Кадр 8.* Нина – Тале: «Предательница, это ты рассказала всё матери».

*Кадр 9.* Вера Николаевна Мещерская с головной болью и раздражением, изобразившимися на её лице, звонит по телефону.

*Кадр 10.* Борис, взглянув на часы, отъезжает с условленного места: Нина не пришла.

*Кадр 11.* Мария Григорьевна берёт телефонную трубку, на лице её недоумение.

*Кадр 12.* Мещерская – Прокофьевой: «Оповестите вашего сына, что дворники и швейцары предупреждены: будет серьёзный отпор. Нину я забираю с собой в Финляндию».

*Кадр 13.* Нина у окна поезда, идущего по степным просторам Екатеринославской губернии.

*Кадр 14.* Солнце высоко стоит над созревающими хлебами.

*Кадр 15.* Вращаются на холостом ходу ветряки.

Личная жизнь и связанные с ней планы на будущее полетели в тартарары. А вот работа над балетом пошла на удивление споро. Отчаяние от казавшегося безвыходным положения отошло на второй план. 25 мая (ст. ст.) Прокофьев решил, что с него довольно, и отныне с женитьбой на Мещерской покончено <sup>25</sup>. Но Нина об этом ещё не знала.

9/22 июня ему было передано письмо от Нины, почему-то отосланное Башкирову. В письме его невеста, совершенно не понимая, что Прокофьев ждал от неё именно самостоятельного ответственного поступка, по-прежнему оправдывалась за и оправдывала происходящее. «Вам может показаться диким, – писала Нина Башкирову, – что <...> я обращаюсь к Вам, не будучи, собственно, с Вами знакома. Но дело с том, что мои родители меня вернули в Петроград, только после того, как я дала им слово, что я сама – С<ергею> С<ергеевичу> не буду ни звонить, ни писать, добавив, что видаться с ним до осени мне всё равно не разрешат. (Т. е. при первой моей попытке это сделать меня опять будет тащить швейцар, опять увезут и т. п.)». Прочитав это, Прокофьев окончательно убедился, что в Нине он ошибался: такая жена была ему не нужна. Он продиктовал Башкирову ответ, означавший: всё, разрыв. 13/26 июня Прокофьев получил от Нины хранившееся у неё кольцо, доставшееся Прокофьеву по смерти Макса Шмидтгофа. Прокофьев вернул возлюбленной подаренную ему заветную бриллиантовую булавку и заветный браслет, которого не снимал ни на минуту во время заграничной поездки, а после всегда хранил при себе.

В жизни Прокофьева будет много сердечных увлечений, но только о трёх женщинах он думал, как о тех, с кем он мог бы разделить всю свою жизнь без остатка. Нина была первой, и её нерешительность глубоко задела Прокофьева. Но и самой Нине потерять его навсегда было нестерпимо тяжело, и понимание это, придя с опозданием, едва не раздавило её: «Годами и годами я вытравливала из памяти всё, что было, старалась забыть совсем, навсегда всю эту несправедливость и отчаяние, в котором я потом прожила столько лет»<sup>27</sup>. Второй избранницей станет полуиспанка Лина Кодина, будущая мать его сыновей, с которой Прокофьев познакомится в Америке. Третьей – Мира Мендельсон, к которой Прокофьев уйдёт от Нины, когда они с детьми возвратятся в Россию. В ноябре 1952 года, уже проживя много лет с Мирой, он вдруг получит через общих знакомых известие, что Нина, успевшая, как и он сам, много лет провести за границей, якобы разошлась со своим мужем, вернулась в Россию и, как видно, не забыла их юношеского романа. На самом деле муж Нины Игорь Кривошеин, как и сама Нина, вернулся в СССР, точнее за

вёл себе, подобно Прокофьеву, советский паспорт и был депортирован из Франции, однако через какое-то время после приезда на родину оказался в заключении. «Когда-то, после ссоры в 1915 г., Нина оставила на мне сильное впечатление, но теперь, 37½ л<ет> спустя, всё это осталось далеко и воспоминания побледнели,» – запишет Прокофьев в Дневнике и решит больше с Ниной не встречаться. Никогда, сказанное им самому себе в 1915, означало именно «никогда». Как бы он Нину ни любил на момент их вынужденного расставания.

### **Работа над «Шутом», превращение «вагнеровского» балета в «Скифскую сюиту»**

По возвращении в Россию, Прокофьев в воодушевлении от перспектив нового сотрудничества с Дягилевым, прежде всего, окончательно сделал «Симфониетту», лежавшую на его рабочем столе с 1909 года, и к которой в августе 1914 он, как мы знаем, приписал целую новую часть *Intermezzo*. Последняя точка в финале «Симфониетты» была поставлена 22 апреля 1915 в Петрограде. Затем довольно быстро написал новый балет – на это ушли май и свободные летние месяцы. 1 июля Прокофьев телеграфировал в Уши о том, что четыре картины закончены: с вопросом продолжать ли? <sup>28</sup>. Загвоздка была в том, что Дягилев около этого времени ожидал приезда Прокофьева в Лондон. Сразу по возвращении в Россию, ещё по дороге в Петроград Прокофьев виделся в Москве с Михаилом Ларионовым и Натальей Гончаровой, которых Дягилев наметил в авторы

декораций к «Шуту». Композитор передал художественной чете пожелание импресарио немедленно ехать в Италию и Швейцарию для работы. Это было вполне возможно технически, так как Ларионова комиссовали по контузии из действующей армии. Вскоре он начал работать над костюмами. В Отделе графики XVIII – начала XX веков Государственной Третьяковской галереи в Москве сохранились их красочные эскизы: костюм самого Шута, его Жены, Свахи... Эскиз костюма главного героя – Шута – был нарисован Ларионовым в Лозанне и помечен 22 июня 1915 года. Работа закипела, несмотря на происходящую рядом войну, несмотря ни на что.

Тематический материал Прокофьев подбирал «настоящий русский», без каких-либо цитат из фольклора. Клавир «Шута», завершённый к 24 октября/7 ноября 1915 (о чём Прокофьев извещал Дягилева телеграммой) был отправлен с дягилевским режиссёром Григорьевым, следовавшим из Петрограда в Рим, но Дягилев новой музыки снова не понял, как не понял он и предыдущего балета. Прокофьев стал ждать окончания войны, чтобы снова повидать Дягилева и уже в непосредственном общении закончить работу над сочинением и оркестровать его. Ждать ему пришлось целые пять лет.

Но и от материала прежнего «Алы и Лоллия» Прокофьев решил не отказываться, и переделал уже написанные куски в «Скифскую сюиту» для оркестра. Переделка шла под сильным впечатлением от разобранной вместе с автором «Весны священной». Новая «Баядерка» превратилась – в музыку сюиты – в повествование о дославянских архаических ритуалах. Впоследствии Прокофьев не раз будет утилизировывать не востребованную или не до конца востребованную музыку – напишет, как мы уже знаем, на тематическом материале не поставленной оперы «Огненный ангел» Третью симфонию, на материале как вошедшей в балет «Блудный сын», так и оставшейся не использованной, но написанной для балета музыки, – Четвёртую симфонию, перенесёт куски из написанной для неосуществлённых инсценировки «Евгения Онегина» и постановки по трагедии «Борис Годунов» музыки в оперу «Война и мир», в звуковую дорожку к фильму Эйзенштейна «Иван Грозный», в Седьмую симфонию. Хорошая музыка не должна была оставаться столе.

Порядок частей в симфонической сюите на материале злосчастного «Алы и Лоллия» оказался следующим:

- I. Поклонению Велесу и Але*
- II. Чужбог и пляска нечисти*
- III. Ночь*
- IV. Поход Лоллия и шествие Солнца*

Целиком исчезла, как мы видим, намеченная в планах Городецкого, но так и не написанная Прокофьевым пятая картина. Превращение же поединка певца и Тара, гибели певца, поражения Тара лучами Солнца, освобождения Алы и оплакивания ею певца в энергичные «поход Лоллия и шествие Солнца» можно считать заслугой Бориса Демчинского, драматургическое чутье которого композитор очень ценил. Сохранилось принадлежащее на этот раз самому Прокофьеву изложение программного содержания «Скифской сюиты»:

*«...Эскизы этой музыки были сделаны для балета из скифских поверий, но в следующем году переделаны в симфоническую сюиту, в которой лишь отчасти отразился первоначальный сюжет.*

*I. Поклонение солнцу-Велесу (1-я тема) и любимому деревянному идолу Але (вторая тема, медленная).* [В программе первого зарубежного исполнения «Скифской сюиты» – 6 и 7

декабря 1918 с Чикагским симфоническим оркестром под управлением Прокофьева – сказано, со слов композитора и в разъяснение событий в неосуществлённом балете, что «Ала – дочь Велеса» <sup>6</sup>].

*II. Чужбог вызывает семерых змиев и пляшет, окружённый ими. Он похищает Алу. [В чикагской программе сказано, что «монстры живут в своих подземных пространствах»].*

*III. Ночь. Ала прикована к дереву в плену у Чужбога. Но как только он хочет приблизиться, на него падает лунный луч, и бог тьмы не в силах посягнуть на неё при свете. [В чикагской программе можно прочитать и о том, что «лунные девушки нисходят к ней дабы принести утешение»].*

*IV. Народный герой Лоллий отправляется в поход на выручку Алы. В неравном бою против Чужбога он должен погибнуть, но восходит солнце-Велес и лучом поражает Чужбога» <sup>7</sup>.*

Прокофьев начисто отказался от мелодраматизма и, сколько мог, урезал нелепости в четырёх оставшихся картинах, оставив при этом Чужбога, Алу, Лоллия и славянского бога стад Велеса на ролях Ярилы. Стоит ли говорить, что «скифского», т. е. индоиранского, в сюжете был разве что верховный культ солнца, в славянском пантеоне никогда не игравшего подобной роли. Неясно, прочитал ли он ко времени переделки «Поэтические воззрения славян на природу» Афанасьева, но признаки того, что в главную теоретическую книгу собирателя русских сказок Прокофьев заглядывал, имеются. Было усилено начало солнцепоклонничества – в соответствии с концепцией Афанасьева, восходящей к Максу Мюллеру, – основной языческий миф индоевропейских народов. Современная наука давно отвергла этот взгляд как слишком спрямляющий то, что содержится в песнях, сказках и заговорах, и в лице отечественного мифолога и лингвиста Владимира Топорова предложила считать основным мифом индоевропейцев и славян поединок бога-громовержца с принимающим разные обличья соперником-змием. Тем не менее, акцент на солнцепоклонничестве был к началу XX уже общим местом любого, как выражался Афанасьев, «сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов». В сочетающем научную строгость мысли с поэтичностью изложения исследовании Афанасьева противопоставление солнца как жизни и ночи как смерти перетекает в исследование внутреннего смысла русских – и церковнославянских – слов «восток» (место, откуда восходит солнце) и «запад» (место, где солнце заходит):

«В област<ном> словаре гасить означает: истребить, уничтожить. Ночь, санскр. *nakta* от корня *naç* – *perire, interire*, т. е. время, когда день умирает; нем. *untergehen* значит: заходить, садиться солнцу, и погибать. Отсюда возникло: во-первых, уподобление жизни – возжённому светильнику, а смерти – потухшему, и, во-вторых, уподобление восходящего, утреннего солнца – новорождённому ребёнку, а заходящего, вечернего – умирающему старцу.

Дневное движение солнца играло весьма важную роль в древнейших верованиях, отголосок которых замечаем <...> в некоторых народных обычаях и приметах. На свадьбах жених и невеста, их родичи и гости выходят из-за стола «по солнцу»; купленную скотину покупатель трижды обводит вокруг столба «по солнцу», чтобы она пришла к нему на счастье; гадая о чём-нибудь, подымают на пальцах ржаной хлеб и смотрят: в какую сторону станет он вертеться? Если «по солнцу» – задуманное сбудется, и нет – если «против солнца». Солнечным движением определялись страны света: а) восток (областн. восток, сток) от глагола *теку* – иногда заменяется словами *всход* и *солновсход*, из которых

последнее означает также «утро». Это сторона, где рождается солнце, откуда несёт оно дневной свет и жизнь миру, и потому – сторона счастливая, благодатная. Сербь говорят: «солнце на восход, а Бог на помощь!» На восток строятся храмы; в старину покойников полагали лицом к востоку – в ожидании великого утра всеобщего воскресения мертвых, знаменем которого служил ежедневный восход (=пробуждение) накануне почившего солнца. С востоком соединялось представление рая, блаженного царства вечной весны, неиссякаемого света и радостей. Наоборот в) запад (от глагола за-падать) называют заход и солнсаяд, и связывают с ним идею смерти и ада, печального царства вечной тьмы. В послании... новгородского архиепископа – Василия сказано, что рай был насажден на востоке, «а муки и ныне суть на западе». Север же – сторона холодных ветров, зимней вьюги и ночного мрака. Как восток противопоставляется западу, так юг – северу; подобно западу, север в народных преданиях представляется жилищем злых духов...»

В ходе переделки «Алы и Лоллия» в «Скифскую сюиту» мысль Прокофьева двигалась в сходном направлении. Музыкальное развитие шло в сторону от немецких симфонических и итало-французских балетных моделей к попытке свободного творчества музыкальных форм. Завершалась сюита моторным, «квадратным» (в четыре четверти) движением у всего оркестра и полуироническим маршем, зачинаемым деревянными духовыми при поддержке основного оркестра, очевидно символизирующими летучих быков, небесные светила и иных участников процессии, с кульминационной, непрерывно, сколько длится музыка, повторяемой тематико-ритмической фигурой у медных духовых (малой трубы и ещё четырёх-пяти труб), т. е. победой востока-солнца-молодости-жизни над западом-дряхлением-смертью, а также торжеством юга – Дикой степи – над севером – Петербургом, где угнездились, как объясняли Прокофьеву Дягилев и Стравинский, миазматические духи академизма. Ещё работая над балетом, Прокофьев представлял себе *«солнечный восход не как явление природы, а как шествие небесных сил, завершающееся появлением Бога-Солнца»* <sup>30</sup>. А, кроме того, переменялась и программа сочинения. Отпали отсылки к скандинавскому Тору. Гибнущий безымянный песнопевец первоначального сценария превращается в народного героя Лоллия, вместе с солнцем торжествующего над лунными чарами ночи-смерти. По впечатлению Бориса Асафьева, «начинает постепенно рождаться свет: звенящие высокие ноты трубы (tromba piccola) и напряжённое «дрожание» в воздухе высоко парящих скрипок воздействует как первый солнечный луч. С этого момента Прокофьев ведёт небывалое до него нарастание инструментальных масс; сквозное инстинктивное влечение всего живого: «к свету, к солнцу, к радости» прорывается с неудержимой силой, и сюита кончается на потрясающе блестящей концентрации нечеловечески сильных звучностей». Либретто «Шута», составленное уже целиком самим Прокофьевым, как мы видели, не в пример жёстче и театральнее и первоначального плана «Алы и Лоллия», и переделанного в «Скифскую сюиту» сценария, единственный «скифский», индоиранский элемент в котором – солнечный культ (задержавший в современном русском в слове «хорошо», т. е. «как солнце», вместо общеславянского «добре» <sup>31</sup>); впрочем, культ солнца играл у всех индоевропейцев, да и не у них одних, роль немалую. Ничего специфического тут нет. В остальном даже сильно подчищенный Прокофьевым сценарий содержит гору нелепицы. Однако менее всего слово «нелепость» применимо к музыке «Скифской сюиты» – она достойный ответ на вызов «Весны священной». Но если Стравинский вдохновлялся в «Весне» идеей всеславянского единства, абсолютно зримого на высоком берегу Луги, где был начат его балет и откуда на тысячи вёрст в любом направлении идут славянские земли, а также живописью Николая Рёриха, следуя позаимствованному у Дягилева убеждению, что балет – искусство в первую очередь пластическое; то Прокофьев пошёл дальше – его вдохновляли дославянские памятники Дикого поля; к связи же музыки с пластическим искусством он был ещё равнодушен, и больше вдохновлялся литературой – тем же Афанасьевым.

Англо-американские историки русской музыки – Ричард Тарускин, Дэвид Нис – высказывали мнение, что «Скифскую сюиту» следует рассматривать в одном ряду с более ранней симфонической поэмой «Скифы» (1909) ныне изрядно подзабытого Владимира Сенилова (1875 – 1918). Партитура «Скифов» сохранилась <sup>12</sup>, однако, при всём остроумии выдвигаемого предположения, возьмусь утверждать, что ни большинство современников Сенилова, ни даже сам Сенилов, ни уж тем более наши досточтимые современники Тарускин с Нисом этого сочинения никогда не слышали. «Скифам» была предпослана «стихотворная» программа самого Сенилова, примерно соответствующая чередованию эпизодов внутри симфонической поэмы (Andante. – Allegro vivace. – Adagio. – Allegro):

Из старых славных веков, сединою глубокой повитых,  
Грезятся дивные сны воли свободной и дикой.  
Мчатся безлюдною степью несметные полчища скифов,  
До вражеской грозной твердыни смел их набег.  
Вдруг остановлены кони. Близится ночь.  
Пред ними твердыня врага, городище, высоко стоит.  
Белые стены его спокойно и строго глядят.  
Ночь покровом своим обнимает враждующих станы.  
Утром ранним звучат рога. Поднимаются скифы на бой,  
Жаждой подвига, крови горят их бесстрашные души.  
Саранчой наступая, преграды ломая, рвутся вперёд!  
Победа! Ликуют их дружные сонмы...

С сюжетом «Скифской сюиты» Прокофьева связи тут никакой. Очевидно – даже на уровне авторского пояснения – негативное отношение к кочевникам. Первое исполнение «Скифов» было объявлено в экстренном симфоническом концерте 10/23 июля 1917 года, через полтора года после премьеры «Скифской сюиты», в Театре музыкальной драмы (в Театральном зале Петроградской консерватории), проходившем под управлением приятеля Прокофьева, выдающегося дирижёра Григория Григорьевича – или, по переселении в Польшу, Гжегожа, сам же композитор всю жизнь ласково обращался к нему: «Гри-Гри» – Фительберга и при участии самого Сергея Прокофьева, поставленного Фительбергом во втором отделении, как раз перед «Скифами», играть свой Первый фортепианный концерт. Однако, судя по помете Прокофьева на полях сохранившейся программы концерта, премьеры «скифской» симфонической поэмы Сенилова была заменена «Прелюдами Листа» <sup>13</sup> ... О каком влиянии тут может идти речь?

### **«Игрок» Прокофьева и Достоевского: проигрыш в жизни, выигрыш в искусстве**

Когда к концу лета Прокофьеву стало очевидно, что разрыв с Ниной Мещерской окончательный, что возвращение к прежним отношениями невозможно, поначалу освобождающее одиночество сразило его настолько, что он даже перестал – на целые пять месяцев (август – декабрь 1915) вести Дневник. Между тем дирекция императорских театров, встревоженная тем, что Дягилев уводит у неё из-под носа новый крупный талант – предложила Прокофьеву писать оперу. Ключевую роль сыграл дирижёр и композитор, англичанин, родившийся в Петербурге, – Альберт Карлович Коутс (в английском начертании – Albert Coates, 1882 – 1953), заступивший в дирижировании спектаклями Мариинского театра место сильно постаревшего и с декабря 1914 тяжело болевшего другого русского иностранца, чеха Эдуарда Направника (1839 – 1916), тоже совмещавшего в одном лице дирижёра и композитора. Если Направник провёл на императорской сцене премьеры всех наиболее значительных отечественных композиторов второй половины XIX века от Мусоргского до Чайковского и сам написал несколько опер в манере, близкой Чайковскому, то планы Коутса были не менее амбициозны. Коутс

решил привести на сцену Мариинки двух главных нарушителей спокойствия – Стравинского и Прокофьева.

Выбор оперного сюжета пал на давно облюбованный роман Достоевского «Игрок». Трудно себе представить автора, более далёкого от Прокофьева, чем Достоевский, олицетворяющий собой предельный психологизм и самопогружение, от которых Прокофьев бежал как в музыке, так и в собственном Дневнике. Если уж кого он ценил в русской литературе, так это Пушкина, Толстого и, впоследствии, Набокова. Из Достоевского Прокофьев выбрал, однако, самый нехарактерный роман, отличающийся многими недостоевскими чертами: разворачивающимся, как пружина, действием, чётко продуманной и ясно исполненной, чуть не шахматной, композицией действующих лиц, ход за ходом ведущих действие к развязке, темой азартной игры, наконец, в которой сталкиваются рациональный расчёт и случай – и это у Достоевского, не высоко ставившего рацию и верившего в предопределение! Наконец, как в либретто, так и в музыке, вплоть до последних страниц, драматургическое развитие и чисто музыкальный интерес идут по нарастающей, а вместо психологической сумятицы каждого из персонажей Достоевского зрителю и слушателю предъявлен инфантилизм всякого, кто одержим – а иных в опере нет – *idée fixe* о срыве неожиданного богатства, о приходящем по случаю в руки «куше».

Между 29 сентября/11 октября и 3/16 октября 1915 Прокофьев составил очень короткий конспект либретто оперы в 3-х действиях: I. Сад отеля – II. Вестибюль отеля. – III. Салон отеля, с изложением действия и следующей драматургической пометой, касающейся отличия оперы от романа: «*Облегчить роль Ал<лексея>. Установ<ить> роль Астлея*»<sup>15</sup>. В окончательном виде в опере стало четыре действия; изменения, в основном, коснулись заключительного действия, распавшегося на два – собственно III-е (небольшая гостиная, прилегающая к игорному залу) и три картины IV-го (1. Крошечная каморка Алексея; 2. Ярко освещённый игорный зал; 3. Снова каморка Алексея). Подсказаны были изменения Борисом Демчинским. Общий план оперы явно выиграл в драматизме, и Прокофьев навсегда остался признателен другу за улучшенное либретто.

Пресловутая гегелевская триада оказалась разомкнутой, а финал произведения в известном смысле открытым: сознание выигравшего в рулетку огромные деньги, но отвергнутого Полиной Алексея временно помрачается, и возможны как его зависание в помрачении, так и возврат к азартной игре.

Что до Астлея, играющего у Достоевского роль антипода главному кукловоду драмы – Маркизу де Грие, то в опере он оказывается кем-то вроде разъяснителя происходящего. В прокофьевском «Игроке» основной интерес сосредоточен на отношении Алексея к Полине и на иллюзорной вере персонажей в то, что и им когда-нибудь свалится в руки сумасшедший выигрыш в рулетку. А свита из Генерала, Маркиза, некой Бланш оказывается лишь присосавшейся то к Бабуленьке, то к Полине.

Вот краткое содержание либретто Прокофьева-Демчинского:

*Акт I* – нечто вроде тезиса о торжестве эмоционального, стихийного начала. В саду большого отеля Алексей Иванович, домашний учитель у детей отставного русского Генерала, проживающего в Рулеттенбурге, сообщает его приёмной дочери Полине, что проиграл в рулетку заложенные Полиной бриллианты. Генерал, полусветская дама Бланш (по натуре своей, содержанка; к тому же состоящая в сговоре с хозяевами игорного зала), на которой Генерал мечтает жениться, и Маркиз, кредитор Генерала, ждут телеграмм из Москвы о состоянии здоровья Бабуленьки, в надежде, что её племянник – Генерал не

сегодня – завтра получит изрядное наследство. Генерал, Маркиз и Бланш корят Алексея за то, что деньги, заплаченные ему за уроки, он спускает в рулетку. Алексей выражает презрение к буржуазному накопительству, противному его «татарской природе». Оставшись наедине с Полиной, он признаётся в остром, болезненном к ней влечении. В его словах трудно не заметить тени, как бы бросаемой Прокофьевым на собственные не до конца преодолённые чувства к Мещерской:

Всё во мне остановилось.  
Вы сами видите, отчего.  
Я даже не знаю,  
что на свете делается,  
что у нас в России.  
Я только вас везде вижу,  
а остальное мне всё равно.  
Представьте себе,  
я даже не знаю,  
хороши ли вы или нет,  
даже лицом.  
Сердце у вас наверно нехорошее,  
ум наверно неблагородный.

Всё непросто и в отношениях Маркиза, Генерала и Полины. Генерал живёт исключительно в долг, выписывая Маркизу вексель за векселем (в расчёте на бабуленькино наследство); Маркиз, вероятно, обманывает Генерала с содержанием телеграфной переписки с Москвою; Полина, зависимая и от приёмного отца и от Маркиза, страстно жаждет ущемить их обоих. По её требованию Алексей устраивает скандал, шутовски навязываясь в знакомые к немецкой Баронессе в присутствии её мужа.

*Акт II* – антитеза предыдущему, ибо содержит в себе попытки рационального объяснения происходящего.

Оскандаленный, Генерал в вестибюле отеля отчитывает Алексея за грубое поведение и сообщает, что вынужден был извиняться перед Бароном. Он больше не нуждается в услугах такого домашнего учителя. Алексей, почувствовав вкус к свободе, напоминает Генералу, что хоть сам он и учитель, да дворянин и даже имеет учёную степень – «кандидат университета», а потому мог бы вызвать Генерала за неуместную опеку над собой на дуэль, но уж, пожалуй, лучше вызовет Барона. Маркиз, слушая всё это, лишь посмеивается и обещает найти управу на Алексея да напоминает Генералу о новых векселях. Генерал и Маркиз уходят. В вестибюле появляется английский аристократ Астлей, рассказывающий Алексею, что «вся музыка» в Бланш – официальной невесте Генерала. Её было заподозрили в умышленно неверной подсказке Барону во время его игры в рулетку и «вследствие этого, по жалобе баронессы, <...> удалили с вокзала»<sup>17</sup>. Вернувшийся Маркиз просит Алексея немедленно прекратить скандал. Алексей отвечает, что будучи уволенным, не чувствует себя ничем никому обязанным. Что же до дуэли с Бароном, то он, Алексей, готов послать секундантом мистера Астлея, сына английского лорда. Тогда в качестве решительного аргумента Маркиз показывает составленную по его настоянию записку от Полины, в которой та просит более не «школьничать». Появляются Генерал и Бланш, а за ними, как гром среди ясного неба, Бабуленька, только что прибывшая поездом в инвалидном кресле прямо из Москвы посмотреть, что поделявают в Рулеттенбурге наследники ей неимоверного состояния. Резко и прямолинейно говорит она то, что думает о каждом из присутствующих: ласково приветствует Алексея Ивановича, называет Бланш «весёлой» (не слишком положительное в её устах определение) и «актрисой», отказывается верить в радостные приветствия Генерала и с изумлением обращается к Полине: «Ты здесь что делаешь?» После чего требует, чтобы ей показали игорный зал при отеле.

*Акт III* – нечто вроде синтеза стихийности и рации, атмосферы первого и второго актов.

В прилегающей к игорному залу гостиной Генерал пребывает в ужасе от происходящего в игорном зале. Кто-то из выходящих говорит, что Бабуленька уже продула сорок тысяч, кто-то что сто, а есть сведения, что уже и пять миллионов. Появившаяся Бабуленька оповещает всех, что немедля отправляется поездом обратно в Москву и просит Алексея помочь ей занять у Астлея денег на билет, а Полину, которую упорно именует Прасковьей, зовёт с собой – прочь от Маркиза и из Рулеттенбурга. Ведь у Бабуленьки, помимо продутых сбережений, осталась ещё недвижимость: дома в Москве, деревни...

Ну, теперь прощайте.  
Не взъимите старой дуре.  
Теперь поеду церковь строить, –

сообщает Бабуленька. Генерал, наконец, осознал масштабы катастрофы. Бланш уходит под руку с другим русским – князем Нильским. Генерал всеми покинут. Даже Бабуленька отказывается видеть своего непутёвого племянника.

Лишь в *Акте IV* открывается подлинный смысл происходящего, находящийся за пределами эмоционального и рационального и даже попыток их соединения. Драматическое развитие идёт по нарастающей.

*Сцена 1.* Алексей один в своей крошечной каморке, куда только что вернулся с вокзала, с проводов Бабуленьки, и обнаруживает там Полину. Полина сообщает ему: «Если я прихожу, то уж вся прихожу». Заставляет его прочитать записку к ней от Маркиза, в которой тот оповещает о своём отъезде и о продаже заложенного ему Генералом имущества, за вычетом пятидесяти тысяч франков, причитающихся Полине. Раздавленная произошедшим, она просит Алексея помочь ей найти эти пятьдесят тысяч и швырнуть их в лицо бросившему её Маркизу. Алексей предлагает взять деньги у Бабуленьки или у мистера Астлея. «Что же, разве ты сам хочешь, чтобы я от тебя ушла к нему?» – изумляется Полина. Алексей не видит, что Полина, предельно униженная тем, что Маркиз решил заплатить ей за их отношения, готова уже и торговать собой. Он уходит играть в рулетку.

*Сцена 2.* Алексей в игорном зале срывает куш за кушем все деньги с двух столов и выигрывает целых двести тысяч. Толпа игроков, зевак, крупье и директор заведения комментируют происходящее. Директор убеждён: «Теперь он не уйдёт. Он обречён».

*Сцена 3.* Алексей вбегает в каморку, где его ждёт Полина, с грудой денег. Но выигранные в рулетку деньги всё равно не в состоянии купить любви Полины – а Алексей хочет в первую очередь любви и потом уже обладания, а не обладания без любви. Да и сама Полина начинается смеяться над предлагаемой ей суммой:

Вы дорого даёте:  
любовница Маркиза  
не стоит пятидесяти тысяч! –

и, швыряя отданные ей деньги в лицо Алексею, уходит от него. Алексей в оцепенении: он не может поверить, что целых двадцать раз подряд ему в рулетку выпала удача.

В музыке оперы Прокофьев впервые применил сквозное симфоническое развитие – особенно в кульминационных третьем и четвёртом актах, образующих единство внутри единства и идущих на возрастающем эмоциональном накале. Это привело к

кинематографизации действия, воспринимавшейся композитором именно как влияние нового вида искусства на оперу, а также придало необычайно глубокое вокально-инструментальное дыхание повествованию. Действительно, эпизоды «Игрока» монтируются скорее в согласии с эстетикой немой кинофильмовой драмы и многое у неё позаимствовавшего экспериментального театра 1910-х – 1920-х.

Прокофьев начал работать над музыкой с помещаемой в самую середину первого акта антибуржуазной – и антизападноевропейской – инвективы Алексея:

Фатер благословляет,  
при этом плачет, мораль читает,  
передаёт капитал и умирает.  
И так далее, и так далее;  
и через шесть поколений –  
солидная фирма Гоппе и компания.  
Нет, это уж слишком противно  
моей татарской породе!

Это имело самое непосредственное отношение к его ситуации. Проигрыш в жизни – невозможность составить достойную партию Нине, которую он ведь тоже когда-то обучал музыке, как Алексей Полину разным наукам в романе и в опере, категорический отказ в благословении со стороны «фатера» Алексея Мещерского, ибо о фирме «Прокофьев и Ко.» и помыслить было смешно – всё это оборачивалось выигрышем в искусстве: созданием лирической музыкальной драмы о тщетности достатка, возникающего волей случая, но не дающего человеку счастья и удовлетворения. Привыкший всюду быть первым и побеждать Прокофьев посылал свои проклятья миру буржуазного – сугубо экономического – успеха, которого он мог добиться либо случаем, либо признанием себя как художника, чего ещё не произошло в полной мере, и который в любом случае казался ему слишком плоским, скользким лишь по поверхности вещей. И морального реванша он, без сомнения, добился: чем сильнее укреплялись позиции Прокофьева как композитора, тем тяжелее становилось Нине, которой, увы, не хватило сил порвать с родным домом. Она будет избегать не только общих знакомых, но и концертов, где Прокофьев мог бывать. А таких становилось всё больше и больше. «Годами и годами я вытравливала из памяти все, что было, старалась забыть совсем, навсегда всю эту несправедливость и отчаяние, в котором я потом прожила столько лет,» – с горечью вспоминала Нина через шестьдесят лет после разрыва <sup>21</sup>.

Кстати, «солидная фирма Гоппе и компания» продолжала существовать и в 1915.

Первые такты вступления к опере напоминают о Стравинском – о сцене ярмарочных гуляний в «Петрушке». Наш герой продолжает напряжённый диалог со старшим современником, начатый «Алой и Лоллием». Но «гуляния» в «Игроке» совершенно другого рода – это не общенародные веселье, удаль и буйство массовых сцен «Петрушки», а наркоз одержимых, изолированных, как написано в либретто, в «большом отеле в Рулеттенбурге». Возникает он от лихорадочного азарта игры и от бесконечно ускользающей надежды на выигрыш в рулетку, которая, как и чрезмерное увлечение шахматами, даёт человеку, по беспощадному слову Демчинского, лишь «видение полноты в пустоте и игру теней» <sup>22</sup>. Первые два акта замечательны речитативами, но строятся они в отличие от опер мастеров психологического русского речитатива Даргомыжского и Кюи не на воспроизведении внутренней интонации персонажа, а на точном следовании просодии русского языка, что было принципом другого гения речитатива – Мусоргского.

Практически ни один из персонажей – в силу музыкальной характеристики – не вызывает симпатии. Полина у Прокофьева душевно пуста. Алексей как-то внутренне недостроен,

мечется между стихийностью, волей в чувствах и стремительными, переменчивыми соблазнами – как сказал бы Андрей Белый (с которым Прокофьеву ещё предстоит встретиться), «мозговыми мороками» – яркого, но пустого мира игры в рулетку, олицетворяющего в опере всю западноевропейскую цивилизацию. С образом Алексея связаны с одной стороны русская по мелодической окраске широкого дыхания лирика (в первой сцене в камерке: в рассказе об отъезде Бабуленьки и по ходу объяснения с Полиной), а также стихийный, всеокрушающий напор в сцене последней игры Алексея в рулетку; с другой – пустопорожнее механичное вращение (токатность, скерцозность) барабана иллюзий, рулеточного колеса. Но есть ещё и несамостоятельность, выморочность, даже некоторая упыриность подсевших на чужие капиталы – и на чужой музыкальный материал – Генерала, маркиза де Грие...

Только Бабуленька, кающаяся в нашедшем на неё помрачении и берущая обет выстроить – за продув миллионов в рулетку – церковь, вызывает некоторые, да и то на общем безнадежном фоне, симпатии своим распевно-русским оркестровым портретом.

Чрезвычайно выразительны два инструментальные антракта: между первой и второй и второй и третьей картинами последнего действия, передающие лихорадочную атмосферу игорного зала, в котором все посетители как замороженные следят за стремительным вращением рулетки-судьбы. Антракты «Игрока» становятся как бы музыкальным олицетворением западноевропейской азартной стремительности, втягивающей в рискованные обороты и «татарскую породу» Алексея, выходящую поначалу победительницей. «Печальный вид рулетки!» – торжествующе комментирует свой успех главный герой оперы. Дэвид Нис убежден, что так передать азарт игры в рулетку можно только имея «непосредственный опыт»<sup>23</sup>, но ведь Прокофьев играл в шахматы и карты, и как азартно играл!

Итак, «Игрок» – опера без положительного героя. Но именно этим она и замечательна. «Игрок» – связующее звено между лишённой вызывающих симпатии персонажей камерной драмой «Маддалена» и куда более масштабными иронико-фантазийной «Любовью к трём апельсинам» и демонологическим «Огненным ангелом». Тщетно искать в двух последовавших за «Игроком» операх рупоров авторской позиции. Как и в «Игроке», а до того – в «Маддалене», авторская позиция дана всей совокупностью выразительных средств и становится вполне очевидной, если брать произведение в историко-культурном контексте и в перспективе личных поисков самого Прокофьева. В центре «Игрока» – конфликт эмоций и рации, стихийного чувства и иллюзорного расчёта, русского, сущностного и западноевропейского, формального взгляда на вещи, приводящий в их взаимном перехлёсте к крушению человека, чья душа, как душа Алексея, становится полем битвы этих начал.

Опера писалась с необычайным воодушевлением. Эскизы первого акта были закончены 8 декабря 1915 года, к новому году было сочинено уже 40½ минут музыки, затем последовал перерыв, связанный с подготовкой премьеры «Скифской сюиты». 12 января 1916 Прокофьев вернулся ко второму акту и завершил его вчерне к 28 января. За третий акт композитор взялся, почти не переводя дыхания, – 2 февраля. Вступительные такты этого действия, начатого уже после триумфальной премьеры «Скифской сюиты», напоминают фантастические шествие: сродни шествию в «Сюите». Тогда же был придуман музыкальный образ вращающейся рулетки – флейта, фортепиано – возникающий в опере после рассказа князя Нильского о том, что Бабуленька проиграла тысяч сто и реплики нацелившейся на новую жертву Бланш: «Милый князь!» 16 марта третий акт был готов. Над четвёртым Прокофьев провозился довольно долго: хотя первоначальный вариант заключительных тактов был занесён на бумагу ещё 20 апреля,

упорно не выписывавшаяся вторая картина третьего акта – сцена победной игры Алексея в рулетку – был завершена только 16 мая.

В принадлежавшем Асафьеву экземпляре его брошюры о собственном творчестве <sup>24</sup> Прокофьев отметил, что уже в апреле 1916 сыграл директору Императорских театров Владимиру Теляковскому три акта сочинявшейся оперы.

Кончено, чрезвычайно смелым был выбор в качестве оперного материала прозы именно Достоевского. Поскольку ещё была жива вдова писателя Анна Григорьевна, то возникало неизбежное препятствие в виде интеллектуальной собственности на сюжет и персонажей – а вдруг она воспротивится весьма смелой музыкально-сценической композиции по «Игроку»? Сразу после Нового 1917 года композитор отправился в гости к Анне Григорьевне. Та была весьма рада визиту. Попросила 25% с будущих прокофьевских доходов от оперы, а после того, как композитор подробнее изложил ей либретто, призналась: «Я думала, что можно сделать хорошо, но никогда не ждала, что до такой степени!» И вообще разволновалась, раскраснелась и ожила, как будто к ней вернулась юность. Ведь именно за стенографированием «Игрока» полвека тому назад она познакомилась с Достоевским, которому предстояло в месячный срок сочинить текст определённой длины, чтобы получить гонорар и расквитаться с частью огромных долгов. Совместное записывание сочиняемого сходу, без черновиков, стало началом их взаимной любви и счастливого супружества. О весьма радикальной музыке «Игрока» во время визита композитора к Достоевской не говорили вовсе. Наш герой ушёл довольный и ободрённый, хотя и с планом урезать в будущем долю Достоевской <sup>25</sup>. Уже тогда в нём заговорил весьма практический человек.

Конечно, Прокофьев не мог не знать, что одновременно, с момента призыва в действующую армию, над оперой по Достоевскому усиленно размышлял его товарищ Мясковский.

Речь шла об «Идиоте», причём, как и Прокофьев игрока Алексея, Мясковский воспринимал образ блаженного князя Мышкина, «идиота» в глазах общества, автобиографически. Оберегая своё внутреннее, Мясковский перед смертью сжёг подробный дневник (сделав суховатые выписки) и черновики музыкальных сочинений, и в их числе, без сомнения, наброски к «Идиоту». Упоминания о неоконченной опере сохранились лишь в переписке, в воспоминаниях близких да уцелело созданное в 1917 – 1918 полное либретто <sup>27</sup>. Мясковский задумал построить музыкальное действие вокруг квартета Мышкин – Рогожин – Настасья Филипповна – Аглая, с максимумом музыки и сценического действия, «а слов поменьше» <sup>28</sup>. Уже перед отправкой на фронт, в Боровичах, им был обдуман финал оперы: в виде симфонически разработанного эпизода, начинающегося как раз «с сердцещипательного квартета главных действующих лиц». Были и намечены исполнительницы женских партий – на роль мечущейся между буйным Рогожиным и блаженным Мышкиным Настасья Филипповна солистка частной оперы Зимина Петрова-Званцева, на роль безуспешно спасающей Мышкина Аглаи – жена Держановского Копосова-Держановская, явно к Мясковскому равнодушная <sup>29</sup>. Дело стало двигаться после перевода Мясковского из действующей армии в Петроград, когда он нашёл либреттиста – «сотрудника, лучше которого у меня, вероятно, не будет. Во-первых, все наши планы исключительно совпадали, во-вторых, это русский, страшно понимающий и чующий Достоевского, в-третьих, с большим литературным вкусом и дарованием, в-четвёртых, с огнём в душе, в-пятых, с искренним и даже преувеличенным интересом к моим музыкальным упражнениям» (из письма Держановскому от 3 мая 1918) <sup>31</sup>. Его слова о «сотруднике, лучше которого у меня, вероятно, не будет», готовы были повторить в 1920-е и 1930-е годы сначала Прокофьев, а потом и Стравинский. Этим

человеком оказался музыкальный издатель, критик и политический публицист Пётр Сувчинский, дар сопонимания которого был просто феноменален. О самом же либретто Мясковский отзывался в превосходных степенях: «...без преувеличений – гениально. Характеры сразу встают во весь рост и притом изложение весьма сжатое, сгущенное. При музыке придётся, конечно, ещё кое-что сгустить и выкинуть, но это будут уже штрихи, а основа вся пойдёт! <...> Некоторые сцены – прямо вихрь, иные жутки до ужаса. А главное, всё – как мне мечталось, кроме, правда, последней картины, где больше слов, чем я думал, но слова зато бредовые, пронзающие. <...> Да и антитеза огромная – Аглая и Настасья Филипповна. Первая вышла у либреттиста замечательно: разнообразно, сильно, ярко; вторая – неустанная истерия» (письмо Держановскому от 30 мая 1918) <sup>32</sup>. В сохранившейся рукописи либретто – обширная правка и вставки Мясковского, позволяющие понять, каким же он видел идеальное оперное воплощение Достоевского. Это – скорее драматическая пьеса, трагедия, положенная на музыку, чем опера в традиционном понимании. Даже после правки Мясковского либретто Сувчинского выглядит так, что хоть сейчас бери его в драматический театр.

Доведи Мясковский свой замысел до полного воплощения, двойной удар, который они с Прокофьевым нанесли бы русской оперной традиции, позволил бы развернуть её от типизации общенародного или национально-сказочного, чем и были заняты Глинка, Мусоргский, Бородин, Чайковский, Римский-Корсаков в сторону резко очерченных национальных психотипов. Прокофьев, таким образом, наметил в «Игроке» возможность переориентации отечественной оперы на проблематику, имеющую отношение к дальнейшему самопознанию русского человека, но уж не в плане его связей с социумом, историей и мифом, как это было прежде, а в плане просвечивания общих смыслов в предельно личном рисунке. Именно этим была занята мысль и литература 1910-х годов, особенно в лице отечественных религиозных философов и писателей-символистов.

### **Премьера «Скифской сюиты»: восторженные отзывы современников**

Новый 1916 год был отмечен двумя триумфальными выступлениями Прокофьева – зимой, в качестве дирижёра на премьере «Скифской сюиты» в петроградском Мариинском театре, произведшем эффект взрыва бомбы, эхо от которого ещё долго расходилось по музыкальному миру, и – осенью, в качестве пианиста с оркестром в Киевском отделении ИРМО, по приглашению своего первого учителя, профессора и директора Киевской консерватории Глиэра.



6/19 января 1916 начались репетиции «Скифской сюиты» для исполнения в абонементных концертах Зилоти. Репетиции проходили чем дальше, тем с большим воодушевлением. Оркестр, поначалу смеявшийся над диссонансами партитуры, стал всё серьезнее относиться к разъяснениям Прокофьева относительно новой, не привычной ему, логики звучания. Особенно поддержал молодого композитора виолончелист Иосиф Чернявский<sup>1</sup>. Черепнин же подначивал ученика, говоря, что в городе, мол, уже запасаются дохлыми кошками, тухлыми яйцами да гнилыми яблоками. Наконец, на генеральную репетицию явился художественный цвет столицы: художник и критик, старый товарищ Дягилева Александр Бенуа, дирижёр Мариинского театра Альберт Коутс, соученик Прокофьева по Консерватории, другой дирижёр Мариинки Николай Малько, Альфред Нурок, и даже зять Римского-Корсакова Максимилиан Штейнберг, недавно произведённый из старших преподавателей в профессора композиции в Консерватории... Бенуа, Малько, Нурок с энтузиазмом приветствовали услышанное. Коутс, сам уроженец Петербурга и большой пропагандист новой русской музыки, стал радостно справляться, как продвинулась работа композитора над «Игроком». В зале находился и Александр Зилоти, утверждавший, что Прокофьев здорово влепит «Сюитой» всей консервативной публике по морде. Ругался только – чем дальше, тем больше – отрицавший любую новаторскую музыку Штейнберг.

16/29 января 1916 года «Скифская сюита» была триумфально исполнена в Мариинском театре под управлением самого Прокофьева. Школа дирижирования, полученная у Черепнина, оказалась очень кстати. Дзбановский писал в «Вечернем времени» по свежим следам исполнения: «Дирижировал автор с увлечением. Оркестр играл на славу. Первая часть сюиты была принята с недоумением. А вторую и третью части аплодировали, последняя же часть вызвала жаркую схватку между двумя партиями слушателей: одни восторженно аплодировали, другие злобно шикали». Ударные звучали так громко, что шкура на литаврах порвалась. Глазунов во время исполнения финального «Шествия Солнца» встал и демонстративно вышел из зала. Потом он столь же демонстративно в зал вернулся. Но стареющий рыцарь классического оркестра оказался в одиночестве. Мясковский, специально приехавший на один вечер с военно-инженерной службы в Ревеле, по впечатлению Прокофьева, «немного ошалел» от услышанного. Под воздействием концерта он написал редактору московской «Музыки» Владимиру Держановскому: «...изумительно и по содержанию и по ошеломительной звучности. Что наш Серж – гений, сомнений для меня нет. Стравинский – щенок, лопотун». Нурок и Нувель признались, что, увы, проглядели в игранных им в 1915 эскизах «Алы и Лоллия»,

то, что с изумлением слышат сейчас. Демчинский тоже был под впечатлением. Оссовский, член совета Российского музыкального издательства, пообещал поставить на совете вопрос о приёме Прокофьева в постоянные авторы <sup>5</sup>.

Отклики прессы превосходили даже самые смелые ожидания. Те, кто как Курдюмов из «Театрального листка», явно не принимали «Сюиты» всего-то и могли сказать, что музыка оскорбляет их чувство прекрасного: «Надо думать, что наши отдалённые предки скифы, действительно, признали бы эту сюиту своей, ибо музыка её поистине дикая.

Прямо невероятно, чтобы такая, лишённая всякого смысла пьеса могла исполняться в серьёзном концерте».

Но зато противоположная сторона торжествовала. Вячеслав Каратыгин дал 18 января 1916 на страницах респектабельной «Речи», как всегда, крайне дельный с теоретическими вылазками в прошлое и с перспективами на будущее, анализ только что услышанной ошеломительной вещи. Столь серьёзных и уважительных слов по адресу Прокофьева со страниц популярной газеты ещё никогда не звучало:

«По свежести гармонических оборотов, по оригинальности тем, по стихийной энергии, проникающей собою всю скифскую сюиту, она является, бесспорно, одним из самых значительных и ценных образцов отечественного «модернизма». Впрочем, не лучше ли заменить этот слишком общий, слишком неопределённый и в достаточной мере опошленный термин попыткой более точной характеристики искусства Прокофьева. <...> В целом фактура Прокофьева, сочетающая в себе элементы крайней изошрённости с величайшей схематизацией общих очертаний, соединяющая кажущуюся полигармоническую сложность действительной простотой строения каждого отдельного гармонического элемента, обнаруживает теперь некоторое сходство с композиционным стилем Стравинского. А оба они заставляют видеть в себе возродителей «гетерофонии». Что такое гетерофония? Слово это <...> даёт чрезвычайно меткое определение того «разноголосия», которое имело место во многих древних музыкальных культурах (в частности у греков)... <...> Конечно, чистая, античная гетерофония не воскресима и не нуждается в воскрешении. <...> Разумеется, надо нащупать какие-то новые связи и законы, установить принципы соединения звуковых образований, донныне казавшихся несоединимыми, найти логику для отношений по внешности нелогичных и случайных. Путь трудный, но заманчивый, чреватый самым неожиданными и чудесными возможностями. На этом пути немало поработали Штраус и Шёнберг (но отнюдь не Скрябин). Тот же путь, хотя и совершенно иным методом, исследует Стравинский. Ныне на него стал, и опять-таки своим особенным способом по нему пошёл и Прокофьев, скифская сюита которого изобилует самыми рискованными, в высшей степени убедительными «неогетерофоническими» опытами. Из 4-х частей ее наиболее цельное, прямо захватывающее впечатление производят крайние части: «Поклонение Велесу и Але» (лапидарная, гротесочного характера трудная тема Велеса, пожалуй, не уступит в силе лучшим темам Мусоргского) и «Поход Лоллия и шествие солнца». Последние страницы финала, украшенные аккордами с декоративными форшлагами (вспомогательные ноты берутся одновременно с главными; последний аккорд – как бы сочетание В-dur со вспомогательным к нему Ces-dur) полны стремительной и неукротимой ярости и дают эффект потрясающий, повергают слушателя в жуть и трепет. И оркестрована сюита необыкновенно, фантастично, странно. В оркестре 4 тромбона, альтовая флейта, малая труба, малый кларнет (в поэтической «ночи» с засурдиненными струнными), обширный набор ударных, применяемых композитором не без излишества, в особенности в неистовой «Пляске нечисти» и финале».

24 января 1916 на страницах «Театра и искусства» давно симпатизировавший Прокофьеву Малков бросал укор не понявшему прокофьевской музыки Дягилеву: «Приходится сожалеть, что музыке, вошедшей в скифскую сюиту, не суждено было разрастись в пышных музыкально-хореографических формах. Как бы то ни было, даже в сжатой форме оркестровой сюиты «Ала и Лоллий» оставляет незабываемое впечатление по силе и своеобразной красоте содержания и звучности. По сравнению с предшествующими сочинениями Прокофьев сделал огромный шаг вперёд. До сих пор в произведениях Прокофьева мы ценили, главным образом юношескую бодрость, здоровье и жизнерадостность его таланта, ценили обаятельную новизну гармоний и, главное, лаконичность содержания и формы... <...> Особенно отталкивающее впечатление производил на шикавших, вероятно, контрапункт гармонии (в отличие от контрапункта мотивов), воспринимавшийся ими как какофония» <sup>8</sup>.

Явно перегибая палку из своеобразного «патриотизма», Борис Асафьев, печатавший теперь музыкальную критику под псевдонимом Игорь Глебов, ставил «Скифскую сюиту» Прокофьева даже выше шедшей у Дягилева «Весны священной» Стравинского: лишь только потому, что премьера последней состоялась в Париже. ««Священная весна» Стравинского в сравнении с сюитой Прокофьева – просто экзотика: попытка любопытного, изнеженного, утончённого европейца получить неизведанные впечатления, заглянув в бездну «панического» <...> Прокофьев же не только коснулся и не только красочно описал, а выразил, воплотил, выявил «эти силы, могущие расти и развиваться», потому что в нём самом таятся неизведанные силы и возможности,» – писал он на страницах «Музыки» 30 января 1916 <sup>9</sup>. Между тем Прокофьев откликнулся в своём не дописанном до конца «скифском» балете именно на его, старшего современника и будущего друга-соперника поиск пра-музыкального, тех самых зёрен будущего гармонического и ритмического роста, которые Глебов по странной прихоти видел в «Скифской сюите», но в упор не разглядел в гениальной «Весне», сюиту вдохновившей! В чём, однако, он был прав, так это в оценке психологического склада Прокофьева, уже вполне отчётливо просвечивавшего в музыке «варварской» сюиты. Щедро мелодически одарённый (хотя мелос далеко не первое, что поражает слушателя «Сюиты»), мужественный, целеустремлённый, с характерным, только ему одному присущим гармоническим складом, несомненно, стремящийся создать и даже навязать современникам свои собственные правила. Т. е. не восторженный романтик, а самый что ни на есть классицист. Стоит процитировать хотя бы ещё пару абзацев из рецензии:

«Вот – дивное дарование! Огненное, живительное, брызжущее силой, бодростью, мужественной волей и увлекающей непосредственностью творчества. Прокофьев иногда жесток, порой неуравновешен, но всегда интересен и убедителен. Тематический дар у него, по нынешним временам, когда не принято расточаться, прямо неисчерпаем и изумительно свеж. Гармонии вытекают с настойчивой и упрямой логикой провидца, твёрдо уверенного в правде того, что он речёт.

В творчестве Прокофьева один из самых существенных элементов – наличие сильной, напряжённо стремящейся к себя-выявлению воли. Противиться её захвату невозможно: ведь она влияет на слушателя через железный прокофьевский ритм. Она держит в повиновении и сковывает богатство сложнейших гармоний, ей подчиняются чёткие темы при всём вихре их чередований, сплетений, наслоений, превращений и сопоставлений. Прокофьев обладает даром свободы и лёгкости творчества. Он не надумывает и не дрожит над каждой темой. Он их кидает щедро, пригоршнями».

А в частном письме в Мясковскому от 1 апреля 1916 Глебов-Асафьев добавлял к сказанному публично ещё и ошеломительное впечатление от фортепианной музыки их

общего друга: «Слышал и «Сарказмы» Прокофьева. Не знаю, знаете ли вы их, но я познал лишь теперь. Радуюсь за Сержа. Он так *глубоко* забрал, что дух захватывает. И как это: такой «земляной» цельный, глыбяной талант, как будто не ведающий ни добра, ни зла, а просто охватывающий космос – вдруг выносит на свет Божий какие-то трещины, расселины в своёмприятии мира. И как издевается? Брр... Мне холодно было. И средства гармонические разошлись дальше и ритмика, а инструментовка фортепианная и того занятнее. Откуда всё это?! И как мелко всё остальное, окружающее возле *этого...*»

И лишь «Музыкальный современник», издававшийся на деньги Петра Сувчинского, но находившийся до времени под идейным контролем Андрея Римского-Корсакова, как раз и бывшего судя по занудливо-профессорскому тону, при несомненном участии Штейнберга, автором цитируемых ниже заметок, испускал по поводу «Скифской сюиты» всевозможные яды:

«Разумеется, одежда скифа взята г. Прокофьевым не из этнографического музея. Дело для него не в этом, а – в изображении некой первобытности вообще, некой душевной целины, – то неуклюже-увесистой, то неудержимо-стремительной в своих проявлениях. Как в «Весне священной» И. Стравинского, и у г. Прокофьева основная задача показать в возможно ярком свете примитивное человеческое нутро и его непосредственные обнаружения вовне. Задача художественная здесь явно отступает перед крайне упрощённой психологической задачей, с одной стороны, и внешне-иллюстративной задачей, с другой. На первом месте у г. Прокофьева наглядность, осязательность, грубая сила, простота линий. В главных своих чертах «Скифская сюита» – настоящий сколок с «Весны священной» И. Стравинского. Можно, по-видимому, даже говорить о прямом сходстве в замыслах отдельных частей сюиты и «Весны».

Но между И. Стравинским и г. Прокофьевым есть и большая разница. Прежде всего, И. Стравинский, при всех своих слуховых заблуждениях, остаётся музыкальным колористом Божьей милостью, – настоящим мастером оркестра; И. Стравинский знает, почему и для чего он берёт тот, а не другой оркестровый состав.

Напротив, как оркестратор г. Прокофьев, по сравнению с автором «Петрушки» – подлинным мастером, – всего лишь подмастерье. <...> ...его оркестровка производит впечатление рыхлой, мутной и грязноватой – он, как будто, не умеет быть опрятным и не в состоянии бережно обходиться с красочными цветностями оркестровых групп. В целом звучность его сюиты отличается явным засильем медных и деревянных над струнными, засильем, подкрепляемым ещё, к тому же, настоящим разгулом ударных.

Ритмическое дарование г. Прокофьева несомненно. Его сильная сторона – напряжённость, сплошность и стремительность движения. Но, вместе с тем, он зачастую ритмически однообразен. В борьбе ритма и метра у него часто одерживает верх последний, и оттого целые страницы сюиты кажутся рубленными, грубо разграфлёнными в клетку.

С точки зрения социально-бытовой, Скифская сюита – новый продукт спроса на примитив со стороны французского рынка. Французы, как известно, холодно воспринимают проявления европеизма на русской почве.

За европейским нарядом они не замечают национального лика таких поэтов как Чайковский, Скрябин и др. Им нужна экзотика, русский Гаити – это «настоящее», на этом можно освежить дряхлеющую душу.

В таком случае можно поздравить г. Дягилева с новым крупным приобретением. В лице г. Прокофьева он, несомненно, будет иметь полезного сотрудника».

И в том же издании – в конце язвительного и тоже не подписанного отклика на рассуждения Каратыгина о гетерофонии у Прокофьева, Стравинского, Штрауса и Шёнберга – автор отклика, видимо всё тот же Андрей Римский-Корсаков, восклицал: «Не тесно ли четырём лидерам «модернизма» – *«Под тенью сладостной фигового листа»*»?

Прознал об успехах Прокофьева и ревнивый Стравинский. 15 (н. ст.) апреля 1916 подруга композитора Ружена Хвощинская оповещала его из Рима: «Я только что прочитала в «Аполлоне» (январь 1916), который недавно получила из России, критику о Прокофьеве, подписанную Евг. Браудо.

Вы, вероятно, уже слышали, <что> вопрос идёт о какой-то Скифской сюите Прокофьева «Ала и Лоллий» – это, верно, балет, который не понравился Сергею Павловичу?

Там <в статье> говорится вот что: «По поэтическому содержанию своему она близка к первобытным переживаниям «Весны священной» Стравинского» (бедный критик не перенёс только красоты и почти на этом <от> «Алы и Лоллия» с ума сошёл). «Как велика чудодейственная сила архаических музыкальных образов Прокофьева! <...> Каким неподдельным чувством жизнеупоённости, задорной, сочной радостью, непререкаемой мощью родной земли веет от иных страниц этой партитуры!» (страшно делается и за критика, и за Прокофьева)».

Было ясно: пока Стравинский сам находился за пределами России, Прокофьев а глазах соотечественников превращался в первого среди живущих там молодых композиторов.

### **«Скифская сюита» и «скифство»**

Именно со «Скифской сюиты» Прокофьева в образованных кругах начался вскоре серьёзный разговор о неевропейском элементе в современной русской культуре: Стравинский мог только мечтать о таком влиянии на умы соотечественников. Дискуссия эта, с весны 1916, привела к постепенному сближению прежде принадлежавших к разным группам поэтов и публицистов, которых объединил общий анархо-революционный и даже антизападный настрой. Теоретиком нового течения и составителем выходящих в 1917 – 1918 сборников «Скифы» стал идейно близкий к наиболее радикальному крылу ультралевой Партии социалистов-революционеров (левее позицию труднее придумать; максималистское крыло эсеров считало социал-демократов, в том числе и большевиков, доктринёрами и предателями революции подлинной) литературный критик Разумник Иванов-Разумник. В сборниках Иванова-Разумника участвовали символист Валерий Брюсов, автор романа «Огненный ангел», на сюжет которого Прокофьев через несколько лет напишет одну из двух лучших своих опер, вернувшийся в конце 1916 из Швейцарии давний соперник Брюсова – в делах сердечных и литературных – и, забегая вперёд, поведеаем: прототип брюсовского «огненного ангела» Андрей Белый, новокрестьянские поэты Сергей Есенин, Николай Клюев, Пётр Орешин и Алексей Ганин, философ Лев Шестов, прозаики Алексей Ремизов, Михаил Пришвин и Евгений Замятин, авангардный композитор и музыкальный теоретик Арсений Авраамов, публицисты сам Иванов-Разумник и его коллега Сергей Мстиславский... Обложку с собирающимся стрелять из лука полуобнажённым человеком, к чьему плечу сзади припадает стоящий нагишом не то мальчик, не то девочка, причём и скиф, и припавший к нему андрогин – оба глядят на горящие купола византийских церквей, а также книжную марку издательства «Скифы» – с нагим воином со щитом и копьём, поражающим дракона, – нарисовал Кузьма Петров-

Водкин. Александр Блок, хотя в сборниках и не печатался, посвятил скифам целую оду и может считаться полноправным участником содружества. Сборник 1-й предварялся патетической декларацией, принадлежавшей перу Мстиславского и Иванова-Разумника:

««Скиф»».

Есть в слове этом, в самом звуке его – свист стрелы, опьянённой полётом; полётом – размеренным упругостью согнутого держащей рукой, надёжного, тяжёлого лука. Ибо сущность скифа – его лук: сочетание глаза и руки, безгранично мечущей вдаль удар силы.

Люди чернозёма, золотого, с небес упавшего, плуга и вольной степи, где на яром конском скаку – даже застоявшийся пряный воздух – вихрем овеивает склонённое к огненной гриве лицо. Племя – таинственного, легендой повитого коня. Племя – таинственного, легендой повитого корня, с запада на восток, потоком упорным, победным потоком брошенное в просторы желтолицых, узкоглазых, глотающих вино из черепов – варварских орд. <...>

Скифами при дворе Византийца чувствовали себя мы – тесный кружок родных по духу людей – в годы войны, выжегшей огнём испытаний даже те малые и слабые ростки Нового, Живого, на чём отдыхал глаз в довоенные годы. <...>

Мы чувствовали себя одинокими. Хотя, мы знали, безграничны поприща скифских поселений, от севера, где снежистыми перьями полнится воздух, – до истоков Инда и Ганга, до пальмами отороченного Малабарского берега: так определял скифские границы Геродот...

Ибо не Эллин противостоит Скифу, а Мещанин – всесветный, «интернациональный», вечный. В подлинном «эллине» всегда есть святое безумие «скифа», и в стремительном «скифе» есть светлый и ясный ум «эллина». Мещанин же – рядится в одежды Эллина, чтобы бороться со Скифом, но презирает обоих. <...> Это он, всесветный Мещанин, погубил мировое христианство плоской моралью, это он губит теперь мировой социализм, покоряя его духу Компромисса, это он губит искусство – в эстетстве, науку – в схоластике, жизнь – в прозябании, революцию – в мелком реформаторстве.

И здесь – их вечная вражда, здесь – их «смертная борьба», борьба реакционности в разных масках – в маске «прогресса», в маске «социализма», в маске «христианства» – с революционной сущностью. С «волей до конца» во всех областях, во всех кругах жизни и творчества – в политике, в науке, в искусстве, в религии».

Когда революция, наконец, пришла в Россию, то Иванов-Разумник вместе с единомышленниками попытался создать антизападную по духу Скифскую академию с целью разработки нового гуманитарного знания на основаниях творческой и интеллектуальной свободы и солидарности – того, что олицетворяло в их глазах подлинный, революционный социализм. Постепенно проект Скифской академии перерос в Вольную философскую ассоциацию (Вольфилу), к работе в которой были привлечены лучшие умы пореволюционной России – в подавляющем большинстве своём патриотически и революционно настроенные, но отнюдь не сторонники коммунистического режима; предполагалось привлечь и Прокофьева. К июлю 1922 в издательстве «Скифы», поддерживавшем тесные отношения с Вольфилой и перебазировавшемся в Берлин, где по условиям послевоенного времени было дешевле печатать книги, а, кроме того, не действовала советская цензура, вышло уже три книжки-брошюры Блока, по две – Белого, Есенина, Клюева, Александра Кусикова, Ремизова, одна книга Ольги Форш (кстати, двоюродной тётки Нины Мещерской), три – идеолога

скифства Иванова-Разумника, а также по одной левых эсеров Александра Шрейдера, Бориса Камкова, Исаака Штейнберга и Ильи Майорова...

Поразительно то, до какой степени мощнейшая по энергетике музыка молодого Прокофьева смогла повлиять на литературную и политическую мысль его современников, а та, получив от неё заряд невероятной силы, развивалась уже сама по себе. Вероятно, композитор и сам не до конца сознавал, какую демиургическую и заклинательную силу он носил в себе. Но по отклику, которое вроде бы чисто музыкальное событие получило в далёких от музыки кругах, можно было догадаться, что этот светловолосый, прилично держащийся, долговязый молодой человек становился выразителем ритмов, определяющих дыхание и движение его родной страны и – возможно, в скором будущем, – значительной части остального мира, гармоний нового, ещё только предчувствуемого жизненного строя, а также мелодического рисунка свершающейся на глазах истории, и даже вёл за собой всех тех, чьё пытлиное сознание искало ясных очертаний наступавшего будущего. Это ведь не без его «Скифской сюиты» умы наиболее соотечественников стала посещать ключевая для последующего десятилетия мысль об изоморфности – хотя слова самого «изоморфность» тогда не употребляли – мыслей, действий людей, того, что они творят, их жизненного уклада и пространства, в котором они существуют. Мысли эти, давшие толчок революционному «скифству», вскоре легли в основу системы пореволюционного евразийства. Анфан террибль, сам того до конца не понимая, превращался в гения-пророка, вровень с Андреем Белым, Велимиром Хлебниковым, если брать поэтов, и с единственными, кто ещё недавно мог претендовать на сходную роль в русской музыке – так преждевременно и трагически-нелепо скончавшимся Скрябиным и с находившимся за пределами отечества, но не прерывавшим с ним связи и мучительно думавшем о нём Стравинским. Личная и идеологическая умеренность Прокофьева, которую он ещё не раз получит возможность продемонстрировать, были тут не при чём. Важно было то, резонанс какой силы порождала его музыка.

## **Путешествие вниз по Волге; стихотворные экспромты**

Одним писанием собственной музыки и её исполнением жизнь Прокофьева далеко не ограничивалась. Он затеял учиться игре на органе, что, помимо прочего, сохраняло приписку к Консерватории, а, значит, давало и освобождение от воинского призыва. Наш герой завёл и не слишком глубокий роман с певицей Мариной Павловой. А летом, в июле 1916, отправился со своим приятелем Борисом Башкировым вниз по Волге.

Первоначально предполагалось, достигнув пароходом Астрахани, продолжить путь через Каспий до Кавказа, т. е. как минимум до Баку. В Баку Прокофьев побывает в 1930-е, а в 1942 пересечёт на пароходе и Каспий – из Баку в сторону среднеазиатского берега – но уж во время новой большой войны, при куда более трагических обстоятельствах, когда русская армия будет отступать на юге под мощным немецким натиском. Марина, которую Прокофьев звал с собой в нейтральную Норвегию и которая предложила взамен Волгу, ехать с Прокофьевым и Башкировым в последний момент отказалась, боясь скандальной огласки. Тридцать лет спустя, в июле 1946 Прокофьев вдруг признался Вере Алперс, видимо, припомнив сорвавшийся за тридцать лет до того их совместный вояж, что *«когда она вышла замуж за <одного из> Бенуа, то в Париже она оказалась очень простенькой»*.

Предполагалось сделать остановку у брата Башкирова, ведшего дело в Самаре, где местное купечество сколачивало себе колоссальные капиталы на хлебозаготовках. По достижении вожделенной Самары, замученный провинциальной серостью и рассказами Бориса о некой семнадцатилетней Вере Сурушниковой, в которую тот взял да и влюбился там, *«причём не попросту, а в высших планах, трансцендентально и «единственный раз в*

жизни»» <sup>17</sup> и даже принял обет отныне именоваться не Башкировым, а Вериним <sup>18</sup>, наш герой разразился 10/23 июля стихотворным экспромтом. Хотя в отличие от бестолкового приятеля Прокофьев поэтом себя не числил (очень скоро Бальмонт и Вячеслав Иванов возьмутся его убеждать, что он как раз и есть поэт), экспромт написан не без формальной виртуозности, которая присуща всему, за что бы Прокофьев ни брался: четырёхстопным ямбом, почти без пиррихий (что редкость), с чисто музыкальным приёмом в развитии – изменением двух начальных строк при повторе их во второй строфе:

Самара, тощая Самара!  
Хоть ты полна до верха хлеба,  
Но, кроме этого товара,  
Тебя всего лишило небо.

Ты так жалка, скучна, Самарка  
(Хоть и полна до верха хлеба),  
Что я с тоской в аллее парка  
Ищу, повеситься мне где бы! –

После чего наш герой объявил Башкирову, что созрел, чтобы продолжать путешествие вплоть до устья Волги совсем один. «Встретимся в Царицыне, на полпути к Астрахани?» – поинтересовался постепенно приходящий в себя от любовного ослепления Башкиров-Верин. Нет, встреча на полпути Прокофьеву не улыбалась:

Получивши извещение,  
Одобряю вас гигантски.  
Ждать в Царицыно мученье, –  
Я вас встречу в Астраханске. –

Ответствовал композитор хорями и погрузился на пароход.

В Астрахани путешественники, едва встретившись, снова расстались: на этот раз из-за прогрессирующей склонности Бориса не следовать расписанию. Для Прокофьева хуже греха быть не могло. Вместо того, чтобы добудиться крепко спавшего компаньона наш герой в одиночку сел на переполненный каспийский пароход, на который у обоих были приобретены билеты, и вот перед ним возникло огромное южное озеро-море.

Волшебная дельта Волги восторгов у Прокофьева не вызвала. Море показалось «до противности спокойным, безнадежно серым», в воздухе кишела мошкара. Прокофьев, вероятно, всё ещё злился на Верина. Когда пристали к причалу Петровска (ныне – Махачкалы), Прокофьев пересел на поезд до Тифлиса. Осмотрев достопримечательности Грузии, включая военно-грузинскую дорогу, он возвратился в Санкт-Петербург.

## Триумфальный концерт в Киеве

Гораздо больше удовольствия ему принесла устроенная по инициативе Глиэра осенняя концертная поездка в Киев.

Прокофьев прибыл в мать городов русских в отличном расположении духа, о чём свидетельствовал стихотворный экспромт, отправленный 17 ноября 1916 открыткой в Петроград Элеоноре Дамской:

Не утомившись в вояже,  
Вступил на почву града Кия.  
Как здесь светло! Лучи какие!  
И облаков немного даже <sup>19</sup>.

О втором из двух триумфальных концертов 1916-го года сохранились воспоминания Владимира Дукельского, в ту пору – «вундеркинда», учившегося композиции, как и за 14 лет до того Прокофьев, у Глиэра и пришедшего вместе с родными поглазеть на заезжую знаменитость, петроградского «белого негра» и «редкостного нахала, заядлого футуриста»<sup>2</sup>, как аттестовывали Прокофьева в провинциальных музыкальных кругах, а в 1920-е, уже в Париже, близко подружившегося с Прокофьевым. Колоритный документ этот заслуживает того, чтобы процитировать его подробно:

«18 ноября 1916 года Сергей Прокофьев играл свой первый фортепианный концерт в Киевском отделении РМО. Дирижировал Р.М. Глиэр, неизменно благодушный, покладистый человек, в те годы директор Киевской консерватории. Мне было 13 лет, Прокофьеву двадцать пять. <...>

Помню очень приятную, разливанно-мелодическую 2-ю симфонию Глиэра (потом мы не раз её играли в четыре руки с Прокофьевым, питавшим нежность к сентиментальной побочной теме начального «аллегро») в корректном исполнении автора, бритого и «эстетически» причёсанного брюнета в пенсне, очень нравившегося дамам, в том числе моей матери. Аплодисментов было много – Глиэра в Киеве ценили и даже гордились пребыванием «столичной знаменитости» в провинциальном, как-никак городе». –

Характерная аберрация памяти в остальном точного мемуариста: согласно сохранившейся программе перед фортепианным концертом Прокофьева шла юношеская симфония Стравинского, которую Дукельский всегда считал очень несамостоятельной, настолько лишённой индивидуального лица, что он – чему удивляться – спутал её с гораздо более запоминающейся симфонией другого композитора. –

«Аплодисменты смолкли, и водворилась специфически концертная, то есть относительная тишина; на смену парящим скрипкам и благому мату труб и тромбонов пришло щебетанье дам – любительниц музыки и реплики (шёпотом) их кавалеров. Затем снова магическая, ни с чем не сравнимая фальшь одновременно настраиваемых инструментов, подъезжающих к гортанному «ля» вожака-гобая. Мало кто может устоять перед очарованием этого первобытного, столь многообещающего шума! Но и соблазнительный этот шум внезапно прекратился; на эстраду, из двери слева невероятно быстрым шагом почти выбежал молодой человек крайне странной, чтобы не сказать «антимзыкальной», наружности. Сергей Сергеевич был тогда очень худ, что делало его ещё более высоким. Поразила меня его маленькая голова, коротко подстриженные бело-жёлтые, цыплячьего цвета волосы, толстые, как бы надутые губы (вот почему его окрестили белым негром!) и невероятной длины руки, неуклюже болтавшиеся – не в такт стремительной его походке. Одет новый композитор был подчёркнуто элегантно: невиданного лондонского покроя фрак, оглушительно белый жилет и лаковые туфли марки «будем как солнце» – до того они сверкали! За Прокофьевым не без труда поспевал аккуратный, но вдруг поблекший Глиэр; только-только успел он подняться на подиум, как белый негр уже расположился поудобнее за роялем, подвинул сиденье и нетерпеливо на нём заёрзал. Глиэр взмахнул палочкой – и начался музыкальный футбол, по тем временам верх мальчишеской дерзости: нечто вроде Ганоновых упражнений шиворот навыворот.

Первый фортепианный концерт Прокофьева не даром был прозван: «по черепу». Весёлая, размашистая тема, которой концерт открывался, именно так и действовала на ошеломлённого слушателя: бьют палкой по голове, хоть караул кричи. Не следует забывать, что Прокофьев принялся проказничать, заниматься своего рода музыкальным спортом в дни тепличного импрессионизма (Дебюсси и Равель), в эпоху эротико-религиозного экстаза (Скрябин); композиторы священнодействовали, приобщая

заороженную публику к своим таинствам. И вдруг... футбольный разбег, атлетические гаммы и глиссандо, мускулистая, нехитрая ритмика, и иногда затейливые гармонические кунштштюки, рассованные куда и как попало.

Немудрено, что бабушка, мать и мы с братом были возмущены и сказали, чуть не в унисон, что прокофьевский концерт безобразен и что в нём нет ни единой мелодии. К нашему удивлению и негодованию рукоплесканиям (правда, сопровождавшимися смехом) не было конца; не менее шести огромных цветочных корзин были преподнесены невозмутимому пианисту-композитору. Кланялся он тоже как-то не по-человечески, а скорее на манер механически заведённой куклы; кланяясь, он едва ли не касался колен своей маленькой лимонноволосяй головой и затем, стремглав, снова принимал вертикальное положение, внезапно выпрямляясь. После семи или восьми выходов Прокофьев положительно рысью выбежал в кулисы».

Сам же Прокофьев записал в Дневнике любопытные подробности: во-первых, *«за два дня билеты были проданы»*, во-вторых, Прокофьев *«запоздал»* на концерт, а посланный поторопить его человек, с которым Прокофьев по пути разминулся, *«увёз с собой ключ от рояля»* <sup>4</sup>, отсюда памятный Дукельскому и через полвека «почти выбег» выступавшего на сцену. *«Концерт прошёл не без трещин со стороны оркестра, один раз даже сбивших меня, – аккуратно записывал в Дневнике Прокофьев. – Я играл хорошо и удивительно спокойно, даже когда врал, ибо от киевских музыкантов я получил уже приговор, и очень недурный, а остальная публика всё равно не могла судить о частностях. Успех был большой, хотя и не такой шум, как в Петрограде после «Алы». Меня вызывали раз семь, трижды я бисировал, в том числе «Токкатой», повторяя её к Петрограду»*. Действительно, как не без изумления признавал даже корреспондент крайне консервативной газеты «Киевлянин»: «Среди публики <...> нашлись, вероятно, и любители сильных ощущений, уловившие в пьесе Прокофьева много достоинств, во всяком случае, шумные аплодисменты по адресу пьяниста-композитора создали последнему внешний успех» <sup>5</sup>.

## **Роман с Полиной Подольской**

Возвратимся к Дневнику композитора: *«У рояля, неизвестно откуда, появилась корзина белых хризантем. Я сперва отнёсся к ним довольно флегматично, решив, что это либо от Элеоноры (она говорила: «Вот я понимаю, например, жить в Петрограде и поднести цветы по телеграфу в Киеве»), либо от французского консула, либо от дирекции. Как вдруг прочитал на карточке: «Борюнечка, посылая цветы, шлёт свой привет». Цветы сразу выросли до размеров тропического леса, и я был в неопишемом восторге. Нет! Это элегантно: цветы из другого города! Вдев Глиэру после концерта в петлицу хризантему, я спросил, когда идёт поезд в Харьков». – Ошарашенный, бывший наставник не поверил своим ушам, как не поверили им и чествовавшие Прокофьева киевские музыканты и французский консул. Почему не в Москву, да и что вообще можно делать в Харькове после Киева? За кокетливой подписью «Борюнечка» скрывалась давняя знакомая харьковчанка Полина Подольская, которую Прокофьев видел последний раз четыре с половиной года назад, когда ей было всего тринадцать. Сердце его было абсолютно свободно и, как мы видели, отнюдь не обделённый женским вниманием, он решил попытать счастья с совсем ещё юной девушкой, почти подростком, столь отличной от всего его петроградского окружения. В тот же вечер полетела телеграмма в Харьков, а на следующий день, как записывал Прокофьев в Дневнике, Полина *«встретила меня на вокзале, такая изящная и молоденькая, ещё моложе своих лет, со своей очаровательной улыбкой, лёгким ломаньем походки и искренней радостью меня видеть. Несмотря на четыре с половиной года, оба мы изменились мало и сразу узнали друг друга. Полина из**

*русой стала рыжей, что было лучше, у неё были широко расставленные глаза, хорошенький нос и острый подбородок».* Весь день Прокофьев и Полина провели вместе, а в ресторане, куда он повёл её обедать; там в отдельном кабинете он *«с удовольствием играл ей на плохоньком пианино».* Со стремительностью с которой Прокофьев не только принимал решения, писал, но и ухаживал за противоположным полом, уже к концу дня он обсуждал возможность скорого приезда Полины в Петроград, точнее перевода её, студентки, в столичный Медицинский институт, при котором ей, как еврейке, могла помешать трёхпроцентная норма по набору, существовавшая для лиц иудейского вероисповедания. Вернувшись в столицу, он вновь обратился к государственному адвокату (присяжному поверенному) и редактору газеты «Речь», члену Центрального комитета конституционных демократов Иосифу Гессену с просьбой о содействии. Политическая и религиозная эмансипация населения России была основой программы его партии, первая фраза которой гласила: «Все российские граждане, без различия пола, вероисповедания и национальности, равны перед законом», а 50-й пункт специально призывал к «уничтожению всех стеснений к поступлению в школу, связанных с полом, происхождением и религией». Гессен, как еврей (сын одесских купцов), принявший православие уже в зрелые годы, знал ситуацию с ограничениями из первых рук. Кроме того, некоторое время назад он сам предложил Прокофьеву представлять его интересы в суде, если вопрос об оплате авторских прав за использование сюжета «Игрока» дойдёт до судебного разбирательства. Между политиком и влюбившимся композитором состоялись телефонные переговоры о возможном переводе Подольской в Петроград.

ГЕССЕН (*благодарушно*). Романтическая почва?

ПРОКОФЬЕВ. Нет, оперная. Она – Полина, как и моя героиня, такая же рыжая, тонкая и глаза кошачьи. Как же мне о ней не заботиться?

(*сутки спустя*)

ГЕССЕН. Ваша Полина на каком курсе?

ПРОКОФЬЕВ. На первом.

ГЕССЕН. Тогда безнадежно. Верховский (ларинголог, директор Петроградского женского медицинского института – И. В.) сказал, что если бы на третьем, тогда можно, а на первых двух такое переполнение, что даже думать нечего. И не потому, что она еврейка, а потому, что все лаборатории прямо ломаются от учащихся <sup>10</sup>.

Однако Прокофьев не терял присутствия духа. Вскоре политическая ситуация в стране переменилась, и никого ни о чём просить стало не надо. 27 декабря 1916 Прокофьев присутствовал на вечернем концерте Зилоти, в конце которого *«все поздравляли друг друга»* и *«потребовали гимн»:* по столице разнеслась весть об убийстве Распутина заговорщиками из офицеров-гвардейцев. *«Сюжет для оперы,»* – полуязвительно отметил в Дневнике композитор по поводу события и сопровождавших его восторгов <sup>11</sup>. И действительно, такая опера бала написана, да притом не одна. Первая – «Святейший Дьявол (Смерть Распутина)» в 1950-е его будущим парижским знакомцем Николаем Набоковым, кузеном Владимира Набокова-Сирина; вторая – «Распутин», уже в наши дни финским композитором Эйноухани Раутаваара. А 23 февраля 1917 (ст. ст.) в столице начались революционные волнения и 2 (15) марта монархия пала. В стране были объявлены всеобщая свобода слова, собраний и вероисповедания, и вопрос о процентной норме для иноверцев, к которым относилась Полина, отпал сам собой.

Однако до этого времени она успела 9 – 13 февраля (ст. ст.) побывать в Петрограде, и Сергей, обрадованный, поселил её в своей комнате в квартире на Садовой. Даже на пике романа с Ниной Мещерской ничего близкого и вообразить было нельзя: юная пара в одной квартире. В более простых и тёплых отношениях с ещё почти подростком Полиной условностей почти не существовало, и всё сложное становилось необычайно лёгким. Прокофьев записывал в Дневнике: *«Полина была очень мила и уже снискала расположение мамы, которая втайне враждебна ко всем женским лицам, появляющимся в моей жизни. Однако я не мог не заметить, что в столице её облик чуть-чуть грустнее, чем надобно. Всё её пребывание – пять дней – мы провели, почти не расставаясь, перебивали во всех театрах, в Исаакиевском соборе, на Островах, <в ресторане> у «Медведя»»*. А ещё 12 февраля Прокофьев даже взял её с собой на концерт в салоне у Н.Е. Добычиной, где Максим Горький читал вступительную главу «Детства», скрипач-вундеркинд Яша Хейфец в последний раз перед отъездом из России в США играл этюд Паганини, а сам Прокофьев исполнил «Четыре этюда» для фортепиано, соч. 2, «Гадкого утенка» (пела О.Н. Бутомо-Незванова) и «Сарказмы». Знаменитый писатель на глазах у Полины хвалил музыку Прокофьева и радостно пожимал ему руки, приговаривая: «Пишите, пишите, работайте как можно больше» <sup>12</sup>. Отношения с Полиной, начавшиеся как забавное приключение, приобретали серьёзный оборот.

## **Отменённый московский концерт и «рецензия» на него Сабанеева**

Осенью 1916 Прокофьев покорял не только отечественную провинцию. Росла и западноевропейская известность возмутителя спокойствия. Композитор узнал из газет, что 2 сентября 1916 в Лондоне солисты Лондонского симфонического оркестра исполнили его экстравагантное Скерцо для четырёх фаготов. Это, по мнению нашего героя, было *«новидному, первое исполнение какой-либо вещи П<рокофье>ва в Англии»*.

Тем смешнее и ничтожнее казались теперь его критики. Позорный скандал приключился при неожиданной отмене выступления Прокофьева со «Скифской сюитой» на Концертах Кусевицкого в Москве. Критик Леонид Сабанеев, как мы уже имели возможность убедиться, ненавидел всю молодую русскую музыку, в том числе публиковавшуюся и пропагандировавшуюся Кусевицким, в совет издательства которого он входил. И вот, ни разу не слышав московского исполнения «Скифской сюиты» и даже не имея возможности просмотреть партитуру – единственный экземпляр был на руках у автора – что уж там говорить о посещении концерта! – он умудрился написать негативную рецензию на исполнение и поместить её на следующий после отмененного 12 (25) декабря 1916 исполнения день в ежедневнике «Новости сезона». Сабанеев просто скомпоновал разнообразные опубликованные впечатления от петроградской премьеры, проперчив критику Прокофьева идейным её обоснованием и выдав получившееся блюдо за собственные впечатления от «прослушанная». Вот «отклик» Сабанеева, изложенный, как всегда у него, тягучим слогом с бесконечными повторами слов:

«В очередном концерте Кусевицкого одним из «гвоздей» была в первый раз исполнявшаяся «скифская» сюита молодого композитора Прокофьева – «Ала и Лоллий», шедшая под управлением самого автора.

«Скифские» музыки всякого рода ведут своё начало от успехов дягилевской антрепризы в Париже. Тогда наши союзники заинтересовались русским искусством. Но заинтересовались несколько односторонне: в музыке русских корифеев искусства их привлекал элемент «варварства», элемент ниспровержения устоев искусства, тех устоев, на которые привыкли взирать с уважением французы, великие консерваторы в искусстве,

даже в лице своих передовых художественных новаторов, никогда не разрывающие окончательно с традицией и, прибавлю, с хорошим вкусом. Не глубина и величие Мусоргского, не тонкость и фантастика Римского-Корсакова, а экзотизм их ритмов и варварская на взгляд француза самобытность их гармоний привлекла к ним симпатии и интересы французов. От избытка культуры их потянуло на варварство.

И вот родился спрос на «варварскую музыку». Замечу, между прочим, что такую музыку писать гораздо легче, чем музыку не варварскую, только надо не стесняться и иметь достаточно невзыскательные собственные уши, чтобы её слушать. Первый Игорь Стравинский специализировался на постановках варварских композиций. Теперь у него проявился продолжатель, не уступающий ему в варварских качествах. Это – Прокофьев.

Трудно возразить против несокрушимости их «художественной» позиции. Ведь, если сказать, что это плохо, что это какофония, что это трудно слушать человеку с дифференцированными органами слуха <sic!>, то ответят – «Ведь это же варварская сюита». И пристыженный критик должен будет сократиться.

Поэтому я не стану поносить эту сюиту, а напротив скажу, что это великолепная варварская музыка, самая что ни на есть лучшая, что в ней прямо избыток всякого варварства, шуму, грому <хоть> отбавляй, какофонии столько, что к ней постепенно привыкаешь и перестаёшь даже на неё реагировать. Что происходит по прямой линии от «Весны священной» Стравинского, она к варварским чертам последней прибавила ещё много личных варварских нюансов. Но если меня спросят, доставляет ли эта музыка мне удовольствие, или художественное переживание, или глубокие душевные настроения – то я должен буду категорически сказать – «нет».

Талант у Прокофьева нельзя отрицать – но этот талант гораздо меньше того остатка, который приходится на долю известной внутренней неразборчивости и на долю чистого озорства футуристического типа. Что выкристаллизуется из Прокофьева, из всех его шалостей и музыкальных выходов – не знаю, но печаль в том, что этого юного композитора уже перехвалили петроградские «передовые» критики за его озорные выходы, а это перехваливание – яд для дарования неокрепшего.

Автор сам дирижировал с варварским увлечением.

<...> Неужели же только одним варварством сильно русское искусство? Печальную роль играют те художники, которые своею деятельностью вздумают поддерживать это дилетантское утверждение».

В сущности, литературные упражнения Леонида Сабанеева содержали в себе весь набор обвинений, которые через тридцать лет коммунистические вожди предъявят русским композиторам – неуважение к традиции, неблагозвучие, низкопоклонство перед западом. То, что большая часть этих претензий не имела под собой оснований – всё происходило ровным счётом наоборот – не значило ничего. Для непонимания и нелюбви никаких оснований не нужно.

«Новости сезона» вынуждены были отказаться от услуг оскандалившегося сотрудника, а сам Прокофьев с преогромным удовольствием ссылался всю жизнь на этот эпизод. В довершение позора и «Хроника журнала «Музыкальный современник»» и уважаемая газета «Речь» опубликовали в один и тот же день – 17 января 1917 г. (ст. ст.) – опровержение Прокофьева, окончательно расставившее точки надо всеми «и», которое завершалось так:

«Настоящим удостоверяю:

- 1) что я в Москве никогда не дирижировал,
- 2) что скита моя в Москве не исполнялась,
- 3) что рецензент не мог с нею ознакомиться даже по партитуре, так как её единственный рукописный экземпляр находится в моих руках»

15.

Редакция «Музыкального современника» (т. е. в данном случае в первую очередь – Сувчинский) сопроводила это опровержение ехидной припиской: «...на предложение дать объяснение в печати по обстоятельствам, изложенным в письме г-на Прокофьева, Л.Л. Сабанеев ответил отказом и в дальнейшем заявил об уходе из состава сотрудников «Музыкального современника»».

А охочая до скандальных новостей «Русская воля» с нескрываемым восторгом уже через два дня комментировала произошедшее в статье с издевательским заголовком «Астральный критик»:

«Т. к. г. Сабанеев считается если не «львом», то, по крайней мере «онагром» нашей музыкальной критики, то мы никак не смеем предположить, чтобы он писал свою рецензию, в глаза не выдав сочинения г. Прокофьева, и попросту сказать «наврал» по молодости композитора, неосторожно вверившись непогрешимому авторитету афиши. Гораздо уважительнее будет предположить, что г. Сабанеев ознакомился с сюитой г. Прокофьева путём «дальнего видения», в образе и подобии астрального тела. Тем вероятнее, что, кроме дальнего видения, г. Сабанеев обнаруживает ещё и астральный же дар предвидения или, по-окультурному, дар «памяти вперёд». Г. Прокофьев свидетельствует, что он никогда не дирижировал в Москве, а г. Сабанеев – по «памяти вперёд» – утверждает, что не только дирижировал, но ещё с варварским увлечением. По силе астральной прозорливости насчёт ближнего своего г. Сабанеев имеет лишь одного соперника: городничего Сквозника-Дмухановского, который забрил мужу слесарши Пошлёткиной лоб в солдаты на том основании, что «Он, говорят, вор; хоть он теперь и не украл, да всё равно, говорит, он украдёт, его и без того на следующий год возьмут в рекруты...»

И с этаким-то астральным даром г. Сабанеев тратит время на музыкальные рецензии!» 17

Десять лет спустя Сабанеев объявился в Париже, где к этому времени поселился и Прокофьев, и, всеми теперь презираемый, стал искать благорасположения – и работы – у нового директора Российского музыкального издательства Гавриила Пайчадзе и даже упорно напрашиваться в гости к Прокофьеву, о котором старался отныне писать положительно (как будто мнение Сабанеева, после позора 1916 года, что-либо для Прокофьева значило!). «Не пускайте его к себе, у него изо рта воняет, он вам отравит всю квартиру,» – предупредил Прокофьева Пайчадзе. Но Прокофьев ничего не забыл: «*Это от того, что он всю жизнь обдаёт всех грязью*» 18. Пайчадзе нашёл Сабанееву работу по способностям – ту, которую мог бы исполнить любой, знающий нотную грамоту, – поставил переписывать партитуры столь ненавидимых им композиторов. Пасквилянт получил по заслугам.

Когда же летом 1945 музыковед Израиль Нестьев говорил с Асафьевым о подготавливаемой им книге-диссертации о Прокофьеве, вскоре увидевшей свет в английском переводе в США, и коснулся истории с «рецензией» Сабанеева, то Асафьев ответил прямолинейно-жестко: «Гнусный человек. Не стоит его упоминать...»

## **Начало дружбы с Сувчинским и Бальмонтом; новые творческие замыслы; романсы на слова Ахматовой**

Сердечное увлечение стимулировало творчество: 18 декабря 1916 композитор записал в Дневнике, что «в перспективе: 3-й Концерт <для фортепиано с оркестром>, Скрипичный концерт и «Классическая симфония» – сочинения, которые, наряду с кантатой «Семеро их», задуманной в начале февраля 1917, будут занимать его воображение на протяжении всего следующего года.

На фоне этих планов крепла интеллектуальная дружба с Сувчинским и Бальмонтом, которые стали его заинтересованными собеседниками и советчиками. С Сувчинским Прокофьев познакомился ещё в ноябре 1915, Бальмонту был представлен в Петрограде в конце октября 1916, накануне нового исполнения «Скифской сюиты»<sup>23</sup>. С первым его особенно сблизил восхищение Сувчинского прокофьевскими романсами на стихи Ахматовой, выбор текста к которым был им и подсказан, и произошедший в 1916 – 1917 в редакции издававшегося на средства Сувчинского «Музыкального современника» конфликт вокруг статьи Асафьева.

Написанные в 1916 «Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса с фортепиано» заслуживают особенно тёплых слов как пример очень личного прочтения формально отточенной и одновременно сдержанно-трагедийной лирики. Именно около этого времени Ахматова, считавшаяся поэтом любовным по преимуществу, стала соединять личное с гражданственным – одно такое её повествующее о зацветшей в тревожном степном «восточном ветре» перемен трагической любви стихотворение «Тот август как жёлтое пламя...» положит в 1930-е на музыку в оратории «Конец Санкт-Петербурга» Дукельский. Прокофьев тоже скоро взглянет на происходящее вокруг него космически. Первым шагом на пути к этому станет для него ахматовский цикл. Первые три романса – «Солнце комнату наполнило», «Настоящую нежность не спутаешь», «Память о солнце в сердце слабеет» – явно связаны с увлечением Ниной Мещерской и с последующим разрывом, перетолкованном через столь близкую Прокофьеву в 1915 – 1917 образность. Сумрачность господствует в четвёртом романсе «Здравствуй». А пятая в ахматовском цикле баллада «Сероглазый король» напоминает по широте дыхания Второй фортепианный концерт. Не тень ли Макса Шмидтгофа снова тревожила сознание Прокофьева?

Бальмонт ввёл молодого композитора в круг поэтических олимпийцев, и это не могло ему не льстить. Ведь это его, Бальмонта поэзией было вдохновлено название сочинявшихся Прокофьевым в ту пору фортепианных миниатюр – т. н. «Мимолётностей». Счастливым оказанным ему вниманием, он записывает после одной из встреч с мэтром (7 ноября 1916) с почти экстатическим восторгом, выдающим всё-таки очень юную душу, о созерцании небесных тел над ночными осенними улицами Петрограда:

*«Идя от Бальмонта, любовался звездами. Наконец-то отдёрнулся облачный полог – и какая радость было увидеть и красавца Ориона, и красный Альдеберан, и красный Бетельгейзе, и чудный зеленовато-бледный бриллиант Сириуса. Я смотрел на них новыми, открывшимися глазами, я узнавал их по заученным расположениям на звёздных картах – и будто какие-то нити связывали меня с небом! Было четыре часа ночи, надо было спать, а белый Сириус стоял прямо под окнами и не давал глазам оторваться от него!»*

Весь мир предстаёт ему прояснившимся, словно в ожидании вселенского преображения. Новая любовь, творческие планы, признание его таланта выдающимися немусыкантами –

всё это поддерживало внутреннее возбуждение на высоком градусе. 5 февраля 1917 после концерта в Москве Прокофьев уже обещает Бальмонту сочинить «Семеро их» на текст древневавилонского заклинания, переведённого поэтом-полиглотом.

## **Скандал в «Музыкальном современнике», планы нового издания**

Страсти продолжали кипеть вокруг новых произведений Прокофьева и Стравинского даже в редакции «Музыкального современника», да столь нешуточные, что летом 1917 года журнал прекратил из-за них своё существование. Не желая больше терпеть линии Андрея Римского-Корсакова и его окружения, Пётр Сувчинский отказал журналу в деньгах. Богатый меценат, будущий идеолог русского евразийства разорвал с Андреем Римским-Корсаковым после того как последний отклонил статью Игоря Глебова «Пятое симфоническое собрание ИРМО» за, как он сам высказал Глебову-Асафьеву, «ненаучность, необоснованность и пропагандистский характер» <sup>17</sup>. В статье содержалась неприемлемая для клана Римских-Корсаковых высокая оценка новых сочинений Стравинского, которого те считали просто за неблагодарного человека и даже завидовали его успехам, а также сочинений Сергея Прокофьева, к которым Андрей Римский-Корсаков и его родня, жена композитор Юлия Вейсберг, зять композитор (местами – скучнейший!) Максимилиан Штейнберг, были скорее равнодушны. Сувчинский предоставил беспокойному клану возможность самим впредь подыскивать средства на журнал «правильного» направления, а Прокофьева известил о том, что будет издавать новый журнал, посвящённый музыке. Особенное удовольствие ему доставило передать прощальную реплику Юлии Вейсберг: «И ваш новый журнал будет называться «Пркфв»». Это была победа не академического экспериментирования, а именно тех, кто всей душой был за новое, передовое, пусть и не во всём правильное, искусство. Прокофьев оценил поступок Сувчинского и на протяжении двадцати последующих лет внимательно прислушивался к его мнению по вопросам жизненным и творческим.

Ушёл в негодование из редакции «Музыкального современника» и сам Асафьев, чей кажущийся из дня сегодняшнего самоочевидным текст увидел свет лишь шестьдесят лет спустя! В нём Асафьев не говорил ничего принципиально нового в сравнении с тем, что публиковал прежде, только чётче проводил различия между «Скифской сюитой» и «Весной священной» Стравинского при явном сходстве взятой в обоих музыкальных полотнах темы, да отмечал, что «Скифская сюита» и «Весна» суть два наиболее представительные для современной русской музыки произведения. Именно это последнее и объявил «пропагандой» Андрей Римский-Корсаков, бывший товарищ Стравинского, к середине 1910-х возненавидевший его, можно сказать, до самого основания своего существа и печатавший, подобно Сабанееву, идеологически мотивированную критику всего, что выходило из-под пера Стравинского.

«...Стравинский – зеркало современности, – писал Глебов-Асафьев в отвергнутой статье, – ибо <...> отразил <...> в «Весне священной» – страх модерниста перед надвигающимся огрублением. Именно, страх, так как лучшие моменты «Весны» – её таинственные жуткие моменты: хождения по тайнам и пляски обречённой. Но странное очарование страшной власти земли и её звериной воли, поработающих человека и отрицающих всю её [его? – И. В.] городскую культуру с её любованием творчеством, прозвучало впервые со всей яркостью и силой в «Скифской сюите» С. Прокофьева, а не в «Весне» с её нарочитым архаизмом...»

В формулировках статьи – «отрицание... городской культуры с её любованием творчеством», «обречённость» существующей урбанистической цивилизации – можно

при желании увидеть предвестие евразийской концепции культуры, сформулированной вскоре Сувчинским с оглядкой на музыку Прокофьева и Стравинского и на пропагандировавшееся в 1917 – 1918 годах скифство. Модно увидеть в асафьевских формулировках и исток произошедшего впоследствии решительного отказа Асафьева от буржуазного, как ему стало видеться, «миража «качества дарования»<, который> заслоняет качество высказывания и препятствует раскрытию противоречий, свойственных данному произведению, противоречий, объясняемых не только заблуждениями личного порядка».

Журнал же, об издании которого объявили Сувчинский, Глебов-Асафьев и присоединившийся к ним В.В. Гиппиус, назывался, конечно, не «Прокофьев», но «Музыкальная мысль». В печатном проспекте издания политический радикализм (дело всё-таки происходило в 1917 году) сочетался с радикализмом эстетическим и – одновременно – с нерушимой верностью традиции; последние два качества из всех живших в России композиторов ярче всего воплощал Прокофьев. А общая точка зрения всё-таки была скорее романтической, с упором на верховенство «духа музыки» и на «национальное существо» музыкального творчества.

«События наших дней повелительно зовут русское общество к деятельному участию во всех областях жизни, – писали в объявлении об издании Глебов, Гиппиус и Сувчинский. – Совершающаяся революция великого исторического размаха не могла стать и не стала революцией только политической и даже только экономической, – она уже захватывает и будет всё шире захватывать народную душу. Мы не предсказываем её будущих судеб, но уже сейчас, далеко впереди, открываются самые беспредельные религиозные возможности и на пороге к ним – художественные.

Художественная сила России издревле складывалась выразительнее и неудержимее всего в стихии музыкальной.

Стихия музыкальная есть основная стихия всякого подлинного искусства.

Очередная тема – переоценка национального существа русской музыки привлечёт особенное внимание руководителей журнала...»

Но мы, кажется, сильно забегаем вперёд...

## **Стихотворная переписка с Борисом Вериным и Третья соната**

«Б. Верин», человек милый и бестолковый, отпрыск богатой петербургской купеческой семьи, привыкший тратить средства на всевозможные причуды, как стихотворец звёзд с неба не хватал. Вирши он писал аховые, графомански-декадентские, как такое вот посвящённое Прокофьеву и положенное им на музыку – номер 3-й из Пяти стихотворений для голоса с фортепиано, соч. 23 (1915) – восьмистишие:

Доверься мне, тебя лесной тропой  
Сведу я в храм волшебной красоты,  
Где дремлют на стеблях, обрызганных росой,  
Тобой невиданные, странные цветы.  
Пред алтарём таинственного Бога  
Недвижные, как будто в забыти,  
Они цветут в безмолвии чертога,  
На мрамор плит роняя лепестки \_.

Сохранилось и ещё одно стихотворное посвящение С. Прокофьеву, принадлежащее тому же времени:

### Легенда

Среди безбрежных океанов  
Есть в мире остров голубой,  
Растёт на нём трава дурманов,  
Горит она сама собой.  
Её огонь так благодатен  
И чара, чара так сильна –  
Покой так будет невозвратен,  
Раз им душа твоя полна.  
Оплоты счастья так далёки,  
Как страшен путь в страну огней:  
Овраги моря так глубоки,  
Фатальна зыбь морских камней.  
Исканье трав светло-горящих  
Есть яркий луч среди бледных дней,  
Восторг огней разбудит спящих <sup>2</sup>.

Разумеется, Прокофьев не мог относиться к подобным виршам как к полноценным стихам (он и свои-то за стихи не считал). Когда в самом конце осени 1916 Верин заболел паратифом, то 1 декабря Прокофьев решил позабавить всерьёз занемогшего товарища следующей хорейческой (четырёхстопной) эпистолой:

Глаз мой верен иль не верен?  
Я уверен, что неверен?  
Кто пред нами: сивый мерин  
Иль поэт великий – Верин?  
Что за вид?! Такой юдоли  
Не могу принять без боли:  
Он лежит без сил, без воли,  
Вроде моли, сдохшей в поле.  
Ну и выкинул коленце  
Заболевший инфлюэнцей!  
Ртуть-то в градуснике где ведь:  
Против цифры 39.  
Кто б такого ждал пассажи!  
За собой следил он в оба,  
Не ходил гулять он даже,  
И не мог схватить микроба.  
Эпидемий нет в столице.  
Азиатских нет болот,  
Где бы мог он заразиться.  
Между тем – и бред, и пот.  
Ах, mesdames, причём болота!  
Верьте мне, мне повезло –  
И научная работа  
Мне открыла, в чём тут зло.  
Сам не ждал я, ей же ей!  
Но не может быть двух мнений,  
Заболел он без сомнений  
От зловонных испарений  
Окружающих друзей.

А ещё через шесть дней – вослед полученному стихотворному ответу от болеющего Верина по прежнему адресу отправилось новое послание, на этот раз написанное четырёхстопным ямбом:

Поэт, я искренно смущён,  
Что телефон мой повреждён, –  
И не услышать мне молвы  
Скончались Вы, иль живы Вы?  
А я намерен в кресло сесть:  
Термометр 36,6.  
Благодарю Вас за стишишки,  
В них есть неглупые мыслишки, –  
Облечены лишь всплошь и в ряд  
В весьма затрёпанный наряд,  
А крайне слабые «букашки»  
Достойны разве Вашей Пашки!

Вскоре на несколько дней слёг с высокой температурой и сам Прокофьев. И хотя перед болезнью ему устоять не удалось, в переписке с Вериным композитор выходил явным победителем.

Между тем в столичном воздухе уже было разлитое сильнейшее напряжение – род повышенной социальной температуры, которую Прокофьев, думая и о Верине, не мог не воплотить в переделках Третьей сонаты, ему посвящённой. Асафьев говорил годы спустя о своеобразном «наскоке» определяющем с самого начала атмосферу этого одночастного произведения: «Вся музыка дышит единым порывом и охвачена неустанным стремлением вперёд. Даже на остановках – чтобы перевести дух и запастись дыханием – ощущается это нетерпеливое волевое устремление. Ритмы и интонации финала второй сонаты служат отчасти её исконным пунктом: тут и «выстукивание» трезвучий, и сплетание и расплетание упругих линий, и взрывающийся как стрела мотив, и крутящиеся как волчок фигуры в смелые прыжки. <...> Слово «наскок» лучше всего выражает движение сонаты в первой стадии развития» <sup>5</sup>. Такое напряжение должно было неизбежно, как высокая температура при кризисе болезни, привести к разрешению – лучше, если к выздоровлению.

## **Революция и Прокофьев: «Я не контрреволюционер и не революционер»**

И всё-таки революция была для Прокофьева, не слишком следившего за «слухами о забастовках и движении среди рабочих петроградских заводов» <sup>6</sup>, как и для большинства жителей столицы и даже для оппозиции царскому режиму, во многом неожиданной. Несколько дней, начиная с 24 февраля 1917, изумлённый Прокофьев проводит на улице вместе с празднично шатающейся толпой петроградцев. Видит бесконечное движение публики на Невском – «и дамы, и дети, и старые генералы – все с удивлением», оцепленную казаками огромную толпу рабочих, кричащих: «Браво, казаки!» и пристыжающих вооружённых копьями всадников. Посещает 25-го «на две трети пустой» концерт Зилоти в Мариинском театре: музыка стала вдруг неуместной, да и завсегдаи-меломаны запросто могли, добираясь до театра, попасть под пули. На следующий день вечером, отправившись к Захаровым играть в бридж, радуется отмене привычных правил движения: «На улицах оживление было неопишное: народу как перед пасхальной заутреней. Извозчики куда-то исчезли, поэтому публика шла и по тротуару, и по улице» <sup>7</sup>. Наконец, 27-го, заглянув в Консерваторию и обнаружив, что там, как ни в чём ни бывало, идёт генеральная репетиция «Евгения Онегина», Прокофьев отправился, из полумальчишеского любопытства, поглазеть на стрельбу на Невском и на Дворцовой площади. И, подкрепившись по дороге утрем «в ресторанчике Перетца», действительно попадает под обстрел, подробности которого, как и все остальные подробности, записывает в Дневник с холодной точностью естествоиспытателя, ставящего эксперимент над самим собой:

*«Толпа кинулась с площади на Миллионную улицу. Я тоже побежал, впрочем не испытывая особенного страха. На Миллионной у меня были отмечены первые ворота на случай стрельбы. Туда я и вскочил. Сейчас же после этого сторож запер их. Я через решётку смотрел, как народ бежал по Миллионной. [Судя по всему, речь идёт о первом дворе с решёткой вместо забора с правой стороны улицы, если двигаться по Миллионной от Дворцовой площади. – И. В.] Некоторые падали, но не от пуль, а с перепуга, сейчас же поднимались и бежали дальше. Вскоре всё успокоилось. Выстрелов не было слышно, некоторые повернули назад и осторожно шли к площади. Я попросил сторожа выпустить меня и тоже вышел на Дворцовую площадь. Убитых не было. Говорят, стреляли городовые с арки, от Морской, холостыми зарядами.*

*<...> Невский рисовался в виде канала, вдоль которого носятся пули. Где его пересечёшь? Я решил возвратиться ко дворцу, несмотря на доносившиеся оттуда выстрелы, и попытался миновать его по Дворцовой набережной, с той стороны перестрелки могло не быть, Невский же оставался в стороне. Я миновал Инженерный замок и вышел на Садовую. Здесь, среди наступившей полутемноты, с грохотом пронёсся мимо меня тяжёлый грузовик. Человек двадцать рабочих, вооружённых ружьями, стояли на нём. Большое красное знамя развивалось над ними. Я подумал: «Безумцы!» Я не знал, что революция шла таким верным шагом к цели. Снова очутился я на Марсовом поле. Только теперь было гораздо темнее. На другой стороне площади, у Троицкого моста, толпа кричала «ура». Слышны были выстрелы. Я быстро, почти бегом, направился вдоль площади. Я был без калош, ноги скользили по замёрзшему тротуару. В одном месте я поскользнулся и едва удержался на ногах, ухватившись за руку проходившего полковника. Он быстро на меня обернулся. Я сказал:*

*– Извините, я, кажется, напугал вас.*

*Полковник ответил:*

*– Наоборот, я испугался, что вы упадёте.*

*И прибавил:*

*– Чего вы бежите? Пуля всё равно догонит. Видите, я иду не торопясь.*

*<...> Но я не был настроен на рассуждения, и сказав:*

*– Да, но я спешу, – поклонился и отправился дальше» <sup>8</sup>.*

Железное самообладание не покидало Прокофьева ни на минуту, и он по видимости наслаждался возможностью почувствовать себя и взаправду таким марсианином в погружающейся в мятущую стихию столице. Когда же толпа решает на следующий день устроить самосуд над бывшими полицейскими приставами, он в числе первых категорически требует остановить убийство. И вскоре возвращается к творчеству: доделывает Третью фортепианную сонату, пишет 19-ю пьесу из цикла «Мимолётностей», в которой, по позднему признанию, отразились настроения тех дней: «скорее взволнованность толпы, чем внутренняя сущность революции». Внутренняя её сущность была воплощена в «Семеро их», к написанию которых он сумел приступить только после второго наката революционной волны, пережитого, пополам с ощущением национального предательства, уже в июле. Одновременно с сонатой и мелкими фортепианными пьесами Прокофьев в пореволюционные дни вернулся к обдумыванию прозрачного и

возвышенного Скрипичного концерта, первая тема которого была сочинена ещё в начале 1915.

Прокофьев не сочувствует революции во всех её проявлениях, но и не отвергает её. *«Я не контрреволюционер и не революционер,»* – записывает он в Дневнике: показательное признание! <sup>11</sup> Взгляды его, несмотря на репутацию «ниспровергателя основ», «скифа» и «ужасного ребёнка», скорее умеренные, основанные на здравом смысле и неумении смешиваться даже с самой возбуждённой толпой. Узнав буквально через несколько дней после падения монархии о переносе премьеры оперы «Игрок» в Мариинском театре с весны на осень 1917 года, он радуется, *«что «Игрок» пойдёт осенью – теперь действительно было не до него: на первом спектакле мог появиться какой-нибудь Чхеидзе [социал-демократ, председатель только что избранного Петроградского совета рабочих и солдатских депутатов. – И. В.] <...> и сказать речь на тему – двухпалатная или однопалатная республика – и всё удовольствие пропало бы»* <sup>12</sup>. А избрание в апреле *«от крайне левых «деятели» в депутацию к комиссару императорских театров»* сильно раздражает Прокофьева необходимостью ходить теперь по разного рода инстанциям и заниматься интригами против старших коллег <sup>13</sup>. Вместо этого Прокофьев честно звонит одному из старших, художнику Александру Бенуа, и просит его совета в деле «свержения» самого Бенуа и прочих умеренных из будущего министерства искусств при революционном правительстве. Бенуа, восхищённый столь откровенным саботажом возложенного на Прокофьева дела, отвечает дружеским смехом. И уж определённо злило Прокофьева, что в освобождённой революционной России возникали помехи его роману с харьковчанкой Полиной Подольской. Учитывая возраст (26 лет), верховенство лично-любовного интереса над общественным неудивительно.

Добравшись, наконец, восемнадцатого апреля до Харькова, Прокофьев увидел там то же, что и в столице: *«...по новому стилю праздновалось 1 мая, нигде не работали, извозчиков не было, трамваи не ходили, улица, залитая ярким солнцем, была запружена народом, шли процессии с красными флагами, среди которых мелькали голубые еврейские и черные анархические»* <sup>14</sup>. Единственное, что теперь занимает его всерьёз – это улизнуть с Полиной из охваченной революционным возбуждением страны: куда угодно, чем дальше, тем лучше.

Когда же выяснилось, что и при революционном Временном правительстве заграничных паспортов девушкам, не достигшим восемнадцати лет, не дают, Прокофьев, предлагавший Полине бежать сначала на Иматру, а после взять и пересечь Тихий океан (деньги у него для этого были), кажется, понял, что пора покидать гущу событий и ехать в дальние страны одному.

Но сначала надо было доделать намеченное. В планах стояли Скрипичный концерт и новая симфония – первая, которую Прокофьев обозначил порядковым номером.

### **Солнечные весна и лето 1917: «Классическая симфония», Первый скрипичный концерт, начало работы над художественной прозой**

30 апреля/13 мая 1917 Прокофьев решил, что революционных впечатлений с него довольно, и снял на три недели целый этаж (меньше, ввиду отсутствия желающих, не выходило) заброшенной крошечной гостиницы в двух верстах от станции Саблино, с целью доделать оркестровое облачение первого скрипичного концерта и записать давно задуманную «Классическую» симфонию. Работа шла без роаяля.

Прокофьев выходил на прогулку в весенние поля, где и складывал в голове музыку, которую записывал в виде клавира с наметками оркестровки. Работа над симфонией, начатая 9/22 мая, проходила стремительно. Годы спустя он признавался композитору Николаю Набокову, что хотел проверить *«степень контроля над собственным слухом»* <sup>15</sup>. Дней уже через десять был готов черновик, а, когда месяц спустя композитор взглянул на написанное, то зачеркнул финал и сочинил его заново. Согласно записи в Дневнике, финал *«показался... тяжёлым и недостаточно характерным для классической симфонии. Асафьев как-то развивал мысль, что в русской музыке нет настоящей радости. Запомнив это, я написал новый финал, живой и до того весёлый, что во всём финале не было ни одного минорного трезвучия, одни мажорные. <...> Дался он мне необычайно легко, и я лишь боялся, что его весёлость граничит с непристойным легкомыслием»* <sup>16</sup>. Асафьев же находил, что в новом финале Прокофьев даже притормаживал, из страха утратить контроль над развитием, присущую ему порывистость: *«Получается шутивно-парадоксальное соотношение между содержащимся в музыке стремлением к привольному «вперёд» и постоянными «окриками» и оговорками («тише»!)»*.

Симфония в результате вышла необычайно лёгкой, заразительно счастливой и светлой, сделанной логично и чётко, словно бы без малейшего усилия, и настолько при этом следующей канонам гайдновско-моцартовского симфонизма, что иные современники Прокофьева готовы были её отбросить как шутку или пастиш. Но для Прокофьева весной 1917 она была не менее характерна, чем бурные музыкальные заклинания, которые заполняют его сознание осенью того же года.

Посвящение симфонии Асафьеву свидетельствовало о том, что никто так не чувствовал внутреннего ритма прокофьевского роста, никто не дышал с ним в такой согласии, как старый консерваторский товарищ. 13/26 июля в редактировавшейся Максимом Горьким умеренной левой газете «Новая жизнь» – ни тогда, ни после ближайшее окружение Прокофьева, да и он сам, излишнему радикализму не сочувствовали – Глебов-Асафьев поместил статью «Путь к радости», настоящий гимн прокофьевской музыке. Именно в творчестве Прокофьева, по словам Игоря Глебова, *«современная русская музыка предугадала и предчувствовала приближение свершившегося теперь в стране перелома и резкого сдвига в сторону утверждения волевого начала и жажды свободного творческого становления»* <sup>18</sup>. А 17/30 июня Асафьев записал в собственном дневнике: *«Никого свергать с пьедесталов я не намерен, <...> но я убеждён, что современной толпе понятнее и нужнее 1 концерт Прокофьева, да ещё в его исполнении, чем страстно-томные излияния Ратмира-Глинки. Что сейчас должно поддерживать композиторов, воспитавших себя, как вагнеровский Вальтер в «Мейстерзингерах». Неизвестно, выдержит ли со временем творчество Прокофьева такую глубокую общечеловеческую и философскую оценку, как творчество Вагнера. Предоставим это грядущему. Нам, современникам его, важно, что он *наш* выразитель, самый сильный и точный»* <sup>19</sup>. Может быть, впервые современник Прокофьева, знавший его ещё совсем не оперившимся консерваторским птенцом, услышал за вроде бы вполне абстрактным формальным и жанровым поиском композитора дыхание огромной страны на историческом переломе.

21 мая/2 июня 1917, несмотря на упорно ходившие слухи о бесчинствующих в Поволжье солдатах и дезертирах, Прокофьев отправился в новое путешествие на пароходе: сначала по Волге, а затем по Каме, по которой прежде не плавал. Его неожиданным попутчиком оказался дирижёр Асланов с семейством. 23 мая путешествующие уже были в Ярославле, откуда Прокофьев сообщал Асафьеву, что поездка протекает *«солнечно, ясно. А с технической стороны – спокойно и вполне комфортабельно. Попробую доехать до Саратова»* <sup>20</sup>. Однако, вместо следования вниз по Волге, на юг – до Саратова, он после

Казани, где сошли Аслановы, завернул в сторону, на северо-восток – по Каме, о чём ни разу не пожалел:

*«Пароход из Казани в Пермь идёт трое суток, держа путь на северо-восток. Пароход очень элегантный, у меня – отдельная каюта, а пассажиры – большие деловые татары, ибо железные дороги в этой девственной области отсутствуют начисто.*

*Кама оказалась действительно красивее Волги, и чем выше, тем лучше. Иногда высокие берега, покрытые свежей зелёной травой, круто обрывались в воду красным обрывом, будто поперечный разрез земной поверхности со всеми геологическими наслоениями, а наверху, позади травы, рос хвойный лес с густыми сомкнутыми хвойными вершинами деревьев и высоко обнажёнными прямыми стволами, между которыми чудесно просвечивало голубое небо. То берег был низкий и перед глазом до горизонта расстилались три полосы удивительных красок: первая – тёмно-жёлтый песок у берега, вторая – ярко-зелёная, свежая зелень травы, и третья – далёкий лес, совсем синий, настоящий синий. То берег опять гористый, серый, каменистый; это уже северней. Наверху тёмный, почти чёрный от вечернего освещения бор сибирской хвои, а у берега вода удивительной чистоты, отражающая и камень, и лес мрачно-зелёного цвета». –*

Над Камой он заметил и звезду Антарес. Достигнув Перми, Прокофьев отправился ещё дальше, вверх по Каме и по Вишере до Чердыни. Картины Приуралья, столь отличного от европейской России, надолго остались в памяти. В 1940-е композитор признавался балетмейстеру Леониду Лавровскому, что, живя за границей и думая о родине, часто вспоминал именно начало Урала <sup>22</sup>. Здесь было что-то от приволья – пусть совсем другого, но все-таки, приволья, простора – глубоко зароненного в сердце на родной Донетчине.

Возвышенная, просторная красота и успокоенность характеризуют музыку ре-мажорного концерта для скрипки с оркестром, начавшего обретать окончательную форму во время волго-камского путешествия, особенно после Казани, когда, расставшись с Аслановым, Прокофьев то читал Шопенгауэра, то смотрел на проплывающие мимо пейзажи и обдумывал оркестровое одеяние сочинения. Все три части его I. Andantino. – II. Скерцо. Vivacissimo. – III. Moderato. Allegro moderato исполняются без перерыва. Необычайной красоты и длительности кантилена у солирующей скрипки, с которой начинается Концерт, была рассчитана на певучий, тёплый, но без аффектации инструментальный звук у молодого, но уже знаменитого скрипача Павла Коханского, нового профессора скрипки в Санкт-Петербургской консерватории и большого поклонника музыки Прокофьева. Даже движение в относительно быстрых эпизодах Концерта, по сравнению с напором других сочинений того времени, – сдерживаемое. Эмоциональную стихийность, токатное колочение ритмов, наскок нот и оркестровых голосов друг на друга сменяют прозрачность оркестрового письма, стоицизм, сдержанность – явный след чтения Шопенгауэра. Тень Макса Шмидтгофа не отпускает и здесь – именно он лет за лет за четыре-пять лет до того советовал нашему герою читать Шопенгауэра. Временами кажется, что созерцающий и повествующий музыкально об открывшемся ему опыте субъект полностью сливается с объектом созерцания – удвительный шеллингианский, либо имеющий аналогом чисто мистические практики результат, когда «я» растворяется в сверх-личном («природном». «божественном» в зависимости от взгляда), расположенном глубоко внутри, и уже говорит от его имени. Интимное начало, заявившее о себе в «Пяти стихотворениях А. Ахматовой», обретает необычайную возвышенность и философскую созерцательность в Скрипичном концерте. Красота голосоведения, оркестрового письма, фигурации возрастает от начала к концу. Первый скрипичный концерт Прокофьева – подлинно первый концерт столь незамутнённой природной красоты во всей русской музыке XX

века. Опыт, о котором рассказывает эта музыка, очень удалён от того, что вызовет к жизни «Семеро их», «Огненного ангела», Вторую симфонию.

Прямо противоположным – саркастичным, даже мальчишеским – откликом на штудирование Шопенгауэра стал первый художественный рассказ Прокофьева «Мерзкая собака», сочинявшийся в конце июля 1917, уже по возвращении из плавания по рекам, на пути между Петроградом и Ессентуками. Сюжет «Мерзкой собаки» – история тривиальных ухаживаний некоего флорентинца за приглянувшейся ему девушкой, завершающихся «*моей счастливейшей ночью*» (последние слова рассказа), право на которую повествователь получает, когда – внимание, здесь начинается подвох – уничтожает рукописи соседа его будущей возлюбленной, потому что соседский пудель съел её пирог. Перед концом повествования сообщается, что старикашка-сосед имел «тарабарское имя» Артур Шопенгауэр, что в мгновение ока изменяет перспективу. Известно о любви Шопенгауэра к собакам: но это, пожалуй, единственная документально достоверная деталь. Психологии в рассказе – никакой, мотивация поступков сведена к минимуму, повествование буквально скачет, мир увиден как бы извне изумлённым и многое привычное отказывающимся понимать взглядом, для известных вещей предлагается часто совсем неожиданное объяснение. Взгляд такой с одной стороны связан с анархическим *остранением* у Толстого (с таким как описание балета в «Войне и мире» в виде череды непонятных дрыганий и пробежек по сцене; и это при знаменитой музыкальности самого Толстого, разрыдавшегося как-то на премьере одного из камерных сочинений Чайковского!), с другой – есть намеренно культивируемые «инфантилизм» и «варварство», также ведущие к отрицанию «норм».

Это – вариант той же стилистики, что господствует и в Дневнике композитора. Дневник Прокофьева, становящийся к 1917 году уже совершенно самостоятельным литературным текстом, не описывает психологических состояний, снов, не анализирует прошлого, его текст – это проза действия и конкретного, осуществляемого здесь и сейчас выбора. По-русски до так до Прокофьева писали только Пушкин да Аполлон Майков. Композитор делает то, чего не смогли или не захотели осуществить профессиональные литераторы: он без видимых усилий восстанавливает связь с отвергнутой линией художественного развития русской художественной прозы, обещавшей много необычного. Психологический реализм второй половины XIX века и наследующие ему модернистские практики (в том числе даже такие интересные, как у Сологуба и Белого) оказываются для Прокофьева как бы не существующими. Автор Дневника (и рассказов) предстаёт человеком очень эмоциональным и одновременно способным не без иронии смотреть на себя (и на своих персонажей) со стороны; перед нами – своеобразный роман воспитания или, как выражался Андрей Белый, «история становления самосознающей души», её освобождения от ложных пут – и читать такую историю чрезвычайно интересно и познавательно.

Возникнув, как ещё одно (словесное) воплощение довлевших композитору эстетических задач, его проза меньше всего похожа на опыты новичка. Удивительно даже не то, что автор Дневника и рассказов как писатель – уже осознанный наиболее передовыми современниками как гениальный музыкант – стоит *вровень* с лучшими современными ему образцами дневниковой и повествовательной прозы; самое замечательное – это то, как писательская ипостась дополняет и придаёт глубины образу Прокофьева-композитора.

## **Служба в Зимнем дворце и аудиенция у Керенского**

Угроза призыва в действующую армию оставалась и по установлении в России революционной власти. Боевые действия против Германии, Австро-Венгрии и Турции

продолжались, хотя русская армия была давно не та: упал боевой дух, понизилась дисциплина. Временное правительство особым приказом ввело демократические выборы командиров (решение в условиях войны просто самоубийственное). Глава правительства и военный министр Александр Керенский колебался между собственными социалистическими убеждениями и необходимостью следовать взятым на себя союзническим обязательствам, тем, что на современном языке принято называть преемственностью политического курса. В результате страна толком не воевала, но и революция всё никак не могла выбрать ясного направления. Власть Керенскому была вручена огромная и, учитывая начальный энтузиазм населения, почти диктаторская, но она, не будучи применяема там, где от Керенского ждали решительного действия – не слова, улетучивалась с поразительной скоростью. В стране воцарялся хаос.

Ещё во время волго-камского путешествия Прокофьев прознал, что Керенским издан приказ о мобилизации на фронт всех, числящихся санитарями в возрасте до сорока лет <sup>24</sup>. Прокофьев как раз числился санитаром Красного креста при Главном управлении, располагавшемся в Зимнем дворце, – но фактически, разумеется, не служил. Единственным, кто мог распорядиться об отсрочке его призыва на фронт, был сам издавший указ. По возвращении в столицу Прокофьев отправился за просьбой походатайствовать за него перед Керенским к Бенуа и Горькому. Горький дал письмо к министру-социалисту, но вручить его неуловимому Керенскому оказалось непросто; тут на помощь пришла Элеонора Дамская, как выяснилось, лично знакомая с руководителем страны, и, самое главное, знающая о месте его проживания. Керенский обитал в Адмиралтействе, куда ранним июньским утром Прокофьев в качестве просителя отнёс письмо Горького. Он записал в Дневнике: «...дух Шопенгауэра явился и устыдил меня: я не прошу, я требую на том основании, что я – Сергей Прокофьев, занимающий определённое и очень большое место в русском искусстве. Затем: кто я, я знаю, а кто Керенский – это ещё неизвестно – может, спаситель России, а может, лишь случайный человек, ловко уловивший сущность политического течения, не мне перед ним волноваться.

*В первом часу дня в вестибюле произошло оживление: забежали люди, кто-то крикнул автомобиль, по лестнице спустилась кучка народа с обоими адъютантами, в нескольких шагах от меня очутился человек в хаки с лицом Рахманинова (я сидел и тоже его рассматривал), затем поговорил со швейцаром и окружающими – и уехал. Когда он уехал, я сообразил, что это Керенский, и, видя, что больше тут делать нечего, отправился домой. Адъютант записал мой телефон и телефон Горького и сказал, что позвонит».*

Бесконечно саркастичный комментарий к несостоявшемуся общению с Керенским и к восторгам некоторых современников и современниц по поводу «изъясняющегося скороговоркой и способного к историческим поступкам... самозваного сексапильного Архангела Гавриила» от Революции, как его окрестил в своих мемуарах Дукельский, содержится в сонете на случай, посланном Прокофьевым Элеоноре Дамской. Как и в музыкальных вещах, он добивается искомого эффекта настойчивым утрированием приёма – в сонете: имитацией ультрасимволистской образности и словаря – и ускоренным, «скерцозным» движением стиха. Эпигоны символизма, такие как Тиняков, сочиняли подобное непреднамеренно, но в посвящённом Керенскому сонете Прокофьев абсолютно пародиен от первого слова до последнего:

Безумный жрец, твоя душа дымится  
Беспамятством и лавой огневой.  
Ты исступлённый гений бредовой,  
Ты огнецвет и огненная птица.  
Твоя душа – измученная жрица

И непорочнее весталки образ твой.  
Вино огня возделано тобой:  
Огню весь мир обязан поклониться.  
На фоне этих дней – живая небылица –  
Ты исступленьем покоришь ряды.  
В твоей душе магически таится  
Заветный ключ ещё живой воды.  
Гори! Своим огнём ты сокрушаешь льды.  
Безумный жрец, мне хочется молиться.

О том, что реально-то его занимало снятие приписки к Красному кресту, а, значит, и отсрочка от призыва в действующую армию – сказано в другом, шуточно жалобном стихотворении июня 1917, посланном Элеоноре сразу вслед славословию «безумному жрецу» русской Революции:

На тысячной версте от Петрограда,  
Болела у Серёжи голова.  
Должно быть, голова была не рада,  
Усвоив неприятные слова.

Приказом социального министра  
Всех выгнали из Красного креста.  
Расправились решительно и чисто  
И вымели всю братью дочиста.

Довольно! прослонялись три года.  
Довольно! намозолили мы глаз.  
Отныне всероссийская свобода,  
Поэтому – отнять её у нас.

Отсрочку от призыва Прокофьев, разумеется, получил, хотя в Генеральном штабе и были недовольны тем, что министр делает подобное исключение из собственного же приказа.

Между тем силу в ситуации «*всероссийской свободы*» читай «безвластия» стали набирать, как это водится, самые крайние группировки. Их, в отличие от «*безумного жреца*» революции Керенского, мало заботило сохранение ценных культурных кадров и вообще сохранение чего-либо, ибо предстояла перетряска всего до основания, свержение любых остающихся властей и устоев, возвращение в лоно довременного, допространственного, языческого материнского хаоса, из которого одного и могли выйти по мнению радикалов новая земля и новое небо.

## **Июльские дни. Петроград, которому угрожают немцы, и спокойные Минеральные воды**

То, свидетелем чего Прокофьев стал в дни июльского выступления большевиков и анархистов в Петрограде, глубочайшим образом поразило его и определило всё дальнейшее поведение. Из Дневника мы узнаём, что о большевиках он впервые услышал в мае, во время путешествия на пароходе по Волге и Каме. Тогда же и столкнулся с некоторыми из них, и даже ехал в одном купе из Перми в Петроград. Определённого мнения у него тогда не сложилось: не то головорезы, не то душевные и простые ребята, а, возможно, что и то и другое.

3/16 июля на улицы Петрограда по призыву анархистов вышел 1-й пулемётный полк, к которому вскоре присоединились другие воинские части и рабочие столичных заводов.

*«Когда вечером мы <с Борисом Вериним> шли по улицам, – записывал он в Дневнике, – то оказались свидетелями неожиданных явлений: на улицах было шумно, маршировали солдаты с ружьями, шли толпы с плакатами «долой министров-капиталистов», на наших глазах останавливали частные автомобили, владельцам предлагали выйти и вместо них устанавливали пулемёты. Словом, как по мановению волшебного жезла, улицы в один момент приняли вид первых дней революции. Началось выступление большевиков, кронштадцев, рабочих и некоторых военных частей против временного правительства.*

*<...> Собственно, влипнуть в перестрелку можно было только на Невском да и то где-нибудь около правительственных зданий, на прочих же улицах было тихо и не было поводов к стрельбе. И как только я свернул с Невского, я почувствовал себя вполне спокойно. Лишь на Садовой я встретил густую чёрную толпу: шёл Путиловский завод на помощь большевикам. А у меня на 1-й Роте была тишь и гладь».*

Не теряя присутствия духа, Прокофьев отправился купить английских папирос, омаров и книгу К. Фишера о Канте, после чего уехал с Николаевского вокзала в Саблино, где на фоне деревенской природы, *«погрузился в инструментовку финала Концерта <для скрипки с оркестром> и в доканчивание сочинения симфонии»* <sup>3</sup>. Прокофьев противостоял разверзающейся вокруг, буквально под ногами – на улицах Петрограда – бездне упорной художественной работой. Так он будет делать ещё не раз. Самостояние не означало безразличия к судьбе России, а превращалось в род духовного упражнения, в проверку себя самого на крепость. 10/23 июля Прокофьев уже играл в Театральном зале Петроградской консерватории с оркестром под управлением своего приятеля Фиттельберга Первый фортепианный концерт.

Первое выступление большевиков и анархистов завершилось, в конце концов, поражением, но именно в июльские дни у Прокофьева, как и у многих других русских, не выступавших против революции, возникло ощущение расплывающегося по стране национального предательства. Совсем ещё юный Дукельский, живший в Киеве и, как и большинство русской молодёжи приветствовавший февральскую революцию с её «неясным началом умеренно социалистического рая», без мысли о котором, как Дукельский признавался впоследствии, «ни один ясно мыслящий буржуа не мог бы именовать себя частью интеллигенции», запомнил роковое чувство лета 1917 года: «Страна и все военные усилия покатились к чертям собачьим» <sup>4</sup>. Год спустя, уже в Америке, Прокофьев услышал от вхожего в бывшее Временное правительство Алексея Сталя, что то, что большевики – как минимум немецкие помощники, а, скорее всего и шпионы, – «неопровержимо».

*«Я не контрреволюционер и не революционер и не стою ни на той стороне, ни на другой,»* – записывал в конце августа, наблюдая происходящее в стране, в своём Дневнике Прокофьев <sup>5</sup>. Как судья происходящего, он ещё выскажет своё отношение кантате-заклинания «Семеро их». Пока же он переключается с музыки на прозу и отправляется из бурлящей столицы на Северный Кавказ, где находилась его мать.

В конце июля, уже добравшись до Минеральных вод, Прокофьев неожиданно стал объектом пристального интереса очень молодой, но необычайно музыкально и драматически одарённой певицы Нины Кошиц, которой предстоит сыграть исключительную роль в его жизни. Обладая редким по выразительности и голосом, Кошиц как психологический тип была воплощением стихийного начала, равного по силе прокофьевскому, только проявившегося в предельно женственном, магическом и заклинательном, аспекте. У современников она заслужила репутацию «Шалапина в

юбке». Именно через Кошиц Прокофьеву, уже осознавшему место мужественной, солнечной стихии бурного становления и роста, откроется другая сторона искусства – его власть над чувством, над тонкими областями спиритуального – через заклинание, ритуал и волшебство. Молодая и нетерпеливая Кошиц хотела и поразить композитора властью над ведомой ей, но не до конца ясной ещё Прокофьеву стихией нематериального, и погрузить его самого в неостановимый водоворот. Она пускала в дело все ведомые ей уловки: очаровывала пением, пониманием, разговорами, и даже – в отчаянии – писала на глазах у композитора жалобные открытки его старым друзьям, как вот такая – к Асафьеву – помеченная 31 июля (ст. ст.): «Милый Борис Владимирович, сижу с Прокофьевым в очаровательной цветной дачке... вдвоём! Мысленно прошу небо, чтобы оно внушило ему каплю любви ко мне. Не выходит!» – Прокофьев приписывал сбоку с ехидством: *«Капля упала»* . Проявленное Кошиц желание всего слишком быстро и сразу вызвало настороженность – он отшатнулся. Через шесть дней Прокофьев писал Асафьеву уже один: *«Эссенцуки – благодатный край, куда не докатываются волнения и голодовки, где жаркое солнце и яркие звёзды, где спокойно можно инструментовать симфонию, читать Куно Фишера и смотреть в телескоп. Вчера видел Шаляпочку и много говорил с ним о путях оперного развития. Кошку [т. е. Кошиц – И. В.] видел всего два дня, во время которых она задёрнула меня до полусмерти. Затем обозвала себя чёртовым веретеном и неожиданно для себя самой выкатилась в Москву»*.

Но даже и сторонясь Нины Кошиц, Прокофьев понимал, что столкнулся в её лице с чем-то, что пусть и отпугивало мощью, но обойтись без чего ему впредь не удастся. Здесь присутствовала предначертанность, неизбежность движения по параллельным, пусть и не пересекающимся, но очень близким и, в общем-то, синхронным орбитам, которая была выше его собственного желания или нежелания иметь Кошиц рядом. Прокофьев постепенно начинал понимать, что не всё определяется его личной волей, что личное «я» вообще, может быть, только покров чего-то, вскипающего под ним, говорящего от его имени.

### **Тектонические колебания: «Семеро их»**

Магматические массы, разогревавшиеся внутри, когда Прокофьев сочинял «Алу и Лоллия», ещё несколько раз полыхнут наружу огненными протуберанцами из расселин внутреннего существа – в халдейской кантате «Семеро их», в рассказе «Блуждающая башня», во Второй симфонии, в опере «Огненный ангел», и, наконец, со страниц «Кантаты к XX-летию Октября». Это был Прокофьев, которого не до конца понимали даже такие тонкие его ценители как Дягилев, который часто пугал других и был не до конца ясен и себе самому. Но на наш взгляд – это и был самый интересный и настоящий Прокофьев: уже не вполне человек, а медиум сверхчеловеческих историко-природных процессов, в которых проявляется больший, чем доступное рационально, замысел. Такого медиума нельзя в себе воспитать, им можно только родиться. Если у Стравинского в «Весне священной», в «Байке про лису, кота, петуха да барана» и, конечно, в «Свадебке» главенствовал род с его ритуалами и тотемическими масками, то у Прокофьева даже эта последняя тотемически-масочная перегородка оказывались снятой. *Между человеческой природой – «прачеловеческим», как у Стравинского, – и внечеловеческим – животноминеральным – миром уже не оставалось разделительной черты, всё грозно колебалось и вращалось в ритуальном «циклоне» (по точному слову Мясковского), который и по законам-то искусства оценивать сложно. Это была уже самая настоящая – по внешности, часто грубая и жестокая – демиургическая работа, избравшая конкретного человека, уроженца донецкого села Солнцева и гражданина России Сергея Прокофьева, своим орудием. Работа вспыхивала то радостным солнцем, то нутряным теллурическим пламенем. Единственное, что Прокофьеву оставалось – фиксировать проходившее сквозь*

него в словах и звуках. Благодаря подробнейшему Дневнику мы многое знаем про стадии работы над «Семеро их», очевидно, осознававшей композитором именно как откровение, и можем понять, как проходила беглая запись в момент внутреннего слышания и в чём заключалась доделка записи. Эту доделку правильнее было бы назвать дооформлением, уточнением уже услышанного.

Идея «халдейской кантаты», которую композитор ставил очень высоко, пришла ему в голову зимой 1916 – 1917 годов <sup>9</sup>, когда он вдруг сблизился в Петрограде с Бальмонтом, объездившим большую часть ведомого света, знавшим уйму языков и охотно с них переводившим. Поэтическое переложение Бальмонта из некоего ближневосточного источника было несколько раз включено в двух разных версиях в его книги, но в том варианте, который Прокофьев положил на музыку, было опубликовано в сборнике 1908 года с велеречивым заглавием «Зовы древности: Гимны, песни и замысли древних: Египет, Мексика, Майя, Перу, Халдея, Ассирия, Индия, Иран, Китай, Океания, Скандинавия, Эллада, Бретань; Костры мирового слова; Изъяснительные замечания». Бальмонт с самого начала говорил Прокофьеву, что перевод – не окончательный, что возможно, по усмотрению композитора, варьировать. Текст, звучащий в кантате, сильно отличается от изначального бальмонтовского. Вот версия Прокофьева:

Тэлал! Тэлал! Тэлал! Тэлал!  
Семеро их! Семеро их!  
В глубине Океана семеро их!  
В высотах Небесных семеро их! Семеро их!  
В горах Заката рождаются семеро, семеро.  
В горах Востока вырастают семеро. Семеро!  
Сидят на престолах в глубинах  
Земли они, Земли они.  
Заставляют свой голос греметь на высотах  
Земли они. Земли они!  
Раскинулись станом в безмерных пространствах  
Небес и Земли они. Земли они!  
Семеро их! Семеро их! Семеро их! Семеро их!  
Семеро их, семеро их, семеро, семеро, семеро их,  
Семеро, семеро, семеро их, семеро, семеро их!  
Семеро их! Семеро!  
Тэлал! Тэлал! Тэлал! Тэлал!  
Семерро их, семерро их, семерро их, семерро их и т. д.

Они не мужчины, не женщины;  
Нет у них жен, не родят они сына.  
Как ветер бродячий они.  
Как сети, они простираются, простираются, простираются, тянутся,  
тянутся.  
Злые они! Злые они!  
Благотворенья не знают они. Стыда не имеют они.  
Молитв не услышат:  
Нет слуха у них к мольбам.  
Они уменьшают небо и землю.  
Они запирают, как дверью, целые страны.  
Мелют народы, как эти народы мелют зерно.  
Семеро их! Семеро их! Семеро их! Семеро их!  
Дважды семеро их!  
Дух небес, Дух небес, Дух небес, ты заклани их!  
Заклани! Заклани! Заклани!  
Дух земли! Дух земли! Дух земли, ты заклани их!  
Заклани! Заклани! Заклани!  
Злые Ветры! Злые Бури!  
Палящий вихрь! Пылающий смерч!  
Они день скорби! Они день мщенья!  
Они глашатаи страшной чумы!

Семь богов безызмерных Небес!  
Семь богов безызмерной земли!  
Семь властных богов!  
Семь злобных богов!  
Семь хохочущих дьяволов!  
Семь гениев ужаса!  
Семь их число, семь их число,  
Семь их число!  
Злой Тэлал! Злой Алал!  
Злой Гигим! Злой Маским!  
Злой бог! Злой дух! Злой демон!  
Семеро их! Семеро их! Семеро их! Семеро их!  
Закляни их, Дух небес!  
Семеро их! Семеро их! Семеро их!  
Закляни их, Дух земли!  
Семеро их! Семеро их!  
Тэлал! Закляни, закляни! Закляни! Закляни! И т. д.  
Ты, дух Небес, ты закляни их, закляни их, закляни!

Вдохновлённый версией, звучащей в кантате, Бальмонт переделал собственное переложение и опубликовал оба варианта в новом издании.

Источником, очевидно, послужил древнемалоазиатский (хурритский) текст с именами богов, позаимствованными из месопотамской (шумеро-аккадской) традиции. Из известных богов у Бальмонта упомянуты: бог подземных вод и мудрости Эа, а также некая Никкаль (Нингал у Бальмонта) – от имени аккадской Нингаль – супруги бога Луны Нанна и прежде царствовавший на небе подземный бог Алалу (Алал у Бальмонта). Кроме того, «алал», насколько мне известно, значит по-шумерски «разрушитель», «гигим» – «дух», «тэлал» – «воин», а «маским» – «ловец». Очевидно, специалист может дать более точные пояснения к тексту, нас же интересует, *что именно* в 1916 – 1918 так привлекло Прокофьева в культуре древней Месопотамии. Ибо одной кантатой дело не ограничилось и в 1918, по окончании «Семеро их», Прокофьев написал один из самых взрывных своих рассказов «Блуждающая башня» – о человеке, расшифровавшем запретную «ассирийскую» премудрость. В герое своего рассказа он явно видел себя самого, а в сочинении канаты – именно такую расшифровку: действие, которое могло иметь не просчитываемые, совершенно космические последствия. Но почему всё-таки Месопотамия?

О дружбе с Борисом Демчинским и о его особом взгляде на мировые события, в которых он видел окончательное осуществление прорицаний о Вавилонской башне, мы уже говорили. Но рассказ о строительстве башни великого Вавилона относился к исторически достаточно позднему времени. Прокофьева интересовало не одно только это.

Древнее Междуречье Тигра и Евфрата, где семитские традиции мешались с несемитскими (индоевропейскими и другими), дало миру не только богатый гетероморфный пантеон божеств и духов, не только первые в нашем «западном мире» образцы великого и героического эпоса (история о Гильгамеше), не только несколько ключевых для «праистории» западного человека мифов, включая миф о всемирном Потопе, вызванный к жизни разливами Тигра и Евфрата, но и первое настоящее законодательство, первую науку и технологию, поднявшуюся в величайшем из городов Месопотамии (так по-гречески именовали Междуречье прошедшие через него с победами воины Александра Великого) – в Вавилоне на прежде не виданную высоту. А, кроме того, унаследовал западный человек от жителей Междуречья и определённые фобии: сохранились эпические шумерские повествования о культурном превосходстве и религиозно-политическом торжестве некоего Энмеркара, владыки месопотамского города Урука, над царём

мифического иранского города Аратты. Город Аратта – воплощение *восточной инакости* – терпит поражение, потому что его месопотамский соперник Урук, почти во всём равный Аратте, всё-таки чуть выше по своему развитию: например, владыка города Урука изобрёл письмо; именно потому богиня, поначалу покровительствовавшая обоим городам, в конце концов, избирает своей резиденцией шумерское поселение. Разве не слышал Прокофьев всё время, как и мы по сию пору, о культурном, политическом и религиозном превосходстве европо-американского запада над всем остальным человечеством? Дабы читатель окончательно не потонул в потоке обрушившихся на него фактов, вот только несколько пояснений: в древнейшей истории Междуречья, начинающейся примерно за пять тысячелетий до нас, друг друга сменяли разные языки и культуры, тем не менее, отмеченные религиозной и цивилизационной преемственностью. Самым ранним из языков был шумерский, происхождение которого темно, сменившейся семитским по происхождению аккадским языком, на который была переведена значительная часть шумерских текстов, часто сохранившихся, как эпос о Гильгамеше, в двух клинописных вариантах – шумерском и аккадском. Позаимствовали аккадцы из шумерского языка и некоторые слова, и имена богов. Ассирийский язык находился в родстве с аккадским; именно на ассирийском говорили в Вавилоне во времена библейских пророков, и язык этот был исторически родственен языку семитов-монотеистов (иудеев); именно ассирийский слышали завоевавшие Вавилон грекоговорящие воины Александра Македонского. Шумерско-ассиро-вавилонская цивилизация, точнее череда сменявших друг друга цивилизаций, были первыми по-настоящему технотронными цивилизациями в истории западного человечества. Вавилонская астрономия, математика, инженерная мысль открывали возможности, исторически сравнимые с тем, к чему мы, но уже с планетарным размахом, стали приходить только в XX веке, и если вавилоняне не уделяли особого внимания некоторым важным для нас сейчас вещам – например, скоростному перемещению по воздуху или моментальной передаче информации на огромные расстояния, – так это потому, что им это было просто не нужно. И вместе с тем Вавилон вошёл в историю, как один из самых зловещих и безблагодатных городов. Великая технотронная цивилизация не принесла тем, кто в ней жил, настоящего счастья. В предсказаниях пророков Ветхого Завета грядущее многолетнее ярмо Вавилоня и неизбежное пленение им «народа завета» представлено как исполнение Господнего замысла, известного до конца только Творцу мира, как наказание за забвение прежнего завета и как испытание перед откровением завета нового. Можно не сомневаться в том, что власть наступавшего на древний Израиль Вавилоня, олицетворявшего для пророков административный центр видимого мира, была событием космического значения и поистине *властью над всем человечеством*. Бог говорит Иеремии: «И если какой народ и царство не захочет служить ему, Навуходоносору, царю Вавилонскому, и не поклонит выи своей под ярмо царя Вавилонского, – этот народ Я накажу мечом, голодом и моровою язвою, говорит Господь, доколе не истреблю их рукою его» (Иер. 27, 8). И – несколько позже: «... всем пленникам, которых Я переселил из Иерусалима в Вавилон: стройте дома и живите в них, и разводите сады и ешьте плоды их; берите жён и рождайте сыновей и дочерей; и сыновьям своим берите жён и дочерей своих отдавайте в замужество, чтобы они рождали сыновей и дочерей, и размножайтесь там, а не умаляйтесь; и заботьтесь о благосостоянии города, в который Я переселил вас, и молитесь за него Господу; ибо при благосостоянии его и вам будет мир» (Иер. 29, 4-7). Однако по исполнению замысла – испытания пленением – устами пророка говорится совсем другое: «Вавилон был золотую чашею в руке Господа, опьянявшею всю землю; народы пили из неё вино и безумствовали. <...> Врачевали мы Вавилон, но не исцелился; оставьте его, и пойдём каждый в свою землю, потому что приговор о нём достиг до небес и поднялся до облаков» (Иер. 51, 7, 9). В новозаветном Откровении, глядящем из наступившего будущего в уже исполненный замысел, сказано, что «пал, пал Вавилон, город великий» (Откр. 12, 8), став «матерью блудницам и мерзостям земным» (Откр., 17, 5); что «Вавилон, великая

*блудница*, сделался жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу, пристанищем всякой нечистой и отвратительной птице; ибо яростным вином блудодеяния своего она напоила все народы, и цари земные любодествовали с нею, и купцы земные разбогатели от великой роскоши её» (Откр. 18, 2-3). Наконец, следует во избежание путаницы разъяснить, что в Библии «халдеями» именуется как раз вавилонян. Прокофьев ещё раз вернётся в «халдейско»-вавилонской теме через четверть века, когда напишет для второй серии фильма Сергея Эйзенштейна музыку к самому запоминающемуся эпизоду, т. н. пещному действию, исполняемому в храме перед новым Навуходоносором – Иваном Грозным. Стилизованно-древнерусский текст которого – по мотивам эпизода из Книги пророка Даниила: о трёх отроках, которых вавилонский царь велел сжечь заживо, но которым по великой вере их огонь не сделал никакого вреда, хотя и убил их палачей, – был не позаимствован из каких-то источников, а написан Эйзенштейном: «Ввергаемы мы есмь безвинно / Царю языческому за непослушание / В пещь огненную, пламенную, / Халдеями раскаленную» – и т. д. Но здесь перед нами уже каноническая иудео-христианская интерпретация событий: никакой вавилонский огонь не может нанести вреда тем, кто всей силой духа своего встал против него.

Нет сомнения также, что для Прокофьева, в середине 1910-х уже мыслившего планетарно, современный западный мир, охваченный великой войной, в которой технологически оснащённые армии изничтожали противника и его мирное население прежде невиданными по совершенству и инженерной хитроумности способами – отравляющими газами, бомбовыми ударами с воздуха, расстрелом пассажирских кораблей с не видимых глазом подводных лодок; мир, в котором кратчайший и удобный, да притом технически вполне осуществимый путь из России, скажем, в Италию, оказывался лежащим через Исландию (нечто непредставимое ещё за 50 лет до того) – стал самым настоящим Новым Вавилоном, где всем заправляли сверхчеловечески прекрасная и становящаяся фетишем технология и боги и демоны четко локализованных культурно-ландшафтных «пространств» и родоплеменных, ограниченных «во времени» начал. Но сам-то Прокофьев полагал себя в 1917 – 1918 композитором *«вне времени и пространства»*. Русская революция, непосредственным свидетелем и участником которой – пусть даже и против собственной воли – становился Прокофьев, была лишь ещё одним из колебаний почвы под ногами у жителей Мирового Города. Поэтому найти ключ к разгадке того, что за четыре тысячелетия до нас, а то и раньше, было разбужено в Месопотамии, и, по возможности, заковать разбуженное, вернуть его на прежнее место и означало вернуть на место выбитый из пазов мир, поправить мироздание. *Ни один из композиторов до Прокофьева не брал на себя такой задачи.* Даже Скрябин хотел лишь экстатического развешествления собственного я в акте мировой мистерии, обладания через ритмы и звуки космическим эросом, а никак не исправления некой мировой ошибки. Из русских только Белый около того же времени, в 1915 – 1916, глядя из Швейцарских Альп, с ослепительной ясностью осознал, что происходящая вокруг него всеевропейская и мировая бойня есть следствие основополагающих ошибок в сознании одного и многих индивидуумов, что война происходит в первую очередь его собственном сознании и, как таковая, должна быть в первую очередь прекращена именно там.

К концу лета 1917 Прокофьев во всю уже раздумывал над композицией кантаты. 10 августа Бальмонт прочитал ему в Кисловодске, по его же просьбе, текст своего перевода вслух: *«Читал он, стараясь подчеркнуть ужас содержания и импрессионировать им, но, хоть читает он превосходно, получилось всё же менее потрясающе, чем я задумывал. Однако некоторые особенности его чтения я постарался запомнить, чтобы впоследствии соответственно передать в музыке. Таковы: начало – страшным шёпотом, также ритм и интонации в словах «семеро их», «семеро», «земли они!» <...> По-моему, это одна из самых страшных вещей, которая когда-либо была написана. И*

*недаром она после тысячелетий вышла из-под земли, в виде загадочных клинообразных знаков, чтобы снова зазвучать, и быть может ещё грознее, чем некогда! Бальмонт в трёх своих книгах по-разному излагал её и предложил мне выбрать любой из трёх текстов и даже комбинировать их» <sup>12</sup>.*

Однако к написанию музыки Прокофьев смог приступить только в сентябре: вернувшись с Северного Кавказа в Петроград и заселившись на прежней даче в Саблине. Сама атмосфера в столице располагала к этому: Рига пала, деморализованная русская армия едва держала фронт, бескровное патриотическое выступление генерала Корнилова, которому Прокофьев, увидевший в нём «какой-то романтизм» <sup>13</sup>, скорее симпатизировал, вместо поддержки со стороны Керенского и остальных социалистов, было объявлено антигосударственным мятежом, и Временное правительство позволило вооружиться – для защиты родины и революции – своим главным оппонентам большевикам. Духи мрачных «разрушителей», «воинов» и «ловцов» («алал», «тэлал» и «маским» халдейского заклинания) вышли из-под земли и стали вполне осязаемыми и зримыми. Запершись в Саблине, среди северной осенней природы, Прокофьев приступил к записи музыки:

*«Это вещь, которую я давно задумал, к которой давно подходил, и, когда я, наконец, за неё взялся, то заранее чувствовал, что выйдет нечто замечательное. Уже какие-то планы, какие-то мысли были, я знал, что я хочу, я как-то это чувствовал, но ничего конкретного ещё не существовало. Четвёртого сентября я, наконец, принялся за работу. Таким способом я ещё не писал ни одной вещи. Здесь я записывал не музыку, а какие-то общие контуры, иногда одну голосовую партию, или писал не нотами, а графически, обций рисунок и оркестровку.*

*Увлекался я безумно иногда, доходя до кульминационного пункта увлечения, должен был останавливать работу и идти гулять, чтобы успокоиться, а то сжималось сердце. Работал я над «Семеро их» недолго, не больше получаса или часа в день и то не каждый день. Думал – очень много. Окончены были наброски пятнадцатого сентября, т. е. в двенадцать дней, из которых семь работал, а пять не писал.*

*4 сентября – от начала до «7», до восклицания жрецами «Тэлал! Тэлал!»*

*7 сентября – всего два текста [такта?], до оркестрового fortissimo.*

*8 сентября – до «Злы они!» включительно (между «11» и «12»).*

*9 сентября – до женского унисона: «Дух небес!»*

*13 сентября – «Дух небес!» и «Дух земли!», женский и мужской эпизод, до «18».*

*14 сентября – до четырёхкратного повторения «Семеро их!» (после «28», причём в этот день предполагалось, что «Семеро их!» повторится лишь двукратно).*

*15 сентября – добавлено ещё два раза «Семеро их!» и дописано до конца, причём заключение уже было задумано раньше, дней пять назад.*

*Но набросок был очень неполный и поверхностный. Точнее всего были представлены голосовые партии, хоровая и главнейшие черты инструментровки. На контрапунктические рисунки существовали лишь указания, а гармонии существовали в немногих листах. В других она [гармония – И.В.] была набросана случайно и*

*непродуманно, так как отвлекаться на неё – значило отвлекаться от общих контуров пьесы. Зато общий скелет был сочинён сразу, раз и навсегда и впоследствии не подвергался никакому изменению. Из гармонии существовали и так и остались следующие места: первый аккорд, до «семь-ме-рро их», на котором производится дальнейшее заклинание, и последняя квинта фа-до. В эпизоде «Дух небес!» женском и «Дух земли!» – мужском мелодичные линии остались без изменений, но в женской части весь аккомпанемент был обозначен не нотами, а просто восходящими и падающими линиями; в мужской части впоследствии была переделана гармония. Дальше, начиная от «Злые ветры! Злые ветры!» вся гармония носила случайный характер и в дальнейшем переделывалась несколько раз, пока не приняла окончательного вида. В таком виде оказался первоначальный набросок. Я был доволен и отложил его в сторону. И хотя предстояла ещё огромная работа, но там вопрос техники и изобретательности, главный же замысел со страшным напряжением был зафиксирован скелетом. Без меня никто бы не разобрался в нём, зато для меня главное уже было готово».*

Из процитированной исключительной по подробности и откровенности записи в Дневнике ясно, что Прокофьев отдавал себе отчёт, каких глубин он коснулся, взявшись за «Семеро их».

*Во-первых*, перед нами творческая лаборатория сознания, для которого на первом месте стоит убедительное мелодическое развитие. Ему подчинены контрапункт (совместное развитие мелодических голосов) и гармония (их иерархическое соподчинение), а о ритме и не сказано вовсе. Это в корне отлично от упора на гармонию у во многом статичного Скрябина и на ритм и контрапункт у бедного мелодически Стравинского – единственных из двух современников, которых Прокофьев принимал покуда всерьёз. А если помнить, что мелодия, по убеждению многих, и есть душа музыки – то видно, что задачу Прокофьев ставил перед собой не онтологическую, не утверждение определённого космического порядка, – порядок для него пошатнулся до основания – а гносеологическую и магическую, иными словами: попытку постигнуть и музыкально заклисть «дух» («гигим» по-шумерски) того, что безудержно рвалось на свет дня из подвалов человеческого сознания.

*Во-вторых*, Прокофьев отдавал себе отчёт в том, что из четырёх великих цивилизаций древности – смешанной месопотамской, семитской карфагенской и индоевропейских по происхождению эллинской и римской – современный ему, да и нам, западный мир взял себе за образец цивилизацию римскую, подавив, по возможности вытравив воспоминания о трёх других. Это не значит, что память о Карфагене всё ещё не почиталась в Северной Африке, где одерживавший кратковременные военные, но не моральные и исторические победы над Римом Ганнибал и ныне числится чуть не национальным героем (его портрет украшает тунисские купюры), память о Вавилоне – в нынешней Месопотамии, а об эллинском наследии – на востоке Запада, в том числе и в России. Подавленные, воспоминания никуда не подевались, сохранились в совокупной памяти Запада как возможные альтернативы развития. Так что в том, что европейцы – наследники Рима – стали неожиданно для себя гражданами Нового Вавилона, ничего удивительного не было. Понимание, что разные варианты прошлого время от времени вновь и вновь выходят на поверхность, сблизило Прокофьева в начале 1920-х с русскими евразийцами, резко критиковавшими Запад, но не извне, а с точки зрения альтернативной – неримской, невавилонской и некарфагенской – модели «западности».

*В-третьих*, кантата стала ответом на эстетико-политический вызов, брошенный Прокофьеву и всей русской музыке в начала 1910-х Игорем Стравинским. В «Весне священной» Стравинский возвращался к славянской архаике, мечтал о некоем

праисторическом восстановлении утраченного единства на основаниях языческого ритуала и жертвы. Чисто политически его мечтания выливались в мысли о «национальном освобождении» от инокультурного гнёта – мысли, которые в мягкой форме пытался донести до Прокофьева и Дягилев, в вере в необходимость революции, которая создаст «славянские соединённые штаты», о чём Стравинский поведал ещё 26 сентября 1914 года Ромену Роллану <sup>15</sup>. Прокофьеву славянского единства было недостаточно, да и не особенно он в него верил, что заметно по несколько ироническим записям в его Дневнике в период пребывания в 1915 году на Балканах. Занимая вполне патриотические позиции, Прокофьев видел перед собой системный кризис всей западной цивилизации, в которой славянство было не чем-то отдельным, а неотъемлемой частью и, значит, тоже причастным кризису. Решение должно быть найдено не для одной группы западных народов, а для всех сразу.

*В-четвёртых*, Прокофьеву было мало считать себя пусть самым хорошо вооружённым, но бойцом лишь одной из сражающихся армий. Это Стравинский мог думать, что он сам и есть настоящая русская музыка, а всё остальное – тоска и рутинка. Прокофьеву такие мысли были тоже не чужды, только – и это демонстрируют «Семеро их» – для Прокофьева, как и для Андрея Белого, линия боя проходила не вовне, а внутри, и заклётье и сокрушение Нового Вавилона в себе самом и означало победу над космическим врагом, настоящим внутренним дьяволом.

*В-пятых*, у обращения к вавилонской древности, был и несколько анекдотический аспект. Крупнейший исследователь шумерской цивилизации С.Н. Крамер сообщает, что ещё в первой половине XIX века само слово «шумерский» было неизвестно исследователям, а, когда, после дешифровки клинописных текстов, в некоторых из которых цари Междуречья именуют себя «владыками Шумера и Аккада», оно стало входить в научный обиход, представление о том, кто были те, кто говорил на шумерском языке, носило самый фантастический характер. Так английский исследователь месопотамских древностей Генри Кресвик Роулинсон (Henry Creswicke Rawlinson) заявил в 1852, что, по его мнению, несемитский язык, на котором были записаны многие из клинописных текстов, был «скифского или туранского» происхождения, т. е. относился, как и языки древних кочевников Южной России и Украины, к иранской группе индоевропейских языков. Дальше – больше. В 1853 году Роулинсон выступил перед британским Королевским азиатским обществом с докладом, в котором утверждал, что «вавилонские скифы, чьё этническое имя было аккадцы, возможно, и взяли на себя задачу изобретения клинописи» <sup>16</sup>. Оставив в стороне путаницу с именованиями, отвергнутую современной наукой (шумеры, по мнению всех серьёзных учёных, включая и русских семитологов XX века И.М. Дьяконова и А.Ю. Милитарёва, представляли собой совершенно точно не семитский, но и не индоевропейский по языку народ), можно представить, какую пищу для творческого воображения Прокофьева мог дать один намёк на родство скифов с шумерами и аккадцами. «Халдейское» заклинание, таким образом, оказывалось напрямую связанным со «Скифской сюитой». Кажется, о воображаемой связи степных скифов с «вавилонскими» (как характеризовал шумеров Роулинсон) Прокофьев всё-таки слышал. В написанной в сотрудничестве с композитором первой, изданной в 1946 в США (и так никогда и не увидевшей света по-русски) версии книги о Прокофьеве Израиль Нестьев даёт достаточно недвусмысленное пояснение, в котором слышится голос самого Прокофьева: «Музыка кантаты в какой-то степени продолжила «варварские» тенденции «Скифской сюиты», но если в сюите преобладало здоровое, солнечное начало, то здесь яростно бушевали и клочкотали страшные разрушительные силы, предвестники неслыханных вселенских взрывов и катастроф. Образы непонятных и грозных халдейских чудовищ, повелевающих миром, словно символизировали ужасную непреодолимую силу, ввергнувшую человечество в поток войны и голода» <sup>17</sup>. А в опубликованной 17 ноября

1920 в газете Университета Чикаго «The Daily Magoon» и полной путаницы расшифровке интервью композитора – со студентов, выпускавших газету многого не возьмёшь, разницы между «Скифской сюитой» и «Семеро их» для них не было – тем не менее, сказано, и речь, судя по всему, идёт не о «Сюите», а о «Семеро их»: *«Сначала я читал и представлял себе, пока не почувствовал духа древней скифской расы и не обрёл ритма и общего охвата темы. Затем я пробежался по всей симфонии <кантате?>, инстинктивно чувствуя и отмечая <про себя> крещендо и диминуэндо. Обратите внимание, до сих пор я не записал на бумаге ни единой ноты. Затем я добавил такты. На этом работа пока окончена. Я откладываю её на два месяца, затем я принимаюсь за неё снова и наполняю всё музыкой».*



К доработке эскиза кантаты композитор вернулся только в ноябре – приехав из Петрограда, как он думал, на короткое время в Кисловодск, где оставалась мать, уже после большевицкого переворота, когда, как записывает Прокофьев в Дневнике, перемещение на поездах стало невозможным и *«по всей России поднялся вой и резня»* <sup>19</sup>. Справедливости ради, следует отметить, что Прокофьев совсем не собирался засиживаться на кавказских водах, и 31 октября (ст. ст.) честно погрузился на поезд, отходивший из Кисловодска в Москву, где он обещал дать 9 ноября (ст. ст.) сольный концерт как пианист, но во время двухчасовой стоянки в Минеральных Водах решил ознакомиться с текущими газетами и разговорился с начальником только что прибывшего из Москвы поезда, поведавшего *«о сражении в Москве и об отвратительных скандалах по всему пути»* <sup>20</sup>. Это и решило судьбу поездки. Не долго думая, Прокофьев сел на «дачный» поезд обратно до Кисловодска, снова заселился в прежнюю гостиницу и

вернулся к привычным занятиям. Происходившее по всей стране взятие большевиками власти в свои руки не должно было отвлекать его от дела. Снова процитируем Дневнике: *«...десятого ноября я принялся за подробный эскиз к «Семеро их». Поверхностные сентябрьские наброски, скелет которых так и остался ни на ноту неизменённым, были за это время пополнены гармонически, а теперь заполнилось всё живое тело, вся фактура и инструментовка. Приходилось двигаться медленно, были большие трудности, надо было брать целые крепости, но эскизы неуклонно шли вперёд»* <sup>21</sup>. 13 декабря эскиз кантаты был окончен.

В конце жизни Стравинский не без гордости говорил, что «в «Весне священной» мной не руководила никакая система. Когда я думаю о других композиторах того времени, которые мне интересны, – <...> этих композиторов поддерживала великая традиция, в то время как за «Весной» стоит очень мало традиции. Мне помогало только моё ухо. Я слышал и записывал то, что я слышал. Я был тем сосудом, сквозь который прошла «Весна»». Молодой Прокофьев, судя по всему, думал так же о «Семеро их».

Он продолжал улучшать произведение до самого начала 1930-х. Изданная в 1922 в РСФСР по сохранившимся в национализированном московском отделении РМИ Сергея Кусевицкого корректурным доскам <sup>23</sup>, кантата была в 1933 пересмотрена композитором и заново издана – в виде клавира – в РМИ <sup>24</sup>. Прокофьев писал издателю кантаты и её – в будущем – первому исполнителю дирижёру Сергею Кусевицкому 13 декабря 1922 из Этталя: *«Я очень горжусь «Семерыми» и считаю, что они произведут гораздо большее впечатление, чем «Скифская сюита», Третий концерт и прочие вещи»*. А когда исполнение кантаты оказалось отложенным на несколько сезонов – она впервые прозвучала только в мае 1924, в Париже, где Кусевицкий проводил серию специальных симфонических концертов – композитор с решительной настойчивостью написал 17 сентября 1923 секретарю «Концертов Кусевицкого» в Париже Владимиру Цедербауму: *«...этому произведению я придаю значение гораздо большее, чем всем моим многочисленным концертам, вместе исполненным, и считаю, что для меня, а может быть и для русской музыки, чрезвычайно важно, чтобы оно было как можно скорее дано»*. Да, «Семеро их» было для Прокофьева именно тем высказыванием, которое должно было поправить пошатнувшийся космос.

## **На западе делать нечего, дорога лежит на восток: в Америку?**

Оставаясь с ноября 1917 в Кисловодске, Прокофьев отдавал себе отчёт, что *«Кисловодск безусловно – волшебный остров среди бушующего океана»* гражданской смуты, о чём он и писал 8/22 января 1918 Асафьеву в Петроград. Именно в Кисловодске, в ноябре-декабре 1917 *«в душевном равновесии среди солнца, воздуха»*, чтения Шопенгауэра, прогулок в компании симпатичных девушек и шахматных партий с соседями, он помимо эскизов «Семеро их», сумел завершить постройки Четвёртой фортепианной сонаты, принялся за новые эскизы к Третьему фортепианному концерту и всерьёз задумался над своей дальнейшей судьбой. Места в революционной России композитору с его тогдашними настроениями не нашлось бы. Да и спокойно работать в Петрограде или даже в достаточно новой и чужой для него Москве он не смог бы. Солнцевка была уже навсегда потеряна. Согласно сведениями Е.А. Надтоки, «после октябрьских событий 1917 года, беднейшая часть крестьян во главе с машинистом Тарасенко Григорием разгромили панскую экономию – разобрал зерно, инвентарь, часть коней и овец» <sup>29</sup> столь заботливо возвращавшихся под присмотром покойного Сергея Алексеевича. Ехать в Европу, на запад, в самое пекло, где Прокофьев уже побывал трижды, никакого смысла не имело тоже. Ничего удивительного, этот Новый Вавилон, пытавшийся – продолжающимся продвижением немецких армий и разрушительной «революционной», а на самом деле

антипатриотической политикой большевиков, подмять под себя и Россию, показать Прокофьеву не мог. Оставалась только одна дорога из охваченной гражданским раздором, а, значит, и мешавшей композитору делать в искусстве то, к чему он был призван, страны, – на восток. Прокофьев слышал (от Бальмонта <sup>30</sup>), что лежащая за Тихим океаном Северная Америка замечательна не только культом доллара, но и невероятной по красоте природой. Так значит – в Америку? Чего бы это не стоило? Однако между Северным Кавказом и заморским континентом лежали огромная евразийская равнина Сибири, острова Японии, Полинезия. Кроме того, требовалось получить персональное разрешение на выезд от нового правительства, иначе это был бы не выезд, а позорное бегство.

Накануне нового 1918 года композитор записал в Дневнике:

*«Ехать в Америку! Конечно! Здесь – закисание, там – жизнь ключом, здесь – резня и дичь, там – культурная жизнь, здесь – жалкие концерты в Кисловодске, там – Нью-Йорк, Чикаго. Колебаний нет. Весной я еду. Лишь бы Америка не чувствовала вражды к сепаратным русским! И вот под этим флагом я встретил Новый год. Неужели он провалит мои желания?»*

(Окончание Книги первой)