

Марина Израилевна Нестьева  
Marina Israilewna Nestjewa

**Сергей Прокофьев. Солнечный гений**  
Sergej Prokofjew. Das Sonnen-Genie

Aus dem Russischen:  
THEO SANDER

Сергей

Марина Нестьева



# ПРОКОФЬЕВ СОЛНЕЧНЫЙ ГЕНИЙ



**Марина Нестьева**

**Сергей Прокофьев**

**Солнечный гений**

**Marina Nestjewa**

**Sergej Prokofjew**

**Das Sonnen-Genie**



Сергей Сергеевич Прокофьев  
(1891-1953)

**К читателю**

**Предваряющее и поясняющее**

Сергей Сергеевич Прокофьев. Классик XX века. Один из основателей русско-советской композиторской школы. Великий мелодист, наверное, самый оригинальный из порожденных таким немелодичным в целом веком. Музыка его узнается с первых нот и потрясает своей жизнеутверждающей силой и красотой.

Жизнь Прокофьева полна контрастов – исполненная труда и горения, сложностей и противоречий, счастливых удач и роковых неприятий. В нем уживались беспокойство новатора с трезвостью и педантизмом делового человека, необычайная уверенность в себе с безжалостной требовательностью к своей работе, безудержный темперамент с даром самообуздания. Он постоянно играл, лицедействовал, был трепетным лириком и избегал эмоциональных преувеличений.

Пристальнее рассматривая его интересную судьбу, попытаемся понять, как из множества противоположностей родилось единство, – Сергей Прокофьев.

В беспокойную пору начала XX века, когда расцветает и мужает талант композитора, перед ним открывается множество соблазнов. Проявляется изысканный цветок «искусства для искусства», предназначенный избранным ценителям. Безысходной мрачности символистов вторит пессимизм декаданса, рядом изящная зыбкость импрессионизма.

Однако время – социальные взрывы войны и революций требуют от

Sergej Sergejewitsch Prokofjew  
(1891-1953)

**Für den Leser**

**Einleitend und erläuternd**

Sergej Sergejewitsch Prokofjew. Der Klassiker des XX. Jahrhunderts. Einer der Begründer der russisch-sowjetischen Schule der Komposition. Ein großer Melodiker, vielleicht der originellste unter den Künstlern dieses im Allgemeinen nicht-melodischen Jahrhunderts. Seine Musik ist von den ersten Tönen an erkennbar und schockiert durch ihre lebensbejahende Kraft und Schönheit.

Prokofjews Leben war voller Kontraste - voller Mühsal und Feuer, voller Schwierigkeiten und Widersprüche, voller glücklicher Erfolge und schicksalhafter Zurückweisungen. Er verband die Unruhe eines Innovators mit der Nüchternheit und Pedanterie eines Geschäftsmannes, ein ungewöhnliches Selbstvertrauen mit rücksichtsloser Anspruchshaltung an seine Arbeit, ein ungezügelt Temperament mit der Gabe der Selbstbeherrschung. Er spielte ständig, schauspielerte, war ein leidenschaftlicher Lyriker und vermied emotionale Übertreibungen.

Wenn wir sein interessantes Schicksal näher betrachten, wollen wir versuchen zu verstehen, wie aus einer Vielzahl von Gegensätzen eine Einheit geboren wurde - Sergej Prokofjew.

In der turbulenten Zeit des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, in der das Talent des Komponisten aufblühte und reifte, eröffneten sich ihm viele Verlockungen. Es entsteht eine exquisite Blüte der "Kunst für die Kunst", die für ausgewählte Kenner bestimmt ist. Die dystopische Düsternis der Symbolisten findet ihren Widerhall im Pessimismus der Dekadenz und in der eleganten Zerbrechlichkeit des Impressionismus.

Doch die Zeit - die sozialen Explosionen des Krieges und der



художников некого отклика. Потрясают дерзостью сатирические аллегории в последних операх маститого Римского-Корсакова. Будоражат умы экстатические прозрения музыкальных поэтов Скрябина и светоносные порывы Рахманинова.

По-своему передают энергию социальных перемен в своем искусстве «молодые скифы», увидевшие в древних языческих ритуалах созвучность бурной современности. Образы варварства, культ движения, броскость красок, полнокровность жизнеощущения – все это пробуждает фантазию художников-радикалов, увлекает их мысль и чувство.

Молодой Прокофьев – в первых рядах бунтарей, наряду с Маяковским, Хлебниковым в литературе, художниками группы «Бубновый валет» в живописи, Фокиным и Нижинским в хореографии. Все они готовы разрушить сложившиеся каноны, выдвигают непривычные, дерзостно-новые «правила игры». В таком окружении появляется и формируется русский гений.

Но сейчас, когда мы пытаемся осмыслить место Прокофьева в мировой истории, правильнее говорить о нем не как о разрушителе, а скорее как о созидателе.

Склонный отражать в искусстве вечные, всегда актуальные мотивы и сюжеты – история и современность, война и мир, насилие и духовная высота – Прокофьев и собственную жизнь проживает по вечному ее кругу: Дом, Очаг; Становление, Странничества, Испытания; Возвращение, Уход, Бессмертие.

Судьба милостива к Прокофьеву всю первую половину его жизни. Но эти милости он как бы отвоевывает у нее. Композитор получает их своим

Revolutionen - verlangen von den Künstlern eine Art Antwort. Die satirischen Allegorien in den neuesten Opern des ehrwürdigen Rimski-Korsakow sind erschreckend. Die ekstatischen Epiphanien von Skrjabins musikalischen Gedichten und Rachmaninows leuchtenden Impulsen erregen den Geist.

Die „Jungen Skythen“, die in alten heidnischen Ritualen einen Einklang mit der turbulenten Moderne gefunden haben, spiegeln die Energie des gesellschaftlichen Wandels in ihrer Kunst auf ihre Weise wider. Die Bilder der Barbarei, der Kult der Bewegung, die Grellheit der Farben und die Vollblütigkeit des Lebensgefühls - all das weckt die Phantasie dieser radikalen Künstler und fesselt ihre Gedanken und Gefühle.

Der junge Prokofjew steht an der Spitze der Rebellion, zusammen mit Majakowski und Chlebnikow in der Literatur, dem „Karo-Buben“ in der Malerei und Fokine und Nijinsky in der Choreografie. Sie alle sind bereit, mit etablierten Kanons zu brechen und ungewöhnliche, kühne neue „Spielregeln“ vorzuschlagen. Dies ist das Umfeld, in dem das russische Genie entsteht und Gestalt annimmt.

Aber wenn wir jetzt versuchen, Prokofjews Platz in der Weltgeschichte zu verstehen, ist es richtiger, von ihm nicht als Zerstörer, sondern als Schöpfer zu sprechen.

Mit einer Vorliebe für die Reflexion ewiger, allgegenwärtiger Motive und Themen in seiner Kunst - Geschichte und Gegenwart, Krieg und Frieden, Gewalt und spirituelle Erhebung - lebt Prokofjew sein eigenes Leben in seinem ewigen Kreislauf: Heim, Herd; Werden, Reisen, Prüfung; Rückkehr, Abreise, Unsterblichkeit.

Das Schicksal war Prokofjew in der ersten Hälfte seines Lebens gnädig gesinnt. Aber es ist, als würde er ihr diese Gnade entreißen. Der Komponist

самоотверженным трудом, рыцарским служением искусству, жертвами во имя музыки. Нет в его жизни водораздела – сначала принимать дары судьбы, потом их «отрабатывать». Получая, он всегда отдает, уже в юности обретая черты зрелости. Динамичность натуры, активная позиция помогают ему всегда и во всем: «Я являюсь проявлением жизни, то есть духовной силы» (15; с. 156) [1].

[1] См. список используемой литературы. – *Прим. ред.*

И еще: «Я не люблю пребывать в состоянии, я люблю быть в движении» (27; с. 375). Красноречиво, не правда ли?

Моя цель – раскрыть личность Творца через круг сменяющих друг друга, повторяющихся и обновляющихся мотивов его жизни и творчества.

Теперь черед слов поясняющих. Разумеется, более прозаичных. О Прокофьеве написано довольно много хороших книг. Их авторы, как правило, пользовались одними и теми же источниками. И это абсолютно естественно и оправданно при необыкновенной литературной одаренности нашего героя, его правилам записывать и фиксировать все, что только можно записать и зафиксировать, при его объемной переписке с разными лицами и совершенно потрясающей автобиографии. Берущийся за его биографию сегодня не может пройти мимо названных источников – лучше все равно не скажешь. Поэтому в книге много цитат, много оценок музыки Прокофьева – его самого и другими крупнейшими музыкантами той эпохи.

erhielt sie durch seine selbstlose Arbeit, seinen ritterlichen Dienst an der Kunst, seine Opfer im Namen der Muse. Es gibt keine Trennung in seinem Leben - erst nimmt er die Geschenke des Schicksals an und dann arbeitet er sie ab. Wenn er etwas empfängt, gibt er immer etwas zurück, denn er hat schon in seiner Jugend Züge der Reife erworben. Sein dynamisches Wesen und seine aktive Haltung helfen ihm immer und in allem: „Ich bin eine Manifestation des Lebens, das heißt, eine geistige Kraft“ (15; S. 156) [1].

[1] Siehe Literaturverzeichnis. - *Anmerkung der Redaktion.*

Und auch: „Ich mag keinen Zustand, ich bin gerne in Bewegung“ (27; S. 375). Eloquent, nicht wahr?

Mein Ziel ist es, die Identität des Schöpfers durch den Kreis der sich abwechselnden, wiederkehrenden und sich erneuernden Motive seines Lebens und Werks zu enthüllen.

Jetzt ist es an der Zeit für klärende Worte. Natürlich etwas prosaischer. Über Prokofjew sind schon viele gute Bücher geschrieben worden. Ihre Autoren haben in der Regel die gleichen Quellen verwendet. Und das ist völlig natürlich und gerechtfertigt durch das außergewöhnliche literarische Talent unseres Helden, durch seine Regeln für das Aufschreiben und Aufzeichnen von allem, was sich aufschreiben und aufzeichnen lässt, durch seine umfangreiche Korrespondenz mit verschiedenen Personen und durch seine absolut beeindruckende Autobiografie. Wer sich heute mit seiner Biografie beschäftigt, kommt an diesen Quellen nicht vorbei - besser kann man es nicht erzählen. Deshalb enthält das Buch viele Zitate, viele Beurteilungen von Prokofjews Musik - von ihm selbst und anderen bedeutenden Musikern seiner Zeit.

Моя скромная задача – постараться иногда расставлять другие акценты, касающиеся и определенных периодов жизни композитора, и роли его сочинений, при том, что если у кого-либо возникнет желание познакомиться с музыковедческим анализом этих произведений, он может обратиться к другим ценным многочисленным работам.

Некоторые пояснения по поводу отдельных глав. Мне показалась важной глава «Блудный сын», с попыткой проанализировать причины возвращения композитора в Советский Союз и мнения о том, должен ли был он это делать. Данная проблема – сложная и многосоставная – оказывается спекулятивной как в России, так и за рубежом, в том числе в наши дни. Подглавы «Прокофьев и...» намеренно помещены внутри его биографии, а не в качестве приложения, что сделано для некоторого отдыха читателя от последовательного повествования, насыщенного многими фактами, и для обобщающих моментов, более уместных в таких главах. Разумеется, можно было бы написать целые книги: «Прокофьев – Стравинский», «Прокофьев – Дягилев», «Прокофьев – Асафьев» и т.п. В своем выборе я остановилась на тех личностях, с которыми у Сергея Сергеевича были отношения наиболее длительные и плодотворные, в том числе в человеческом плане. Глава «Прокофьев – пианист» посвящена той деятельности композитора, которой он не только отдал огромную часть жизни, но и в которой достиг поистине выдающихся результатов.

И последнее. Насколько мне известно, никто не пытался как-то обобщить исполнительскую, в частности театральную, жизнь прокофьевской музыки в последние 20—30 лет. Я хочу попробовать хотя

Es ist meine bescheidene Aufgabe, gelegentlich zu versuchen, andere Schwerpunkte zu setzen, sowohl in Bezug auf bestimmte Lebensabschnitte des Komponisten als auch auf die Rolle seiner Werke, wobei ich davon ausgehe, dass jeder, der sich mit der musikwissenschaftlichen Analyse dieser Werke vertraut machen möchte, auf andere wertvolle und zahlreiche Werke zurückgreifen kann.

Einige Erläuterungen zu den einzelnen Kapiteln. Wichtig fand ich das Kapitel „Der verlorene Sohn“, in dem versucht wird, die Gründe für die Rückkehr des Komponisten in die Sowjetunion zu analysieren, und in dem die Frage gestellt wird, ob er dies hätte tun sollen. Dieses komplexe und vielschichtige Thema erweist sich sowohl in Russland als auch im Ausland als spekulativ, so auch in diesen Tagen. Die Unterkapitel von „Prokofjew und...“ sind bewusst innerhalb seiner Biographie und nicht als Anhang platziert, um dem Leser eine Pause von einer kohärenten, mit vielen Fakten gespickten Erzählung und den in solchen Kapiteln angemesseneren Verallgemeinerungen zu ermöglichen. Natürlich könnte man ganze Bücher schreiben: „Prokofjew - Strawinsky“, „Prokofjew - Djagilew“, „Prokofjew - Assafjew“, usw. Bei meiner Auswahl habe ich mich auf die Persönlichkeiten konzentriert, mit denen Sergej Sergejewitsch die längsten und fruchtbarsten Beziehungen, auch menschlicher Art, hatte. Das Kapitel „Prokofjew der Pianist“ ist den Aktivitäten des Komponisten gewidmet, denen er nicht nur einen großen Teil seines Lebens widmete, sondern in denen er auch wirklich herausragende Ergebnisse erzielte.

Eine letzte Sache. Soweit mir bekannt ist, hat noch niemand versucht, das Aufführungsleben und insbesondere das Theaterleben von Prokofjews Musik in den letzten 20-30 Jahren zusammenzufassen. Ich möchte

бы частично (материал огромный!) сделать это в главе «Жизнь после жизни», конечно, на доступном мне российском материале, а также материале бывших советских республик.

## **Глава первая**

### **Я вышел из страны детства...**

Так, наверное, мог бы сказать о себе Сергей Прокофьев. Детство композитора определено было счастливым. Редко кому из гениальных художников так повезло с детством.

Деревня, где он родился 11 апреля (23 по новому стилю) 1891 года с точным названием Сонцовка (ныне село Красное Донецкой области), навсегда одарила его энергией великого светила; и подобно тому, как лес, одевшись желтой листвой, словно отдает осенью накопленное за лето тепло, Прокофьев, заряженный мощными золотыми лучами, всю жизнь освещал ими свою музыку.

Вокруг была красота необыкновенная: весной широко раскинувшиеся пестрые ковры полевых цветов, летом – седых ковылей; попадались и невысокие курганы, памятники степных кочевников. В них можно было найти старинные утварь и монеты. Поросшие тополем, вербой и вишней вытянулись улицы села; там, где сближались речка Соленькая и Щуров ручей – а на их слиянии и находилась Сонцовка – в низине раскинулся большой сад гектаров в двадцать.

Дом, где жили Прокофьевы, стоял несколько в стороне, на возвышении, был окружен другим малым садом.

versuchen, dies zumindest teilweise (das Material ist riesig!) im Kapitel „Leben nach dem Leben“ zu tun, natürlich auf der Grundlage des mir zur Verfügung stehenden russischen Materials sowie des Materials der ehemaligen Sowjetrepubliken.

## **Erstes Kapitel**

### **Ich kam aus dem Land der Kindheit...**

Das hätte Sergej Prokofjew wahrscheinlich über sich selbst gesagt. Der Komponist hatte sicherlich eine glückliche Kindheit. Selten hat ein genialer Künstler so viel Glück in seiner Kindheit gehabt.

Das Dorf, in dem er am 11. April (23. April nach dem neuen Stil) 1891 geboren wurde, mit dem genauen Namen Sonzowka (heute das Dorf Krasnoje, Gebiet Donezk), schenkte ihm für immer die Energie der großen Sonne; und so wie der Wald, der mit gelben Blättern bedeckt ist, die während des Sommers angesammelte Wärme abzugeben scheint, erhellte Prokofjew, aufgeladen mit mächtigen goldenen Strahlen, sein ganzes Leben lang seine Musik.

Die Umgebung war von ungewöhnlicher Schönheit: im Frühling breiteten sich bunte Teppiche von Wildblumen aus, im Sommer graues Federgras; man konnte auch auf niedrige Hügel stoßen, Denkmäler von Steppennomaden. In ihnen konnten alte Utensilien und Münzen gefunden werden. Die Straßen des Dorfes waren von Pappel-, Weiden- und Kirschbäumen gesäumt; am Zusammenfluss der Solenjonka und des Schtschurow-Baches - an ihrem Zusammenfluss lag Sonzowka - erstreckte sich in der Niederung ein großer Garten von zwanzig Hektar.

Das Haus, in dem die Prokofjews wohnten, stand ein wenig abseits auf einem Hügel und war von einem

Тут цвели розы, сирень, желтая и белая акации, курильский чай, лилии, ирисы. Одноэтажный приземистый, белый с зеленой железной крышей, дом состоял из девяти комнат, не считая конторы, девичьей и кладовых. Комнаты – достаточно просторные, но с низкими потолками.

Раздолье было и для общения с животными – три конюшни, свинарник, овчарни. Казалось бы, все оборудовано с максимальной целесообразностью: кухня в отдельном здании, в обоих садах – баня, пасека, малинник и огород – заметим – с искусственным орошением.

Правда, Сонцовка была хороша весной и летом. Осенью наступала распутица, и из-за бездорожья передвижение было крайне затруднено. В декабре и январе имение и вовсе погружалось в сон. И только с приходом весны возвращалось буйное цветение.

И все же где, как не здесь, Прокофьев научился любить природу, понимать язык цветов, трав и любимых животных, ухаживать в священную природную обитель в самые драматические моменты жизни, ища среди тех, кто никогда не предаст, отдохновение и покой.

Но... во всякой идиллии всегда находится свое но. Хотя имелись церковь и начальная школа, край, конечно, был захолустный. Железная дорога – в двадцати пяти километрах, врач и больница – в двадцати трех, почта – в восьми, причем работала только дважды в неделю, не было ни шоссе, ни достойных уровня обитателей Сонцовки интеллигентных соседей.

В такой ситуации определяющее значение приобретали взрослые,

weiteren kleinen Garten umgeben. Es gab Rosen, Flieder, gelbe und weiße Akazienbäume, Kurilen-Tee, Lilien und Schwertlilien. Das einstöckige, gedrungene, weiße Haus mit grünem Eisendach hatte neun Zimmer, Büro, Mädchenzimmer und Abstellräume nicht mitgerechnet. Die Zimmer waren geräumig genug, aber mit niedrigen Decken.

Es gab auch viel Platz für Tiere - drei Ställe, einen Schweinestall und einen Schafstall. Es scheint, dass alles mit maximaler Zweckmäßigkeit ausgestattet ist: eine Küche in einem separaten Gebäude, in beiden Gärten gibt es eine Banja, ein Bienenhaus, ein Himbeerbeet und einen Gemüsegarten - wohlgemerkt mit künstlicher Bewässerung.

Es stimmt, Sonzowka war im Frühjahr und Sommer gut. Im Herbst herrschte schlammiges Wetter, und da es keine Straßen gab, war es äußerst schwierig zu reisen. Im Dezember und Januar schlief das Anwesen ein. Erst mit dem Frühling kehrte die üppige Blüte zurück.

Doch wo könnte Prokofjew besser lernen, die Natur zu lieben, die Sprache der Blumen, Kräuter und geliebten Tiere zu verstehen, sich in den dramatischsten Momenten des Lebens in die heilige Stätte der Natur zurückzuziehen und Ruhe und Frieden unter denen zu suchen, die ihn nie verraten.

Aber... in jeder Idylle gibt es immer ein Aber. Es gab zwar eine Kirche und eine Grundschule, aber das Land war sicherlich rückständig. Die Eisenbahn war fünfundzwanzig Kilometer entfernt, der Arzt und das Krankenhaus dreiundzwanzig, die Post acht Kilometer, und sie funktionierte nur zweimal pro Woche, es gab keine Landstraße und keine intelligenten Nachbarn, die dem Niveau der Einwohner von Sonzowka entsprachen.

In einer solchen Situation waren die Erwachsenen, unter denen Prokofjew

среди которых рос Прокофьев, в первую очередь, родители.

Ему чрезвычайно повезло с ними. Оба – хотя и по-разному – столкнулись с трудностями жизни не понаслышке. Отец – сын мелкого промышленника – рано лишился матери и отца, умерших от холеры, и с четырнадцати лет жил с братом в семье своей старшей сестры Смирновой. Он не сразу нашел свое призвание после коммерческого и реального училищ, уже в университете увлекся химией и перешел в Петровско-Разумовскую академию. Агрономом стал незаурядным.

Вид у Сергея Алексеевича был неизменно серьезный: скорее всего, такой вид этому высокому мужчине с иконописным лицом, светлой бородой придавали очки. Однако, как вспоминал впоследствии сын, даже в старости отец сохранил способность смеяться безудержно, как дитя.

Мать Прокофьева, Мария Григорьевна Житкова, происходила из большой бедной крестьянской семьи. Как утверждал Прокофьев в автобиографии, его бабушка со стороны матери родилась от шведского графа Инстедта, иммигрировавшего в Россию. Таким образом, он имел одну шестнадцатую шведской крови против пятнадцати русских. Не отразилось ли это в том числе на внешности нашего русского гения?

Общительная, остроумная, всегда окруженная свитой подруг, Манюша Житкова любила руководить ими. Она не была красива, но ум и живость придавали ей особое очарование.

Поженились родители Прокофьева по любви, хотя и пришлось преодолевать препятствия: обеспеченная семья Сергея Алексеевича была против его

aufwuchs, vor allem seine Eltern, von entscheidender Bedeutung.

Er hatte großes Glück mit ihnen. Beide haben - wenn auch auf unterschiedliche Weise - die Schwierigkeiten des Lebens aus erster Hand erfahren. Sein Vater - der Sohn eines Kleinindustriellen - verlor früh seine Mutter und seinen Vater durch die Cholera, und ab seinem vierzehnten Lebensjahr lebte er mit seinem Bruder in der Familie seiner älteren Schwester Smirnowa. Nach der Handels- und Realschule fand er nicht sofort seine Berufung; an der Universität begann er sich für Chemie zu interessieren und besuchte die Petrowsko-Rasumowskaja-Akademie. Er wurde ein hervorragender Agronom.

Sergej Alexejewitschs Auftreten war stets ernst: wahrscheinlich lag es an seiner Brille, dass dieser große Mann mit dem ikonischen Gesicht und dem blonden Bart so aussah. Wie sich sein Sohn später erinnerte, behielt sein Vater jedoch auch im hohen Alter die Fähigkeit, unkontrolliert zu lachen, wie ein Kind.

Prokofjews Mutter, Maria Grigorjewna Schitkowa, stammte aus einer großen, armen Bauernfamilie. Wie Prokofjew in seiner Autobiografie behauptete, wurde seine Großmutter mütterlicherseits als Tochter eines schwedischen Grafen Instedt geboren, der nach Russland eingewandert war. Er hatte also ein Sechzehntel schwedisches Blut gegen fünfzehn russisches. Spiegelt sich dies nicht auch in der Erscheinung unseres russischen Genies wider?

Manjuscha Schitkowa war gesellig, witzig und stets von einer Schar von Freundinnen umgeben, die sie gerne anführte. Sie war nicht schön, aber ihre Intelligenz und Lebendigkeit verliehen ihr einen besonderen Reiz.

Prokofjews Eltern heirateten aus Liebe, obwohl sie Hindernisse überwinden mussten: Sergej Alexejewitschs wohlhabende Familie war gegen seine Heirat mit einer Braut ohne Aussteuer.

женитьбы на бесприданнице. Сохранился выразительный документ, характеризующий и ситуацию, и характер Марии Житковой: «Я, кроме себя, к горькому сожалению, тебе ничего не даю и от тебя желаю того же. Как прежде, так и теперь повторяю, что меня не манит твое будущее богатство, мне оно противно, потому что теперь разлучает меня с тобой...» И в заключение письма парафраз из Грибоедова: «Что скажет свет? Что скажет мне про то княгиня Марья Алексеевна!» (25; с. 14) [2]

[2] См. список используемой литературы. – *Прим. ред.*

Молодые победили, свадьба состоялась. Прокофьев всегда гордился родителями: оба в своих семьях были самыми интеллектуальными. Гордиться можно было и их отношениями – прочными, надежными, уважительными, при том ни тени сентиментальности, сюсюканья.

Недолго прожив в имении Сергея Алексеевича Николаевке Смоленской области, которое дохода не приносило, а требовало лишь новых вложений, отец принял предложение помещика Сонцова, своего товарища по университету, стать управляющим в его большом хозяйстве. Сказались и чувство риска, и природная смекалка. Жизнь показала правильность принятого решения. Тем более что усилиями знающего и умелого управляющего хозяйство расцвело, стало приносить немалый доход, в том числе семье Прокофьевых. Любопытен комментарий отца, показавшего юноше-сыну доверенность Сонцова на управление имением: «Вот какую доверенность имеет твой отец и какую ты никогда никому не давай» (25; с. 19). Сонцов безоговорочно и не без оснований доверял Сергею

Es ist ein aussagekräftiges Dokument erhalten, in dem sowohl die Situation als auch der Charakter von Maria Schitkowa beschrieben werden: „Ich bedaure, dass ich Ihnen außer mir nichts geben kann und wünsche mir dasselbe von Ihnen. Wie schon zuvor, so wiederhole ich auch jetzt, dass mich dein zukünftiger Reichtum nicht anzieht, er ekelt mich an, weil er mich jetzt von dir trennt...“ Und der Brief schließt mit einer Paraphrase von Gribojedow: „Was wird das Licht sagen? Was wird die Fürstin Maria Alexejewna zu mir sagen!“ (25; с. 14) [2]

[2] Siehe Literaturverzeichnis. - *Anmerkung der Redaktion.*

Der junge Mann gewann, und die Hochzeit fand statt. Prokofjew war immer stolz auf seine Eltern: beide waren die intellektuellsten in ihren Familien. Er war auch stolz auf ihre Beziehung - stark, verlässlich, respektvoll, ohne einen Hauch von Sentimentalität oder Verhättschelung.

Nachdem er eine Zeit lang auf dem Landgut von Sergej Alexejewitsch in Nikolajewka (Region Smolensk) gelebt hatte, das kein Einkommen brachte und nur neue Investitionen erforderte, nahm sein Vater das Angebot des Gutsbesitzers Sonzowka, seines Studienfreundes, an, dessen großen Bauernhof zu leiten. Dabei kamen sowohl sein Sinn für Risiko als auch sein natürlicher Instinkt zum Tragen. Das Leben hatte bewiesen, dass seine Entscheidung richtig war. Umso mehr, als der Betrieb dank der Bemühungen des sachkundigen und geschickten Betriebsleiters zu florieren begann und auch der Familie Prokofjew ein beträchtliches Einkommen brachte. Ein kurioser Kommentar eines Vaters, der seinem jungen Sohn die Vollmacht von Sonzowka zur Verwaltung des Nachlasses zeigte: „Das ist die Vollmacht, die dein Vater hat und die du

Алексеевичу, ни во что не вмешивался. Однако в жизни встречаются не только честные люди, – хотел подчеркнуть, как всегда ненавязчиво, отец своей репликой входящему в самостоятельную жизнь отпрыску.

Просвещение, Прогресс, Наука и Культура для четы Прокофьевых означали не абстрактные понятия, а руководство к действию. Жили они довольно замкнуто, и спустя тридцать три года (именно столько пробыли в Сонцовке) их добрыми знакомцами остались лишь врач и ветеринар. Дом оживлялся большим обществом только когда приезжали родные и друзья из Петербурга или Москвы. Однако представить себе бездействующими не только целый день проводящего в трудах Сергея Алексеевича, но и Марию Григорьевну, было невозможно. Первые годы она сама преподавала крестьянским ребятишкам в местной школе, потом оставалась попечительницей школы; кое-что понимала в медицине, а усовершенствовала знания по книгам, каждый день принимала по несколько больных, оказывая им первую помощь.

Но, как выяснилось позже, все богатство своей незаурядной творческой натуры, все свои умения, знания, воспитательные навыки, одухотворенные необыкновенной, но не слепой любовью, Мария Григорьевна, при постоянной и деятельной помощи мужа, вложила в сына.

Он достался им трудно. Первые две девочки умерли в раннем возрасте, когда неправильно прорезались зубы. По совету подруги, мать маленького Сережу отдала кормилице, здоровой деревенской девушке. На этот раз обошлось без патологии, но

niemals jemandem geben solltest“ (25; S. 19). Sergej Aleksejewitsch hatte Vertrauen zu Sonzowka, und das nicht ohne Grund, er mischte sich in nichts ein. Aber es gibt nicht nur ehrliche Menschen im Leben, wie der Vater, unaufdringlich wie immer, mit seiner Erwiderung auf seinen Eintritt in die Selbständigkeit betonen möchte.

Für die Prokofjews waren Aufklärung, Fortschritt, Wissenschaft und Kultur keine abstrakten Begriffe, sondern Leitlinien für ihr Handeln. Sie lebten eher zurückgezogen, und nach dreiunddreißig Jahren (so lange waren sie in Sonzowka) waren nur noch ein Arzt und ein Tierarzt ihre guten Bekannten. Das Haus wurde nur dann lebendig, wenn Verwandte und Freunde aus Petersburg oder Moskau eintrafen. Es war jedoch unmöglich, sich vorzustellen, dass nicht nur Sergej Alexejewitsch den ganzen Tag bei der Arbeit war, sondern auch Maria Grigorjewna. Die ersten Jahre unterrichtete sie selbst Bauernkinder in der örtlichen Schule, dann blieb sie Schirmherrin der Schule; sie verstand etwas von Medizin und vertiefte ihr Wissen aus Büchern, indem sie jeden Tag mehrere Patienten aufnahm und ihnen erste Hilfe leistete.

Aber, wie sich später herausstellte, investierte Maria Grigorjewna den ganzen Reichtum ihrer bemerkenswerten schöpferischen Natur, all ihre Fähigkeiten, ihr Wissen, ihre pädagogischen Fähigkeiten, vergeistigt durch eine außergewöhnliche, aber nicht blinde Liebe, in ihren Sohn, mit der ständigen und aktiven Hilfe ihres Mannes.

Sie hatten eine schwierige Zeit mit ihm. Die ersten beiden Mädchen starben in jungen Jahren, als ihre Zähne nicht richtig durchbrachen. Auf Anraten einer Freundin gab die Mutter den kleinen Serjoscha zu einer stillenden Mutter, einem gesunden Dorfmadchen. Diesmal



примечателен комментарий взрослого Прокофьева: «...не впитали ли с чужим молоком и некоторую жесткость характера?» (25; с. 25). Жесткость ли? Скорее прямоту и открытость нрава. Это соответствовало природе людей тех мест, юга России, – светлых, незатейливых, любящих жизнь, землю, животных. След оставило и другое происшествие, как бы протягивающее нить в будущее: мальчику три года, он кувыркается на постели отца; вдруг, слетев с постели, стучается лбом о железный сундук. Нечеловеческий рев оглашает дом! Шишка оставалась в период детства и юности, исчезла лишь к тридцати годам. Встретившийся однажды в Париже Прокофьеву художник Ларионов, потрогав шишку, выразительно произнес «А может в ней-то весь талант!» (25; с. 27).

«Мать любила музыку, отец музыку уважал. Вероятно, он тоже любил ее, но в философском плане, как проявление культуры, как полет человеческого духа» (25; с. 24). Так оценивал композитор отношение родителей к делу своей жизни.

Мария Григорьевна была музыкантшей-любительницей, она неплохо играла на рояле и в деревенской глуши могла уделять этому занятию много времени. Когда ждала появления на свет сына, играла до шести часов в день: «Будущий человечиска формировался под музыку», – остроумно отметит сын впоследствии (25; с. 25). Интересовалась мать исключительно серьезной музыкой, и отменный вкус помог ей на первых порах руководить музыкальным воспитанием сына: от рождения он слышал сонаты Бетховена, мазурки,

gab es keine Pathologie, aber der Kommentar des erwachsenen Prokofjews ist bemerkenswert: „... habe ich nicht auch mit der Milch anderer Leute eine gewisse Charakterstärke aufgesaugt“ (25; S. 25). Ist es Steifheit? Eher ein geradliniges und offenes Temperament. Dies entsprach dem Wesen der Menschen dieser Orte, dem Süden Russlands, hell, unprätentiös, das Leben liebend, das Land, die Tiere. Auch ein anderer Vorfall hat eine Spur hinterlassen, die in die Zukunft zu reichen scheint: der Junge ist drei Jahre alt, er wälzt sich auf dem Bett seines Vaters; plötzlich rennt er von seinem Bett weg und schlägt mit der Stirn gegen einen Eisenstamm. Ein unmenschliches Gebrüll schallt durch das Haus! Die Beule blieb während seiner Kindheit und Jugend und verschwand erst im Alter von dreißig Jahren. Der Künstler Larionow, der Prokofjew einmal in Paris getroffen hatte, berührte die Beule und sagte ausdrucksvoll: „Vielleicht liegt hier das ganze Talent!“ (25; S. 27).

„Mutter liebte die Musik, Vater respektierte die Musik. Wahrscheinlich hat er sie auch geliebt, aber philosophisch, als Manifestation der Kultur, als Flucht des menschlichen Geistes“ (25; S. 24). So bewertete der Komponist die Einstellung seiner Eltern zu seinem Lebenswerk.

Maria Grigorjewna war eine Amateurmusikerin, sie spielte einigermaßen gut Klavier und konnte viel Zeit auf dem Land verbringen. Als sie die Geburt ihres Sohnes erwartete, spielte sie bis zu sechs Stunden am Tag: „Der künftige kleine Mann wurde von der Musik geformt“, - wie ihr Sohn später witzig bemerkte (25; S. 25). Seine Mutter interessierte sich ausschließlich für ernste Musik, und ihr exzellenter Geschmack half ihr, die musikalische Erziehung ihres Sohnes zu lenken: von Geburt an hörte er Beethovens Sonaten, Mazurken, Préludes und Walzer von Chopin und

прелюдии и вальсы Шопена, иногда что-нибудь не особенно трудное из Листа. Что касается русских авторов, то тут преобладали Чайковский и Антон Рубинштейн.

Музыкальные склонности будущего композитора начали проявляться рано, вероятно, года в четыре. Вот типичная картина из его детства: мать за роялем разыгрывает упражнения и этюды. Она занимает преимущественно средний регистр, малышу же отводятся две верхние октавы, где он старательно выстукивает свои экспромты. Ансамбль, конечно, не был гармоничным, но вскоре мальчик сам стал подсаживаться к роялю, стремясь что-либо подобрать. Дальше больше: он не просто пытался изобразить на рояле какой-нибудь мотивчик, но затем садился за стол и рисовал что-то вроде нот, как орнамент. Постоянное лицезрение нот на пюпитре возбуждало его воображение.

Мать определенно обладала педагогическими талантами. Когда сын подошел к ней с сообщением, что написал рапсодию Листа, она сначала объяснила ему, что нельзя написать рапсодию Листа и что Лист – тот самый человек, который эту пьесу и написал. Вид записи на девяти линейках подтолкнул, однако, Марию Григорьевну к осознанию того, что маленькому сыну необходимо объяснить правила нотного письма. В пять лет появилась первая пьеска, названная «Индийский галоп» – видно, повлияли разговоры взрослых о голоде в Индии.

В течение весны и лета 1897 года маленький композитор записал, пусть неуклюже и неаккуратно, три пьески – вальс, марш и рондо. Первые произведения ребенка были отданы опытному переписчику и сложились в альбом, на котором значилось:

gelegentlich etwas nicht besonders Schwieriges von Liszt. Bei den russischen Komponisten dominierten Tschaikowsky und Anton Rubinstein.

Die musikalischen Neigungen des zukünftigen Komponisten zeigten sich schon früh, wahrscheinlich im Alter von vier Jahren. Hier ist ein typisches Bild aus seiner Kindheit: seine Mutter am Klavier, die Übungen und Etüden spielt. Sie besetzt vor allem die mittlere Lage, während das Kind die beiden oberen Oktaven besetzt, wo es fleißig seine Stegreifstücke trällert. Das Ensemble war natürlich nicht harmonisch, aber bald begann der Junge, sich selbst ans Klavier zu setzen und zu versuchen, etwas zu lernen. Es ging noch weiter: er versuchte nicht nur, irgendein Motiv auf dem Klavier zu zeichnen, sondern er setzte sich an den Tisch und zeichnete etwas wie Noten, wie ein Ornament. Der ständige Anblick der Noten auf der Staffelei regte seine Fantasie an.

Die Mutter hatte sicherlich pädagogische Talente. Als ihr Sohn mit der Nachricht zu ihr kam, er habe eine Liszt-Rhapsodie geschrieben, erklärte sie ihm zunächst, dass man eine Liszt-Rhapsodie nicht schreiben könne und dass Liszt der Mann sei, der das Stück geschrieben habe. Der Anblick des Schreibens auf neun Linealen veranlasste Maria Grigorjewna jedoch zu der Erkenntnis, dass ihrem kleinen Sohn die Regeln des Notenschreibens erklärt werden mussten. Im Alter von fünf Jahren erschien das erste Stück mit dem Titel „Indischer Galopp“ - offenbar beeinflusst durch die Erzählungen der Erwachsenen über die Hungersnot in Indien.

Im Frühjahr und Sommer 1897 nahm der kleine Komponist, wenn auch unbeholfen und ungenau, drei Stücke auf - einen Walzer, einen Marsch und ein Rondo. Die ersten Kompositionen des Kindes wurden einem erfahrenen Kopisten übergeben und in einem

«Сочинения Серезеньки Прокофьева». Этот альбом содержал первые полтора года творчества делающего начальные шаги композитора.

Мало того, что родители сами презирали праздность, они привили навык к постоянному труду сыну. Однако умение обращать слово «надо» в слово «хочу» – это уже особая заслуга старших. И к музыкальному развитию рано проявившего свою одаренность сына Мария Григорьевна относилась с редкостным вниманием и тактом. Главное – стимулировать интерес и не загубить дело скучной зубрежкой. Поэтому максимальное время отводилось знакомству с новой музыкальной литературой, а упражнениям – минимум. Сначала мать сама проигрывала произведения, потом, отобрав понравившиеся, показывала сыну. После проигрывания вещи обязательно совместно обсуждались и ученику следовало объяснить, почему та или иная пьеса понравилась или не понравилась. Так не только предоставлялся большой материал для отбора, но развивалась способность чтения с листа, а также самостоятельность суждений. «В десять лет я имел собственную точку зрения на музыкальные сочинения и мог ее защищать, – признавался впоследствии Прокофьев. И добавлял: «Эта ранняя музыкальная зрелость служила гарантией тому, что я смогу справиться с грешками, когда их вредоносность станет очевидной» (25; с. 43). Имелись в виду небрежность исполнения, несовершенство техники, недоделанность деталей, словом, ситуация, когда мысль бежала впереди и пальцы не поспевали за ней. Но композитор оказался прав: он преодолел, уже в консерватории, это противоречие.

Album mit der Aufschrift „Werke von Serjoschenka Prokofjew“ zusammengetragen. Dieses Album enthält die ersten anderthalb Jahre des kreativen Schaffens des Komponisten.

Nicht nur, dass die Eltern selbst den Müßiggang verachteten, sie lehrten ihren Sohn auch die Fähigkeit zur ständigen Arbeit. Die Fähigkeit, das Wort „müssen“ in das Wort „wollen“ zu verwandeln, ist jedoch ein besonderes Verdienst der Ältesten. Maria Grigorjewna behandelte die musikalische Entwicklung ihres begabten Sohnes mit seltener Aufmerksamkeit und Taktgefühl. Die Hauptsache war, das Interesse zu wecken und es nicht durch langweiliges Auswendiglernen zu töten. Daher wurde dem Kennenlernen neuer Musikkultur ein Maximum an Zeit gewidmet, und die Übungen wurden auf ein Minimum reduziert. Zunächst spielte die Mutter die Stücke selbst, dann wählte sie die Stücke aus, die ihr gefielen, und zeigte sie ihrem Sohn. Nach dem Spielen wurden die Dinge besprochen und der Schüler musste erklären, warum ihm das Stück gefiel oder nicht gefiel. Dies lieferte nicht nur eine Menge Material für die Auswahl, sondern förderte auch die Fähigkeit, vom Blatt abzulesen und ein unabhängiges Urteil zu fällen. „Im Alter von zehn Jahren hatte ich meinen eigenen Standpunkt zu musikalischen Werken und konnte ihn verteidigen“, - gab Prokofjew später zu. Und er fügte hinzu: „Diese frühe musikalische Reife war eine Garantie dafür, dass ich in der Lage sein würde, mit Sünden umzugehen, wenn ihre Bösartigkeit offensichtlich wird“ (25; S. 43). Es handelte sich um Nachlässigkeit in der Ausführung, Unvollkommenheit in der Technik, unvollendete Details, mit einem Wort, eine Situation, in der der Gedanke vorauslief und die Finger nicht mit ihm Schritt halten konnten. Aber der Komponist hatte Recht: er überwand diesen Widerspruch, schon am Konservatorium.

Во имя расцвета таланта сына родители приобрели новый рояль – семисотрублевый Шредер, который был много лучше предыдущего, со звуком мягким и округлым, который доставил много удовольствия музицирующим Прокофьевым.

Новое тысячелетие ознаменовалось для Сережи первой поездкой в Москву и первым театральным впечатлением – его взяли в Большой театр на «Фауста» Гуно. Впечатления были самые разные, так же, как и вопросы: почему черт не черный, вроде негра и, может быть, с копытами, а в красном костюме, да со шпагой, к тому же такой шикарный? Мальчик остался доволен знакомой музыкой – вальсом и маршем, слышанным от матери в Сонцовке, и дуэлью на шпагах. След это посещение, как видно, оставило громадный. Во всяком случае и Фауста, и дуэль на шпагах мы позже встретим в одной из самых лучших опер Прокофьева – «Огненном ангеле». Не говоря уж о вальсах и маршах, рассыпанных в изобилии во всем его творчестве. Ну, а динамичный увлекательный сюжет, отклоняющий все скучное, – это уж само собой.

Помимо «Князя Игоря» Бородина, который особого следа не оставил, Прокофьеву запомнился поход на балет «Спящая красавица» Чайковского. Трудно сказать, что ему больше понравилось – само ли представление или то, что две соседние ложи занимали знакомые с детьми, можно было есть сколько угодно конфет из предложенных коробок или фрукты из больших корзин. Но все же постепенно он включился в действие: «Показалось, что театр поплыл... и в конце концов нельзя было понять, вращается ли сцена, или театр, или собственная голова» (25; с. 47).

Im Hinblick auf das aufblühende Talent ihres Sohnes kauften die Eltern ein neues Klavier - ein siebenhundert Rubel teurer Schröder, der viel besser war als der vorherige, mit einem weichen und runden Klang, der den musizierenden Prokofjews viel Freude bereitete.

Das neue Jahrtausend war für Serjoscha geprägt von seiner ersten Reise nach Moskau und seinem ersten Theatererlebnis - er wurde ins Bolschoi-Theater gebracht, um Gounods „Faust“ zu sehen. Die Eindrücke variierten, ebenso wie die Fragen: warum ist der Teufel nicht schwarz, wie ein Neger und vielleicht mit Hufen, sondern in einem roten Anzug, und mit einem Schwert, außerdem so schick? Der Junge begnügte sich mit der vertrauten Musik - einem Walzer und einem Marsch, die er von seiner Mutter in Sonzowka gehört hatte, und einem Duell mit Schwertern. Dieser Besuch schien enorme Spuren hinterlassen zu haben. Auf jeden Fall werden sowohl Faust als auch das Schwertduell später in „Der feurige Engel“, einer von Prokofjews besten Opern, wiederkehren. Ganz zu schweigen von den Walzern und Märschen, die in seinem Werk in Hülle und Fülle vorhanden sind. Und eine dynamische und fesselnde Handlung, die alles Langweilige ausblendet - so viel ist sicher.

Abgesehen von Borodins „Fürst Igor“, der keinen großen Eindruck hinterließ, erinnerte sich Prokofjew an Tschaikowskis Ballett „Dornröschen“. Schwer zu sagen, was ihm mehr gefiel – sei es die Aufführung an sich oder die Tatsache, dass zwei benachbarte Logen von Bekannten mit Kindern besetzt waren, man konnte aus den angebotenen Kisten beliebig viele Süßigkeiten essen oder aus großen Körben Obst. Dennoch wurde er allmählich in das Geschehen hineingezogen: „Das Theater schien zu schweben ... und am Ende konnte man nicht sagen, ob es die Bühne oder das

Посещение настоящего театра подстегнуло воображение маленького Прокофьева и обратило его к собственному лицедейству. Вместе с детьми экономки Елены – Стеней, Сережей и Егоркой, горничной Марфушей он стал разыгрывать совместно сочиненные представления. По форме это были *commedia dell'arte* – придумывался скелет сюжета, а затем актеры импровизировали. Хотя поначалу сюжеты были довольно убогими, дело совершенствовалось. Разыгрываемые родителям и друг другу детские спектакли обрастали аксессуарами. Что только ни находилось в ящичке в кладовой, предназначенном для хранения «реквизита»: разные костюмы, шляпы, старые шубы, маски, ордена, шпаги, пистолеты, стрелявшие пистонами. Сказочные сюжеты с волшебниками и чудовищами отменялись сразу. Интересовала человеческая драма с обязательной дуэлью в кульминации. Чаше представления устраивались в воскресенье: днем они выдумывались, вечером разыгрывались. Фантазия работала бесперебойно: усы и борода выводились жженой пробкой; луна – с помощью подсвеченного сзади лампы транспаранта. Когда требовалось изобразить водопад, воду лили из одной замаскированной бочки в другую; лес летом складывался из порубленных в саду веток, зимой – из многочисленных кадок с олеандрами и фикусами. В сюжетах преобладали эффектные драматические сцены. Будущий гениальный драматург сцены отработывал художественную тактику...

Однако, видно, пришло время юному автору проявить свои театральные склонности всерьез. И

Theater oder der eigene Kopf war, der sich drehte“ (25; S. 47).

Der Besuch eines echten Theaters beflügelte die Fantasie des kleinen Prokofjews und brachte ihn dazu, selbst zu schauspielern. Zusammen mit den Kindern seiner Haushälterin Jelena - Stenja, Serjoscha und Jegorka und dem Dienstmädchen Marfuscha begann er, die von ihm komponierten Stücke aufzuführen. Sie hatten die Form einer *Commedia dell'arte* - ein Grundgerüst einer Handlung wurde erfunden und die Schauspieler improvisierten. Obwohl die Handlungen anfangs kitschig waren, wurden sie immer besser. Die Darbietungen der Kinder für die Eltern und füreinander wurden durch Accessoires ergänzt. In der Abstellkammer gab es eine Schublade für die Aufbewahrung von Requisiten: verschiedene Kostüme, Hüte, alte Mäntel, Masken, Orden, Schwerter und Pistolen, die Schüsse abgaben. Märchenhafte Handlungen mit Zauberern und Monstern wurden sofort abgelehnt. Das menschliche Drama mit dem obligatorischen Duell im Höhepunkt war interessant. Häufiger fanden die Aufführungen an Sonntagen statt: sie wurden tagsüber erfunden und am Abend aufgeführt. Die Phantasie war ständig am Werk: Schnurrbärte und Bärte wurden mit gebranntem Kork gemalt, der Mond wurde mit einem hinterleuchteten Banner dargestellt. Wenn ein Wasserfall dargestellt werden sollte, wurde das Wasser von einem getarnten Fass in ein anderes gegossen; der Wald wurde im Sommer aus im Garten gehackten Zweigen und im Winter aus zahlreichen Kübeln mit Oleander und Ficus hergestellt. Spektakuläre dramatische Szenen beherrschten die Handlungen. Der zukünftige brillante Bühnenautor übte sich in künstlerischer Taktik...

Für den jungen Autor war jedoch die Zeit gekommen, seine theatralischen Neigungen ernsthaft zu zeigen. Also

он заявил матери, что хочет написать оперу. Несмотря на естественный скепсис Марии Григорьевны, девятилетний мальчик свое намерение выполнил и в начале лета 1900 года пришел к матери с рукописью готовой оперы «Великан». Главным героем драматической истории со схватками, обмороками, героями, королем был, конечно, сам Великан. Остальные – спутники его забав: Стеня, превратившаяся в Устинью, Сережа, ставший Сергеевым, Егорка – Егоровым. Конечно, в этом первом опусе было много наивного, неумелого. Контрасты, сотрясающие действие – их любил и зрелый Прокофьев, – требовали соответствующего выражения. А о модуляциях в какие-то новые тональности Сережа тогда понятия не имел. Зато он особенно гордился сценой, где применен сценический контрапункт: король поет об отряде, который должен уничтожить Великана, тот внезапно появляется и одновременно с королем провозглашает: «Они хотят убить меня». Никаких возражений о том, откуда-де взялся Великан, юный композитор слышать не хотел, для него гораздо важнее логики сюжета оказался получившийся момент контрапунктического (одновременное звучание двух разных тем. – *Прим. авт.*) развития. Черты мастера впечатляющих сценических эффектов проглядывали уже здесь. Иногда дело доходило до смешных чрезмерностей. Когда мать проглядывала рукопись, выправляя то, что было явно нелепо, она наткнулась на четыре форте в арии Великана. После горячей дискуссии с сыном, который, заливаясь горькими слезами, доказывал, что музыка потеряет свою помпезность, согласились несколько сбавить эффект до трех форте. Переписанный начисто француженкой Луизой, которая

erzählte er seiner Mutter, dass er eine Oper schreiben wolle. Trotz der natürlichen Skepsis von Maria Grigorjewna führte der neunjährige Junge sein Vorhaben aus und kam im Frühsommer 1900 mit dem Manuskript einer fertigen Oper „Der Riese“ zu seiner Mutter. Die Hauptfigur in der dramatischen Geschichte mit ihren Kämpfen, Ohnmachtsanfällen, Helden und dem König war natürlich der Riese selbst. Die anderen sind die Gefährten seines Vergnügens: Stenja, die zu Ustinja wurde, Serjoscha, der zu Sergejew wurde, Jegorka, der zu Jegorow wurde. Natürlich steckt in diesem ersten Werk eine Menge Naivität und Ungeschicklichkeit. Die Kontraste erschütterten die Handlung – auch Prokofjew liebte sie, und sie verlangten den entsprechenden Ausdruck. Und zu dieser Zeit hatte Serjoscha keine Ahnung von Modulationen in neuen Tonarten. Besonders stolz war er aber auf die Szene, in der der Bühnenkontrapunkt eingesetzt wurde: der König singt von einer Abordnung, die den Riesen vernichten soll, dieser erscheint plötzlich und verkündet gleichzeitig mit dem König: „Sie wollen mich töten.“ Der junge Komponist wollte keine Einwände darüber hören, woher der Riese stammte; viel wichtiger als die Logik der Handlung war ihm das daraus resultierende kontrapunktische Moment (das gleichzeitige Erklängen zweier verschiedener Themen. - *Anm. d. Autorin*). Die Züge des Meisters der eindrucksvollen Bühneneffekte waren hier bereits zu erkennen. Manchmal kam es zu lächerlichen Auswüchsen. Als seine Mutter in dem Manuskript blätterte und korrigierte, was offensichtlich lächerlich war, stieß sie auf die vier forte in der Arie des Riesen. Nach einer hitzigen Diskussion mit ihrem Sohn, der unter bitteren Tränen argumentierte, dass die Musik ihren Pomp verlieren würde, einigte man sich darauf, den Effekt auf drei forte zu

оказалась аккуратным переписчиком, посвященный любимой тете Тане, сестре матери, ноты, переплетенные в красное с золотом, выглядели так:

«Великан»

Опера в 3-х действиях

Сочинение Сереженьки Прокофьева

Мечты, как известно, иногда сбываются, и вот уже летом 1901 года кузены и кузина Прокофьева разыграли первый акт «Великана» в костюмах и гриме под аккомпанемент фортепиано в своем доме. Бедный Сережа, который, конечно, пел Сергеева, так волновался, что чуть не заболел. Дядюшка, очень довольный представлением, смеясь, произнес фразу, как оказалось, пророческую: «Ну, Сережа, когда тебя будут давать на императорской сцене, помни, что первый раз твоя опера была исполнена у меня в доме!» (25; с. 70).

В возрасте девяти с половиной лет Прокофьев начал работу над новой оперой – «На пустынных островах». Сам композитор считал, что по сравнению с «Великаном» «Пустынные острова» – шаг вперед: нет больше метрических ошибок, появляются более сложные уменьшенные аккорды, более развернутыми становятся эпизоды, есть попытка изобразить природные стихии. Полтора года трудился мальчик – сочинил только увертюру и первый акт в трех картинах. Материал получился неровным, композитор рос, и его влекли другие замыслы.

Родители чутко и последовательно развивали ум и всесторонние

reduzieren. Die von der Französin Louise, die sich als sorgfältige Schreiberin erwies, in Rot und Gold gebundenen Notenblätter waren ihrer geliebten Tante Tanja, der Schwester ihrer Mutter, gewidmet und sahen wie folgt aus:

„Der Riese“

Oper in 3 Akten

Komposition von Serjoschenka Prokofjew

Träume werden bekanntlich manchmal wahr, und so spielten Prokofjews Cousins und Cousine im Sommer 1901 den ersten Akt von „Der Riese“ in Kostüm und Maske zur Klavierbegleitung in ihrem Haus. Der arme Serjoscha, der natürlich den Sergejew sang, war so aufgeregt, dass er fast krank wurde. Der Onkel, der mit der Aufführung sehr zufrieden war, sagte lachend einen Satz, der sich als prophetisch herausstellte: „Nun, Serjoscha, wenn man dich auf der kaiserlichen Bühne aufführt, erinnere dich daran, dass das erste Mal deine Oper in meinem Haus aufgeführt wurde!“ (25; с. 70).

Im Alter von neunehalb Jahren begann Prokofjew mit der Arbeit an einer neuen Oper - „Auf einsamen Inseln“. Der Komponist selbst war der Meinung, dass „Auf einsamen Inseln“ im Vergleich zu „Der Riese“ - ein Schritt nach vorn: es gibt keine metrischen Fehler mehr, die Akkorde werden komplexer, die Episoden werden weiterentwickelt und es wird versucht, die Elemente der Natur darzustellen. Der Junge hatte eineinhalb Jahre lang gearbeitet - er komponierte nur die Ouvertüre und den ersten Akt in drei Szenen. Das Material war uneinheitlich, der Komponist wuchs, und es zog ihn zu anderen Ideen.

Die Eltern entwickelten einfühlsam und konsequent den Geist und die

способности своего даровитого ребенка. Его неумная фантазия рождала все новые интересы, и не только музыкальные. Чем только не увлекался любознательный мальчик: верховая езда, велосипед, крокет; когда он что-либо изучал, делал это тщательно и систематично. Например, флаги разных стран, расписание поездов, гербарий или каталог собственных сочинений. Занятий, которые можно назвать досугом, было великое множество. Но все они быстро пополняли шкатулку знаний композитора, тренировали его исключительно живой, открытый всему новому ум. Сказывалось, что ребенок принадлежал к XX веку – динамичному веку технических открытий, урбанистических скоростей. И тут вновь нельзя без восхищения говорить о воспитательной роли родителей. Без тени равнодушной снисходительности относились они к затеям сына. Когда он увлекся флагами, мать и тетка сшили ему на день рождения нарядный и совсем настоящий американский флаг. Мечта о собственном маленьком домике, который даже снился мальчику, воплотилась в конце концов в реальность – под руководством сторожа Гаврилы такой домик – метра по два в длину и ширину – был возведен. Примечательно, что подыскивая сыну учительницу французского языка, мать отправилась даже в Варшаву и сумела-таки уговорить шестнадцатилетнюю девочку, понравившуюся ей француженку, поехать в сонцовскую глушь. Но, как Мария Григорьевна писала позже, она бы никогда не допустила какой-либо иной воспитательницы, кроме себя. Ей нужна была партнерша сыну по различным забавам и играм, которая заодно давала бы практические знания языка. А скольких учительниц немецкого языка сменили мальчику. Родители зорко

vielseitigen Fähigkeiten ihres begabten Kindes. Seine unbändige Fantasie weckte neue Interessen, und zwar nicht nur musikalische. Was der neugierige Junge nicht gerne tat: Reiten, Radfahren, Krocket, und wenn er etwas studierte, tat er es gründlich und systematisch. Zum Beispiel die Flaggen verschiedener Länder, Zugfahrpläne, ein Herbarium oder ein Katalog seiner eigenen Werke. Die Aktivitäten, die man als Freizeit bezeichnen könnte, waren vielfältig. Aber sie alle füllten den Wissensschatz des Komponisten schnell wieder auf, schulten seinen außergewöhnlich lebendigen, für alles Neue offenen Geist. Das Kind gehörte dem XX. Jahrhundert an - einem dynamischen Zeitalter der technischen Entdeckungen und der urbanistischen Geschwindigkeiten. Auch hier kann man nicht ohne Bewunderung von der erzieherischen Rolle der Eltern sprechen. Ohne einen Anflug von Gleichgültigkeit behandelten sie die Unternehmungen ihres Sohnes. Als er von den Fahnen begeistert war, nähten ihm seine Mutter und seine Tante zum Geburtstag eine schicke und echte amerikanische Flagge. Der Traum vom eigenen Häuschen, von dem der Junge sogar geträumt hatte, wurde schließlich Wirklichkeit - unter der Anleitung von Gawrila, dem Wärter, wurde ein solches Haus - etwa zwei Meter lang und breit - gebaut. Auf der Suche nach einer Französischlehrerin für ihren Sohn reiste seine Mutter sogar nach Warschau und konnte ein sechzehnjähriges Mädchen, das ihr gefiel, eine Französin, überreden, ins Hinterland von Sonzowka zu gehen. Aber, wie Maria Grigorjewna später schrieb, hätte sie nie eine andere Erzieherin als sich selbst zugelassen. Sie wünschte sich für ihren Sohn einen Partner für verschiedene Spiele und Vergnügungen, der ihm gleichzeitig praktische Sprachkenntnisse vermittelt. Und wie viele deutsche Lehrer der Junge ersetzt hatte. Die Eltern



свели, кто и как развивал их многообещающего сына.

Среди прочих, были интеллектуальные занятия, интерес к которым не угасал и у взрослого Сергея Сергеевича. Таковы шахматы. Обучившись этой игре довольно рано и, кстати, обучив заодно всех окружающих, Прокофьев вырос в незаурядного шахматиста, в чем приходилось неоднократно убеждаться в дальнейшем его жизненном пути.

При всех своих многочисленных талантах маленький Прокофьев был вполне нормальным мальчишкой. Скажем, летом 1901 года, во время войны в Китае, он вздумал в большом саду затеять сражение с китайцами (эту роль выполнял молочай, высокая трава с хрупким стеблем, наполненная желтым соком). Десятки таких «желтолицых врагов» ему удавалось победить. Но потом попадало от взрослых за перепачканный костюм, и ребенок долго размышлял, что такое «несносный», может быть «не с носом», то есть безносый?!

В январе 1902 года открывается новый этап в обучении юного композитора – он соприкоснулся с настоящей профессиональной средой. В гостях у московского семейства Померанцевых, с которыми у родителей Сережи были дружеские отношения, он с матерью познакомились с заканчивающим консерваторию Юрием Померанцевым, учеником непрекаемого московского авторитета, знаменитого композитора профессора Танеева. Убедившись в выдающихся способностях мальчика, Померанцев, как и обещал, устроил встречу с самим Танеевым.

Выдающийся музыкант оказался приветливым и добрым, не только послушал музыку, обласкал и угостил шоколадом, но и рекомендовал незамедлительно начать правильное

верfolgten genau, wer und wie sich ihr vielversprechender Sohn entwickelte.

Dazu gehörten auch intellektuelle Beschäftigungen, für die sich der erwachsene Sergej Sergejewitsch immer interessierte. Das war Schach. Nachdem er dieses Spiel früh genug erlernt und übrigens allen Menschen in seiner Umgebung beigebracht hatte, entwickelte sich Prokofjew zu einem herausragenden Schachspieler, wie wir im Laufe seines späteren Lebens mehr als einmal feststellen mussten.

Trotz seiner vielen Talente war der kleine Prokofjew ein ganz normaler Junge. Im Sommer 1901, während des Krieges in China, dachte er sich in einem großen Garten eine Schlacht mit den Chinesen aus (diese Rolle spielte eine Wolfsmilchpflanze, ein hohes Gras mit brüchigem Stängel, das mit gelbem Saft gefüllt war). Es gelang ihm, Dutzende dieser „gelbgesichtigen Feinde“ zu besiegen. Aber dann wurde er von den Erwachsenen für ein verschmutztes Kostüm bestraft, und das Kind fragte sich lange, was denn „unausstehlich“ sei, vielleicht „nicht mit Nase“, also nasenlos?!

Der Januar 1902 eröffnete eine neue Etappe in der Ausbildung des jungen Komponisten - er kam in Kontakt mit dem realen beruflichen Umfeld. Bei einem Besuch der Familie Pomeranzew in Moskau, mit der Sergejs Eltern befreundet waren, lernten er und seine Mutter Juri Pomeranzew kennen, einen Schüler der unbestrittenen Moskauer Autorität, des berühmten Komponisten Professor Tanejew. Überzeugt von den herausragenden Fähigkeiten des Jungen, arrangierte Pomeranzew ein Treffen mit Tanejew selbst, wie er es versprochen hatte.

Der bedeutende Musiker erwies sich als freundlich und gütig, hörte sich nicht nur die Musik an, verwöhnte ihn und gab ihm Schokolade, sondern empfahl ihm auch, sofort mit dem richtigen

преподавание гармонии, так как если привыкнуть к ошибкам, избавляться от них будет очень трудно.

В Москве мальчик начал уроки у Померанцева. Хотя тот занимался вполне добросовестно, объяснял правила и задавал задачи, юного Прокофьева тяготили эти занятия – он хотел писать оперы с маршами, бурями, а тут связывают по рукам и ногам, не дают развернуться фантазии – параллельных октав нельзя, пятого голоса нельзя...

Будто бы подслушав желания мальчика, на три летних месяца Танеев порекомендовал пригласить настоящего композитора, который уже окончил консерваторию и всесторонне увеличил бы кругозор начинающего сочинителя. Таким человеком оказался Рейнгольд Морицевич Глиэр. И общение с ним стало еще одной примечательной вехой в формировании будущего Прокофьева. Много лет спустя Глиэр вспоминал, какой разумный распорядок дня был в семье Прокофьевых: «Вставали рано. До завтрака мы ходили купаться на речку, протекавшую недалеко от дома. С 10 до 11 Сережа занимался со мной (потом, правда, время занятий значительно увеличилось. – *Прим. авт.*). Затем урок с отцом по русскому и арифметике. После арифметики следовали занятия с матерью по французскому и немецкому языкам. В эти часы я обычно работал в своей комнате (27; с. 352)». После обеда было время развлечений и забав: верховая езда, крокет, ходули, шахматы, часто молодой педагог совершал прогулки со своим учеником по живописным окрестностям и удивлялся глубоким знаниям природы, которые выказывал Сережа – все же сын агронома!

Unterricht in Harmonielehre zu beginnen, denn wenn man sich an Fehler gewöhnt, wird es sehr schwierig, sie wieder loszuwerden.

In Moskau nahm der Junge Unterricht bei Pomeranzew. Obwohl er fleißig arbeitete, ihm die Regeln erklärte und Aufgaben stellte, empfand der junge Prokofjew diese Lektionen als lästig - er wollte Opern mit Märschen und Stürmen schreiben, aber hier waren ihm Hände und Füße gebunden und seine Fantasie durfte sich nicht entfalten - keine parallelen Oktaven, keine fünfte Stimme...

Als hätte er die Wünsche des Jungen überhört, empfahl Tanejew, für drei Sommermonate einen echten Komponisten einzuladen, der das Konservatorium bereits absolviert hatte und der den Horizont des jungen Komponisten umfassend erweitern würde. Es stellte sich heraus, dass es sich bei dieser Person um Reinhold Morizewitsch Glière handelte. Und die Kommunikation mit ihm war ein weiterer wichtiger Meilenstein in der Entwicklung des zukünftigen Prokofjews. Viele Jahre später erinnerte sich Glière daran, wie sinnvoll der Tagesablauf in der Familie Prokofjew war: „Man stand früh auf. Vor dem Frühstück gingen wir im Fluss schwimmen, der in der Nähe des Hauses floss. Von 10 bis 11 Uhr lernte Sergej mit mir (dann nahm die Lernzeit jedoch deutlich zu - *Anm. d. Autorin*). Dann war Russisch- und Rechenunterricht bei dem Vater. Nach dem Rechnen folgten Französisch- und Deutschunterricht bei der Mutter. Während dieser Stunden arbeitete ich gewöhnlich in meinem Zimmer (27; S. 352).“ Nach dem Abendessen gab es Zeit für Vergnügen und Unterhaltung: Reiten, Krocket, Stelzenlauf, Schach, und oft nahm der junge Erzieher seinen Zögling mit auf Spaziergänge in die malerische Landschaft und staunte über die tiefe Kenntnis der Natur, die Sergej an den Tag legte - schließlich war er der Sohn eines Agronomen!

Глиэр чутко и любовно руководил мальчиком, оценив его блестящие способности – абсолютный слух, феноменальную память, поразительную способность читать с листа и редкостную восприимчивость. Не забудем, что и для самого Глиэра этот педагогический опыт был первым и потому во многом экспериментальным. Прежде всего педагог решил систематизировать достаточно сумбурные представления ученика о гармонии, научить его правильному голосоведению, дать профессиональные начатки знаний о музыкальной форме. Он занимался с мальчиком и по фортепиано, обращая его внимание на несовершенства техники, прежде всего из-за неправильной постановки рук. Ученик и учитель много играли в четыре руки – Гайдна, Моцарта, Бетховена, Чайковского. Любознательность Сережи стимулировала его узнавать все больше и больше – о форме, об инструментовке. Глиэр терпеливо и внимательно старался отвечать на многочисленные вопросы. По вечерам разыгрывались и скрипичные сонаты Моцарта – Сережа за роялем, Глиэр – скрипач. Склонил учитель своего питомца и к импровизациям за роялем, чем юный Прокофьев занимался с особым удовольствием.

Все, что ни объяснял педагог из теории, тотчас же проверялось на практике. И именно такой метод был более всего показан прирожденному композитору. Так, рассказ учителя о слагаемых музыкальной формы – предложении, периоде, которые призваны форму структурировать, повлек за собой сочинение нескольких серий так называемых песенок (за шесть лет их оказалось несколько десятков, причем пьесы были разных размеров и характера

Glière leitete den Jungen liebevoll und einfühlsam an und schätzte seine brillanten Fähigkeiten - ein absolutes Gehör, ein phänomenales Gedächtnis, eine unheimliche Fähigkeit, vom Blatt zu lesen, und eine seltene Aufnahmefähigkeit. Vergessen wir nicht, dass dies für Glière selbst auch seine erste Erfahrung als Lehrer und damit in vielerlei Hinsicht ein Experiment war. Der Lehrer beschloss, die eher verworrenen Vorstellungen seines Schülers über die Harmonie zu systematisieren, ihm eine korrekte Stimmführung beizubringen und ihm einen professionellen Überblick über die Kenntnisse der musikalischen Form zu geben. Er studierte mit dem Jungen auch das Klavierspiel und machte ihn auf die Unzulänglichkeiten der Technik aufmerksam, die vor allem auf die falsche Haltung der Hände zurückzuführen waren. Der Schüler und der Lehrer spielten viel zu vier Händen - Haydn, Mozart, Beethoven und Tschaikowsky. Serjoschas Wissbegierde regte ihn dazu an, immer mehr zu lernen - über die Form, über die Instrumentierung. Glière versuchte geduldig und aufmerksam, zahlreiche Fragen zu beantworten. An den Abenden wurden auch Mozarts Violinsonaten gespielt - Serjoscha am Klavier, Glière als Geiger. Der Lehrer leitete seinen Schüler auch zu Improvisationen am Klavier an, was der junge Prokofjew mit besonderer Freude tat.

Was der Lehrer in der Theorie erklärte, wurde sofort in der Praxis getestet. Und es war genau diese Methode, die den geborenen Komponisten am meisten auszeichnete. So führte die Erklärung des Lehrers über die Bestandteile der musikalischen Form - ein Satz, eine Periode, die die Form strukturieren sollen, führten zur Komposition mehrerer Serien von so genannten Liedern (im Laufe von sechs Jahren wurden es mehrere Dutzend, und die Stücke waren von unterschiedlichem

образности). Особое внимание обращалось на то, что при повторах в песенной форме желательны какие-нибудь варианты.

Другое важнейшее педагогическое достижение Глиэра – знакомство мальчика с основами оркестровки, свойствами и диапазонами инструментов. Однако, так как слушать живой оркестр возможности не было, делалось это на рояле. Если, предположим, в сонате Бетховена или другой пьесе попадались аккорд, пассаж, характерные для оркестрового изложения, учитель тотчас же говорил, как этот эпизод мог бы выглядеть в оркестре. Разумеется, подобный метод возник не от хорошей жизни. Однако он развивал воображение и, как выяснилось, много дал в дальнейшем умеющему ярко и сочно живописать в оркестре Сергею Сергеевичу.

Кончились оркестровые экзерсисы тем, что юный композитор задумал написать симфонию и с помощью Глиэра это осуществил. К концу лета симфония была сочинена, первая часть оркестрована. Уезжая, Глиэр оставил задание: закончить оркестровку и сделать четырехручное переложение. Дальше занятия должны были продолжаться заочно, по переписке.

Весьма поучителен взгляд взрослого композитора на результаты занятий с Глиэром. Очень высоко оценивая в целом эти занятия, он точно отмечает и их недостатки, изжитые им только в зрелости. Хорошо, что учитель научил «квадратным построениям» – четыре такта плюс четыре. Но Прокофьев считал, что усвоив, это надо поскорее забыть. Иначе музыка станет невыносимо скучной. Конечно, писал композитор в Автобиографии, «Глиэр должен был меня просветить, но, просвещая, пояснить, что и четырех-

Умфог und Charakter der Bildhaftigkeit). Dabei wurde besonders darauf geachtet, dass Variationen der Liedform erwünscht sind.

Eine weitere wichtige pädagogische Leistung Glières war es, den Jungen mit den Grundlagen der Orchestrierung, den Eigenschaften und dem Tonumfang der Instrumente vertraut zu machen. Da es jedoch keine Möglichkeit gab, ein Live-Orchester zu hören, wurde dies auf dem Klavier gemacht. Wenn zum Beispiel in einer Beethoven-Sonate oder einem anderen Stück ein Akkord oder eine Passage auftaucht, die typisch für eine Orchesterkomposition ist, erklärt der Lehrer sofort, wie diese Episode im Orchester gespielt werden kann. Natürlich ist eine solche Methode nicht durch ein gutes Leben entstanden. Aber es entwickelte die Vorstellungskraft und gab Sergej Sergejewitsch, der im Orchester lebendig und üppig darstellen konnte, viel für die Zukunft.

Die Orchesterübungen endeten mit der Idee des jungen Komponisten, eine Sinfonie zu schreiben, und mit Glières Hilfe wurde diese verwirklicht. Am Ende des Sommers war die Sinfonie komponiert und der erste Satz orchestriert. Bei seiner Abreise wurde Glière mit der Aufgabe betraut, die Orchestrierung zu vervollständigen und das vierhändige Arrangement zu vollenden. Weitere Studien sollten auf dem Schriftweg fortgesetzt werden.

Der Blick des erwachsenen Komponisten auf die Ergebnisse des Unterrichts bei Glière ist aufschlussreich. Er schätzt diese Lektionen im Großen und Ganzen sehr, stellt aber auch ihre Mängel fest, die er erst in seiner Reife überwinden musste. Es war gut, dass der Lehrer ihm „quadratische Formationen“ beigebracht hatte - vier Takte plus vier. Aber Prokofjew war der Meinung, dass er das, was er einmal gelernt hatte, bald vergessen sollte. Sonst würde die Musik unerträglich langweilig werden. Natürlich, so schrieb der Komponist in

тактом, и отклонением в шестую ступень, и секвенцией надо пользоваться с оглядкой» (25; с. 90). Словом, зрелый Прокофьев был против шаблонов, с которыми он всегда отчаянно боролся.

Каждое значительное событие подстегивало проявление композиторской индивидуальности. Такой была встреча с маститым Танеевым в Москве в конце 1902 года, когда в присутствии Глиэра Сережа показывал мэтру свои новые работы. Маленькая реплика Танеева о слишком простой гармонизации сыгранной симфонии очень уязвила юного автора, запала ему в сознание и дала плодотворные ростки. Правда, способствующий этому мастер, когда лет через восемь Прокофьев сыграл ему «Четыре этюда для фортепиано», опус 2, Танеев оказался недовольным обилием фальшивых нот. После реплики Прокофьева, что, дескать, именно Танеев способствовал его гармоническим терпкостям, тот, схватившись за голову, не без юмора воскликнул: «Неужто это я толкнул вас на такую скользкую дорогу!» (25; с. 100). Много раз на протяжении жизни Прокофьев добрым словом вспоминал добрейшего и мудрого Сергея Ивановича и в том числе слова, адресованные к матери: «Берегите силы вашего сына», чему она неизменно следовала (25; с. 77).

Новая опера «Пир во время чумы» по Пушкину, над которой двенадцатилетний Сережа работал под руководством того же Глиэра, дала ему новые навыки – овладение сонатным аллегро, что понадобилось для увертюры, свойствами того или иного певческого голоса. Продвинулся мальчик и в знаниях оркестра. Главное же – это была уже

seiner Autobiographie, „hätte Glière mich aufklären müssen, aber indem er mich aufklärte, erklärte er mir, dass sowohl die Vier-Takt - als auch die Sechs-Takt-Abweichung sowie die Sequenzen mit Vorsicht zu verwenden seien“ (25; S. 90). Kurzum, der reife Prokofjew war gegen die Muster, mit denen er immer verzweifelt gekämpft hatte.

Jedes bedeutsame Ereignis regte den Komponisten zur Entfaltung seiner Individualität an. So auch bei der Begegnung mit dem ehrwürdigen Tanejew in Moskau Ende 1902, als Serjoscha dem Maestro in Anwesenheit von Glière seine neuen Werke vorstellte. Tanejews kleine Bemerkung über die allzu schlichte Harmonisierung der gespielten Sinfonie hat den jungen Komponisten wirklich verletzt, sich in sein Bewusstsein eingebrannt und fruchtbare Keime hervorgebracht. Als Prokofjew ihm acht Jahre später seine „Vier Etüden für Klavier“, Opus 2, vorspielte, war Tanejew allerdings unzufrieden mit der Fülle an falschen Noten. Nachdem Prokofjew bemerkt hatte, dass Tanejew zu seiner harmonischen Herbheit beitrug, rief dieser, sich den Kopf haltend, humorvoll aus: „War es wirklich ich, der dich auf so einen schlüpfrigen Weg gebracht hat!“ (25; с. 100). Im Laufe seines Lebens erinnerte Prokofjew oft mit freundlichen Worten an den gütigsten und weisesten Sergej Iwanowitsch, so auch mit den an seine Mutter gerichteten Worten: „Kümmen Sie sich um die Kraft Ihres Sohnes“, die sie stets befolgte (25; S. 77).

Die neue Oper „Das Gelage während der Pest“ nach Puschkin, an der der zwölfjährige Serjoscha unter der Leitung desselben Glière arbeitete, vermittelte ihm neue Fähigkeiten - die Beherrschung des Sonatentallegros, das für die Ouvertüre erforderlich war, die Eigenschaften dieser oder jener Singstimme. Der Junge machte auch Fortschritte in seiner Orchesterkenntnis.

серьезная опера, основанная на настоящем литературном источнике. Кто знает, может быть Глиэр рассказывал Сереже, что и Моцарт в двенадцать лет написал оперу, дал ему веру, что проект может быть реализован.

К этому времени по примеру некоторых взрослых Прокофьев начал вести дневник, где он скрупулезно записывал все важное. Это помогало и лучше осмысливать происходящее, и организовывало имеющего массу обязанностей и еще больше интересов мальчика. Прирожденный воспитатель, мать поощряла склонность фиксировать события каждого дня и требовала давать им свою оценку. Так формировалось и укреплялось чувство ответственности.

Долгие споры о том, где и как учиться Сереже дальше, получили неожиданный поворот. Вышли на знаменитого композитора-симфониста, профессора Александра Константиновича Глазунова, который в Петербурге был не менее авторитетен, чем Танеев в Москве. И решительная позиция маститого музыканта, уверенного, что талантливому мальчику место только в консерватории, где его необыкновенный дар получит полноценное развитие, сделала свое дело. Отношения с Глазуновым составляют целый сюжет и в дальнейшей жизни Прокофьева, когда Александр Константинович то принимал музыку Сергея Сергеевича, то строго отвергал, но, как правило, вел себя с присущим ему человеческим благородством.

Мать и сын отныне должны были жить в Петербурге, отец оставался в Сонцовке и только по большим праздникам навещал семью. Виделись они, конечно, и летом на каникулах. Отныне систематическое

Vor allem aber war es bereits eine ernstzunehmende Oper, die auf einer echten literarischen Quelle beruhte. Wer weiß, vielleicht hat Glière Serjoscha erzählt, dass Mozart im Alter von zwölf Jahren eine Oper geschrieben hat, und ihm den Glauben gegeben, dass das Projekt realisiert werden kann.

Zu diesem Zeitpunkt hatte Prokofjew nach dem Vorbild einiger Erwachsener begonnen, ein Tagebuch zu führen, in dem er akribisch alles Wichtige notierte. Dies half sowohl, das Geschehen besser zu verstehen, als auch den Jungen zu organisieren, der eine Menge Verantwortung und noch mehr Interessen hatte. Als geborene Erzieherin förderte seine Mutter die Tendenz, die Ereignisse eines jeden Tages festzuhalten, und verlangte eine Würdigung der Ereignisse. Auf diese Weise wurde das Verantwortungsbewusstsein gestärkt.

Die lange Debatte darüber, wo und wie Serjoscha als nächstes studieren sollte, nahm eine unerwartete Wendung. Sie lernten den berühmten Sinfoniekomponisten Professor Alexander Konstantinowitsch Glasunow kennen, der in Petersburg ebenso einflussreich war wie Tanejew in Moskau. Die entschlossene Haltung des erfahrenen Musikers, der davon überzeugt war, dass der begabte Junge an ein Konservatorium gehörte, wo er sein außergewöhnliches Talent voll entfalten konnte, zeigte Wirkung. Sein Verhältnis zu Glasunow bildet auch in Prokofjews späterem Leben eine ganze Handlung, wenn er zwischen Akzeptanz und strikter Ablehnung von Sergejewitschs Musik schwankt - aber er verhielt sich immer mit der ihm innewohnenden Menschenwürde.

Mutter und Sohn mussten in Petersburg leben, der Vater blieb in Sonzowka und besuchte die Familie nur an wichtigen Feiertagen. Natürlich sahen sie sich auch in den Sommerferien. Von nun an wurde die

общение с Сергеем Алексеевичем доверялось главным образом бумаге. Конечно, это была семейная драма, которую маленький Прокофьев не мог тогда оценить в полной мере. Но интересы сына всегда были важны для его родителей – не устанем повторять это снова и снова – превыше всего.

Вроде бы миновала счастливейшая пора детства, Прокофьев входил во взрослую жизнь. Но многое оставалось прежним: он импровизировал на вечерах у знакомых (в частности, большой успех имела импровизация на тему известной песенки «Чижик, чирик, где ты был?»), в содружестве с поэтессой Марией Григорьевной Кильштетт начал работать над новой оперой «Ундина» по де ла Мотт-Фуке. Продолжались немзыкальные увлечения, особенно летом в Сонцовке: изобретался алфавит, писался роман в стихах «Граф», который мальчик сам и иллюстрировал, в честь любимых морских гигантов-броненосцев слагались стихи. Отец составлял для сына круг чтения. На Новый год родители подарили настоящие маски зверей – медведя, попугая и обезьяны, чтобы стимулировать театральные представления. Расчет, конечно, оправдался.

И все-таки детство – скажем так – кончалось, наступала новая пора осмысления себя и своего места в окружающем мире.

## **Глава вторая**

### **Музыкальные университеты**

#### **Становление**

Можно возразить: разве становление Прокофьева как

systematische Kommunikation mit Sergej Alexejewitsch hauptsächlich auf Papier abgewickelt. Natürlich handelte es sich um ein Familiendrama, das der kleine Prokofjew damals noch nicht richtig einschätzen konnte. Aber die Interessen seines Sohnes waren seinen Eltern - wir werden nicht müde, dies immer wieder zu wiederholen - immer wichtiger als alles andere.

Die glücklichste Zeit seiner Kindheit schien vorbei zu sein, und Prokofjew wurde erwachsen. Doch vieles blieb gleich: er improvisierte bei den Abenden seiner Freunde (insbesondere die Improvisation über das berühmte Lied „Tschischik, Tschischik, wo bist du gewesen?“ hatte großen Erfolg), in Zusammenarbeit mit der Dichterin Maria Grigorjewna Kilschtett begann die Arbeit an einer neuen Oper „Undine“ von de la Motte-Fouquet. Die außermusikalischen Hobbys wurden fortgesetzt, vor allem im Sommer in Sonzowka: das Alphabet wurde entwickelt, ein Roman in Versen mit dem Titel „Der Graf“ wurde geschrieben und vom Jungen selbst illustriert, Gedichte wurden zu Ehren seiner Lieblingsriesenschiffe verfasst. Sein Vater stellte eine Leseliste für seinen Sohn zusammen. Zu Neujahr schenkten ihm seine Eltern echte Tiermasken - einen Bären, einen Papagei und einen Affen -, um ihn zu theatralischen Darbietungen anzuregen. Die Rechnung ist natürlich aufgegangen.

Und doch ging die Kindheit - sagen wir es mal so - zu Ende, eine neue Zeit des Selbstverständnisses und des eigenen Platzes in der Welt begann.

## **Zweites Kapitel**

### **Musikuniversitäten**

#### **Werden**

Man könnte argumentieren, dass Prokofjews Entwicklung als

творческой личности, а это, разумеется, должно интересовать нас в первую очередь, началось не значительно раньше? Его ведь, по правде говоря, можно смело назвать вундеркиндом. Правильно, хотя исключительно мудрые и проницательные родители, скорее всего, боялись воспринимать своего первенца как особенного, стараясь ни в чем ему не навредить, воспитывая его в строгости, избегая культа и завышенных амбиций. Кроме того, им никогда даже не приходило в голову зарабатывать на гениальном сыне, эксплуатировать его талант материально. Они сделали все возможное и даже невозможное для гармоничного развития личности сына.

Однако предстоящее новое положение студента – принципиальный шаг вперед. И потому, что отныне молодой человек вошел в исключительно профессиональную среду, и потому, что он получил возможность общественно утвердить собственную индивидуальность. Наконец, переезд в большой город из маленькой глухой Сонцовки – тоже скачок на жизненном пути.

Это был не просто большой город. Петербург. Столица, которая манила и интриговала, отпугивала и завлекала одновременно. Город, полный несовместимых идей и безумных контрастов. Завораживающий изумительной по красоте архитектурой и раздавливающий имперским величием. Город тайных заговоров, мистических озарений, прекрасных и жутких белых ночей и одиноких поэтических мечтаний. Впечатления не успевали за событиями – гремели славой театры Петербурга, сверкали звезды оперы, балета, драмы; слепила глаза пестрота и разнообразие художественных направлений; притягивали умы

с schöpferische Persönlichkeit - und das sollte uns natürlich in erster Linie interessieren - nicht schon viel früher begonnen hatte? Man kann ihn getrost als Wunderkind bezeichnen. Das stimmt, obwohl außergewöhnlich weise und scharfsinnige Eltern wahrscheinlich Angst hatten, ihr erstgeborenes Kind als etwas Besonderes zu sehen, und versuchten, ihm in keiner Weise zu schaden, indem sie es in Sparsamkeit erzogen und Kultismus und übertriebenen Ehrgeiz vermieden. Außerdem kam es ihnen nie in den Sinn, mit ihrem brillanten Sohn Geld zu verdienen, sein Talent finanziell auszunutzen. Sie taten alles Mögliche und sogar Unmögliches für die harmonische Entwicklung der Persönlichkeit ihres Sohnes.

Die bevorstehende neue Stellung des Studenten ist jedoch im Prinzip ein Fortschritt. Dies liegt zum einen daran, dass der junge Mann von nun an in ein ausschließlich berufliches Umfeld eintritt, und zum anderen daran, dass er die Möglichkeit erhält, seine Individualität in der Gesellschaft zu behaupten. Schließlich war auch der Umzug von einer kleinen, abgelegenen Stadt in Sonzowka in eine Großstadt ein Sprung auf dem Weg des Lebens.

Es war nicht nur eine große Stadt. Es war Petersburg. Die Hauptstadt, die lockte und faszinierte, ängstigte und verlockte zugleich. Eine Stadt voller unvereinbarer Ideen und verrückter Gegensätze. Die Stadt, die mit ihrer schönen Architektur fasziniert und mit ihrer kaiserlichen Erhabenheit erdrückt. Die Stadt der geheimen Verschwörungen, der mystischen Illusionen, der glorreichen und unheimlichen weißen Nächte und der einsamen poetischen Träume. Die Eindrücke konnten mit den Ereignissen nicht Schritt halten - die Theater in Petersburg strahlten vor Ruhm, die Stars der Oper, des Balletts und des Schauspiels glänzten; die Vielfalt und Verschiedenheit der Kunstströmungen



знаменитые гастролеры. В такой город попал в 1904 году Сережа Прокофьев, которому отныне и до конца дней придется отстаивать свою индивидуальность среди метущихся противоречий окружающей жизни.

«Высокий подвижный мальчик, ярко выраженный блондин с живыми глазами, с хорошим цветом лица, с яркими крупными губами, очень аккуратно одетый и аккуратно подстриженный. Держался он с достоинством» – таким увидела подростка Прокофьева Вера Алперс, соученица по консерватории, многолетняя его приятельница (18; с. 234). Таким он предстал при поступлении в консерваторию перед авторитетной комиссией на самом ответственном экзамене по специальной теории.

Претендентов – человек двадцать, все – старше нашего героя. Но именно он принес больше всего сочинений, написанных за последний год, – в одной папке, в иные годы – в другой. Переплетенную тетрадь с двадцатью четырьмя «песенками» юноша нес отдельно, они в папки не поместились.

Из экзаменаторов было человек десять, в том числе признанные мэтры отечественной композиторской школы Александр Константинович Глазунов, Николай Андреевич Римский-Корсаков и Анатолий Константинович Лядов. Экзамен Прокофьев выдержал с блеском. Он чувствовал себя весьма уверенно, хотя спрашивали основательно. Играл на рояле музыку знакомую и незнакомую, демонстрировал свой абсолютный слух и знание гармонии и даже читал партитуру. Наконец, показывал авторитетной комиссии свои собственные сочинения – фрагменты из оперы «Пир во время чумы» и Vivo для фортепиано. Решение, разумеется, в его пользу –

blendete das Auge; berühmte Reisestars zogen die Aufmerksamkeit auf sich. Sergej Prokofjew fand sich 1904 in dieser Stadt wieder und musste von nun an bis ans Ende seiner Tage seine Individualität inmitten der flackernden Widersprüche des ihn umgebenden Lebens behaupten.

„Ein großer und lebhafter Junge, mit lebhaften Augen und einem guten Teint, mit großen hellen Lippen, sehr ordentlich gekleidet und gepflegt. Er benahm sich mit Würde“ - so sah Wera Alpers, eine Kommilitonin am Konservatorium und langjährige Freundin, den heranwachsenden Prokofjew (18; S. 234). So trat Prokofjew bei der wichtigsten Prüfung in Spezialtheorie am Konservatorium vor einer angesehenen Kommission auf.

Es gab zwanzig Kandidaten, die alle älter waren als unser Held. Aber er war derjenige, der die meisten im letzten Jahr geschriebenen Kompositionen mitbrachte - in einem Ordner und in anderen Jahren in einem anderen. Das gebundene Heft mit den vierundzwanzig „Liedern“ wurde separat mitgeführt; sie passten nicht in die Mappen.

Es gab zehn Prüfer, darunter berühmte Meister der nationalen Kompositionsschule, Alexander Konstantinowitsch Glasunow, Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow und Anatoli Konstantinowitsch Ljadow. Prokofjew bestand die Prüfung mit Bravour. Er fühlte sich sehr sicher, obwohl die Fragen sehr gründlich waren. Er spielte sowohl bekannte als auch unbekannte Musik auf dem Klavier, bewies sein absolutes Gehör und sein Wissen über Harmonie und las sogar die Partitur. Schließlich zeigte er dem maßgeblichen Ausschuss seine eigenen Kompositionen - Auszüge aus der Oper „Das Gelage während der Pest“ und Vivo für Klavier. Die Entscheidung fiel natürlich zu seinen

тринадцати лет от роду Прокофьев принят в Петербургскую консерваторию.

Сергею, привыкшему к определенному жизненному устройству, вначале было очень нелегко. Обстановка вокруг резко отличалась от сонцовской идиллии, и осваивался он в ней непросто.

Репутация у петербургской консерватории легендарная. Именно здесь заложены основы композиторской и исполнительской школ, которым в XX веке суждено сыграть опережающую роль в мировой музыкальной культуре. Однако консерватория начала века – явление противоречивое, стоящее на пороге той ломки, которую скоро предстоит пережить всем общественным институтам. С одной стороны, цвет профессуры, гордость отечественного искусства, те самые композиторы, которые дали путевку в профессиональную жизнь молодому Прокофьеву – Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов, а также пианистка Анна Есипова, скрипач Леопольд Ауэр, в классы которых со всего мира съезжались юные и честолюбивые таланты. Этим великих музыкантских имен достаточно, чтобы обозначить уровень окружения Прокофьева.

С другой стороны, до непосредственного влияния маститого композитора или артиста еще надо было добратся «сквозь серенькие будни», как писал соученик Прокофьева, его друг, ставший впоследствии академиком, Борис Владимирович Асафьев. И подытоживал – господствующая казенная бюрократическая атмосфера, насаждающаяся тогдашним директором консерватории (до 1905 года), человеком реакционных взглядов органистом по специальности А. Бернгардом, приводила к тому, что «мысль съезживалась», главным

Gunsten aus - mit dreizehn Jahren wurde Prokofjew in das Petersburger Konservatorium aufgenommen.

Sergej, der an eine bestimmte Lebensweise gewöhnt war, fand es anfangs sehr schwierig. Die Umgebung war ganz anders als die Idylle von Sonzowka, und es fiel ihm nicht leicht, sich daran zu gewöhnen.

Das Petersburger Konservatorium hat einen legendären Ruf. Hier wurden die Grundlagen für die Kompositions- und Aufführungsschulen gelegt, die im XX. Jahrhundert eine führende Rolle in der Weltmusikultur spielen sollten. Doch das Konservatorium an der Jahrhundertwende ist ein umstrittenes Phänomen, das an der Schwelle zum Zusammenbruch steht, der bald alle öffentlichen Einrichtungen überrollen wird. Auf der einen Seite die Blüte der Professoren, der Stolz der nationalen Kunst, die Komponisten, die dem jungen Prokofjew den Weg zu seinem Beruf geebnet haben - Rimski-Korsakow, Ljadow, Glasunow, aber auch die Pianistin Anna Jessipowa, der Geiger Leopold Auer, deren Unterricht junge und ehrgeizige Talente aus aller Welt anzieht. Diese großen Musikernamen reichen aus, um das Niveau von Prokofjews Umfeld anzugeben.

Andererseits musste der direkte Einfluss eines ehrwürdigen Komponisten oder Künstlers immer noch „durch den grauen Alltag“ erreicht werden, wie Prokofjews Studienkollege, sein Freund und späterer Akademiemitglied Boris Wladimirowitsch Assafjew, schrieb. Er kam zu dem Schluss, dass die offizielle bürokratische Atmosphäre, die der damalige Direktor des Konservatoriums (vor 1905), ein Mann mit reaktionären Ansichten und Organist von Beruf, A. Bernhard, geschaffen hatte, dazu führte, dass „das Denken schrumpft“ und die Hauptaufgabe darin bestand, „zuzuhören und zu spielen“ (7; S. 32).

образом следовало «выслушивать и выполнять» (7; с. 32).

Прокофьеву, имеющему нрав прямой и честный, смелый в отстаивании своей точки зрения и иногда даже доходящей до дерзости, такая обстановка была и вовсе невозможна. Иногда, по свидетельству одного из профессоров, из чувства противоречия он ходил по коридорам консерватории «напрямик», никому не уступая дороги, за что его прозвали «мотором». Это «напрямик» да еще, конечно, отсутствие опыта не позволили ему в полной мере воспользоваться возможностями, открывающимися ему в классах Лядова и Римского-Корсакова. Правда, кое-что могло послужить молодому человеку оправданием.

Конечно, Лядов, в класс которого Сергея определили, обладал как музыкант отменным профессионализмом и безупречным вкусом. Казалось, он и как композитор был Прокофьеву близок – не только своей музыкой, но и взглядами «Я страшно болен жаждою новизны и необыкновенного...», «...Я очень радуюсь, что нарождаются новые люди с «новыми» мыслями. Так старое надоело!» (12; с. 26). Не правда ли, Прокофьев мог бы подписаться под этими содержащимися в письмах Лядова мыслями? Но, как известно, совсем необязательно крупный художник автоматически становится хорошим педагогом. Высказанные теоретически мысли – одно. Ученики же воспринимали учителя совсем другим – усталым и безразличным. Прозорливо изобразил его на портрете художник Илья Репин, всегда видевший натуру «вглубь»: за маской равнодушия и скепсиса искрится вдруг загорающаяся активная мысль.

Лядов сам ненавидел педагогическую работу. О каком творческом подходе, так

Prokofjew, der ein geradliniges und ehrliches Temperament hatte und mutig seinen Standpunkt vertrat, manchmal sogar bis zur Dreistigkeit, fand dieses Umfeld völlig unerträglich. Einem seiner Professoren zufolge lief er manchmal auf den Gängen des Konservatoriums auf und ab, „ohne die Vorfahrt zu beachten“, was ihm den Spitznamen „Lokomotive“ einbrachte. Diese „Geradlinigkeit“ und seine mangelnde Erfahrung führten natürlich dazu, dass er die Möglichkeiten, die sich ihm in den Klassen von Ljadow und Rimski-Korsakow boten, nicht voll ausschöpfen konnte. Allerdings gab es eine Sache, die dem jungen Mann als Ausrede hätte dienen können.

Natürlich war Ljadow, in dessen Klasse Sergej eingeteilt war, ein äußerst professioneller Musiker mit tadellosem Geschmack. Als Komponist schien er Prokofjew nahe zu stehen - nicht nur in seiner Musik, sondern auch in seinen Ansichten: „Ich bin furchtbar krank vor Durst nach Neuem und Ungewöhnlichem...“, „...ich bin sehr froh, dass neue Leute mit „neuen“ Gedanken auftauchen. Ich habe das Alte so satt!“ (12; с. 26). Ist es nicht so, dass Prokofjew diese Gedanken in den Briefen von Ljadow unterschrieben haben könnte? Aber, wie man weiß, wird ein großer Künstler nicht unbedingt automatisch ein guter Pädagoge. Theoretisch formulierte Gedanken sind eine Sache. Die Schüler nahmen den Lehrer ganz anders wahr - müde und gleichgültig. Ilja Repin, der Künstler, der die Natur immer „in der Tiefe“ gesehen hat, hat ihn vorausschauend porträtiert: hinter der Maske der Gleichgültigkeit und Skepsis blitzt plötzlich ein aktiver Gedanke auf.

Ljadow selbst hasste das Unterrichten. Über welche Kreativität, die für den jungen Prokofjew so wichtig war, hätte

необходимом юному Прокофьеву, могла идти речь! Среди учеников класса Лядова он – самый младший. Рядом – самый старший, которому минуло тридцать лет и у которого двое детей. Занятия своему ровному подростку не нравились, отталкивали сухостью и скукой, к тому же нерегулярностью. Равнодушно-ленивое отношение педагога к урокам передавалось ученикам. Однако подросток все же сумел оценить отличный острый глаз Лядова, способность немедленно видеть все ошибки и отмечать их, впрочем, ничего не объясняя. Учитель сердился, когда работа была написана грязно или неряшливо, его постоянные уколы и насмешки вытравили всякое желание заниматься.

Да, Лядов-педагог был юному композитору не по душе. Но помог ему выработать чистоту и логику голосоведения, научил каллиграфической аккуратности записи. Хотя, как казалось в то время Прокофьеву, его сочинительские опыты и правила, которым учил преподаватель гармонии, а позже и контрапункта, никак не соприкасались. Юноша не сумел тогда оценить крупного музыканта Лядова в полном объеме, и, прежде всего, как композитора. Тем не менее, кто знает, может быть острота музыкальных зарисовок, меткость оркестровых характеристик, любовь рассказывать жизненные сказки, чистота утренней лирики – не от Лядова ли композитора отталкивался Прокофьев, конечно, преломляя это глубоко своеобразно в своем творчестве?..

Сложность вхождения Сергея в консерваторскую жизнь его мать, Мария Григорьевна, старалась всячески компенсировать. Она создает сыну климат максимального благоприятствования. Прокофьевы

er sprechen können! Unter den Schülern in Ljadows Klasse war er der Jüngste. Neben ihm stand der Älteste, der bereits dreißig Jahre alt war und zwei Kinder hatte. Der eigensinnige Jugendliche mochte den Unterricht nicht, er stieß ihn wegen seiner Trockenheit und Langeweile ab, und außerdem war er unregelmäßig. Die gleichgültige und faule Haltung des Lehrers gegenüber dem Unterricht überträgt sich auf die Schüler. Dennoch wusste der Jugendliche Ljadows ausgezeichnetes scharfes Auge zu schätzen, die Fähigkeit, alle Fehler sofort zu erkennen und zu markieren, ohne jedoch etwas zu erklären. Der Lehrer wurde wütend, wenn die Arbeit unordentlich oder schlampig war, seine ständigen Sticheleien und Spötteleien machten jede Lust am Lernen zunichte.

Ja, Ljadow, der Lehrer, war nicht nach dem Geschmack des jungen Komponisten. Aber er half ihm, eine klare und logische Stimme zu entwickeln und lehrte ihn die kalligraphische Sauberkeit des Schreibens. Obwohl, so schien es Prokofjew damals, seine Kompositionserfahrung und die von den Harmonielehrern und später den Kontrapunktlehrern gelehrt Regeln nicht übereinstimmten. Der junge Mann schätzte den großen Musiker Ljadow nicht in vollem Umfang und vor allem nicht als Komponisten. Doch wer weiß, vielleicht war es die Schärfe der musikalischen Skizzen, die Schärfe der orchestralen Charakteristiken, die Liebe zum Erzählen von Lebensgeschichten, die Reinheit der Morgenlyrik - war es nicht der Komponist Ljadow, von dem sich Prokofjew inspirieren ließ und der dies in seinem Werk natürlich auf seine eigene Art und Weise tief reflektierte?

Seine Mutter, Maria Grigorjewna, bemühte sich nach Kräften, die Schwierigkeiten zu kompensieren, die Sergej beim Eintritt ins Konservatoriumsleben hatte. Sie schafft ein Klima der maximalen Bevorzugung

снимают квартиру неподалеку от консерватории, на Садовой улице, около церкви Покрова Пресвятой Богородицы. У Сережи отдельная комната с большим письменным столом, где он и занимается, и продолжает играть в свои любимые занимательные «умные» игры. Досуг они часто проводят вместе, с жадным интересом посещают достопримечательности Петербурга, любят ансамбли его пригородов. Случаются и мальчишеские шалости. Внешний вид солидного Глазунова, а именно, его полнота, поражает воображение Сережи, и он засовывает большую подушку под пальто и так идет в лавку. За спиной слышит жалостливую реплику: «Смотрите, какой бедный мальчик – лицо худенькое, а сам какой болезненно толстый» (25; с. 172). Восторгом озорника нет предела.

Исправно посещали мать с сыном живущих в Петербурге родственников Раевских, у которых по воскресеньям собиралась вся родня. Между делом, кухня Катя учит молодого человека хорошим манерам: как во время еды помогать себе на тарелке корочкой хлеба; за столом можно разговаривать, но не громко, чтобы не мешать старшим; если в комнату вошла дама, надо встать и т.п.

Испытание на прочность семья Прокофьевых проходит в высшей степени достойно. Хотя Сергей Алексеевич остается жить и работать в Сонцовке, все члены семьи не только постоянно переписываются и делятся друг с другом всеми и важными, и незначительными новостями, но делают все возможное, чтобы видеться как можно чаще и подольше, причем не только летом в Сонцовке. У Марии Григорьевны по-прежнему преданный и верный муж – друг, у Сережи – отец, с которым его связывает глубокая любовь и

für ihren Sohn. Die Prokofjews mieten eine Wohnung in der Nähe des Konservatoriums, in der Sadowaja-Straße, nahe der Kirche Mariä Schutz und Fürbitte. Er hat ein separates Zimmer mit einem großen Schreibtisch, an dem er lernt und weiterhin seine lustigen „klugen“ Lieblingsspiele spielt. Sie verbringen ihre Freizeit oft gemeinsam, besichtigen eifrig die Sehenswürdigkeiten von Petersburg und bewundern die Ensembles der Vorstädte. Auch Jungenstreichs kommen vor. Die Erscheinung des soliden Glasunow, nämlich seine Fülle, erregt Serjoschas Fantasie, und er schiebt ein großes Kissen unter seinen Mantel und geht damit zum Laden. Hinter ihm hört man eine mitleidige Bemerkung: „Schaut, was für ein armer Junge - sein Gesicht ist dünn, und er selbst ist krankhaft fettleibig“ (25; S. 172). Das Vergnügen des schelmischen Jungen kennt keine Grenzen.

Regelmäßig besuchten Mutter und Sohn die in Petersburg lebenden Verwandten Rajewski, die sonntags alle Verwandten versammelten. In der Zwischenzeit bringt Cousine Katja dem jungen Mann gute Manieren bei: sich beim Essen mit einer Brotkruste auf dem Teller zu bedienen; bei Tisch zu sprechen, aber nicht zu laut, um die Älteren nicht zu stören; wenn eine Dame den Raum betritt, muss er aufstehen, usw.

Die Familie Prokofjew besteht die Belastungsprobe bravurös. Obwohl Sergej Alexejewitsch in Sonzowka lebt und arbeitet, korrespondieren alle Familienmitglieder nicht nur miteinander und tauschen alle wichtigen und unbedeutenden Neuigkeiten aus, sondern tun ihr Bestes, um sich so oft wie möglich zu sehen, und das nicht nur im Sommer in Sonzowka. Maria Grigorjewna hat immer noch einen treuen und hingebungsvollen Ehemann, einen Freund, und Serjoscha hat einen Vater, in den er sehr verliebt ist und der die Entwicklung des Jungen nach wie

который, как и раньше, продолжает внимательно следить за развитием мальчика. Вот образец письма матери отцу, который подтверждает теплоту отношений в семье: «День именин я провела очень оживленно. Утром я пошла и купила себе от твоего имени четыре горшочка живых цветов... мы пили шоколад, подаренный тобою... Пили за твое здоровье и много раз тебя вспоминали, чокаясь, кричали тебе “ура”, не знаю, слышал ли ты!..» (25; с. 254).

К пятнадцати годам некоторые противоречия в музыкальном обучении Прокофьева остались.

Любопытно, как дилемма: отношение к композитору – и педагогу решалась юношей применительно к Римскому-Корсакову, преподававшему ему оркестровку.

На уроках Римского-Корсакова собиралось слишком много народу; они длились чересчур долго – три-четыре часа подряд; внимание рассеивалось, сосредоточиться было трудно – пользы оказывалось мало. Некоторые работы Сергей делал даже с отвращением, но отдельные реплики учителя его интриговали, в частности: «У композитора должен быть голос в семь октав» (25; с. 283). Учитель в свою очередь был не очень доволен достижениями ученика. В итоге годовая оценка – 4. Впоследствии Прокофьев с сожалением вспоминал: «Искренне любя Римского-Корсакова, я все же не сумел тогда воспользоваться блестящими познаниями, которые он излучал» (25; с. 382).

Зато Римский-Корсаков как композитор интересовал Прокофьева донельзя и безоговорочно. Он даже в поздние консерваторские годы предполагал выступить в одном из вечеров солистом в Концерте

vor aufmerksam verfolgt. Hier ist ein Beispiel für einen Brief seiner Mutter an seinen Vater, der die Wärme der familiären Beziehungen bestätigt: „Ich habe den Tag meines Namenstages sehr lebhaft verbracht. Am Morgen ging ich hin und kaufte mir vier Töpfe mit frischen Blumen in deinem Namen... wir tranken Schokolade, die du uns geschenkt hast... Wir tranken auf deine Gesundheit und erinnerten uns oft an dich, indem wir dir zujubelten und „Hurra“ riefen, ich weiß nicht, ob du es gehört hast...“ (25; с. 254).

Bis zu seinem fünfzehnten Lebensjahr blieben einige Widersprüche in Prokofjews musikalischer Ausbildung bestehen.

Es ist interessant, wie der junge Mann das Dilemma - die Einstellung zum Komponisten und zum Lehrer - in Bezug auf Rimski-Korsakow, der ihn das Orchestrieren lehrte, gelöst hat.

Zu viele Menschen versammelten sich bei Rimski-Korsakows Lektionen; sie dauerten viel zu lange - drei oder vier Stunden am Stück; die Aufmerksamkeit war zerstreut, es war schwierig, sich zu konzentrieren - es hatte wenig Sinn. Einige der Werke, die Sergej komponierte, ekelten ihn sogar an, aber einige Bemerkungen seines Lehrers faszinierten ihn, insbesondere: „Ein Komponist sollte eine Stimme von sieben Oktaven haben“ (25; S. 283). Der Lehrer wiederum war nicht sehr zufrieden mit den Leistungen des Schülers. Infolgedessen wurde die Jahresnote 4 vergeben. Prokofjew erinnerte sich später mit Bedauern: „Ich habe Rimski-Korsakow aufrichtig geliebt, aber ich war damals nicht in der Lage, das brillante Wissen zu nutzen, das er ausstrahlte“ (25; S. 382).

Aber Rimski-Korsakow als Komponist interessierte Prokofjew uneingeschränkt und ohne Vorbehalte. Schon in seinen späten Konservatoriumsjahren zog er in Erwägung, an einem seiner Abende als Solist in Rimski-Korsakows Konzert für Klavier und Orchester aufzutreten.

Римского-Корсакова для фортепиано с оркестром.

Сергея привлекали многие произведения маститого автора. Но более всего поразило воображение «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», премьера которого состоялась в Мариинском театре в феврале 1907 года. Юноша посетил спектакль несчетное число раз, один и с родственниками, он жадно следил за гармоническими и ритмическими перипетиями этой блестящей партитуры. Симфоническая картина «Сечи при Керженце» казалась вообще лучшим, что создал Римский-Корсаков. Его необычайно вдохновил знаменитейший драматический тенор И. Ершов, с истинным артистическим темпераментом исполнивший партию заблудшего Гришки Кутерьмы. Впечатлило и декорационное оформление не менее знаменитых художников Аполлинария Васнецова и Константина Коровина, творящее, наряду с музыкой, таинственную атмосферу этого захватывающего действия, особенно чудесные диковинные цветы, вырастающие в глухом лесу. Эти уроки пригодились Прокофьеву в будущем. В подготовке своих музыкально-театральных опусов он всегда выступал как истинный профессионал, разбираясь и в сценографической части спектакля, и в области актерского мастерства.

Петербург начала века был богат интересными концертами и спектаклями. Прокофьев часто брал партитуры в библиотеке нотного издательства Беляева и, по рекомендации Глиэра, с которым он продолжал интенсивно переписываться, сначала просматривал их дома, потом следил по ним на репетиции, а на концерте Рейнгольд Морицевич уже советовал не отвлекаться от непосредственного

Sergej fühlte sich zu vielen Werken des ehrwürdigen Komponisten hingezogen. Aber es war die „Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und der Jungfrau Fewronija“, die im Februar 1907 am Mariinski-Theater uraufgeführt wurde, die seine Fantasie am meisten anregte. Der junge Mann besuchte die Aufführung unzählige Male, allein und mit Verwandten, und er verfolgte eifrig die harmonischen und rhythmischen Peripetien dieser brillanten Partitur. Das symphonische Werk „Die Schlacht bei Kerschenez“ schien im Allgemeinen das Beste zu sein, was Rimski-Korsakow geschaffen hatte. Ungewöhnlich inspiriert wurde er von dem berühmten dramatischen Tenor I. Jerschow, der mit wahrhaft künstlerischem Temperament die Rolle des irren Grischka Kuterma verkörperte. Beeindruckend ist auch das Bühnenbild der ebenfalls renommierten Künstler Apollinari Wasnezow und Konstantin Korowin, das zusammen mit der Musik die geheimnisvolle Atmosphäre dieser fesselnden Handlung erzeugt, insbesondere die wunderbar bizarren Blumen, die in einem tiefen Wald wachsen. Diese Lektionen waren für Prokofjew in der Zukunft sehr nützlich. Bei der Vorbereitung seiner musikalischen und theatralischen Werke handelte er stets wie ein echter Profi, der sich sowohl mit dem szenografischen Teil der Produktion als auch mit der Schauspielerei auskannte.

Petersburg war zu Beginn des Jahrhunderts reich an interessanten Konzerten und Aufführungen. Prokofjew lieh sich oft Partituren aus Beljajews Notenbibliothek aus und sah sie auf Anraten von Glière, mit dem er weiterhin intensiv korrespondierte, zunächst zu Hause durch, um sie dann bei den Proben zu verfolgen, während Reinhold Morizewitsch ihm bereits im Konzert riet, sich nicht vom direkten Hören der Musik ablenken zu lassen. In nur zwei

слушания музыки. Лишь за два месяца молодой композитор услышал в концертах и, как он вспоминал, одобрил Третью и Восьмую симфонии Бетховена, Вторую Шумана, Шестую Глазунова, Второй концерт Рахманинова, «Ромео и Джульетту» Чайковского, «Ученик Чародея» Дюка, сюиту Баха. Впервые познакомился с музыкой Вагнера, который, правда, по-настоящему увлек его позже, но достойное концертное исполнение «Нюрнбергских мастерзингеров» оставило след. Конечно, все эти посещения были для формирующегося музыканта неоценимой школой мастерства.

Развивался Прокофьев невиданными темпами, неизменно преодолевая препятствия, которых было достаточно много на его пути. Скажем, занимаясь с Александром Винклером, добросовестным, но малодаровитым педагогом, сначала по обязательному фортепиано, а потом по специальному, молодой пианист все же ухитрился извлечь из этих занятий немалую пользу: «Наконец-то на меня наложили узду: до сих пор я играл все, что угодно, но все в достаточной степени небрежно и пальцы держал прямо, как палки; Винклер потребовал, чтобы я играл аккуратней, пальцы держал округло и ставил с точностью» (25; с. 237).

Исчерпывающий диагноз!

Когда выяснилось, что общеобразовательные предметы ведутся в консерватории плохо и к тому же совпадают с музыкальными, Мария Григорьевна организовала занятия на дому с тем, чтобы за определенный период сын сдавал экзамены. Неудобство обратилось в преимущество – общее образование Прокофьев получил на порядок выше обучающихся в консерватории. Отец продолжал и издали, и вблизи, на каникулах в Сонцовке, расширять кругозор сына – пришла пора ему

Monaten hörte der junge Komponist Beethovens Dritte und Achte Sinfonie, Schumanns Zweite, Glasunows Sechste, Rachmaninows Zweites Konzert, Tschaikowskis „Romeo und Julia“, Dukas' „Der Zauberlehrling“ und Bachs Suite im Konzert und war, wie er sich erinnert, begeistert. Er wurde zunächst mit der Musik Wagners bekannt gemacht, zu der er sich jedoch erst später wirklich hingezogen fühlte, aber eine anständige Konzertaufführung der „Meistersinger von Nürnberg“ hinterließ ihre Spuren. Natürlich waren all diese Besuche für den angehenden Musiker von unschätzbarem Wert.

Prokofjew entwickelte sich in einem noch nie dagewesenen Tempo und überwand dabei stets die vielen Hindernisse, die sich ihm in den Weg stellten. So lernte der junge Pianist bei Alexander Winkler, einem gewissenhaften, aber ungelerten Lehrer, zunächst am Pflicht- und dann am Spezialklavier, und konnte dennoch von diesem Unterricht profitieren: „Endlich wurde mir eine Beschränkung auferlegt: ich hatte bisher alles, aber alles recht nachlässig gespielt und die Finger stangengerade gehalten; Winkler verlangte, dass ich sorgfältiger spiele, die Finger abgerundet und genau gesetzt halte“ (25; S. 237). Eine erschöpfende Diagnose!

Als sich herausstellte, dass die allgemeinbildenden Fächer am Konservatorium schlecht unterrichtet wurden und zudem mit den Musikkursen zusammenfielen, organisierte Maria Grigorjewna Hausunterricht, damit ihr Sohn eine gewisse Zeit lang Prüfungen ablegen konnte. Eine Unannehmlichkeit, die sich in einen Vorteil verwandelte - Prokofjews Allgemeinbildung war um Größenordnungen höher als die der Konservatoriumsstudenten. Der Vater fuhr fort, den Horizont seines Sohnes sowohl aus der Ferne als auch in den



читать книги для взрослых: Толстого, Гоголя, Тургенева, Данилевского. Реакции, правда, иногда были забавными: привыкший все систематизировать и осмыслять мальчик ставил классикам оценки по пятибалльной системе: «Война и мир» и «Дворянское гнездо» получило пять, «Мертвые души» – пять с минусом, «Тарас Бульба» и «Вий» по четверке, «Старосветские помещики» – тройку, «Герой нашего времени» Лермонтова – пятерку. Большими симпатиями пользовались романы Сенкевича. Конечно, метод вызывал улыбку. Но отказать юному Прокофьеву во внимательном чтении и склонности к анализу никак нельзя.

Похожее происходило и в классах Лядова. Стоя наготове с тетрадкой в руках, своенравный Сергей скрупулезно записывал огрехи товарищей, что подчас вызывало у них естественный протест.

Мужал Прокофьев и как человек, гражданин. События 1905 года всколыхнули, взбудоражили находящуюся в полудреме консерваторию. Ее охватили студенческие волнения. Молодежь объявила забастовку, требуя изменения консерваторских порядков – снижения платы за обучение, организации оперной студии, библиотеки, повышения уровня преподавания общеобразовательных предметов, устранения инспекторского надзора, наконец, более достойного обращения со студентами некоторых профессоров.

Знаменитое представление силами учеников «Кашея бессмертного» Римского-Корсакова вылилось в политическую демонстрацию. Сам мэтр поддержал требования учащихся, за что был исключен из преподавательского состава. Возник всероссийский скандал, консерваторию, вслед за Н.А.

Ferien in Sonzowka zu erweitern - es war an der Zeit, dass er Bücher für Erwachsene las: Tolstoi, Gogol, Turgenew und Danilewski. Die Reaktionen waren jedoch manchmal amüsan: der Junge, der daran gewöhnt ist, alles zu systematisieren und zu verstehen, gab den Klassikern die Note fünf: „Krieg und Frieden“ und „Das Adelsnest“ bekamen fünf, „Tote Seelen“ bekam fünf minus, „Taras Bulba“ und „Wij“ vier, „Die Herren der alten Welt“ drei, „Ein Held unserer Zeit“ von Lermontow fünf. Senkewitschs Romane genossen große Sympathie. Natürlich rief diese Methode ein Lächeln hervor. Aber man kann dem jungen Prokofjew seine sorgfältige Lektüre und seinen Hang zur Analyse nicht absprechen.

Ähnliches geschah im Unterricht von Ljadow. Mit einem Notizbuch in der Hand schrieb der eigensinnige Sergej akribisch die Fehler seiner Mitschüler auf, was ihnen manchmal einen natürlichen Protest einbrachte.

Prokofjew ist auch als Mensch, als Bürger gereift. Die Ereignisse des Jahres 1905 hatten das halb eingeschlafene Konservatorium aufgerüttelt. Es wurde von Studentenunruhen heimgesucht. Die jungen Leute riefen einen Streik aus und forderten Änderungen im Verfahren des Konservatoriums - Senkung der Studiengebühren, Einrichtung eines Opernstudios und einer Bibliothek, Anhebung des Niveaus des Unterrichts in den allgemeinen Fächern, Abschaffung der Aufsicht durch die Inspektoren und schließlich eine anständige Behandlung der Studenten durch einige Professoren.

Eine berühmte Aufführung von Rimski-Korsakows „Koschtschei der Unsterbliche“ durch Schüler wurde zu einer politischen Demonstration. Der Maestro selbst unterstützte die Forderungen der Studenten, wofür er aus dem Lehrkörper ausgeschlossen wurde. Ein gesamtrossischer Skandal brach aus und das Konservatorium

Римским-Корсаковым, покинули А.К. Глазунов и А.К. Лядов, Ф.М. Блуменфельд и А.Н. Есипова и другие известные профессора.

Даже у весьма далекого от политических потрясений Сережи в те дни возникло чувство солидарности с соучениками, и он поставил (правда, с согласия мамы) свою подпись под письмом студентов, не желающих оставаться в стенах консерватории после случившегося – как никак первый политический протест.

К весне 1906 года жизнь постепенно вошла в свою колею. Римский-Корсаков, Лядов и Глазунов, теперь возглавивший консерваторию, вернулись в нее, то же сделали и другие профессора.

События 1905 года не могли оставить подростка-Прокофьева равнодушным. Они укрепили то, что ему дала природа, – чувство независимости и справедливости, остроту мышлений и суждений, неверие в незыблемые авторитеты, умение защищать свою точку зрения.

Ее величество Музыка между тем царствовала в его голове и сердце. Он слышал ее всегда и везде, каждый звук для него оборачивался подчас музыкой. Вот характерная зарисовка из жизни. Рано утром юный музыкант шествует по пустынной улице на репетицию какого-то концерта, звонко отстукивая каблуками. Из переулка показывается полковник. Некоторое время они идут в ногу: топ-топ-топ, – провозглашают каблуки Сергея. Дзинь-дзинь-дзинь, – вторят ему шпоры полковника. Вскоре равномерность надоедает юноше, и он задерживается на полшага, чтобы образовать синкопу с ходом полковника и действительно попадает как раз посредине его позвякиваний. Полковник, заметив

wurde nach N. A. Rimski-Korsakow von A. K. Glasunow und A. K. Ljadow, F. M. Blumenfeld und A. N. Jessipowa und anderen berühmten Professoren verlassen.

Selbst weit entfernt von politischen Umwälzungen entwickelte Serjoscha in jenen Tagen ein Gefühl der Solidarität mit seinen Mitschülern, und er setzte (allerdings mit Zustimmung seiner Mutter) seine Unterschrift unter den Brief der Studenten, die nach den Geschehnissen nicht mehr in den Mauern des Konservatoriums bleiben wollten - ein erster politischer Protest.

Im Frühjahr 1906 nahm das Leben allmählich wieder seinen Lauf. Rimski-Korsakow, Ljadow und Glasunow, der nun Leiter des Konservatoriums war, kehrten dorthin zurück; andere Professoren taten dasselbe.

Die Ereignisse des Jahres 1905 konnten den jugendlichen Prokofjew nicht gleichgültig lassen. Sie verstärkten das, was ihm die Natur mitgegeben hatte - ein Gefühl für Unabhängigkeit und Gerechtigkeit, eine Schärfe des Denkens und des Urteils, einen Mangel an Vertrauen in unerschütterliche Autoritäten und die Fähigkeit, seinen Standpunkt zu verteidigen.

Ihre Majestät die Musik regierte unterdessen in seinem Kopf und Herzen. Er hörte sie immer und überall, jedes Geräusch wurde für ihn manchmal zu Musik. Hier ist eine typische Skizze aus seinem Leben. Ein junger Musiker geht frühmorgens auf einer verlassenem Straße zu einer Konzertprobe und klopft laut mit den Absätzen. Ein Oberst taucht aus der Gasse auf. Sie halten eine Weile Schritt: trapp - trapp -trapp, - verkünden Sergejs Absätze. Ding-ding-ding, - die Sporen des Obersts hallen ihm nach. Bald langweilt die Gleichförmigkeit den jungen Mann, und er verzögert einen halben Schritt, um eine Synkope mit der Bewegung des Obersts zu bilden und wirklich mitten in sein Geklimper einzusteigen. Der Oberst, der die Störung bemerkt, richtet

неполадки, выравнивается. Дзень вновь совпадает с топ. Прокофьев опять выстраивает синкопу. И так до тех пор, пока раздраженный полковник не покидает «поле ритмической битвы».

Судьба продолжала улыбаться Прокофьеву. В конце 1906 года в классе у Лядова он встретил музыканта, композитора и человека, с которым его связала глубокая дружба на протяжении почти всей жизни обоих. Это Николай Яковлевич Мясковский. Их отношения заслуживают особого разговора и места. Здесь же скажу только, что этих двух музыкантов, с десятилетней разницей в возрасте, во многом противоположных по характеру, происхождению и условиям жизни, сблизил прежде всего беззаветная любовь к музыке. Они переиграли в четыре руки бесчисленное число произведений, сыграли, в частности, Вторую и Девятую симфонии Бетховена, Пятую Глазунова, «Шехеразаду» Римского-Корсакова. Музыцировали, как вспоминал Прокофьев, «запойно», много спорили, обсуждали сыгранное. В домашних «игрищах» принимали участие и соученики Прокофьева и Мясковского – пианист, ученик Есиповой, Борис Захаров, а также Б. Асафьев и Л. Саминский. Все четверо устраивали своеобразные конкурсы: то придумывали романс на одинаковый текст («Маститые ветвистые дубы, стихи Майкова), то пытались вчетвером сочинить скрипичную сонату, то пробовали написать серию фортепианных миниатюр, изображающих зимний пейзаж (Мясковский нарисовал «пренеприятную вьюгу», Прокофьев – «мягкий ласковый снежок, падающий большими хлопьями»; из последнего опыта потом родится его пьеска «Снежок») (7; с. 41). Это были как бы вторые университеты для молодого Прокофьева. Асафьев, окончивший

сich aus. Der Pfiff fällt wieder mit der Spitze zusammen. Prokofjew stellt wieder eine Synkope auf. Und so weiter, bis der irritierte Oberst das „Feld der rhythmischen Schlacht“ verlässt.

Das Schicksal war Prokofjew weiterhin wohlgesonnen. Ende 1906 lernte er in der Klasse von Ljadow den Musiker, Komponisten und Menschen kennen, mit dem ihn fast sein ganzes Leben lang eine tiefe Freundschaft verband. Es war Nikolai Jakowlewitsch Mjaskowski. Ihre Beziehung verdient ein besonderes Gespräch und einen besonderen Platz. Ich will hier nur sagen, dass diese beiden Musiker, die zehn Jahre auseinander liegen und in vielerlei Hinsicht gegensätzlich sind, was ihren Charakter, ihren Hintergrund und ihre Lebensumstände angeht, vor allem durch ihre selbstlose Liebe zur Musik zusammengebracht wurden. Sie führten zahlreiche Werke für vier Hände auf, darunter Beethovens Zweite und Neunte Sinfonie, Glasunows Fünfte und Rimski-Korsakows „Schéhérazade“. Wie sich Prokofjew erinnerte, spielten sie Musik „bis zum Exzess“, stritten viel und diskutierten über das, was sie gespielt hatten. Auch Prokofjew und Mjaskowskijs Mitschüler nahmen an diesen „Heimspielen“ teil - Boris Sacharow, ein Pianist und Schüler von Jessipowa, sowie Boris Assafjew und Leonid Saminskij. Alle vier veranstalteten eine Art Wettbewerb: zunächst eine Romanze zu demselben Text („Ehrwürdige verzweigte Eichen“, Gedichte von Maikow), dann versuchten die vier, eine Violinsonate zu komponieren, dann versuchten sie, eine Reihe von Klavierminiaturen zu schreiben, die eine Winterlandschaft darstellen (Mjaskowskij zeichnete einen „bösen Schneesturm“, Prokofjew einen „weichen, sanften Schnee, der in großen Flocken fällt“; aus letzterer Erfahrung entstand später sein Stück „Schneeball“) (7; S. 41). Für den jungen Prokofjew waren dies gewissermaßen

уже Петербургский университет, замечательно образованный и пытливый, прекрасно разбирался и в литературе, и в живописи, обнаружил, кроме всего, незаурядный талант к музыкальному писательству. И он, и Мясковский уже тогда и на протяжении дальнейшего творческого пути Сергея – верные его друзья и доброжелатели, впрочем, и нелицеприятные критики.

Активные поиски своего пути приводили друзей к разной музыке. Молодой модный немец Рихард Штраус, который приобрел скандальную известность своей оперой «Саломея» по Оскару Уайльду, решительно не нравился, его соотечественник Макс Регер, наоборот, заинтересовывал гармоническими и ладовыми новшествами. Очень увлек москвич Александр Скрябин – масштабностью замыслов, дерзновенной необычностью гармоний и формы. «Поэму экстаза» они с Мясковским величали не иначе, как «гениальная вещь!»

Огромное воздействие в те годы оказал Вагнер, особенно тетралогия «Кольцо нибелунга», поставленная в Мариинском театре. Прокофьев не пропускал репетиций, внимательно изучал ноты, посещал спектакли по многу раз: «Я любил и “Валькирию”, и “Гибель богов”. В “Зигфриде” обожал ковку меча; эта сцена представлялась мне очень оперной. Особенно мне нравилось, когда в “Гибели богов” Зигфрид едет по Рейну под звуки рогов и выкрики с берега: этот лихой, растрепанный вихрь действовал на меня захватывающе» (25; 377—378).

И все же больше всего молодого композитора тянуло к совсем новому неизведанному миру звуков. Наконец-

зweite Universitäten. Assafjew, der bereits ein Studium an der Petersburger Universität absolviert hatte, war wunderbar gebildet und wissbegierig und verfügte über ein ausgezeichnetes Verständnis sowohl für Literatur als auch für Malerei und entdeckte darüber hinaus ein bemerkenswertes Talent für musikalisches Schreiben. Sowohl er als auch Mjaskowskij waren seine treuen Freunde und Wohlwollenden, aber auch seine wenig schmeichelhaften Kritiker, schon damals und während seiner gesamten Karriere.

Die aktive Suche nach dem eigenen Weg führte die Freunde zu verschiedenen Arten von Musik. Der junge deutsche trendige Richard Strauss, der mit seiner Oper „Salome“ nach Oscar Wilde zu skandalösem Ruhm gelangte, wurde entschieden abgelehnt, sein Landsmann Max Reger hingegen war an harmonischen und tonalen Neuerungen interessiert. Der Moskauer Alexander Skrjabin faszinierte durch den Umfang seiner Ideen und die kühne Ungewöhnlichkeit seiner Harmonien und Formen. Er und Mjaskowski bezeichneten sein „Poem der Ekstase“ als nichts weniger als „ein geniales Werk“.

Wagner hatte in diesen Jahren einen großen Einfluss, insbesondere die Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“, die am Mariinski-Theater aufgeführt wurde. Prokofjew verpasste keine Probe, studierte die Partitur akribisch und besuchte mehrere Aufführungen: „Ich liebte die „Walküre“ und den „Tod der Götter“. In „Siegfried“ gefiel mir das Schmieden des Schwertes; diese Szene wirkte auf mich sehr opernhafte. Besonders gefiel mir die Szene, in der Siegfried unter Hörnerschall und Rufen vom Ufer aus auf dem Rhein reitet: dieser rasende, zerzauste Wirbelwind hatte eine erregende Wirkung auf mich“ (25; 377-378).

Vor allem aber zog es den jungen Komponisten in eine völlig neue und unerforschte Klangwelt. Sein Interesse

то он смог удовлетворить свой интерес в начале 1908 года на «Вечерах современной музыки», куда был приглашен вместе с Мясковским. То был период расцвета кружка энтузиастов, возглавляемых В.Г. Каратыгиным, музыкантом с редкой интуицией и отменным вкусом, которые активно способствовали распространению в России новой западной музыки, главным образом французской, а также молодых русских авторов. Несомненная заслуга «Вечеров» – первое исполнение в России произведений Дебюсси и Равеля, Дюка, Шоссона, Шенберга и других авторов этого круга. Совместная деятельность просвещенных любителей музыки (В.Ф. Нувель и А.П. Нурок – оба чиновники) и профессионалов дала свои плоды. Члены кружка тянулись к новому, были свободны от предвзятости и не щадили самых высоких авторитетов. Именно «современники» организовали первые исполнения молодых русских музыкантов – Стравинского, Мясковского и Прокофьева. Правда, кое-что раздражало молодого человека в его новых знакомых – смущали откровенно эротические сюжеты гравюр, развешенные в квартире А.Нурока, предложенный им же сценарий балетной пантомимы, который Прокофьев оценил как «полуприличный винегрет». Словом, интерес интересом, а здоровое сонцовское воспитание сопротивлялось изнеженно капризной декадентской позе.

Несмотря на обострившиеся разлады с Лядовым и своего рода «двойную игру» – одни работы выполняются «для Лядова», другие, менее традиционные, – «для себя». Вкус к новому, жажда познать прежде неизведанное счастливо привели его в класс Николая Николаевича Черепнина, который среди профессуры слыл модернистом. Он

конnte er schließlich Anfang 1908 bei den „Abenden für moderne Musik“ befriedigen, zu denen er zusammen mit Mjaskowskij eingeladen worden war. Dies war die Blütezeit eines Kreises von Enthusiasten, an deren Spitze W. G. Karatygin, ein Musiker von seltener Intuition und bewundernswertem Geschmack, stand, der sich für die Förderung neuer westlicher, vor allem französischer Musik in Russland sowie für junge russische Komponisten einsetzte. Das unbestreitbare Verdienst der „Abende“ ist die erste Aufführung in Russland von Werken von Debussy und Ravel, Dukas, Chausson, Schönberg und anderen Autoren dieses Kreises. Die gemeinsamen Bemühungen von aufgeklärten Musikliebhabern (W. F. Nouvelle und A. P. Nurok, beide Beamte) und Fachleuten trugen Früchte. Die Mitglieder des Kreises waren dem Neuen zugetan, waren frei von Vorurteilen und verschonten auch die höchsten Instanzen nicht. Es waren die „Modernen“, die die ersten Aufführungen junger russischer Musiker organisierten - Strawinsky, Mjaskowskij und Prokofjew. Zugegeben, etwas irritierte den jungen Mann an seinen neuen Bekanntschaften - die offen erotischen Sujets der Stiche, die in A. Nuroks Wohnung hingen, und das Skript für die Ballettpantomime, das Prokofjew für „eine halbwegs ordentliche Sauerei“ hielt, waren ihm peinlich. Kurz gesagt, Interesse für Interesse, aber Sonzowkas gesunde Erziehung widerstand der verwöhnend kapriziösen dekadenten Pose.

Trotz seiner Spannungen mit Ljadow und einer Art „doppeltem Spiel“ - einige Werke werden „für Ljadow“ aufgeführt, während andere - weniger traditionell - „für ihn selbst“ sind. Seine Vorliebe für Neues und sein Drang, Unbekanntes zu entdecken, brachten ihn glücklich in die Klasse von Nikolai Nikolajewitsch Tscherepnin, der unter den Professoren als Modernist bekannt war. Er war eng

был тесно связан с деятелями «Мира искусства» (художник Александр Бенуа, брат жены композитора, оформлял постановки его балетов). В собственном творчестве, в частности балетном, Черепнин шел по пути французского импрессионизма. Кто, как не он, мог оценить тогдашние новаторские устремления молодого Прокофьева. «Среди моих преподавателей Черепнин был самый живой и интересный музыкант... который мог одинаково интересно и любовно говорить как о старой музыке, так и о самой новой... Польза от соприкосновения с ним была огромная» (25; с. 338 и 27; с. 142). У него Прокофьев учился чтению партитур, затем – дирижированию; он же выдавал своим студентам контрамарки на симфонические концерты. Недооценив по молодости лет уроки инструментовки у Римского-Корсакова, молодой композитор наверстывал упущенное в классах Черепнина. Порой наставничество учителя заставляло изменять мнения, или еще пуще – общие взгляды. Так было, в частности, с Брамсом, которого Прокофьев знал и ценил прежде мало. «Поймите, – говорил Николай Николаевич, – это абсолютно чистая музыка. Ее нельзя развинчивать по винтикам и затем рассматривать, хорош ли каждый из них; но надо понять, что это музыка кристальной чистоты и льется как чудный родник» (25; с. 412). Так Прокофьев впоследствии и воспринимал эту музыку как чистый родник. Интересовали Сергея нестандартные подходы учителя к «Евгению Онегину» Чайковского или к гоголевской «Ночи перед Рождеством», за сюжет которой, как известно, взялись два гиганта – Римский-Корсаков и Чайковский. Вот вывод Черепнина: «Получилось, что все фантастические места вышли у него (Римского-Корсакова. – *Прим. авт.*) интересней, а в лирических

mit den Mitarbeitern der „Welt der Kunst“ verbunden (der Künstler Alexander Benois, der Bruder der Frau des Komponisten, entwarf seine Ballette). Tscherepnin verfolgte in seiner Kunst und insbesondere in seinem Ballett den Weg des französischen Impressionismus. Er war einer der besten Beurteiler von Prokofjews innovativem Bestreben zu jener Zeit. „Unter meinen Lehrern war Tscherepnin der lebendigste und interessanteste Musiker... der mit gleichem Interesse und gleicher Liebe über alte und neue Musik sprechen konnte... Der Nutzen, mit ihm in Kontakt zu kommen, war enorm“ (25; S. 338 und 27; S. 142). Prokofjew studierte bei ihm Partiturlernen und Dirigieren und gab seinen Schülern Gegenproben zu Sinfoniekonzerten. Nachdem er in jungen Jahren den Instrumentationsunterricht von Rimski-Korsakow unterschätzt hatte, holte der junge Komponist die verlorene Zeit in den Klassen von Tscherepnin nach. Die Betreuung durch den Lehrer hat ihn manchmal dazu veranlasst, seine Meinungen oder sogar seine allgemeinen Ansichten zu ändern. Dies war insbesondere bei Brahms der Fall, den Prokofjew zuvor nur wenig kannte und schätzte. „Verstehen Sie, - sagte er, - das ist absolut reine Musik. Man kann sie nicht an ihren Rädchen abschrauben und dann prüfen, ob jedes einzelne von ihnen etwas taugt, sondern man muss verstehen, dass sie Musik von kristalliner Reinheit ist und wie eine wunderbare Quelle fließt“ (25; S. 412). Prokofjew empfand diese Musik später als reine Quelle. Sergej interessierte sich für die unorthodoxen Herangehensweisen seines Lehrers an Tschaikowskys „Eugen Onegin“ oder Gogols „Die Nacht vor Weihnachten“, für die bekanntlich zwei Giganten - Rimski-Korsakow und Tschaikowsky - die Handlung übernommen hatten. Hier ist Tscherepnins Schlussfolgerung: „Es stellt sich heraus, dass alle Fantasiestellen bei ihm (Rimski-

местах все же у Чайковского теплее» (25; с. 295). Вывод краткий, но точный, трудно возразить...

Позже Прокофьев вспоминал, что именно Черепнин привил ему вкус к партитурам Гайдна и Моцарта, к гобою, играющему стаккато, короче, получается, что в большой мере он привел композитора к его самому знаменитому из симфонических первенцев – Классической симфонии.

Продолжались и немзыкальные интересы юного Прокофьева. Всю жизнь он страстно любил шахматы и никогда с этой страстью не расставался. Оценить уровень его шахматных талантов можно по тому факту, что в 1909 году на сеансе одновременной игры он сделал ничью в партии с прославленным шахматистом Ласкером, чем, разумеется, всегда очень гордился.

В тот период у чрезвычайно наивного Прокофьева стал пробуждаться интерес к противоположному полу, тем более что девушек в консерватории было множество. Он посещал вечеринки и даже бал, учился, хотя без особых результатов, танцевать, пользовался у соучениц неизменным успехом. Полистаем характерный отрывок из дневника его сокурсницы Веры Алперс 1908 года: «Прокофьев вошел в моду. На репетиции одного из концертов он обратил внимание на мои длинные пальцы, взял мою руку, стал рассматривать и сказал, что у меня красивая рука, чем меня сконфузил, и, когда увидел, что я покраснела, сам смутился... Мы как-то разговаривали о консерваторках, он младшую Эше назвал “мартышкой”, Бессонову “вертушкой”, Ксюшу “злою, как кошка”. ...Вообще я не понимаю, отчего я ему симпатизирую: во-первых, он

Korsakow. - *Anm. d. Autorin*) interessanter sind, aber die lyrischen Stellen sind bei Tschaikowsky wärmer“ (25; S.295). Die Schlussfolgerung ist kurz, aber treffend, es ist schwer, ihr zu widersprechen...

Später erinnerte sich Prokofjew daran, dass Tscherepnin ihm die Vorliebe für die Partituren von Haydn und Mozart, für das Staccato-Spiel der Oboe vermittelt hatte, kurzum, er führte den Komponisten in hohem Maße zu seinem berühmtesten symphonischen Erstlingswerk, der Klassischen Symphonie.

Die außermusikalischen Interessen des jungen Prokofjew gingen weiter. Sein ganzes Leben lang war er ein leidenschaftlicher Schachspieler und hat diese Leidenschaft nie aufgegeben. Das Niveau seines schachlichen Talents lässt sich an der Tatsache ablesen, dass er 1909 bei der Simultanpartie mit dem berühmten Schachspieler Lasker ein Unentschieden erreichte, worauf er natürlich sehr stolz war.

Der äußerst naive Prokofjew begann, sich für das andere Geschlecht zu interessieren, zumal es am Konservatorium viele Mädchen gab. Er besuchte Partys und sogar einen Ball, lernte tanzen, wenn auch ohne großen Erfolg, und war ein ständiger Erfolg bei seinen Mitschülern. Hier ein typischer Auszug aus dem Tagebuch seiner Kommilitonin Wera Alpers aus dem Jahr 1908: „Prokofjew kam in Mode. Bei einer der Proben richtete er seine Aufmerksamkeit auf meine langen Finger, nahm meine Hand, untersuchte sie und sagte, ich hätte eine schöne Hand, was mich verwirrte, und als er sah, dass ich errötete, schämte er sich... Wir sprachen über die Mädchen des Konservatoriums, er nannte die jüngere Esche einen „Affen“, Bessonowa eine „alte Jungfer“, Ksyuscha „böse wie eine Katze“. ...Im Allgemeinen verstehe ich nicht, warum ich mit ihm sympathisiere: erstens ist er ein schrecklicher Egoist; zweitens gibt es viele unsympathische

страшный эгоист; во-вторых, вообще в нем много несимпатичных черт, но... вместе с тем...» (25; с. 426).

Сильно расширилась география его поездок в летние каникулы – он был в Минеральных Водах, в Сухуме, Теберде, Крыму, Финляндии. Любил с друзьями – вновь обретенным близким другом пианистом Максом Шмитгофом и Верой Алперс прогулки по улицам и набережным Петербурга и его окрестностям. Подросток, да еще такой колючий, стал стесняться своей любви к Сонцовке. В письмах к друзьям не может удержаться от описания дивных майских ночей с ярким белым месяцем, но сетует на «орущих соловьев» и «целый хор лягушек».

Пришло время публичного знакомства петербургской общественности с молодым автором. 31 декабря 1908 года на «Вечере современной музыки» состоялось его первое выступление – уже не только для родных и для консерваторцев. В афише значилось: «Пьески для фортепиано». Самый благожелательный отзыв, напечатанный в «Слове», подписан Н. Сем. Отзыв весьма содержателен и стоит того, чтобы его пространно процитировать как образец понимающей и пронизательной критики: «Крупный и несомненный талант сквозит во всех причудах этой богатой творческой фантазии, талант еще неуравновешенный, еще отдающийся каждому порыву, увлекающийся экстравагантными звуковыми сочетаниями... Искренность, отсутствие выдуманности, преднамеренного искания гармонически-необыкновенного и действительно выдающийся талант сказываются в логическом развитии мысли, формы и содержания. Громадная сила фантазии, изобретательность дают

Züge in ihm, aber... zudem...“ (25; S. 426).

Die Sphäre seiner Sommerferien erweiterte sich beträchtlich - er war in Mineralnyje Wody, Suchum, Teberda, auf der Krim und in Finnland. Er liebte es, mit seinen Freunden - seinem neu gewonnenen engen Freund, dem Pianisten Max Schmithoff, und Wera Alpers - durch die Straßen und an den Ufern von Petersburg und seinen Vororten spazieren zu gehen. Der junge Mann, der noch so stachelig war, wurde sich seiner Liebe zu Sonzowka nicht bewusst. In Briefen an Freunde kann er es nicht lassen, die wunderbaren Maiennächte mit dem strahlend weißen Monat zu beschreiben, beklagt aber die „kreischenden Nachtigallen“ und den „ganzen Chor der Frösche“.

Es war an der Zeit, dass der junge Autor in Petersburg der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Am 31. Dezember 1908 fand im Rahmen des „Abends der modernen Musik“ sein erster Auftritt statt - nicht mehr nur für die Familie und das Konservatorium. Auf dem Programmzettel stand: „Stücke für Klavier“. Die günstigste Rezension, abgedruckt in „Das Wort“, wurde von N. Sem. unterzeichnet. Die Rezension ist sehr informativ und es lohnt sich, sie als Beispiel für eine aufschlussreiche und scharfsinnige Kritik ausführlich zu zitieren: „In allen Launen dieser reichen schöpferischen Fantasie schimmert ein großes und zweifellos vorhandenes Talent durch, ein Talent, das noch immer unausgewogen ist, noch immer jedem Impuls nachgibt und auf extravagante Klangkombinationen erpicht ist... Aufrichtigkeit, Abwesenheit von Fiktionen, bewusste Suche nach dem Harmonischen und Ungewöhnlichen und ein wirklich herausragendes Talent sind in der logischen Entwicklung von Gedanken, Form und Inhalt zu erkennen. Die ungeheure Vorstellungskraft und der Einfallsreichtum geben dem Autor eine



автору избыток творческого материала» (25; с. 417).

Этот же год ознаменовался исполнением первого оркестрового опуса. Не без настырности и упорства юноши («свыше пятнадцати набегов» совершил он на директора Глазунова, стараясь получить разрешение на исполнение) его ранняя симфония была сыграна под управлением Гуго Варлиха на закрытой репетиции. Рукопись не сохранилась.

Сохранилось скептическое замечание самого Прокофьева: «Впечатление осталось мутное» и благожелательный отзыв его старшего товарища Мясковского: «Свежо, замечательное Andante» (7; с. 48 и 49).

Эстетические установки дерзкого юноши-новатора и его педагогов по консерватории расходились все больше и больше. Достаточно сказать, что профессор по классу форм, латышский композитор Иосиф Иванович Витоль, дал ему при окончании консерватории по сочинению такую характеристику: «Новатор до самых резких крайностей с довольно односторонне развитой техникой» (7; с. 57). Прокофьев представил фортепианную сонату и финальную сцену из оперы «Пир во время чумы». Экзаменующие оказались недовольны и умеющими сочинять выпускниками, и не умеющими. Свое отношение выразили уравниловкой, и всем, в том числе Прокофьеву, поставили четверку. Однако диплом и звание «свободного художника» было получено.

Что же можно считать наиболее серьезными композиторскими достижениями в активе новоявленного выпускника консерваторского класса? Более всего то, что дало ростки в дальнейшем и зацвело пышным цветом в творчестве зрелого Прокофьева.

Фülle von kreativem Material“ (25; S. 417).

Im selben Jahr wurde sein erstes Orchesterwerk aufgeführt. Nicht ohne die Hartnäckigkeit und Ausdauer des jungen Mannes („mehr als fünfzehn Anläufe“ unternahm er bei Direktor Glasunow, um eine Aufführungserlaubnis zu erhalten) wurde seine frühe Sinfonie unter der Leitung von Hugo Warlich in einer geschlossenen Probe gespielt. Das Manuskript ist nicht erhalten geblieben. Prokofjew selbst bleibt skeptisch: „Der Eindruck ist trübe“ und ein wohlwollender Kommentar seines älteren Kollegen Mjaskowski: „Frisches, wunderbares Andante“ (7; S. 48 und 49).

Die ästhetischen Vorstellungen des kühnen jungen Innovators und seiner Lehrer am Konservatorium klaffen immer weiter auseinander. Es genügt zu sagen, dass der Professor der Formenklasse, der lettische Komponist Iossif Iwanowitsch Witol, ihn bei seinem Abschluss am Konservatorium so charakterisierte: „Ein Innovator bis zum Äußersten mit einer ziemlich einseitigen Technik“ (7; S. 57). Prokofjew präsentierte eine Klaviersonate und die Schlussszene aus der Oper „Das Gelage während der Pest“. Die Prüfer waren sowohl mit den Absolventen, die komponieren konnten, als auch mit denen, die es nicht konnten, unzufrieden. Sie gaben allen, auch Prokofjew, eine Vier. Das Diplom und der Titel eines „freien Künstlers“ wurden jedoch erworben.

Was sind die wichtigsten kompositorischen Leistungen des jungen Absolventen der Konservatoriumsklasse? Vor allem aber das, was später geboren wurde und im reifen Werk Prokofjews zu einer üppigen Blüte gelangte.

Пригодились уроки, полученные от пристального изучения музыки Римского-Корсакова и Вагнера. Не удовлетворенный имеющимся материалом оперы «Ундина», композитор многое переделал. Он теперь более уверенно овладел лейтмотивной техникой, вокальной декламацией.

Увлечение Скрябиным и Рахманиновым сказалось в симфонической картине «Сны» и в эскизе «Осеннее». Про последнее Прокофьев признавался Мясковскому: «Критики писали о мелком дожде, опадающих листьях... но ни один не догадался, что тут мир внутренний, а не внешний, и что такое “Осеннее” может быть и весной, и летом» (7; с. 63).

Довольно пестрыми по стилю оказались шесть фортепианных сонат, которые композитор сочинил на двух последних курсах. В последующие годы Прокофьев не раз возвращался к дорогим его сердцу «старым тетрадам», чтобы вдохновиться каким-либо музыкальным мотивом, «запрятым» там. Конечно, в начальных опусах было немало подражательного, что не миновало ни одного великого художника. Однако своеобразие, образные приоритеты проявились уже здесь, в частности в страницах сказочно-повествовательных, изящно-танцевальных, лирически-задушевных. Тогда его увлекали «варваризмы», музыка стихийная, сметающая как ураган, нервно-экспрессивная. Также проявлял себя юмор – иногда мягкий, чаще же жесткий, саркастический, гротесковый. Вот как характеризовал новоявленного «свободного художника» его старый учитель Рейнгольд Глиэр, встретившийся с ним весной 1909 года: «Сережа...

Die Lehren, die er aus seinem intensiven Studium der Musik von Rimski-Korsakow und Wagner zog, kamen ihm dabei zugute. Da er mit dem vorhandenen Material für seine Oper „Undine“ unzufrieden war, überarbeitete der Komponist viele Dinge. Er beherrschte nun die Technik der Leitmotive und der stimmlichen Deklamation sicherer.

Sein Interesse an Skrjabin und Rachmaninow spiegelt sich in dem symphonischen Gemälde „Träume“ und der Skizze „Herbst“ wider. Über letzteres gab Prokofjew gegenüber Mjaskowski zu: „Die Kritiker schrieben über den feinen Regen, die fallenden Blätter... aber keiner von ihnen ahnte, dass die Welt hier nicht äußerlich, sondern innerlich ist, und dass der Herbst sowohl Frühling als auch Sommer sein kann“ (7; S. 63).

Die sechs Klaviersonaten, die der Komponist in seinen letzten beiden Kursen komponierte, waren stilistisch recht bunt gemischt. In späteren Jahren kehrte Prokofjew mehr als einmal zu den „alten Heften“ zurück, die ihm sehr am Herzen lagen, um sich von einem dort „versteckten“ musikalischen Motiv inspirieren zu lassen. Natürlich gab es in seinen frühen Werken viele Nachahmungen, an denen kein großer Künstler vorbeikam. Originalität und phantasievolle Prioritäten waren jedoch bereits hier erkennbar, insbesondere in der märchenhaften Erzählung, den elegant-tänzerischen und lyrisch-seelischen Seiten. Damals liebte er die „Barbarei“, die spontane Musik, die wie ein Wirbelsturm über ihn hinwegfegte, die nervös und ausdrucksstark war, und den Humor, der manchmal sanft, häufiger aber harsch, sarkastisch und grotesk war. So charakterisierte sein alter Lehrer Reinhold Glière, der ihn im Frühjahr 1909 kennenlernte, den frischgebackenen „freien Künstler“: „Serjoscha... sah schon recht erwachsen aus. Er gewann an Selbstvertrauen, sein Urteil über die

выглядел уже совсем взрослым. Он приобрел большую уверенность в себе, его суждения о современной музыке отличались нарочитой “левизной”; казалось, он был готов развенчать любой общепризнанный авторитет. Тем не менее мы расстались друзьями» (7; с. 58).

## Восхождение

В отличие от Мясковского и Асафьева, наш герой, получив диплом, консерваторию не покинул. Согласившись на уговоры некоторых учеников, и по собственному разумению, перешел от «среднячка» Винклера в класс знаменитой концертирующей пианистки и выдающегося педагога Анны Николаевны Есиповой. Ему предстояло пробыть в стенах консерватории еще пять лет.

Они далеко не во всем сошлись – учительница и ученик, расходились и в отношении к тексту классики – неприкосновенном со стороны Есиповой, и абсолютно свободном, творческом со стороны ученика-Прокофьева; и в воззрениях на современную музыку, граничивших с горячей приверженностью со стороны юноши и с полной незаинтересованностью, даже враждебностью – со стороны учительницы.

Еще раньше, обучаясь у Винклера, и тем более у Есиповой, Прокофьев всерьез увлекся преодолением виртуозных задач и с удовольствием играл, в том числе на студенческих концертах, технически сложные сочинения. Любопытно, однако, как все, что он ни делал в жизни, в особенности в сфере музыки, обогащало, стимулировало его как композитора. Например, с блеском играя токкату Шумана, признавался в Автобиографии: «Техника ее представляла много приятностей для

moderne Musik war von einem bewussten „Linksdenken“ geprägt; er schien bereit, jede anerkannte Autorität zu widerlegen. Trotzdem haben wir uns als Freunde getrennt“ (7; S. 58).

## Aufstieg

Im Gegensatz zu Mjaskowski und Assafjew verließ unser Held das Konservatorium nicht nach Erhalt seines Diploms. Er ging auf das Zureden einiger seiner Schüler ein und wechselte nach eigenem Ermessen von Winklers „Mittelklasse“ in die Klasse der berühmten Konzertpianistin und hervorragenden Lehrerin Anna Nikolajewna Jessipowa. Er sollte weitere fünf Jahre in den Mauern des Konservatoriums bleiben.

Sie waren nicht in allem einer Meinung - Lehrerin und Schüler - sie unterschieden sich sowohl in ihrer Haltung zum Text der Klassiker - unantastbar für Jessipowa und völlig frei, schöpferisch für den Schüler - Prokofjew; als auch in ihren Ansichten zur modernen Musik, die an glühende Hingabe seitens des jungen Mannes und völliges Desinteresse, ja Feindseligkeit seitens der Lehrerin grenzte.

Schon früher, während seines Studiums bei Winkler und noch mehr bei Jessipowa, hatte Prokofjew eine ernsthafte Leidenschaft für die Bewältigung virtuoser Herausforderungen und genoss es, auch bei Schülerkonzerten, technisch anspruchsvolle Werke zu spielen. Es ist jedoch merkwürdig, wie alles, was er im Leben tat, insbesondere auf dem Gebiet der Musik, ihn als Komponisten bereicherte und stimulierte. So spielte er beispielsweise Schumanns Toccata mit Bravour und gab in seiner

пальцев и привела меня постепенно к сочинению собственной токкаты, которая, хотя своими хроматизмами и не доросла до шумановских диатонизмов, все же имела постоянный успех у публики» (25; с. 440).

Был, однако, в те годы Прокофьев большим нигилистом. Он ненавидел Шопена, считал «приторными» его мазурки и вальсы. Долгое время терпеть не мог Моцарта за, с его точки зрения, гармоническую примитивность. И даже придумывал собственные дополнения к играемым пьесам. Естественно, Есиповой не были милы подобные вольности. Вот ее отзыв о Прокофьеве 1910 года: «Мало усвоил мою методику. Очень талантлив, но грубоват» (7; с. 60). И все же общение двух крупных личностей не прошло даром. Из класса Есиповой вышел самобытнейший русский пианист.

Резкая веха на пути Прокофьева – несчастье, постигшее семью в 1910 году, – тяжело заболел и вскоре скончался от рака печени отец. Это было настоящим потрясением для молодого человека. Сергей отца любил и уважал, скучал по нему при многочисленных расставаниях. Мнение отца, в его представлении и на самом деле воплощающего в себе истинные качества мужчины, было для него чрезвычайно важным. Он не только был хорошим сыном, воспринявшим от Сергея Алексеевича многие полезные навыки – практичность в житейских делах, деловитость, любовь к техническим новшествам, неизменный интерес к природе, потрясающую организованность и умение правильно распорядиться отпущенным временем, скрупулезность и добросовестность при выполнении любой работы. Отец внушил Сергею нравственные устои,

Autobiographie zu: „Die Technik war eine große Freude für meine Finger und veranlasste mich allmählich, meine eigene Toccata zu komponieren, die, obwohl sie mit ihrer Chromatik nicht die Schumannsche Diatonik erreichte, ein beständiger Erfolg beim Publikum war“ (25; S. 440).

Zu dieser Zeit war Prokofjew jedoch ein großer Nihilist. Er hasste Chopin, hielt seine Mazurken und Walzer für „üppig“. Lange Zeit hatte er Mozart wegen dessen harmonischen Primitivität verabscheut. Und er erfand sogar eigene Ergänzungen zu den von ihm gespielten Stücken. Natürlich war Jessipowa mit solchen Freiheiten nicht zufrieden. Hier ist ihre eigene Rezension von Prokofjew im Jahr 1910: „Er hat meine Methode kaum gelernt. Sehr talentiert, aber unhöflich“ (7; S. 60). Dennoch war die Interaktion zwischen den beiden großen Persönlichkeiten nicht umsonst. Der originellste russische Pianist kam aus der Klasse von Jessipowa.

Ein wichtiger Meilenstein auf Prokofjews Weg war das Unglück, das die Familie 1910 ereilte: sein Vater erkrankte schwer und starb bald darauf an Leberkrebs. Das war ein echter Schock für den jungen Mann. Sergej liebte und respektierte seinen Vater, vermisste ihn bei seinen vielen Abschieden. Die Meinung seines Vaters, der seiner Meinung nach und in Wirklichkeit die wahren Qualitäten eines Mannes verkörpert, war für ihn sehr wichtig. Er war nicht nur ein guter Sohn, sondern er lernte auch viele nützliche Fähigkeiten von Sergej Alexejewitsch - Sachlichkeit in weltlichen Angelegenheiten, geschäftsmäßiges Auftreten, Liebe zu technischen Neuerungen, ein ungebrochenes Interesse an der Natur, hervorragende Organisation und die Fähigkeit, die zugewiesene Zeit richtig einzuteilen, peinliche Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit bei der Ausführung jeder Arbeit. Sein Vater vermittelte

которых он неизменно всю жизнь придерживался сам. Вместе с тем с Сонцовкой, откуда должно было съехать, молодой композитор прощался без сожаления. Так ему, во всяком случае, казалось. На самом деле ее образ отныне поселился внутри него, и с этих пор будет сопровождать его всю жизнь.

Перед Сергеем открывалась самостоятельная дорога, он окончательно расстался с детством, повзрослел в свои 19 лет. Теперь вся ответственность за жизнь матери и свою собственную ложилась на его плечи, и он страстно желал самоутвердиться. Это выражалось даже в несколько вызывающем внешнем виде. Бросались в глаза не только высокий рост, худоба и на первый взгляд некрасивое лицо, но поражающие пристальностью и каким-то особенным блеском серые глаза. «Этот молодой музыкант был в визитке и полосатых серых брюках, с белым платком – углом в левом кармашке и (о, ужас) был надушен духами... Словом, это было невиданное для нас явление...», – вспоминала Н.А. Мещерская – предмет юношеской увлеченности Прокофьева (15; с. 161). Девушки вообще вились вокруг талантливого и экстравагантного молодого человека стайками. В ответ на внимание он посвящал им отдельные пьесы. Но с Ниной Мещерской его связало серьезное чувство. Молодые люди даже собирались пожениться. Однако родители Нины, люди очень состоятельные, препятствовали браку, считая Сергея неподходящей партией. Романтический импульс сподвиг влюбленных к побегу из родительского дома, который, впрочем, оказался неудачным. Самолюбивый Прокофьев, очень переживая, разрубил гордиев узел одним ударом и навсегда прервал отношения с Ниной – сказался

Сергей моральные Maßstäbe, an die er sich selbst sein Leben lang gehalten hat. Gleichzeitig verabschiedete sich der junge Komponist ohne Bedauern von Sonzowka, von wo er ausziehen sollte. Zumindest kam es ihm so vor. In der Tat hatte sich ihr Bild nun in ihm festgesetzt und würde ihn von nun an sein ganzes Leben lang begleiten.

Sergej war auf sich allein gestellt, er hatte seine Kindheit endgültig hinter sich gelassen, war mit 19 Jahren erwachsen geworden. Die gesamte Verantwortung für das Leben seiner Mutter und sein eigenes lag nun auf seinen Schultern, und er wollte sich unbedingt durchsetzen. Dies spiegelte sich auch in seinem etwas provokanten Auftreten wider. Es war nicht nur sein großes, dünnes und scheinbar unschönes Gesicht, das auffiel, sondern auch die grauen Augen, die ihn mit einem eigentümlichen Schimmer anstrahlten. „Dieser junge Musiker trug eine Visitenkarte und eine gestreifte graue Hose, mit einem weißen Kopftuch - eine Ecke in der linken Tasche und (oh Schreck) war parfümiert... Kurz gesagt, es war ein neues Phänomen für uns...“, erinnerte sich N. A. Meschtscherskaja, die Gegenstand von Prokofjews jugendlicher Faszination war (15; S. 161). Die Mädchen umschwärmten den talentierten und extravaganten jungen Mann. Als Reaktion auf die Aufmerksamkeit widmete er ihnen einzelne Stücke. Aber er hatte ein ernsthaftes Gefühl für Nina Meschtscherskaja. Die jungen Leute waren sogar im Begriff zu heiraten. Ninas vermögende Eltern verhinderten jedoch die Heirat, da sie Sergej für eine ungeeignete Partie hielten. Der romantische Impuls hat die Liebenden dazu gebracht, aus ihrem Elternhaus zu fliehen, was sich jedoch als erfolglos erwiesen hat. Der selbstverliebte Prokofjew, der sich große Sorgen machte, durchschlug den gordischen Knoten mit einem Schlag und brach die

характер решительный и целеустремленный.

Самоутверждаться в новых жизненных условиях было нелегко. Конечно, за ним не бегали кредиторы, отец не оставил долгов. Однако со смертью Сергея Алексеевича кончился материальный достаток семьи. Юноша должен был обеспечивать мать и себя. Он пытается издать свои сочинения, забрасывает издателей письмами, иногда с влиятельными рекомендациями. Интересно, что тогда он получает отказ от Российского музыкального издательства, в то время как позже именно возглавляющий это издательство Сергей Кусевицкий становится одним из самых преданных и постоянных пропагандистов творчества Прокофьева. Наконец, его первые четыре опуса приняты к изданию в очень известном издательстве Петра Юргенсона. Лед тронулся.

Расширяется география популярности композитора. Одна из первых территорий завоевания – заявивший о себе в пестрой и богатой событиями музыкальной жизни предвоенного периода московский кружок Владимира Держановского – Константина Сараджева, объединившийся вокруг еженедельника «Музыка».

«Весточкой о настоящем в искусстве» называет «Музыку» композитор и музыковед Борис Асафьев (7; с. 68). Кружок Держановского-Сараджева, ратовавший за отечественное искусство и выступающий против преувеличенных восторгов перед современной французской музыкой, поддерживает молодого Прокофьева, предоставив ему исполнительскую трибуну, способствует откликам на появление столь многообещающего дарования.

Но вернемся к последним консерваторским годам. Новая опера

Beziehung zu Nina für immer ab - ein resoluter und zielstrebigter Charakter.

Die Selbstbehauptung in den neuen Lebensumständen war nicht einfach. Natürlich gab es keine Gläubiger, die ihn verfolgten, sein Vater hinterließ keine Schulden. Mit dem Tod von Sergej Alexejewitsch endete jedoch der materielle Wohlstand der Familie. Der junge Mann musste für seine Mutter und sich selbst sorgen. Er versucht, seine Kompositionen zu veröffentlichen, und überhäuft die Verleger mit Briefen, manchmal mit einflussreichen Empfehlungen. Interessanterweise wurde er damals vom Russischen Musikverlag abgelehnt, während Sergej Koussevitzky später zu einem der treuesten und beständigsten Förderer von Prokofjews Werk wurde. Schließlich wurden seine ersten vier Opern von dem renommierten Verleger Pjotr Jurgenson zur Veröffentlichung angenommen. Das Eis ist gebrochen.

Die Popularität des Komponisten weitet sich geografisch aus. Eines der ersten Gebiete seiner Eroberung war der Moskauer Kreis um Wladimir Derschanowski- Konstantin Saradschjew, der sich um die Wochenzeitschrift „Musik“ scharte, die reich an Ereignissen im Musikleben der Vorkriegszeit war. Der Komponist und Musikwissenschaftler Boris Assafjew nannte die „Musik“ „eine Botschaft über die Gegenwart in der Kunst“ (7; S. 68). Der Derschanowski-Saradschjew-Kreis, der für die nationale Kunst kämpfte und sich gegen die übertriebene Bewunderung der modernen französischen Musik wandte, unterstützte den jungen Prokofjew, indem er ihm ein Podium zur Verfügung stellte, und trug dazu bei, das Auftauchen eines so vielversprechenden Talents zu würdigen.

Doch zurück zu den letzten Jahren des Konservatoriums. Die neue Oper

«Маддалена» становится вершиной для композитора на этом этапе в попытках по-настоящему овладеть этим любимым для него жанром. Он мечтал поставить ее силами консерватории, с участием студенческих оркестра и хора. Литературной основой выбрал одноактную пьесу в стихах петербургской поэтессы Магды Ливен. Остро конфликтная ситуация из эпохи итальянского Ренессанса трактована в духе драм Оскара Уайльда, в частности «Саломеи». Этот ранний опыт двадцатилетнего композитора страдал некоторыми чрезмерностями, перегруженными оказались вокальные партии. Но были здесь и предвестники будущего. Главный – метод непрекращающегося нарастания к финальному кульминационному взрыву. Мы встретим подобное в таких операх, как «Игрок» и «Огненный ангел»; черты экспрессионистической истерии сближают Маддалену с героинями этих опер – Полиной и Ренатой. Попытки поставить «Маддалену» тогда остались безрезультатными, никто ею не заинтересовался. Открытие оперы произошло поздно, лишь в начале 90-х. Публика услышала нового для себя Прокофьева – экспрессиониста, склонного к изысканным тонкостям, психологическим нюансировкам.

Совсем другим – бурным, стремительно динамичным предстал он в Первом фортепианном концерте, исполненном им 25 июля 1912 года в Московском Народном доме с оркестром под управлением Константина Сараджева. Это событие сделало его знаменитым.

В те годы многое Прокофьев переживал впервые. Впервые выступил на настоящей эстраде в качестве солиста с оркестром и получил такое количество

„Maddalena“ wird für den Komponisten zum Höhepunkt seiner Bemühungen, dieses von ihm geliebte Genre wirklich zu beherrschen. Er träumte davon, das Stück in einer Musikhochschule mit einem Studentenorchester und einem Chor aufzuführen. Als literarische Vorlage wählte er einen Einakter in Versen der Petersburger Dichterin Magda Liewen. Eine ergreifende Konfliktsituation aus der italienischen Renaissance wird im Geiste der Dramen von Oscar Wilde, insbesondere von „Salome“, interpretiert. Diese frühe Erfahrung des zwanzigjährigen Komponisten litt unter einigen Auswüchsen, und die Gesangspartien wirkten überladen. Aber auch hier gab es Vorboten der Zukunft. Der wichtigste war die Methode des ununterbrochenen Aufbaus bis zur letzten, kulminierenden Explosion. Ähnliche Beispiele finden wir in Opern wie „Der Spieler“ und „Der feurige Engel“, und die Züge der expressionistischen Hysterie bringen Maddalena den Protagonistinnen dieser Opern - Polina und Renata - näher. Die damaligen Versuche, Maddalena zu inszenieren, blieben erfolglos - niemand war daran interessiert. Die Oper wurde erst spät, in den frühen 1990er Jahren, eröffnet. Das Publikum hörte Prokofjew als ein neues Talent - einen Expressionisten, der zu raffinierten Feinheiten und psychologischen Nuancen neigte.

Ganz anders - stürmisch, ungestüm dynamisch - wirkte er in seinem ersten Klavierkonzert, das er am 25. Juli 1912 im Moskauer Volkshaus mit einem Orchester unter der Leitung von Konstantin Saradschjew aufführte. Dieses Ereignis machte ihn berühmt.

In diesen Jahren erlebte Prokofjew viele Dinge zum ersten Mal. Zum ersten Mal trat er auf einer richtigen Bühne als Solist mit einem Orchester auf und erhielt so viele unterschiedliche Kritiken,

разноречивых отзывов, что никакому воображению не снилось.

Принципиальный недоброжелатель его творчества, Леонид Сабанеев писал: «Эта энергически ритмованная, жесткая и грубая, примитивная какофоническая музыка едва ли даже заслуживает этого почетного наименования... С подлинными талантами таких вещей не происходит» (7; с. 76). Бульварные газеты и вовсе разошлись: на автора-де надо надеть смирительную рубаху, он сумасшедший...

Но одновременно и в Москве, и в Петербурге поддержали молодого дебютанта. Флорестан (псевдоним Владимира Держановского) восхищался «блеском, остротой, пикантностью и юмором в общей раме пышной импозантности». В. Каратыгин приветствовал ощущение жизни в концерте, которая «бьет ключом» и сверкающее в музыке «солнце живой фантазии» (7; с. 76).

Исполненный Прокофьевым спустя четыре года в авторском концерте в Киеве, этот концерт также не оставил никого равнодушным. Молодой композитор, Владимир Дукельский, впоследствии почитатель и многолетний друг Прокофьева, был прежде всего поражен внешним видом стремительно вбежавшего на эстраду человека, «крайне странной, чтобы не сказать „антимузикальной“, наружности»»: «Поразила меня его маленькая голова, коротко подстриженные бело-желтые цыплячьего цвета волосы, толстые, как бы надутые губы (вот почему его окрестили белым негром!) и невероятной длины руки, неуклюже болтавшиеся... Мы были возмущены и сказали, чуть ли не в унисон, что прокофьевский концерт безобразен, и что в нем нет ни единой мелодии. К нашему удивлению и негодованию рукоплесканиям (правда,

wie man sich das nicht hätte vorstellen können.

Leonid Sabanejew, ein prinzipieller Kritiker seines Werkes, schrieb: „Diese energisch rhythmische, harte und brutale, primitive kakophonische Musik verdient kaum diesen ehrenvollen Namen... Bei echtem Talent passiert so etwas nicht“ (7; S. 76). Die Boulevardzeitungen waren anderer Meinung: der Autor sollte in eine Zwangsjacke gesteckt werden, er ist verrückt...

Gleichzeitig wurde der junge Debütant aber auch in Moskau und Petersburg unterstützt. Florestan (Pseudonym von Wladimir Derschanowski) wurde für seine „Brillanz, Schärfe, Pikanterie und seinen Humor in einem allgemeinen Rahmen von überschwänglicher Imposanz“ bewundert. W. Karatygin begrüßte das Lebensgefühl des Konzerts, das „sprudelt“ und in der Musik „die Sonne der lebendigen Phantasie“ (7; S. 76) funkelt.

Auch dieses Konzert, das Prokofjew vier Jahre später in einem Autorenkonzert in Kiew aufführte, ließ niemanden gleichgültig. Der junge Komponist Wladimir Dukelskij, später ein Bewunderer und langjähriger Freund Prokofjews, war von der Erscheinung des Mannes, der auf die Bühne stürmte, beeindruckt, „ein äußerst merkwürdiges, wenn nicht gar „anti-musikalisches“ Äußeres“: „Mir fielen sein kleiner Kopf, sein kurzes, hühnengelbes Haar, seine dicken, schmollenden Lippen auf (deshalb nannte man ihn den weißen Neger!) und die unglaubliche Länge der Arme, die unbeholfen baumeln... Wir waren empört und sagten fast unisono, dass das Prokofjew-Konzert hässlich sei und dass es keine einzige Melodie darin gäbe. Zu unserer Überraschung und Empörung nahm der Beifall kein Ende (wenn auch begleitet von Gelächter)“ (7; S. 143).



сопровождаясь смехом) не было конца» (7; с. 143).

Вдохновленный резонансом, Прокофьев начинает работу над Вторым фортепианным концертом в конце того же 1912 года и фантастически быстро его заканчивает: «Упреки в погоне за внешним блеском и в некоторой “футбольности” первого концерта привели к поискам большей глубины содержания во втором» (7; с. 84).

Ярко выраженная экспрессивность и беспокойный дух Второго концерта – не отголоски ли это предгрозовой поры, зреющей в России? Тогда, может быть, впервые после смерти отца Прокофьев испытал и личное потрясение, потеряв близкого друга Максимилиана Шмитдгофа, который в 1913 году покончил с собой. Памяти Шмитгофа и посвящен Второй концерт. Скрывавший самые глубинные переживания от посторонних глаз, Прокофьев чрезвычайно болезненно переносит смерть друга. С Максом, очень одаренным пианистом, склонным к философским размышлениям, свободно цитирующим Шопенгауэра, Сергей сошелся, скорее всего, по принципу «сходства противоположностей». Этот молодой пианист понимал его лучше других и, вероятно, поэтому и был тем редким человеком, с которым Прокофьев был предельно откровенен. Отдающий все силы своему творчеству и абсолютно сосредоточенный на нем, Сергей чувствовал и свою вину за то, что не сумел вовремя распознать катастрофическое состояние Макса и помочь ему выбраться из него.

Готовясь к исполнению концерта, сам композитор сетовал на непреодолимые технические трудности сочинения. И вот настал примечательный день: в Павловске, под Петербургом, с оркестром под управлением А. Асланова прогремит

Von der Resonanz inspiriert, beginnt Prokofjew Ende desselben Jahres 1912 mit der Arbeit am Zweiten Klavierkonzert, das er erstaunlich schnell fertigstellt: „Der Vorwurf des Strebens nach äußerer Brillanz und einer gewissen 'Fußballhaftigkeit' des Ersten Konzerts führte zu einer Suche nach größerer inhaltlicher Tiefe im Zweiten“ (7; S. 84).

War nicht die ausgeprägte Ausdruckskraft und der unruhige Geist des Zweiten Konzerts ein Echo der in Russland heraufziehenden Zeiten vor der Bedrohung? Zu dieser Zeit, vielleicht zum ersten Mal seit dem Tod seines Vaters, erlebte Prokofjew einen persönlichen Schock über den Verlust seines engen Freundes Maximilian Schmidhoff, der 1913 Selbstmord beging. Das Zweite Konzert ist seinem Andenken gewidmet. Da Prokofjew seine tiefsten Gefühle vor der Öffentlichkeit verbarg, ertrug er den Tod seines Freundes äußerst schmerzlich. Mit Max, einem hochbegabten Pianisten, der zu philosophischen Meditationen neigte und gerne Schopenhauer zitierte, kam Sergej wahrscheinlich nach dem Prinzip der „Ähnlichkeit der Gegensätze“ zusammen. Dieser junge Pianist verstand ihn besser als jeder andere und war wahrscheinlich der seltene Mensch, dem gegenüber Prokofjew völlig offen war. Sergej, der seine ganze Energie in seine Kunst steckte und sich voll und ganz darauf konzentrierte, fühlte sich schuldig, weil er es versäumt hatte, Max' katastrophalen Zustand rechtzeitig zu erkennen und ihm zu helfen, ihn zu überwinden.

Bei der Vorbereitung des Konzerts beklagte der Komponist selbst die unüberwindlichen technischen Schwierigkeiten des Werks. Und dann kam der bemerkenswerte Tag: in Pawlowsk, in der Nähe von Petersburg, wurde dieses Konzert vom Komponisten

этот концерт в исполнении автора, вызвав поистине бурю разных реакций. Фельетонист приводит подробности разыгравшегося скандала: «На эстраде появляется юнец с лицом учащегося из Петершуле. Это – Сергей 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... Некоторые возмущаются. Встает “пара” и бежит к выходу. – Да от такой музыки с ума сойдешь!.. Скандал в публике форменный. Шикает большинство. Прокофьев вызывающе кланяется и играет на “бис”. Публика разбегается»... (7; с. 88). Симптоматично, почти одновременно с павловским скандалом обструкции подверглись литературные выступления Владимира Маяковского и Давида Бурлюка. Прокофьев, наряду с ними, удостоился звания «футуриста».

Однако раздавались и одинокие голоса поддержки почуявших могучую индивидуальность в дерзких ошеломляющих звучностях Второго концерта.

Каратыгин предсказал: «Лет через 10 она (публика. – *Прим. авт.*) искупит вчерашние свистки единодушными аплодисментами по адресу нового знаменитого композитора с европейским именем!» (7; с. 89).

Подошел к концу десятилетний консерваторский марафон. Окончание молодым композитором вуза вылилось в триумф. Получивший отличную оценку по дирижированию, Прокофьев удостоился следующего пророческого отзыва Черепнина: «Выдающееся композиторское дарование; как дирижер приобрел довольно солидную технику, которая ему пригодится при дирижировании его сочинений» (7; с. 97).

mit einem Orchester unter der Leitung von A. Aslanow aufgeführt und löste einen Sturm von unterschiedlichen Reaktionen aus. Der Kolumnist schildert den Skandal: „Auf der Bühne erscheint ein junger Mann mit dem Gesicht eines Schülers aus der Peterschule. Es ist Sergej Prokofjew. Er setzt sich ans Klavier und fängt an, die Tasten zu wischen oder auszuprobieren, welche von ihnen höher oder tiefer klingt. Es gibt einen scharfen, trockenen Knall... Einige Leute sind entrüstet. Ein „Paar“ steht auf und läuft zum Ausgang. - Solche Musik macht einen verrückt...! Ein Skandal im Publikum. Die meisten von ihnen sind schweigsam. Prokofjew verbeugt sich trotzig und spielt eine Zugabe. Das Publikum zerstreut sich“... (7; S. 88). Symptomatischerweise wurden fast zeitgleich mit dem Pawlowsk-Skandal die literarischen Leistungen von Wladimir Majakowski und David Burljuk beeinträchtigt. Zusammen mit ihnen wurde Prokofjew als „Futurist“ bezeichnet. Aber es gab auch einsame Stimmen der Unterstützung, die in den frechen, verwirrenden Klängen des Zweiten Konzerts eine mächtige Individualität entdeckten.

Karatygin sagte dies voraus: „In zehn Jahren werden sie (das Publikum - *Anm. d. Autorin*) die Piffe von gestern mit einhelligem Beifall für den neuen, berühmten Komponisten mit europäischem Namen einlösen!“ (7; с. 89).

Der zehnjährige Marathon des Konservatoriums ist zu Ende gegangen. Die Abschlussfeier des jungen Komponisten war ein Triumph. Prokofjew, der im Fach Dirigieren eine ausgezeichnete Note erhielt, wurde von Tscherepnin mit folgendem prophetischen Kommentar bedacht: "Ein herausragendes Talent als Komponist; als Dirigent erwarb er eine ziemlich solide Technik, die sich beim Dirigieren seiner Kompositionen als nützlich erweisen wird" (7; S. 97).

Задетый, однако, незаметным окончанием консерватории по классу сочинения, Прокофьев решил на сей раз быть первым и добиться престижной премии имени основателя консерватории Антона Рубинштейна. Помимо всего прочего, ее получение сулило и материальный выигрыш. Весьма любопытно, что на предварительном закрытом экзамене Глазунов, упрекая молодого виртуоза в непосильных для фортепиано эффектах, поставил ему тем не менее высший балл – 5+.

И вот наступил «бой роялей», открытое соревнование, которое должно было выявить победителя среди претендующих на премию Рубинштейна. Смелчак Прокофьев включил в программу свой Первый концерт. Но он еще добился его скорейшего издания в срок – и на колених всех членов жюри с удовлетворением обнаружил раскрытые ноты. Выступление произвело сенсацию. Хотя жюри раскололось, но все же премия и в дополнение новенький рояль фабрики Шредер достались-таки бунтарю Сергею.

Жизнь, однако, преподносила не только радости. Шел 1914 год. Приближались мучительные испытания Первой мировой войны, которые затрагивали всех. Над европейскими столицами нависла черная туча, нарастали подавленность и угнетенность. Не простым становился для молодого Прокофьева и заработок: «Лично у меня нет никаких средств к существованию, за исключением моей работоспособности, – пишет композитор издателю Борису Юргенсону. – Моя мать, имея некоторые средства, поддерживала меня, но повсеместные финансовые затруднения, вызванные войною, отразились и на ее делах, по каковым

Da Prokofjew jedoch durch einen unauffälligen Abschluss des Konservatoriums im Fach Komposition verletzt worden war, beschloss er, dieses Mal der Erste zu sein und den renommierten Anton-Rubinstein-Preis zu gewinnen, der nach dem Gründer des Konservatoriums benannt ist. Der Gewinn des Wettbewerbs versprach unter anderem einen materiellen Gewinn. Seltsamerweise gab Glasunow dem jungen Virtuosen bei der vorläufigen Abschlussprüfung, bei der er ihm vorwarf, dass die Effekte das Klavier überwältigten, dennoch die höchste Note - eine 5+.

Und dann kam der „Kampf der Klaviere“, ein offener Wettbewerb, der den Sieger unter den Anwärtern auf den Rubinstein-Preis ermitteln sollte. Der Draufgänger Prokofjew hat sein Erstes Konzert aufgenommen. Aber er schaffte es trotzdem, es rechtzeitig zu veröffentlichen - und freute sich, im Schoß aller Juroren die aufgeschlagenen Noten zu entdecken. Die Aufführung war eine Sensation. Obwohl die Jury gespalten war, ging der Preis und ein nagelneuer Flügel aus der Schroeder-Fabrik an den rebellischen Sergej.

Das Leben bestand jedoch nicht nur aus Freude. Es war 1914. Der Erste Weltkrieg rückte näher und betraf alle. Eine schwarze Wolke hing über den europäischen Hauptstädten, Unterdrückung und Verzweiflung nahmen zu. Auch für den jungen Prokofjew war es nicht einfach, seinen Lebensunterhalt zu bestreiten: „Ich persönlich habe keine andere Möglichkeit, meinen Lebensunterhalt zu bestreiten, als meine Fähigkeit zu arbeiten, - schrieb der Komponist an den Verleger Boris Jurgenson. - Meine Mutter hatte einige Mittel, um mich zu unterstützen, aber die weit verbreiteten finanziellen Schwierigkeiten, die der Krieg verursacht hatte, hatten auch ihre Angelegenheiten betroffen, so dass sie

причинам она в настоящее время лишена возможности давать мне что-либо, за исключением стола и квартиры» (7; с. 99). Примечательно, что в такой тяжкий момент Мария Григорьевна сочла необходимым поддержать сына. Она, как всегда чутко, уловила необходимость вырвать его из сгущающейся мрачной атмосферы и в знак поощрения за отличное окончание консерватории наградила поездкой за границу. Мать почувствовала, что пора расширять «сферы влияния» таланта Сергея, и в этом не ошиблась.

Летом 1914 года, в канун войны, Прокофьев выезжает в Лондон к открытию очередных «Русских сезонов», антрепризы знаменитого русского импресарио Сергея Павловича Дягилева. Встреча с ним, сразу разглядевшим самобытный талант молодого музыканта, оказала громадное воздействие на только еще выходящего к большой аудитории Прокофьева. И не просто обогатила нас созданными по заказу Дягилева произведениями, но необыкновенно расширила культурный кругозор самого композитора.

«Это был знающий себе цену аристократ, строго-шикарно-умно и элегантно выглядевший в безупречно парадном костюме... – так метко характеризовал его Асафьев, отмечая “снопы острых мыслей, парадоксов явно не затверженных, а возникших тут же налету”» (7; с. 103). Он умел зажигать силой воли, темперамента, энергии выдающиеся или совсем неизвестные таланты – композиторов, балетмейстеров, художников. Словом, если искать эталонного продюсера, так это и был Дягилев.

Познакомившись с молодым петербуржцем при содействии одного

jetzt nicht in der Lage ist, mir etwas anderes als einen Tisch und eine Wohnung zu geben“ (7; S. 99). Es ist bemerkenswert, dass Maria Grigorjewna es in einer so schwierigen Zeit für notwendig hielt, ihren Sohn zu unterstützen. Wie immer verstand sie es, ihn aus der düsteren Atmosphäre herauszuholen und belohnte ihn mit einer Auslandsreise als Zeichen der Ermutigung für seinen hervorragenden Abschluss am Konservatorium. Seine Mutter war der Meinung, dass es an der Zeit war, den „Einflussbereich“ von Sergejs Talent zu erweitern, und sie hatte nicht unrecht.

Im Sommer 1914, am Vorabend des Krieges, reiste Prokofjew nach London, um an der Eröffnung einer weiteren „Russischen Saison“ teilzunehmen, einem Unternehmen des berühmten russischen Impresarios Sergej Pawlowitsch Djagilew. Die Begegnung mit ihm, der das einzigartige Talent des jungen Musikers sofort erkannte, hatte einen großen Einfluss auf Prokofjew, der gerade dabei war, ein größeres Publikum zu erreichen. Und es bereicherte uns nicht nur mit Werken, die von Djagilew in Auftrag gegeben wurden, sondern es erweiterte auch den eigenen kulturellen Horizont des Komponisten ungemein.

„Er war ein bekennender Aristokrat, der in seinem tadellosen Anzug elegant und schick aussah...“, wie Assafjew ihn treffend charakterisierte und bemerkte: „Garben von scharfen Gedanken, Paradoxien, die offensichtlich nicht verhärtet waren, sondern sofort auf der Stelle erschienen“ (7, S. 103). Er verstand es, mit der Kraft seines Willens, seines Temperaments und seiner Energie herausragende oder völlig unbekannte Talente - Komponisten, Choreographen und Künstler - zu begeistern. Kurzum, wenn man einen Referenzproduzenten sucht, dann war das Djagilew.

Nachdem er den jungen Petersburger mit Hilfe von Walter Nouvel, einem

из «современников» – Вальтера Нувеля и прослушав в авторском исполнении «Маддалену», Вторую сонату и Второй фортепианный концерт, Дягилев пришел в восторг и тут же пригласил Прокофьева к сотрудничеству. Невозможно передать, как тот был польщен. Хотя и предложение Дягилева поставить балет на музыку Второго концерта не одобрил.

Месяц, проведенный в Лондоне, захватил молодого человека необыкновенно. Он почти ежедневно посещал спектакли дягилевской труппы: «Толкаюсь за кулисами среди разрисованных знаменитостей...», – писал на родину. В итоге, по собственному признанию, «едва не прозевал надвигающуюся европейскую войну» (7; с. 105). Замечание как нельзя точно характеризует менталитет Прокофьева тех лет, о чем он сам сказал более обобщенно с исчерпывающей точностью: «Хотя я не призван защищать родину с оружием в руках, но все же война помешала спокойной работе» (7; с. 99). То, что может нарушить ритм работы, воспрепятствовать ей, безжалостно отбрасывается. Такой вот творческий максималистский эгоизм!

Вернувшись в Петербург, композитор в содружестве с поэтом Сергеем Городецким, с которым его связал Каратыгин, начал работу над балетом «Ала и Лоллий», в основу которого легли древнеславянские мифологические мотивы с их культом солнца и обожествлением вечных смен тепла и холода, света и тьмы. Прокофьев впервые обратился к балетному жанру. И он, и Городецкий были тут новичками. Поэтому либретто давалось с трудом, хотя Прокофьев одобрял сюжет и всячески торопил автора сценария. Дягилев же в письмах требовал: «Лишь бы было сценично!» (7; с. 108).

seiner „Zeitgenossen“, kennengelernt und ihn „Maddalena“, die Zweite Sonate und das Zweite Klavierkonzert spielen gehört hatte, war Djagilew begeistert und lud Prokofjew sofort zur Zusammenarbeit ein. Man kann gar nicht sagen, wie geschmeichelt er war. Allerdings war er mit Djagilews Vorschlag, ein Ballett zur Musik des Zweiten Konzerts aufzuführen, nicht einverstanden.

Der Monat, den er in London verbrachte, war für den jungen Mann ungewöhnlich aufregend. Er besuchte fast täglich Aufführungen von Djagilews Gesellschaft: „Hinter der Bühne drängelnd zwischen den gemalten Berühmtheiten...“, schrieb er an sein Heimatland. Infolgedessen verpasste er nach eigenem Bekunden „beinahe den bevorstehenden europäischen Krieg“ (7; S.105). Diese Bemerkung ist sehr bezeichnend für die damalige Mentalität Prokofjews, die er selbst mit erschöpfender Präzision allgemeiner formulierte: „Obwohl ich nicht aufgerufen war, mein Vaterland mit der Waffe in der Hand zu verteidigen, störte der Krieg dennoch meine ruhige Arbeit“ (7; S. 99). Alles, was den Rhythmus des Werks stören oder es behindern könnte, wird rücksichtslos verworfen. Das ist kreativer, maximalistischer Egoismus!

Nach seiner Rückkehr nach Petersburg begann der Komponist zusammen mit dem Dichter Sergej Gorodezki, mit dem ihn Karatygin zusammengebracht hatte, mit der Arbeit an dem Ballett „Ala und Lolli“, das auf Motiven der alten slawischen Mythologie mit ihrem Sonnenkult und der Vergötterung des ewigen Wechsels von Hitze und Kälte, Licht und Dunkelheit basiert. Prokofjew wandte sich zum ersten Mal dem Ballettgenre zu. Sowohl er als auch Gorodezki waren neu in diesem Genre. Aus diesem Grund gestaltete sich die Ausarbeitung des Librettos schwierig, obwohl Prokofjew mit der Handlung einverstanden war

С каждой неделей войны благополучная Европа погрязала в пучине нового варварства. Но Прокофьев, как много раз впоследствии, умел замечательно абстрагироваться и гнать от себя негативное, наоборот, сосредотачиваясь на конструктивном, созидательном. В Италию, где надлежало познакомить шефа со сделанной работой, Сергей добирался сложным способом – через Румынию, Болгарию, Грецию. Однако нет худа без добра. Он побывал в Афинах, покорен был видами Неаполя, Милана, Рима, красотами Палермо и Капри, развалинами Помпеи: «Здесь небо синее, солнце жгучее, а погода просто рай», – писал он из Сорренто (7; с. 109). Путешествия путешествиями, что же касается дела, то Дягилев фрагменты балета не принял. Сюжет ему показался искусственным и бездейственным, а музыка не захватила. Арбитром в возникшем конфликте с Прокофьевым этот вождь модернизма выбрал другого молодого русского композитора – Стравинского: «Я его приведу к тебе. Он должен полностью перемениться. Иначе мы его потеряем навсегда...» (7; там же).

Обладая необыкновенным нюхом, Дягилев не хотел расставаться с Прокофьевым. Желая сгладить ситуацию с неприятием балета, он устраивает молодому человеку посещения музеев, знакомит его с разными знаменитостями и даже организует выступление в известном зале Рима – Августеуме, где состоялся заграничный дебют Прокофьева: «... Меня рекламируют дьявольски, уморили завтраками, репетициями, рецензентами, маркизами, но чрезвычайно

и ден Komponisten in jeder Hinsicht unterstützte. Djaagilew forderte in seinen Briefen: „Wenn es nur szenisch ist!“ (7; с. 108).

Mit jeder Kriagswoche versank das wohlhabende Europa in den Abgrund einer neuen Barbarei. Doch Prokofjew gelang es, wie so oft in der Folgezeit, das Negative von sich zu abstrahieren und sich auf das Konstruktive und Schöpferische zu konzentrieren. Sergej reiste auf komplizierte Weise - über Rumänien, Bulgarien und Griechenland - nach Italien, wo er seinem Chef seine Arbeit präsentieren sollte. Aber jede Wolke hat einen Silberstreif. Er besuchte Athen, war fasziniert von den Sehenswürdigkeiten von Neapel, Mailand, Rom, den Schönheiten von Palermo und Capri, den Ruinen von Pompeji: „Der Himmel ist hier blau, die Sonne brennt, und das Wetter ist einfach himmlisch“, schrieb er aus Sorrent (7; S.109). Reisen sind Reisen, aber Djaagilew hat die Fragmente des Balletts nicht akzeptiert. Die Handlung erschien ihm künstlich und inaktiv, und die Musik fesselte ihn nicht. Der Führer der Moderne wählte Strawinsky, einen anderen jungen russischen Komponisten, als Schiedsrichter in dem daraus resultierenden Konflikt mit Prokofjew: „Ich werde ihn zu dir bringen. Er muss sich völlig verändern. Sonst werden wir ihn für immer verlieren...“ (7; ebd.).

Mit seinem außergewöhnlichen Gespür wollte sich Djaagilew nur ungern von Prokofjew trennen. Um die Situation mit seiner Abneigung gegen das Ballett zu entschärfen, arrangiert er für den jungen Mann Museumsbesuche, stellt ihn verschiedenen Berühmtheiten vor und organisiert sogar eine Aufführung im berühmten Augusteum in Rom, wo Prokofjew sein Auslandsdebüt gab: „... Ich werde teuflisch angepriesen, zermürmt durch Frühstücke, Proben, Kritiker, Marquis, aber extrem gelobt, so dass ich mich wie Beethoven fühle“, -

расхваливают, так что я чувствую себя Бетховеном», – остроумно оценивает момент сам композитор (7; с. 109). Тогда же, в 1915 году, был заключен новый, опять же первый в жизни, контракт на партитуру другого балета – «Сказку о шуте, семерых шутов перешутившего» по мотивам сказок из сборника Афанасьева. Здесь должны были сойтись интересы творца и заказчика к русскому фольклору.

Прокофьев вернулся в Петербург. Шла война. При всей отстраненности от страшных событий, Сергей испытывал чувство тревоги: «Вообще, останется ли что-нибудь от Европы?», – восклицал он в письме к Мясковскому (7; с. 100). Старший друг был на фронте, переживая все ужасы и тяготы военных лет: это «одно из величайших кошмаров над человеком и природой», «это – самая ужасная и грубо ухищренная охота на человека...» (7; там же). Прокофьев стеснялся своего положения «единственного сына при матери вдове», которое позволяло ему быть вдалеке от развернувшегося фронта. Однако на самом ли деле, как принято считать, в его музыке совсем не отражались драматические события? Прямо – нет, почти никогда. Он ведь не был художником социального склада. Но... слышащий да услышит. И в его «Скифской сюите», скомпонованной из музыки к «Але и Лоллиу», стихийность ритмов, яростность заклинаний, мощь и резкость оркестровых звучностей разве не отражают поступь войны, жестокого нашествия? Не об этом ли в конце концов фортепианный цикл «Сарказмы»? «Это страшная и жуткая музыка», – писал о ней Асафьев, ощущающий здесь черты, «устрашающие своим холодным, злобным издевательским тоном, своим презрением к духовности»... «Пять сарказмов – пять самых острых и пронзительных отражений темных

schätzt der Komponist selbst den Moment witzig ein (7; S. 109). Zur gleichen Zeit, 1915, wurde ein neuer Vertrag für die Partitur eines anderen Balletts abgeschlossen - „Das Märchen vom Narren, der sieben Narren überlistet“, das auf Märchen aus dem Buch von Afanassjew basiert. Hier sollten die Interessen des Komponisten und des Auftraggebers an russischer Folklore zusammenkommen.

Prokofjew kehrte nach Petersburg zurück. Es herrschte Krieg. Trotz seiner Distanz zu den schrecklichen Ereignissen fühlte sich Sergej beunruhigt: „Wird von Europa überhaupt etwas übrig bleiben?“, rief er in einem Brief an Mjaskowski aus (7; S. 100). Der ältere Freund war an der Front und erlebte alle Schrecken und Entbehrungen der Kriegsjahre: Es ist „eines der größten Sakrilegien gegen Mensch und Natur“, „es ist die schrecklichste und grausamste Jagd auf den Menschen...“ (7; ebd.). Prokofjew wurde durch seine Position als „einziger Sohn einer verwitweten Mutter“ in Verlegenheit gebracht, die es ihm erlaubte, weit weg von der sich entfaltenden Front zu sein. Aber war es wirklich so, wie gemeinhin angenommen wird, dass seine Musik überhaupt keine dramatischen Ereignisse widerspiegelt? Nicht direkt, fast nie. Er war schließlich kein sozialer Künstler. Wer aber hört, der höre. Und in seiner „Skythischen Suite“, die er aus der Musik zu „Ala und Lolli“ zusammengestellt hat, spiegeln die Spontaneität der Rhythmen, die Raserei der Beschwörungen, die Kraft und Schärfe der Orchesterklänge nicht einen Kriegszug und eine brutale Invasion wider? Ist es nicht genau das, worum es in dem Klavierzyklus „Sarkasmus“ geht? „Dies ist eine schreckliche und furchtbare Musik“, schrieb Assafjew darüber, der hier Züge wahrnimmt, „die durch ihren kalten, böartigen, spöttischen Ton, ihre Verachtung der Spiritualität

сил жизни, ее зла, ее яда...» (7; с. 121).

Мир – театр. Знаменитое шекспировское высказывание стало для Прокофьева основной жизненной доминантой и вскормило, одухотворило его творчество. Он сам воистину был в нем, в этом мире, актером. Игру – и повседневную – шахматы, бридж, коньки и великое множество выдуманных им затей – любил всегда. Иногда, в подростковом возрасте, чувство театра проявлялось в несколько неожиданных формах. Например, когда юный консерваторский студент любил подсматривать в освещенные окна, им руководили вовсе не нескромность или любопытство закомплексованного человека, а интерес к «разыгрываемым» там комическим и драматическим сценам. Как видно, высокая игра, в которую играют уже взрослые люди, сама театрализованность нашего бытия интриговали его всю жизнь. Не отсюда ли причудливость соседства «разных музык» в его творчестве, что тоже началось на стадии его стремительного восхождения.

Если посмотреть с этой точки зрения на исключительно плодотворный период с 1911 по 1918 год, то поражает резкая контрастность стоящих рядом произведений. С одной стороны, это звуковые резкости, буйство «Скифской сюиты», с другой – «смягчение нравов», строгая простота, «настоящая нежность» вокального цикла на стихи из сборников «Вечер» и «Четки» Анны Ахматовой. С одной стороны, классическая симфония, где, по признанию автора, он «задался целью воскресить “старые добрые времена” традиций, времена фижм, пудренных париков и косичек» (7; с. 161) – произведение светлое и

erschrecken“... „Die fünf Sarkasmen sind fünf der schärfsten und scharfsinnigsten Reflexionen über die dunklen Kräfte des Lebens, sein Böses, sein Gift...“ (7; с. 121).

Die Welt ist Theater. Für Prokofjew wurde der berühmte Shakespeare-Spruch zum Mittelpunkt seines Lebens und nährte und vergeistigte seine Kunst. Er selbst war wirklich ein Schauspieler in dieser Welt. Er liebte Spiele im Alltag - Schach, Bridge, Schlittschuhlaufen und die unzähligen von ihm erdachten Erfindungen. Als Jugendlicher zeigte sich sein Sinn für Theater manchmal auf etwas unerwartete Weise. Wenn zum Beispiel ein junger Student des Konservatoriums gerne durch beleuchtete Fenster spähte, ließ er sich nicht von der Unbescheidenheit oder der Neugier eines gehemmten Menschen leiten, sondern von seinem Interesse an den komischen und dramatischen Szenen, die sich dort „abspielten“. Offensichtlich hat ihn das hohe Spiel der Erwachsenen, die Theatralik unserer Existenz sein ganzes Leben lang fasziniert. Daraus ergibt sich die Eigenart des Nebeneinanderstellens von „anderer Musik“ in seinem Werk, das ebenfalls in der Phase seines kometenhaften Aufstiegs begann.

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die außergewöhnlich produktive Periode von 1911 bis 1918, so fallen die starken Kontraste in den nebeneinander stehenden Werken auf. Auf der einen Seite steht die klangliche Härte, der Überschwang der „Skythischen Suite“, auf der anderen Seite die „moralische Aufweichung“, die strenge Einfachheit, die „echte Zärtlichkeit“ des Vokalzyklus zu Gedichten aus den Sammlungen „Abend“ und „Rosenkranz“ von Anna Achmatowa. Auf der einen Seite steht die klassische Sinfonie, in der der Komponist, wie er zugab, „die „gute alte Zeit“ der Tradition, die Zeit der Fransen, gepuderten Perücken und Zöpfe wieder



улыбчатое, полное милых острых пикантностей и воспринимающееся именно как парафраз на Гайдна. С другой – своеобразный, можно сказать, символический отклик на грозные социальные события, сотрясающие страну, – кантата «Семеро их» для огромного оркестра, хора и тенора на стихи Константина Бальмонта «Аккадийская надпись», в основу которого положено древнее халдейское заклинание, высеченное на стенах ассиро-вавилонского храма. К этому сочинению скорее всего применимы экстремальные эпитеты: бушующее, кричащее, исступленное, громоподобное. «Революционные события, всколыхнувшие Россию, подсознательно проникли в меня и требовали выражения, – признавался Прокофьев, правда, значительно позже. Я не знал, как это сделать, и устремление мое, совершив странный поворот, обратилось к сюжетам древности» (7; с. 165).

Не надо забывать, что именно в этот период Прокофьев испробовал все те жанры музыки, которые и дальше будут милы его композиторскому сердцу: он написал балеты и оперы, концерты и вокальные циклы, симфонии и несметное количество разных фортепианных пьес. Кроме того, нередко мотивацией к появлению того или иного опуса могла послужить какая-либо заинтриговавшая его технологическая задача: «Кардинальным достоинством (или пороком, если хотите) моей жизни всегда были поиски оригинального, своего музыкального языка. Я ненавижу подражание, я ненавижу избитые приемы. Я не хочу быть под чьей-то маской. Я всегда хочу быть самим собой» (7; с. 612). Убедительнее не скажешь. Кто знает, может быть, соседство таких антиподов, как, предположим, вокальная сказка

aufleben lassen wollte“ (7; S. 161) - ein leuchtendes und lächelndes Werk voller süßer Pikanterie, das nur als Paraphrase von Haydn wahrgenommen wird. Eine einzigartige, man könnte sagen, symbolische Antwort auf die gewaltigen gesellschaftlichen Ereignisse, die das Land erschüttern, ist die Kantate „Es sind ihrer Sieben“ für großes Orchester, Chor und Tenor zu Konstantin Balmonts Gedicht „Die akkadische Inschrift“, das auf einer alten chaldäischen Beschwörungsformel beruht, die in die Wände des assyrisch-babylonischen Tempels eingemeißelt wurde. Extreme Epitheta werden wahrscheinlich auf dieses Werk zutreffen: wütend, schreiend, rasend, donnernd. „Die revolutionären Ereignisse, die Russland aufgewühlt haben, drangen unbewusst in mich ein und verlangten nach Ausdruck, - gab Prokofjew zu, wenn auch viel später. Ich wusste nicht, wie ich es anstellen sollte, und mein Bestreben, das eine seltsame Wendung genommen hatte, wandte sich den Themen der Antike zu“ (7; S.165).

Wir sollten nicht vergessen, dass Prokofjew in dieser Zeit all jene Musikgattungen erkundete, die ihm als Komponist am Herzen lagen: er schrieb Ballette und Opern, Konzerte und Gesangszyklen, Sinfonien und unzählige verschiedene Klavierstücke. Darüber hinaus kann das Motiv für das Erscheinen dieses oder jenes Werks auch eine technische Herausforderung sein, die ihn fasziniert: „Die Kardinaltugend (oder das Laster, wenn man so will) meines Lebens war immer die Suche nach einer originellen, persönlichen musikalischen Sprache. Ich hasse Nachahmung, ich hasse abgedroschene Techniken. Ich möchte nicht unter der Maske eines anderen Menschen leben. Ich möchte immer ich selbst sein“ (7; S. 612). Er hätte es nicht überzeugender sagen können. Wer weiß, vielleicht hängt die Gegenüberstellung von solchen Antipoden wie z.B. dem Vokalmärchen

«Гадкий утенок» и опера «Игрок» тоже связано с отработкой в тот момент тех или иных особенностей своего языка, в частности выразительности гибкой речевой интонации.

«Романсище страниц в 15 на сказку Андерсена “О гадком утенке” дальновидный Асафьев назвал “сказкой про С. Прокофьева, рассказанную им самим”(7; с. 123). Она, конечно, написана по следам стиля Мусоргского, но в то же время, верный себе, наш герой здесь – типичный Прокофьев; музыка свежая, чистая, отмеченная бьющей через край фантазией. Есть в этой вокальной миниатюре и нечто глубоко запрятанное, автобиографическое. Были ведь явные ножницы между тем, каким видело Прокофьева большинство окружающих – самоуверенным, нагловатым, прагматичным, нахрапистым, и каким он ощущал себя сам – скрытным, ранимым, с хрупкой душой. Это очень похоже на композитора – в разгар войны написать «Гадкого утенка», сказку про уродца, который становится прекрасным лебедем, – видимо, погружение в такого рода сюжет было для него своего рода средством защиты. Посвященная Нине Мещерской, эта вокальная миниатюра в подтексте таит и связанные с этой молодой девушкой драматические переживания композитора.

Другой пример музыкального озвучивания прозы – опера «Игрок» по роману Достоевского – второй после «Маддалены» серьезный шаг на пути совершенствования любимого жанра. Как человек, незаурядно владеющий литературным словом (он наверняка осознавал этот свой талант), Прокофьев и либретто написал сам. Здесь была задача, отказавшись от привычных оперных форм, приблизиться к формам настоящего

„Das hässliche Entlein“ und der Oper „Der Spieler“ auch mit der Arbeit an diesen oder anderen Besonderheiten seiner Sprache zusammen, insbesondere an der Ausdruckskraft seiner flexiblen Intonation.

„Das 15-seitige Märchen von Andersens „Das hässliche Entlein“ wurde von dem Visionär Assafjew als „ein Märchen über S. Prokofjew, von ihm selbst erzählt“(7; S.123) beschrieben. Es wurde sicherlich in den Fußstapfen von Mussorgskij geschrieben, aber gleichzeitig ist unser Held hier typisch Prokofjew; die Musik ist frisch, rein und von einer überbordenden Fantasie geprägt. Es gibt auch etwas tief Verborgenes, Autobiografisches in dieser Gesangsminiatur. Es gab eine offensichtliche Diskrepanz zwischen der Art und Weise, wie die meisten Menschen um ihn herum Prokofjew sahen - selbstbewusst, impertinent, pragmatisch und aufdringlich - und der Art und Weise, wie er sich selbst sah - geheimnisvoll, verletzlich und mit einer zerbrechlichen Seele. Ähnlich erging es dem Komponisten, der mitten im Krieg „Das hässliche Entlein“ schrieb, ein Märchen über eine Missgeburt, die sich in einen schönen Schwan verwandelt - offenbar war das Eintauchen in diese Art von Handlung eine Art Schutz für ihn. Diese Nina Meschtscherskaja gewidmete Vokalminiatur unterstreicht die eigenen dramatischen Erfahrungen des Komponisten mit der jungen Frau.

Ein weiteres Beispiel für die musikalische Vertonung von Prosa ist die Oper „Der Spieler“ nach dem Roman von Dostojewski - nach „Maddalena“ der zweite ernsthafte Schritt auf dem Weg zur Perfektionierung des beliebten Genres. Als Mann, der das literarische Wort hervorragend beherrschte (er muss sich dieses Talents bewusst gewesen sein), schrieb Prokofjew das Libretto selbst. Hier galt es, sich unter Verzicht auf die üblichen Opernformen den Formen einer echten dramatischen

драматического спектакля: «Я считаю, что обычай писать оперы на рифмованный текст явление совершенно нелепой условности. В данном случае проза Достоевского ярче, выпуклее и убедительнее любого стиха», – утверждал автор музыки (7; с. 129). Прокофьев и тут пошел по пути Мусоргского – та же «опера диалогов», что и в «Женитьбе» последнего, то же следование неизменному тексту литературного источника. Но отталкиваясь от Мусоргского, Прокофьев и мыслил, и выражал свои мысли уже по-прокофьевски. Он и дальше будет предпочитать работать с прозаическими текстами, никогда не станет включать в свои оперы декоративные, дивертисментные эпизоды – для украшения или отдыха, он и дальше будет строить действие как постепенно раскручивающуюся пружину (тут – захватывающий сокрушительным темпом действия финал, знаменитая сцена рулетки в игорном доме. – *Прим. авт.*).

Каждый из персонажей этой камерной оперы – характерный типаж. И позже Прокофьев сумеет двумя-тремя штрихами чрезвычайно метко нарисовать самое второстепенное действующее лицо. Наконец, уже здесь происходит смешение традиционных театральных жанров под одной крышей, как то «комедии нравов» (обстановка в выдуманном курортном городке с символическим названием Рулетенбург) и психологической драмы (отношения между учителем Алексеем Ивановичем, срывающим огромный карточный выигрыш, и любимой им девушкой Полиной, типичными героями Достоевского, неврастениками со странной, изломанной психикой).

Изобретательным видам вокальной декламации, господствующей в опере, противостоят интонационные

Inszenierung anzunähern: „Ich halte den Brauch, Opern auf einen gereimten Text zu schreiben, für eine völlig lächerliche Konvention. In diesem Fall ist Dostojewskis Prosa anschaulicher, konvexer und überzeugender als jedes Gedicht“, so der Autor der Musik (7; S. 129). Auch hier folgte Prokofjew dem Weg Mussorgskijs - dieselbe „Oper der Dialoge“ wie in der „Hochzeit“, dasselbe Festhalten an einem unveränderten Text aus einer literarischen Quelle. Aber abweichend von Mussorgskij dachte Prokofjew bereits und drückte seine Gedanken auf die Prokofjewsche Art aus. Er würde weiterhin bevorzugt mit Prosatexten arbeiten, er würde niemals dekorative, Divertissement-Episoden in seine Opern einbauen - zur Dekoration oder zur Entspannung, er würde weiterhin die Handlung als einen sich allmählich abwickelnden Frühling aufbauen (hier ist das Finale, die berühmte Roulette-Szene im Spielhaus, mit ihrem spektakulären, erschütternden Tempo. - *Anmerkung der Autorin*).

Jede der Figuren in dieser Kammeroper ist ein Charakter. Und später wird Prokofjew in der Lage sein, die kleinste Figur mit zwei oder drei Strichen sehr gut zu zeichnen. Schließlich gibt es noch die Vermischung traditioneller Theatergenres unter einem Dach, wie zum Beispiel eine Sittenkomödie (Schauplatz ist der fiktive Kurort mit dem symbolischen Namen Rulenburg) und ein psychologisches Drama (die Beziehung zwischen dem Lehrer Alexej Iwanowitsch, der eine riesige Summe an Spielkarten verliert, und dem Mädchen, das er liebt, Polina, typische Dostojewski-Helden, Neurotiker mit einer seltsamen, verdrehten Psyche).

Die in der Oper vorherrschenden einfallsreichen Formen der vokalen Deklamation werden durch die

высказывания единственного персонажа, который достоин симпатии и на котором завязана вся интрига, Бабуленьки. Прокофьев и сам симпатизировал ей, за что, вероятно, и наградил ее оборотами, близкими русской народной песне.

Увы, в 1916 году из намерения поставить «Игрока» в Мариинском театре ничего не вышло. Зато опера увлекла великого режиссера Всеволода Эмильевича Мейерхольда, что сделало его поклонником творчества Прокофьева на долгие годы и способствовало возникновению творческих контактов между двумя великими современниками. Однако «Игрок» впервые был поставлен лишь в 1929 году в Брюсселе в театре La Monne и то в переводе на французский язык. Публика и критика остались довольны. Композитор же хотя и сетовал на исполнение по-французски, которое не могло не исказить его замысел, остался все-таки удовлетворен динамичным решением последней сцены рулетки – эффект был достигнут, за развитием действия публика следила неотрывно.

Помимо необыкновенной творческой продуктивности, отличающей эти годы, Сергей Сергеевич уже начал тогда завоевывать мир, а не только обратил на себя внимание в родных пенатах. Таких периодов, когда «весь земной шар был у его ног», не так много было на его пути.

Резкий поворот в судьбе композитора и прежде всего всей России обозначила октябрьская революция. Февральскую Прокофьев, как многие из его окружения, воспринял с энтузиазмом: «Во время самой революции я был на улицах Петрограда, время от времени прячась за выступы стен, когда стрельба становилась жаркой» (7; с. 153). Пусть замечание покажется полемичным, но, думается,

Intonation der einzigen sympathischen Figur kontrastiert, auf die sich die ganze Angelegenheit konzentriert - die liebe Omi. Prokofjew selbst sympathisierte mit ihr, und wahrscheinlich belohnte er sie deshalb mit Wendungen, die dem russischen Volkslied nahe kommen.

Aus der Absicht, den „Spieler“ 1916 am Mariinski-Theater aufzuführen, wurde leider nichts. Der große Regisseur Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold hingegen bewunderte Prokofjews Werk noch viele Jahre lang und ermöglichte kreative Kontakte zwischen den beiden großen Zeitgenossen. „Der Spieler“ wurde in Brüssel jedoch erst 1929 im Teatro La Monne aufgeführt, und dann auch nur in französischer Übersetzung. Das Publikum und die Kritiker waren begeistert. Obwohl sich der Komponist über die Aufführung in französischer Sprache beklagte, die seine Idee nur verfälschen konnte, war er dennoch mit der dynamischen Lösung der letzten Roulette-Szene zufrieden - der Effekt war erzielt worden, und das Publikum verfolgte die Entwicklung der Handlung ohne Unterbrechung.

Neben dem außergewöhnlichen kreativen Schaffen, das diese Jahre kennzeichnete, hatte Sergej bereits begonnen, die Welt zu erobern und nicht nur in seinem Heimatland auf sich aufmerksam zu machen. Es gab nicht viele solcher Perioden, in denen ihm „der ganze Erdball zu Füßen lag“.

Die Oktoberrevolution bedeutete eine Wende im Schicksal des Komponisten und vor allem Russlands insgesamt. Prokofjew nahm die Februarrevolution, wie viele in seinem Umfeld, mit Begeisterung auf: „Während der Revolution selbst war ich in den Straßen Petrograds, manchmal versteckte ich mich hinter den Mauervorsprüngen, wenn die Schießerei heiß wurde“ (7; S. 153). Auch wenn diese Bemerkung polemisch erscheinen mag, so wird

судьбоносные повороты истории волновали композитора более всего как игра могучих первозданных сил, сродни очищающим стихиям природы. Октябрьские же события его скорее оттолкнули разлитой в воздухе агрессивной разрушительной силой. Приведем слова, наверняка корреспондирующие с его предчувствиями. «Все рушится, летит к черту – и нет жизни» – возглашает в «Петербургских дневниках» Зинаида Гиппиус. «Как они одинаковы, все эти революции!.. одна из самых отличительных черт революций – бешеная жажда игры, лицедейства, позы, балагана. В человеке просыпается обезьяна», – эти отчаянные слова принадлежат Ивану Бунину. Прокофьев, как известно, любил театр, лицедейство, но он нутром ощущал силу все сметающего на своем пути страшного «театра жизни», которую с убийственной точностью зафиксировал в «Несвоевременных мыслях» Максим Горький: «...мы переживаем тревожное, опасное время, – об этом с мрачной убедительностью говорят... дикие выходки солдат на станциях железных дорог и целый ряд других фактов распущенности, обалдения, хамства...»

Провидение оберегало композитора. Мария Григорьевна, которая лечилась на Кавказских Минеральных Водах, обеспокоенная ситуацией, вызвала сына к себе, где он застрял, отрезанный мятежом на Дону, на целых девять месяцев. По правде сказать, странно читать благодушные строки в письмах оттуда в атмосфере всеобщего хаоса и разрушений: «Ессентуки – благодатный край, куда не докатываются волнения и голодовки, где жаркое солнце и яркие звезды, где спокойно можно инструментовать симфонию...» (7;

doch vermutet, dass die schicksalhaften Wendungen der Geschichte den Komponisten vor allem als Spiel mächtiger Urkräfte bewegten, die den reinigenden Elementen der Natur ähneln. Die Ereignisse im Oktober stießen ihn jedoch eher durch die aggressive und zerstörerische Kraft ab, die in der Luft lag. Hier sind einige Worte, die wahrscheinlich seiner Vorahnung entsprechen. In ihren Petersburger Tagebüchern verkündet Sinaida Hippus: „Alles bricht zusammen, fliegt zur Hölle - und es gibt kein Leben.“ „Wie identisch sie doch sind, all diese Revolutionen!... Eines der charakteristischsten Merkmale von Revolutionen ist der wahnsinnige Drang nach Spielen, Inszenierungen, Posen und Farcen: Ein Affe wacht im Menschen auf“, - diese verzweifelten Worte stammen von Iwan Bunin. Prokofjew liebte bekanntlich das Theater und die Schauspielerei, aber sein Bauchgefühl spürte die Macht des schrecklichen „Theaters des Lebens“, das alles mit sich reißt, was Maxim Gorki in seinen „Unzeitgemäßen Gedanken“ mit mörderischer Präzision festhielt: „...wir erleben eine ängstliche, gefährliche Zeit - das bestätigen mit grimmiger Überzeugung... die wilden Possen der Soldaten auf den Bahnhöfen und eine Reihe anderer Tatsachen der Zügellosigkeit, der Fassungslosigkeit, der Grobheit...“.

Die Vorsehung schützte den Komponisten. Maria Grigorjewna, die sich im kaukasischen Mineralnyje Wody in Behandlung befand, war besorgt über die Situation und rief ihren Sohn zu sich nach Hause, wo er, abgeschnitten durch den Aufstand am Don, ganze neun Monate lang festsass. Um die Wahrheit zu sagen, ist es seltsam, die ruhigen Zeilen in den Briefen von dort in einer Atmosphäre des allgemeinen Chaos und der Zerstörung zu lesen: „Jessentuki ist ein fruchtbares Land, wo Unruhen und Hungerstreiks nicht hinkommen, wo die Sonne heiß ist und

168). Главное – последняя реплика о возможности спокойно работать. Этот аргумент всегда побеждает. Однако вынужденный «рай» начинается в конце концов тяготить активную натуру композитора, и он счастлив вырваться из пленения.

Ориентироваться в новых условиях Прокофьеву невероятно сложно. Не только потому, что он никогда не был близок к социальным проблемам. Сейчас предстояло сделать выбор; Сергей Сергеевич опасался, что ни он сам, ни его искусство не впишутся в эти новые условия, то есть просто не будут востребованы, что для него равносильно смерти. Помог случай, его познакомили с самим председателем Наркомпроса Анатолием Луначарским, которому молодой композитор и заявил о своем желании выехать за границу. Сначала нарком был шокирован: покинуть Россию в такой исторический момент! Но Прокофьев не растерялся: «Я много работал и теперь хотел бы вдохнуть свежего воздуха... физического воздуха морей и океанов», – лукаво уточнил молодой композитор. Все-таки в этом диалоге морально победил Луначарский: «Вы революционер в музыке, а мы в жизни, – нам надо работать вместе»(7; с. 176). Но выехать за рубеж разрешил. Прокофьев получил заграничный паспорт и командировку «по делам искусства и для поправления здоровья». Уезжая, Сергей Сергеевич рассчитывал не задерживаться в дальних краях. В отличие от многих своих соотечественников, он не собирался покидать Россию насовсем.

Для Прокофьева начался новый этап – странствия. Человек очень динамичный, композитор обладал, несомненно, чувством риска и еще не

die Sterne hell sind, wo man in aller Ruhe eine Symphonie instrumentieren kann...“ (7; 168). Der wichtigste Punkt ist die letzte Zeile über die Möglichkeit, in Ruhe zu arbeiten. Dieses Argument setzt sich immer durch. Das erzwungene „Paradies“ beginnt jedoch, die aktive Natur des Komponisten zu belasten, und er ist froh, der Gefangenschaft zu entkommen.

Für Prokofjew ist es unglaublich schwierig, sich unter den neuen Bedingungen zurechtzufinden. Nicht nur, weil er sich nie mit sozialen Fragen befasst hat. Sergej Sergejewitsch befürchtete, dass weder er noch seine Kunst in diese neuen Verhältnisse passen würden, d.h. dass sie einfach nicht gefragt sein würden, was für ihn gleichbedeutend mit dem Tod war. Er wurde Anatoli Lunatscharski vorgestellt, der seinerseits Vorsitzender des Volkskommissariats für Bildung war und dem der junge Komponist seinen Wunsch nach Auswanderung mitteilte. Zunächst war der Kommissar schockiert: Russland in einem so historischen Moment zu verlassen! Doch Prokofjew ließ sich nicht beirren: „Ich habe hart gearbeitet, und jetzt möchte ich frische Luft einatmen... die physische Luft der Meere und Ozeane“, - sagte Prokofjew listig. Dennoch war es Lunatscharski, der den Dialog moralisch gewann: „Sie sind ein Revolutionär in der Musik, und wir im Leben - wir sollten zusammenarbeiten“ (7; S. 176). Aber er gab die Erlaubnis, ins Ausland zu gehen. Prokofjew erhielt einen Reisepass und eine Geschäftsreise „für Kunst und Gesundheit“. Bei seiner Abreise hatte Sergej Sergejewitsch nicht erwartet, in fernen Ländern zu verweilen. Anders als viele seiner Landsleute hatte er nicht die Absicht, Russland für immer zu verlassen.

Für Prokofjew begann eine neue Phase - die des Reisens. Der Komponist war ein sehr dynamischer Mann, der durchaus einen Sinn für

известно было, что более авантюрно – оставаться в России в нынешние времена или окунуться в совершенно незнакомый чужой мир. Исполненный надежд, он верил в свою звезду, считал, что способен покорить планету. Это настроение своеобразно отражает альбом, который Прокофьев несколько позже завел для своих знакомых и где они должны были ответить на вопрос: «Что Вы думаете о солнце?» Вновь в нем заговорили «сонцовские гены».

В этом альбоме мы найдем автографы поэта Маяковского, певца Шаляпина, пианиста Артура Рубинштейна и даже шахматиста Хосе Рауля Капабланки. Вот два образца оттуда:

«Солнце – это жизнь, мы счастливы, когда видим его; когда же оно остается скрытым в облаках, уныние поселяется в моем сердце» (Капабланка).

«Лучше всего я постигаю Солнце благодаря нескольким гениальным личностям, с которыми имею счастье быть знакомым. Король-Солнце сказал: “Государство – это я!”. Вы, мой дорогой Прокофьев, могли бы сказать: “Солнце – это я!”». (Артур Рубинштейн). (23; с. 110).

Оба отзыва были получены композитором уже в Нью-Йорке.

В момент отъезда Прокофьев – уже сложившаяся исполнительская индивидуальность. Поэтому, прежде чем устремиться вслед за ним в дальние странствия, попытаемся дать выдающемуся пианисту современности характеристику в этом качестве. Тем более что на первых порах он функционировал на Западе главным образом как пианист.

Risiken hatte, und man wusste noch nicht, was abenteuerlicher war - in Russland in der Gegenwart zu bleiben oder in eine völlig unbekannte fremde Welt einzutauchen. Voller Hoffnung glaubte er an seinen Stern und daran, dass er den Planeten erobern könnte. Diese Stimmung spiegelt sich auf besondere Weise in dem Album wider, das Prokofjew später für seine Bekannten anlegte und in dem sie die Frage beantworten sollten: „Was halten Sie von der Sonne?“ Wieder einmal sprachen die „Sonzowka-Gene“ zu ihm.

In diesem Album finden wir die Autogramme des Dichters Majakowski, des Sängers Tschaljapin, des Pianisten Arthur Rubinstein und sogar des Schachspielers José Raúl Capablanca. Hier sind zwei Beispiele daraus:

„Die Sonne ist das Leben, wir sind glücklich, wenn wir sie sehen; wenn sie in den Wolken verborgen bleibt, setzt sich Trübsinn in meinem Herzen fest“ (Capablanca).

„Ich verstehe die Sonne am besten dank einiger brillanter Persönlichkeiten, mit denen ich das Glück habe, bekannt zu sein. Der Sonnenkönig sagte: „Der Staat bin ich!“ Sie, mein lieber Prokofjew, hätten auch sagen können: „Die Sonne bin ich!“ (Arthur Rubinstein). (23; с. 110).

Beide Äußerungen erhielt der Komponist bereits in New York.

Zum Zeitpunkt seiner Abreise ist Prokofjew bereits eine etablierte Persönlichkeit. Bevor wir uns also auf den Weg machen, um ihm in die Ferne zu folgen, wollen wir versuchen, den herausragenden Pianisten unserer Zeit in dieser Eigenschaft zu charakterisieren. Zumal er im Westen zunächst hauptsächlich als Pianist tätig war.

## Глава третья Прокофьев-пианист

История знает немало композиторов, прославившихся при жизни и в качестве исполнителей. Таковы великие пианисты Моцарт и Бетховен, Шопен и Лист, Скрябин и Рахманинов. Таковы выдающиеся дирижеры – Вагнер и Рихард Штраус, Берлиоз, Малер, тот же Рахманинов. Таков и наш гениальный соотечественник Сергей Прокофьев.

Как уживаются в одной личности художника жажда творчества с искусством интерпретации – такие разные сферы деятельности? Уживаются, как показывает практика, трудно. Всю жизнь, говорят нам свидетельства самих художников и их современников, они раздваиваются между двумя призваниями и в конце концов выбирают одно истинное – приходит свой час, и сочетать творчество и исполнительство не позволяют ни время, ни желание целиком углубиться в любимую работу, ни просто силы – физические и духовные.

Порой раздвоение неумолимо преследует весь творческий путь. Вспомним двух крупных композиторов – Листа и Малера. Первый, гениальный пианист, считавший недостаточным свой композиторский талант – во всяком случае, рядом с таким гигантом, как его друг Шопен. Второй в роли незаурядного дирижера открыл много великой музыки слушателям-современникам, но свои развернутые симфонии был вынужден писать во время летнего отдыха; кстати, будучи крупнейшим интерпретатором оперных произведений, он так и не написал ни одной собственной оперы.

Думаю, не ошибусь, если путь Прокофьева назову гармоничным по части соотношения творческого и

## Drittes Kapitel Prokofjew - der Pianist

Die Geschichte kennt viele Komponisten, die zu Lebzeiten und als Interpreten berühmt wurden. Das sind die großen Pianisten Mozart und Beethoven, Chopin und Liszt, Skrjabin und Rachmaninow. Das sind die herausragenden Dirigenten - Wagner und Richard Strauss, Berlioz, Mahler, derselbe Rachmaninow. Das ist auch bei unserem brillanten Landsmann Sergej Prokofjew der Fall.

Wie können sich der Kreativitätsdrang eines Menschen und die Kunst der Interpretation in so unterschiedlichen Sphären vertragen? Die Erfahrung hat gezeigt, dass es schwierig ist, sie miteinander in Einklang zu bringen. Zeugnisse von Künstlern und ihren Zeitgenossen erzählen uns, dass sie ihr ganzes Leben lang zwischen zwei Berufungen hin- und hergerissen sind und sich schließlich für die wahre entscheiden müssen - ihre Stunde kommt, und weder Zeit noch Lust, sich in ihr geliebtes Werk zu vertiefen, noch die einfache körperliche und geistige Kraft erlauben es ihnen, Kreativität und Leistung zu verbinden.

Manchmal folgt die Trennung unaufhaltsam dem gesamten kreativen Weg. Denken Sie an zwei große Komponisten - Liszt und Mahler. Der erste war ein brillanter Pianist, der sein Talent als Komponist für unzureichend hielt - zumindest im Vergleich zu einem Giganten wie seinem Freund Chopin. Der zweite, in der Rolle eines herausragenden Dirigenten, hat den zeitgenössischen Zuhörern viel große Musik nahegebracht, war aber gezwungen, in den Sommerurlaube seine eigenen Sinfonien zu schreiben; übrigens hat er als größter Operninterpret nie eine einzige eigene Oper geschrieben.

Ich denke, ich liege nicht falsch, wenn ich Prokofjews Weg als harmonisch bezeichne, was das Gleichgewicht



исполнительского труда. До определенной поры, во всяком случае. Он навсегда сохранил верность фортепианному жанру. Пока позволяло здоровье, любил играть свои произведения сам. Прокофьев-пианист, выступая интерпретатором собственной музыки, открыл всему миру Прокофьева-композитора.

В детстве и ранней юности, как известно, через его сознание прошло огромное количество разной музыки, большую часть которой он «воспринимал пальцами». В том числе, конечно. При гостях охотно импровизировал. Причем безудержная фантазия не давала ему закончить пьесу. И только вмешательство отца или матери освобождало присутствующих от «долгоиграющего» артиста. Однако до консерватории он играл неряшливо, порой грязно, постановка рук была неправильной, рутинная работа над техникой его тогда не интересовала. Только в консерватории сначала скучный Винклер, потом блестящая артистичная Есипова способствовали расцвету пианистического дарования молодого Прокофьева. Ему, конечно, нужен был настоящий наставник, несмотря на то, что пианизм Прокофьева – дар Божий. В таком случае даже не требуются многочасовые занятия. Пальцы как бы сами помнят все.

Он уже знал себе цену как пианиста, когда задумал победить на конкурсе и получить премию имени Рубинштейна, заканчивая консерваторию. Примечательно, что выбрал молодой человек для своей программы – не проверенные произведения, которые, казалось бы, могли показать его с лучшей стороны. Вместо традиционных фуг из «Хорошо темперированного клавира» Баха – труднейшую фугу из его же

zwischen schöpferischer und darstellerischer Arbeit angeht. Jedenfalls bis zu einem gewissen Punkt. Dem Genre Klavier blieb er für immer treu. Solange es seine Gesundheit zuließ, spielte er gerne seine eigenen Werke. Der Pianist Prokofjew hat der Welt den Komponisten Prokofjew offenbart, indem er seine eigene Musik interpretierte.

Während seiner Kindheit und frühen Jugend gingen ihm bekanntermaßen viele verschiedene Musiken durch den Kopf, von denen er vieles „mit den Fingern wahrnahm“. Dazu gehörten natürlich auch Zahlen. Er improvisierte gerne mit den Gästen. Und seine ungezügeltere Fantasie hielt ihn davon ab, ein Stück zu vollenden. Erst das Eingreifen seines Vaters oder seiner Mutter befreite die Anwesenden von dem „Dauerbrenner“. Vor dem Konservatorium spielte er jedoch schlampig, manchmal unsauber, seine Handhaltung war nicht korrekt und er war nicht daran interessiert, routinemäßig an seiner Technik zu arbeiten. Erst am Konservatorium verhalfen der langweilige Winkler und die brillante und künstlerische Jessipowa dem jungen Prokofjew zur Entfaltung seines pianistischen Talents. Natürlich brauchte er einen echten Mentor, auch wenn Prokofjews Klavierspiel ein Geschenk Gottes war. In einem solchen Fall waren nicht einmal Unterrichtsstunden erforderlich. Es ist, als ob sich die Finger selbst an alles erinnern.

Er wusste bereits um seinen Wert als Pianist, als er sich vorstellte, den Wettbewerb und den Rubinstein-Preis zu gewinnen und sein Studium am Konservatorium abzuschließen. Bemerkenswerterweise wählte der junge Mann für sein Programm unerprobte Werke, die ihn von seiner besten Seite zu zeigen schienen. Anstelle der traditionellen Fugen aus Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ wählte er eine sehr schwierige Fuge aus

«Искусства фуги», которую не только было сложно выучить, но и внятно донести до пристрастных слушателей. Вместо классического концерта, дерзкий юноша предложил свой собственный Первый концерт, бросив вызов почтенной комиссии. И наконец, программу завершала фантазия на темы из «Тангейзера» Вагнера – Листа, где Прокофьев продемонстрировал головокружительную, феноменальную виртуозность. Уже говорилось – он победил на этом конкурсе.

Стремление победить публику, однако, не всегда встречало благожелательную реакцию. «Говору и толков – масса! – комментировал одно из выступлений его друг Борис Асафьев, – кто «за», кто «против», но все чувствуют, что идет сила и талант, а кому не любо – убирайся. Педанты... вопят изрядно и упорно не желают взять на себя труда просто внимательно, без предвзятости послушать, а только ругаются» (7; с. 114).

Славу молодой Прокофьев прежде всего завоевал пьесами для фортепиано в своем собственном исполнении. Облюбовав этот инструмент с детства, он всю жизнь использовал фортепиано для утверждения новаторских творческих идей.

Уверенно, даже демонстративно отказываясь от изысканно-утонченной манеры предшественников – таких как Скрябин и Дебюсси, – Прокофьев нередко использовал фортепиано для словно трибунных, «ораторских» выступлений. Недаром недоброжелатели юного музыканта обвиняли его в «маяковничаньи» – эта ссылка на Маяковского-поэта объединяет эпатазирующие тенденции

seinem eigenen Werk „Die Kunst der Fuge“, die nicht nur schwer zu erlernen, sondern auch für einen leidenschaftlichen Zuhörer schwer zu verstehen war. Anstelle eines klassischen Konzerts bot der kühne junge Mann sein eigenes Erstes Konzert an und setzte sich damit über den ehrwürdigen Auftrag hinweg. Das Programm endete mit einer Fantasie über Themen aus Wagner-Liszts „Tannhäuser“, in der Prokofjew eine schwindelerregende, phänomenale Virtuosität demonstrierte. Es wurde bereits gesagt, dass er diesen Wettbewerb gewonnen hat.

Der Wunsch, die Öffentlichkeit für sich zu gewinnen, stieß jedoch nicht immer auf positive Resonanz. „Es gab eine Menge Gerede und Spekulationen! - kommentierte Boris Assafjew, ein Freund von ihm, eine der Reden: „Die einen sind „dafür“, die anderen „dagegen“, aber alle spüren, dass Macht und Talent kommen, und wem das nicht gefällt, der soll verschwinden. Pedanten... schreien laut und sind hartnäckig nicht bereit, sich die Mühe zu machen, aufmerksam und vorurteilsfrei zuzuhören, sondern nur zu fluchen“ (7; S. 114).

Der junge Prokofjew erlangte seinen Ruhm vor allem mit Klavierstücken, die er selbst spielte. Er liebte dieses Instrument seit seiner Kindheit und hat sein ganzes Leben lang das Klavier benutzt, um innovative kreative Ideen durchzusetzen.

In selbstbewusster, ja demonstrativer Abkehr von der exquisit-verfeinerten Art seiner Vorgänger - wie Skrjabin und Debussy - setzte Prokofjew das Klavier oft für scheinbar tribunalartige, „oratorische“ Auftritte ein. Nicht umsonst warfen die Gegner des jungen Musikers ihm „Majakowitschianismus“ vor - diese Anspielung auf den Dichter Majakowski verbindet die epathetischen Tendenzen seines Klavierspiels mit den

в его пианизме с сенсационными выступлениями русских «кубо-футуристов».

Мнения о Прокофьеве резко разделяются и когда он выезжает за рубеж. Более всего желая играть собственную музыку, молодой пианист вынужден будет, по настоянию менеджеров, включать в программу давно известные и привычные вкусу публики «чужие» произведения. И все-таки рецензенты либо нещадно шельмуют его искусство, либо преподносят юного ниспровергателя основ до небес. Характерны заголовки статей: «Пианист – титан», «Русский хаос в музыке», «Вулканическое извержение за клавиатурой», «Карнавал какофонии», «Беззаботная Россия», «Большевизм в искусстве».

Прокофьевскую игру будут характеризовать как «атаку на мамонтов на азиатском плато», о его пианизме пишут как о механической игре, лишенной оттенков: «Стальные пальцы, стальные запястья, стальные бицепсы, стальные трицепсы... Это звуковой стальной трест» (7; с. 185). После такой аттестации негр-лифтер в отеле предупредительно потрогает мускулы пианиста, приняв его за знаменитого силача.

Сейчас очевидно, что такая трактовка игры молодого пианиста и слишком поверхностная, и слишком односторонняя – большой музыкант заявлял о себе в его игре всегда и повсюду.

Послушаем проницательного Асафьева, который наблюдал за Прокофьевым в течение многих лет: «За арсеналом пик, дротиков, самострелов и прочих “орудий иронии” для меня стал выявляться “уединенный вертоград” лирики с источником чистой ключевой воды, холодной и кристальной, вне чувственности и всякого рода “измов”...» (19; с. 46). Это сказано

aufsehenerregenden Auftritten der russischen „Kubo-Futuristen“.

Auch im Ausland gehen die Meinungen über Prokofjew weit auseinander. Da der junge Pianist vor allem seine eigene Musik spielen will, wird er auf Drängen seiner Manager gezwungen sein, „fremde“ Werke aufzuführen, die dem Publikumsgeschmack längst bekannt und vertraut sind. Und doch verunglimpfen Kritiker entweder gnadenlos seine Kunst oder loben den jungen Subversiven in den höchsten Tönen. Die Titel der Artikel sind typisch: „Der Pianist ist ein Titan“, „Russisches Chaos in der Musik“, „Vulkanausbruch hinter der Tastatur“, „Karneval der Kakophonie“, „Sorgloses Russland“, „Bolschewismus in der Kunst“.

Prokofjews Spiel würde als „Angriff auf die Mammuts auf der asiatischen Hochebene“ charakterisiert, sein Klavierspiel wird als mechanisch und nuancenlos beschrieben: „Stählerne Finger, stählerne Handgelenke, stählerne Bizeps, stählerne Trizeps... Es ist ein klangliches Stahlvertrauen“ (7; S. 185). Nach einer solchen Beurteilung berührt ein Neger-Liftboy in einem Hotel warnend die Muskeln des Pianisten und verwechselt ihn mit einem berühmten Kraftprotz.

Nun ist klar, dass diese Interpretation des Spiels des jungen Pianisten sowohl zu oberflächlich als auch zu einseitig ist - ein großer Musiker hat sich in seinem Spiel immer und überall durchgesetzt.

Hören wir auf den scharfsinnigen Assafjew, der Prokofjew viele Jahre lang beobachtet hat: „Hinter dem Arsenal von Piken, Pfeilen, Armbrüsten und anderen „Werkzeugen der Ironie“ begann für mich der „abgeschiedene Garten“ der Lyrik mit einer Quelle reinen Quellwassers, kalt und kristallklar, jenseits von Sinnlichkeit und allen Arten von „Ismen“ aufzutauchen. ...“ (19; с. 46). Das sagt mehr als alles andere

более всего о музыке великого мастера. Это может быть сказано, судя по сохранившимся редким записям, и о Прокофьеве-пианисте.

А вообще – был ли он склонен к механическому звукоизвлечению, стальным железным ударами? Или это легенда, созданная недальновидными, узколобыми и самоуверенными слушателями? Слишком уж он был чуток к ведению фразы, к построению цельного художественного образа для репутации самодовлеющего разрушителя. Так, может быть, скорее прав в суждениях об исполнительских особенностях Сергея Сергеевича его французский друг Серж Море, который считал, что Прокофьев «был прирожденным пианистом, и все, кто помнит мощное звучание его нервных выступлений, подкреплявшееся безошибочно-уверенной техникой, могут понять, почему его называли “Паганини рояля”» (18; с. 374).

Французский же композитор Франсис Пуленк обращал внимание на мощную и гибкую руку Прокофьева-пианиста, лишь незначительным касанием клавиш способного добиваться звучности необычайной силы и интенсивности. Не об этом ли вспоминал наш Эмиль Гилельс, отмечая особую, неповторимую манеру игры «наотмашь», свойственную только Прокофьеву?

Скорее всего, его исполнительская манера с годами менялась, как бы следуя за зигзагами творческого пути. Это и естественно, имея в виду, что обе линии – творчество и исполнительство – не просто уживались в личности музыканта, но обогащали друг друга, взаимно дополняли. Вот каковы непосредственные и наглядные в своей точности и красноречивости впечатления Асафьева от выступлений Прокофьева на

über die Musik des großen Meisters. Nach den wenigen erhaltenen Aufnahmen zu urteilen, kann man dies auch über den Pianisten Prokofjew sagen.

Und ganz allgemein - neigte er zu mechanisch klingenden, stahlharten Schlägen? Oder war dies eine Legende, die von kurzsichtigen, engstirnigen und selbstgerechten Zuhörern geschaffen wurde? Er war zu empfindlich für das Verhalten der Phrase, für die Konstruktion eines kohärenten künstlerischen Bildes für seinen Ruf als autarker Zerstörer. Vielleicht hat also sein französischer Freund Sergej Moret mit seinem Urteil über Sergej Sergejewitschs spielerische Eigenheiten recht, der meinte, dass Prokofjew „ein geborener Pianist war, und jeder, der sich an den kraftvollen Klang seiner nervösen Darbietungen erinnert, die von einer zielsicheren Technik untermauert wurden, mag verstehen, warum er „Paganini des Klaviers“ genannt wurde“ (18; S. 374).

Der französische Komponist Francis Poulenc wies auf die kraftvolle und flexible Hand des Pianisten Prokofjew hin, der mit nur leichtem Tastendruck einen Klang von außergewöhnlicher Kraft und Intensität erzeugen konnte. Ist es nicht das, woran sich unser Emil Gilels erinnerte, als er die besondere, unnachahmliche „schwungvolle“ Spielweise bemerkte, die nur Prokofjew eigen ist?

Sein Aufführungsstil wird sich im Laufe der Jahre wahrscheinlich ändern und dem Zickzackkurs seines Schaffens folgen. Dies ist nur natürlich, wenn man bedenkt, dass die beiden Bereiche - Kreativität und Auftreten - in der Persönlichkeit des Musikers nicht nur nebeneinander bestanden, sondern sich gegenseitig bereicherten und ergänzten. Hier sind Assafjews direkte und lebhaft präzise und beredte Eindrücke von Prokofjews Auftritten bei seiner triumphalen Tournee in Russland,

триумфальных гастроях его в России, первых после отъезда за рубеж: «Его игра не может не волновать, потому что она лежит вне обычной эстрадной манеры. При безусловной отделке, она никогда не перестает быть явлением творческого порядка с сопутствующими ему качествами: импровизацией и стихийно-властной убедительностью каждого движения... Облик Прокофьева-пианиста – характерно мужественный. Сдержанность и спокойствие, колоссальное самообладание и непреодолимая сила воли сказываются во всем: и в поступи, и в манере сидеть за инструментом, и в игре... Каждая линия глубоко рельефна, каждая фраза выкована, а вся пьеса – будь ли то большая соната или хрупкая миниатюра, – предстает перед слушателем как стройная закономерно развернутая композиция. Богатство оттенков светотени соперничает с четкостью и тонкостью звукоплетений и с отделкой орнаментов. Прокофьевские характерные росчерки и зигзаги запечатлеваются в памяти, как линии рисунка великих мастеров» (27; с. 326). Интересно, что нам, современникам не только Прокофьева, но и заставшим великого пианиста, Святослава Рихтера, эта характеристика кажется необыкновенно подходящей к его творческому облику. И это естественно, так как именно Рихтера справедливо считают непосредственным преемником Прокофьева-пианиста.

Другой отзыв об игре Сергея Сергеевича – композитора Дмитрия Кабалевского относится к более позднему времени: «Все, что он играл, было проникнуто полнокровием, физическим и душевным здоровьем; все было красочно, оригинально, но нигде, ни в

seiner ersten nach seiner Abreise ins Ausland: „Sein Spiel kann nicht anders, als zu begeistern, weil es außerhalb der üblichen Unterhaltungs-Manier liegt. Mit seiner bedingungslosen Vollendung hört es nie auf, ein Phänomen der schöpferischen Ordnung mit den dazugehörigen Qualitäten zu sein: Improvisation und die spontane Überzeugung jedes Satzes... Das Bild des Pianisten Prokofjew ist charakteristisch männlich. Zurückhaltung und Gelassenheit, kolossale Selbstbeherrschung und unwiderstehliche Willenskraft zeigen sich in allem: in seiner Handlungsweise, in der Art, wie er an seinem Instrument sitzt, in seinem Spiel... Jede Linie ist tief verwurzelt, jede Phrase ist geschmiedet, und das ganze Stück - sei es eine große Sonate oder eine zerbrechliche Miniatur - erscheint dem Hörer als eine kohärente und systematisch entwickelte Komposition. Der Reichtum an Licht- und Schattenuancen steht der Präzision und Subtilität der Klänge und der Ornamente in nichts nach. Prokofjews charakteristische Striche und Zickzacklinien prägen sich ins Gedächtnis ein, wie die Zeichenlinien der großen Meister“ (27; S.326). Es ist interessant, dass diese Charakterisierung für uns, die wir Zeitgenossen nicht nur von Prokofjew, sondern auch des großen Pianisten Swjatoslaw Richter sind, ungewöhnlich passend zu seiner kreativen Persönlichkeit erscheint. Und das ist nur natürlich, denn Richter gilt zu Recht als Prokofjews direkter Nachfolger als Pianist.

Eine andere Rezension des Spiels von Sergej Sergejewitsch - Komponist Dmitri Kabalewski bezieht sich auf eine spätere Zeit: „Alles, was er spielte, war durchdrungen von Vollblütigkeit, körperlicher und geistiger Gesundheit; alles war bunt, originell, aber nirgends, in allem keine Übertreibung, keine

чем никакого преувеличения, никакой резкости, тем более грубости, никакого “скифства”. И главное – все было овеяно искренним, поэтическим чувством, живой человечностью...» (13; с. 57). Кабалевский судил уже о зрелом Прокофьеве, в котором улеглись юношеские чрезмерности. И все же... вряд ли разница между молодым и зрелым пианистом была столь велика, как можно судить по откликам слушающим его в разные годы.

Это подтверждают, в частности, воспоминания, относящиеся к 1915 году, художника Юрия Анненкова, имеющего не только меткий глаз, но и очень чуткое ухо, к тому же способного заметить и оценить, как человеческие свойства личности влияют на творческий облик: «Изобретательный остряк и шутник Прокофьев, высокий, худой, с рыжими и плоскими волосами, с галстуком-бабочкой, забрасывал нас анекдотами и каламбурами, вызывающими гомерический смех. Порой, когда Прокофьев садился у рояля, эти остроты превращались в музыкальное балагурство: способность Прокофьева придавать звукам комический характер, была исключительной и, может быть, единственной в своем роде. Его пальцы виртуоза извлекали из клавиатуры акценты настолько красноречивые и парадоксальные, что у нас создавалось чудодейственное впечатление, что мы слушаем человеческий разговор, а не музыку» (2; с. 206).

Сейчас, когда слушаешь пластинки с драгоценными записями Прокофьева-пианиста, впечатления Кабалевского, Асафьева и Анненкова оказываются очень созвучными. Что бы ни играл Сергей Сергеевич – свою ли музыку или Скрябина, Рахманинова, Мусоргского, – его исполнение отличали звуковая бережность, но не расплывчатость; одухотворенность

Хärte, noch viel weniger Unhöflichkeit, kein „Skythentum“. Und vor allem war alles von einem aufrichtigen, poetischen Gefühl, einer lebendigen Menschlichkeit durchdrungen...“ (13; S. 57). Kabalewski beurteilte bereits einen reifen Prokofjew, bei dem sich die jugendlichen Exzesse gelegt hatten. Und doch ... ist es unwahrscheinlich, dass der Unterschied zwischen dem jungen und dem reifen Pianisten so groß war, wie man anhand der Reaktionen seiner Zuhörer in den verschiedenen Jahren beurteilen kann.

Dies wird insbesondere durch die Erinnerungen des Künstlers Juri Annenkow aus dem Jahr 1915 bestätigt, der nicht nur ein scharfes Auge, sondern auch ein sehr sensibles Ohr hat und der auch wahrnehmen und schätzen kann, wie menschliche Qualitäten das kreative Bild einer Person beeinflussen: „Der erfinderische Witz und Spaßvogel Prokofjew, groß, dünn, mit rotem, glattem Haar und einer Fliege, überschüttete uns mit Scherzen und Wortspielen und verursachte homerisches Gelächter. Manchmal, wenn Prokofjew sich ans Klavier setzte, wurden diese Scherze in musikalische Scherze umgewandelt: Prokofjews Fähigkeit, Klängen einen komischen Charakter zu verleihen, war außergewöhnlich und vielleicht einzigartig in ihrer Art. Seine virtuoson Finger entlockten der Klaviatur so beredte und paradoxe Akzente, dass wir auf wundersame Weise den Eindruck hatten, eher einem menschlichen Gespräch als Musik zu lauschen“ (2; S. 206).

Wenn man nun die wertvollen Aufnahmen des Pianisten Prokofjew hört, stimmen die Eindrücke von Kabalewski, Assafjew und Annenkow sehr gut überein. Was auch immer Sergej Sergejewitsch spielte - seine eigene Musik oder die von Skryabin, Rachmaninow, Mussorgsky - seine Darbietung war geprägt von klanglicher Sorgfalt, aber nicht von Unschärfe;

лирики, но без слащавой чувствительности; идеальное чувство ритма, при весьма свободных и пикантных рубато, изящная дансантизм, острая характерность, но ни грама выколачивания; широкая динамическая шкала, но без преувеличений; склонность к непринужденной смене темпо-ритмов – художник театра! – однако без разбивки пьесы на мельчащие ее куски, наоборот, дыхание протяженное и не только в кантиленных местах.

И еще. Прокофьев-пианист прекрасно живописал на фортепиано разными красками, волшебным превращая тот или иной регистр инструмента в специфическую оркестровую звучность. В его игре слышна, осмысленна каждая нота, линия – это тоже выдавало слух композитора, который мыслил многоголосием симфонической партитуры.

Да, «Паганини фортепиано». И все же он, видимо, всегда предпочитал творчество исполнителю. И каждое столкновение с прекрасной «чужой» музыкой почти неизменно давало толчок к созданию собственного сочинения. Напомню о том хотя бы, когда в период влюбленности в музыку Шумана, он, исполняя с удовольствием его Токкату, написал свою собственную, не менее яркую.

Как убедительно свидетельствовала в своих воспоминаниях первая жена композитора, Лина Ивановна Льюбера-Прокофьева, в начале карьеры его пианистическая деятельность оказалась необходимой, причем не только по материальным соображениям: он получил возможность наилучшим образом пропагандировать свою музыку. Постепенно его сочинения, однако, начнут исполнять другие известные артисты, и тогда он станет сокращать свои выступления как

Spiritualität der Lyrik, aber ohne jede zuckrige Sensibilität; ideales Rhythmusgefühl, mit recht freiem und pikantem Rubato, graziösem Tanz, scharfem Charakter, aber nicht reißerisch; breite dynamische Skala, aber ohne Übertreibung; Neigung zu unpräzisierten Wechsel der Temporythmen - ein Künstler des Theaters! - aber ohne das Stück in kleinere Stücke zu zerlegen, im Gegenteil, die Atmung wird ausgedehnt und das nicht nur in den Kantielen-Passagen.

Außerdem. Prokofjew, der Pianist, malte das Klavier auf wunderbare Weise in verschiedenen Farben und verwandelte dieses oder jenes Register des Instruments auf magische Weise in einen spezifischen Orchesterklang. In seinem Spiel konnte man jede Note, jede Linie hören, verstehen - das zeichnete auch das Ohr eines Komponisten aus, der in vielen Stimmen der symphonischen Partitur dachte.

Ja, „Paganini des Klaviers“. Und doch hat er offenbar immer die Kreativität der Leistung vorgezogen. Und jede Begegnung mit der schönen Musik anderer führte fast immer zur Entstehung eines eigenen Werks. Ich möchte Sie zumindest an die Zeit erinnern, als er in einer Phase, in der er sich in die Musik von Schumann verliebte, seine eigene, nicht weniger brillante Toccata schrieb und sie mit Vergnügen aufführte.

Wie die erste Ehefrau des Komponisten, Lina Iwanowna Llubera-Prokofjew, in ihren Memoiren überzeugend bezeugt, erwies sich seine pianistische Tätigkeit schon früh in seiner Karriere als notwendig, und zwar nicht nur aus materiellen Gründen: er erhielt die Möglichkeit, seine Musik auf bestmögliche Weise zu fördern. Nach und nach wurden seine Werke jedoch von anderen bekannten Künstlern aufgeführt, und dann reduzierte er seine Auftritte als Pianist auf ein Minimum und stellte sie schließlich ganz ein.

пианист, доведя их до минимума, а потом прекратит вовсе.

Желание освоить его музыку Сергей Сергеевич встречал очень охотно и доброжелательно, объясняя, как ее надо исполнять. Интересный пример – советы музыканту-любителю, большому другу композитора и его партнеру по шахматам, Василию Моролеву, «запутавшемуся» в опусе 3: «Шутку надо играть безумно легко, шаловливо, и пикантно; вся пьеса должна пропорхнуть моментально. Тогда она хороша. Марш надо играть с ритмом и блеском. ...Призрак исполняется быстро, мрачно и туманно. Это – какие-то неясные контуры фигур в темноте, только в середине какой-то ослепительный луч пронзает темноту, но затем все исчезает также быстро и тревожно, как и появилось» (18; с. 304). После таких ярко образных «назиданий», кажется, всякому захочется попробовать и получится...

Другой пример посерьезнее. Зрелый Прокофьев, у которого не вышел контакт с публикой при исполнении Пятого фортепианного концерта, обращается с доверием и надеждой к авторитету другого пианиста – Святослава Рихтера, тогда еще только восходящего к вершинам славы: «Может быть, молодой музыкант сыграет мой Пятый концерт, который провалился и не имеет нигде успеха?! Так, может быть, он сыграет и концерт понравится?!» (27; с. 462). Сколько здесь трезвой самокритичности и благородного пиетета перед возможным исполнителем – конкурентом! И это при том, что испокон веку авторское исполнение считалось лучшим, единственным и неповторимым, высшим критерием.

Когда мы захотим определить место исполнительства в сложной синтезе

Sein Wunsch, seine Musik zu beherrschen, wurde sehr bereitwillig und freundlich aufgenommen, und er erklärte, wie man sie aufführen sollte. Ein interessantes Beispiel ist der Ratschlag an Wasili Morolew, einen Amateurmusiker, einen großen Freund des Komponisten und seinen Schachpartner, der von Opus 3 „verwirrt“ war: „Ein Scherz sollte mit verrückter Leichtigkeit, Verspieltheit und Pikanterie gespielt werden; das ganze Stück sollte sofort dahinfließen. Dann ist es gut. Der Marsch muss mit Rhythmus und Brillanz gespielt werden. ...Der Geist wird schnell, düster und neblig gespielt. Es sind einige verschwommene Umrisse von Figuren in der Dunkelheit, nur in der Mitte durchdringt ein gleißender Strahl die Dunkelheit, aber dann verschwindet alles so schnell und unruhig, wie es erschienen ist“ (18; S. 304). Nach solch phantasievollen „Ermahnungen“ scheint es, als wolle man versuchen, Erfolg zu haben...

Ein anderes Beispiel ist noch ernster. Der reife Prokofjew, dem es nicht gelungen war, mit dem Fünften Klavierkonzert den Kontakt zum Publikum herzustellen, wendet sich voller Zuversicht und Hoffnung an die Autorität eines anderen Pianisten - Swjatoslaw Richter, der damals gerade erst zu Ruhm gekommen war: „Vielleicht wird der junge Musiker mein Fünftes Konzert spielen, das gescheitert ist und nirgendwo Erfolg hat?! Vielleicht wird er es spielen und das Konzert genießen!“ (27; S. 462). Wie viel nüchterne Selbstkritik und edle Frömmigkeit gibt es für einen möglichen konkurrierenden Darsteller! Und dies, obwohl die Leistung des Autors seit jeher als die beste, einzige und unnachahmliche galt, als das höchste Kriterium.

Wenn wir den Platz der Aufführung in der komplexen Synthese von



прокофьевской личности, стоит обратиться за этим к суждениям известного отечественного пианиста и педагога профессора Генриха Густавовича Нейгауза: «Когда большой композитор творит свои произведения, он одновременно с музыкой создает ее исполнение. Реальное звучание музыки с ее закономерностями, то, что можно назвать ее исполнительским оформлением, совершенно неотделимо от самой музыки... Особенности Прокофьева-пианиста настолько обусловлены особенностями Прокофьева-композитора, что почти невозможно говорить о них вне связи с его фортепианным творчеством. Игру его характеризуют... мужественность, уверенность, несокрушимая воля, железный ритм, огромная сила звука... особенная "эпичность", тщательно избегающая всего слишком утонченного или интимного... но при этом удивительное умение полностью донести до слушателя лирику... грусть, раздумье, какую-то особенную человеческую теплоту, чувство природы – все то, чем так богаты его произведения, наряду с совершенно другими проявлениями человеческого духа... главное, что так покоряло в исполнении Прокофьева, – это, я бы сказал, наглядность композиторского мышления, воплощенная в исполнительском процессе» (27; с. 440, 443).

Ярко образная манера игры, умение доносить свой замысел до слушателей вызывали у аудитории подчас ответный энтузиазм. А если слушатель был художником, то он мог откликнуться и своим творчеством. Так, фотограф и художник Александр Родченко оставил серию рисунков к циклу из двадцати фортепианных пьес «Мимолетности». Глядя на них, мы словно превращаемся одновременно в слушателей и

Prokofjews Persönlichkeit definieren wollen, lohnt es sich, dafür auf das Urteil des berühmten nationalen Pianisten und Lehrers Professor Heinrich Gustav Neuhaus zu verweisen: „Wenn ein großer Komponist seine Werke schafft, schafft er gleichzeitig mit der Musik auch ihre Aufführung. Der eigentliche Klang der Musik mit seinen Regelmäßigkeiten, das, was man als Aufführung bezeichnen könnte, ist völlig untrennbar mit der Musik selbst verbunden... Die Eigenheiten des Pianisten Prokofjew sind so sehr durch die besonderen Qualitäten des Komponisten Prokofjew bedingt, dass es fast unmöglich ist, von ihnen ohne einen Zusammenhang mit seinem Klavierwerk zu sprechen. Sein Spiel zeichnet sich aus durch... Männlichkeit, Selbstvertrauen, einen unzerstörbaren Willen, einen eisernen Rhythmus, die ungeheure Kraft des Klangs... eine besondere „Epik“, die sorgfältig alles allzu Raffinierte oder Intime vermeidet... aber gleichzeitig eine erstaunliche Fähigkeit, dem Zuhörer Lyrik zu vermitteln... Traurigkeit, Kontemplation, eine besondere menschliche Wärme, das Gefühl der Natur - all die Dinge, an denen seine Werke so reich sind, zusammen mit ganz unterschiedlichen Manifestationen des menschlichen Geistes... das Wichtigste, was an Prokofjews Darbietung so fesselnd war, war, so würde ich sagen, die Klarheit des Denkens des Komponisten, die sich in der Aufführung verkörperte“ (27; S. 440, 443).

Seine phantasievolle Art zu spielen und seine Fähigkeit, dem Publikum seine Botschaft zu vermitteln, wurde oft mit Begeisterung aufgenommen. Und wenn der Zuhörer ein Künstler war, konnte er auch mit seinem eigenen Werk antworten. Der Fotograf und Maler Alexander Rodtschenko zum Beispiel hinterließ eine Reihe von Zeichnungen für seinen Zyklus von zwanzig Klavierstücken mit dem Titel „Flüchtige Visionen“. Wenn wir sie betrachten, ist

исполнителей этих мгновенных фиксаций минутных настроений, исполненных переливающейся оттенками капризной фантазии.

А поэт Константин Бальмонт, вдохновленный Третьим концертом Прокофьева в авторском исполнении, написал стихотворение того же названия. Бальмонтовский сонет, отмеченный символистскими изысками, небезынтересен как попытка пересказать средствами поэзии услышанную музыку:

Лиюющий пожар багряного цветка,  
Клавиатуру слов играет огоньками,  
Чтоб огненными вдруг запрыгать языками.  
Расплавленной руды взметенная река.

...

Прокофьев! Музыка и молодость в расцвете,  
В тебе востосковал оркестр о звонком лете

И в бубен солнца бьет непобедимый скиф.

Музыка Прокофьева, фортепианная в частности, продолжает свое триумфальное шествие по миру. Наследуются и приумножаются его пианистические традиции. Можно даже сказать, что он приобрел, в России во всяком случае, своего рода «детей» и «внуков», словно взявших у него из рук исполнительскую эстафету. Прославились как исполнители произведений Прокофьева Святослав Рихтер и Эмиль Гилельс, Николай Петров, Михаил Плетнев и Евгений Кисин. Называю только некоторых. Первый из них – и по количеству сыгранного, и по качеству исполняемого, конечно, Святослав Рихтер – как бы законный «сын» Прокофьева, продолжавший еще при жизни мастера и на протяжении всего своего собственного пути пропагандировать фортепианное творчество великого соотечественника.

Рихтер сыграл почти все произведения композитора для

es, als würden wir sowohl zu Hörern als auch zu Darstellern dieser momentanen Fixierungen winziger Stimmungen werden, die von schillernden Schattierungen einer skurrilen Fantasie erfüllt sind.

Und der Dichter Konstantin Balmont schrieb, inspiriert von Prokofjews Drittem Konzert, ein Gedicht mit demselben Titel. Balmonts Sonett, das von symbolistischen Feinheiten geprägt ist, ist nicht uninteressant als Versuch, die Musik, die er in der Poesie hörte, wiederzugeben:

Das jublierende Feuer einer purpurroten Blume,  
Die Tastatur der Worte spielt mit den Flammen,  
Mit Feuerzungen zu springen.  
Ein Fluss aus geschmolzenem Erz ergießt sich.

...

Prokofjew! Musik und Jugend in voller Blüte,  
In dir schwärmt das Orchester von einem klingenden Sommer

Und der unbesiegbare Skythe schlägt das Tamburin der Sonne.

Die Musik Prokofjews, insbesondere die Klaviermusik, setzt ihren Siegeszug um die Welt fort. Seine pianistischen Traditionen werden weitergeführt und vervielfältigt. Man könnte sogar sagen, dass er, jedenfalls in Russland, eine Art „Kinder“ und „Enkel“ bekommen hat, die den Staffelstab von ihm übernommen zu haben scheinen. Swjatoslaw Richter und Emil Gilels, Nikolai Petrow, Michail Pletnew und Jewgenij Kissin wurden als Interpreten von Prokofjews Werken berühmt. Um nur einige zu nennen. Der erste von ihnen - sowohl in Bezug auf die Quantität als auch auf die Qualität der Aufführungen - ist Swjatoslaw Richter, eine Art legitimer „Sohn“ Prokofjews, der zu Lebzeiten des Meisters und auch zu seinen eigenen Lebzeiten die Klavierwerke seines großen Landsmannes förderte.

Richter spielte fast alle Klavierwerke des Komponisten. Tatsächlich spielte er

фортепиано. Он действительно так исполнил провалившийся при авторском исполнении Пятый концерт, что тот имел большой успех. Расчет Прокофьева оказался верным. А когда пианист играл Первый концерт, присутствующий на репетиции композитор, вдохновленный яркой образностью игры Рихтера, даже признался: «А вы знаете, какое я явление наблюдал, удивительное... Когда начались заключительные октавы, знаете, стулья пустые вокруг меня задвигались в том же ритме... Подумайте, и они тоже... Как интересно!..» (27; с. 465).

Рихтер был одним из лучших интерпретаторов фортепианных сонат Прокофьева, он был первым исполнителем многих из них, а Девятая ему впрямую посвящена. Седьмую сонату, увлекшись, выучил вообще за четыре дня и передавал в этой музыке почувствованную им тревожную обстановку потерявшего равновесие мира, где царит беспорядок и неизвестность, где человек наблюдает разгул смертоносных сил (год создания – военный, 1942. – *Прим. авт.*). Но пианист слышал и воплощал здесь и полноту светлых будоражающих чувств, обращенных ко всем: «Стремительный наступательный бег, полный воли к победе, сметает все на своем пути. Он крепнет в борьбе, разрастаясь в гигантскую силу, утверждающую жизнь...» (27; с. 465). Таков, по Рихтеру, финал этой сонаты.

Сложную внутреннюю жизнь Восьмой сонаты пианист раскрывал перед слушателем во всем ее богатстве. Он сравнивал эту музыку с деревом, прогибаемом от драгоценных плодов. Девятую же любил за другое – за светлую простоту. И играл ее как интимную сонату-доместику.

das gescheiterte Fünfte Konzert des Autors mit so viel Beifall, dass es ein großer Erfolg wurde. Prokofjews Berechnung erwies sich als richtig. Und als der Pianist das Erste Konzert spielte, gestand der bei der Probe anwesende Komponist, inspiriert von Richters lebhaften Bildern, sogar: „Und wissen Sie, welches Phänomen ich beobachtet habe, das überraschende... Als die letzten Oktaven begannen, wissen Sie, bewegten sich die leeren Stühle um mich herum im gleichen Rhythmus... Stellen Sie sich vor, das taten sie auch... Wie interessant!..“ (27; S. 465).

Richter war einer der besten Interpreten von Prokofjews Klaviersonaten, er war der erste Interpret vieler von ihnen, und die Neunte ist ihm direkt gewidmet. Die Siebte Sonate faszinierte ihn, er lernte sie in vier Tagen, und in dieser Musik vermittelte er die ängstliche Atmosphäre der unausgeglichene Welt, in der Unordnung und das Unbekannte herrschen, in der der Mensch die zügellosen tödlichen Kräfte beobachtet (das Jahr der Komposition war das Kriegsjahr 1942 - *Anm. d. Autorin*). Aber auch hier hörte und verkörperte der Pianist die Fülle der hellen und erheiternden Gefühle, die an alle gerichtet sind: „Der ungestüme Angriffslauf, voller Siegeswillen, fegt alles hinweg, was ihm im Wege steht. Sie wird im Kampf stärker und entwickelt sich zu einer gigantischen lebensbejahenden Kraft...“ (27; S. 465). Dies ist, laut Richter, das Finale dieser Sonate.

Das komplexe Innenleben der Achten Sonate wurde dem Zuhörer in seiner ganzen Fülle offenbart. Er verglich diese Musik mit einem Baum, der von kostbaren Früchten gebeugt wird. Die Neunte wurde für etwas anderes geliebt - für ihre leichte Einfachheit. Und er spielte sie als intime Sonata-domestique.

Рихтер, по его собственному признанию, стеснялся сближаться с Прокофьевым-человеком. Встречи с ним – были встречи с его музыкой. Именно Рихтер вместе с Анатолием Ведерниковым сыграют в четыре руки только что законченную оперу «Война и мир», чтобы познакомить с ней музыкальную общественность.

К творчеству Прокофьева пианист возвращался снова и снова...

Мы же последуем, вслед за молодым Прокофьевым, в разные страны – начинается новый, важнейший период его творческого роста.

## **Глава четвертая**

### **Вокруг планеты всей**

#### **Америка**

#### **Первые успехи и первые разочарования**

Невиданно и нереально, но Прокофьев добирался до Сан-Франциско почти четыре месяца. Обладая недюжинным чувством риска и чрезвычайно любопытный до всего нового, он посмеивался над теми, кто пугал его всякими ужасами и трудностями. Отважный молодой человек провел в Транссибирском экспрессе восемнадцать дней. Не привыкший терять время, занимался изучением испанского языка, много читал и даже ухитрялся работать. Поезд чудом проскочил через препятствия, связанные с нагрянувшей гражданской войной, и Прокофьев с жадностью вбирал в себя впечатления от гигантских сибирских просторов, снежной стихии под Омском, величавых рек Байкала и Амура. Подробно и весело описывал все это в письмах к друзьям и матери, оставшейся в сравнительно безопасном

Richter scheute nach eigenem Bekunden die Nähe zu Prokofjew, dem Menschen. Begegnungen mit ihm waren Begegnungen mit seiner Musik. Es war Richter, der zusammen mit Anatoli Wedernikow die gerade vollendete Oper „Krieg und Frieden“ vierhändig spielte, um sie der musikalischen Öffentlichkeit vorzustellen.

Der Pianist ist immer wieder zu Prokofjews Musik zurückgekehrt...

Wir folgen dem jungen Prokofjew in verschiedene Länder - eine neue und wichtige Periode seiner künstlerischen Entwicklung beginnt.

## **Viertes Kapitel**

### **Rund um die Welt**

#### **Amerika**

#### **Erste Erfolge und erste Enttäuschungen**

Unerhört und unrealistisch: Prokofjew brauchte fast vier Monate, um San Francisco zu erreichen. Er besaß einen ausgeprägten Sinn für Risiken und war äußerst neugierig auf neue Dinge. Er verhöhnte diejenigen, die ihn mit allen möglichen Schrecken und Schwierigkeiten ängstigten. Der unerschrockene junge Mann verbrachte achtzehn Tage im Transsibirischen Express. Da er es nicht gewohnt war, Zeit zu verschwenden, lernte er Spanisch, las viel und schaffte es sogar zu arbeiten. Der Zug hatte wie durch ein Wunder die Hindernisse des einbrechenden Bürgerkriegs übersprungen, und Prokofjew saugte die Eindrücke der gigantischen sibirischen Weiten, der schneebedeckten Elemente bei Omsk, der majestätischen Flüsse Baikal und Amur in sich auf. In Briefen an Freunde und an seine Mutter, die im vergleichsweise sicheren Kislowodsk geblieben war, schilderte er alles

Кисловодске. Конечно, он беспокоился о ней, но ничто уже не могло остановить выбравшего свою планиду нашего героя, к тому же, как уже говорилось, он не предполагал уезжать надолго.

Наконец-то во Владивостоке Прокофьев получил японскую визу и обменял валюту. Транспортные и бюрократические проволочки задержали его в Японии еще на два месяца, где он даже дал концерты: ...японцы «слушали внимательно, сидели изумительно тихо и ...аплодировали технике» (7; с. 182).

Композитор спокойно и не без юмора воспринимал перипетии своего растянувшегося путешествия, стараясь обратить накладки в преимущества. Так, долгий переезд на теплоходе по Тихому океану до Сан-Франциско он не бездельничал, вносил в записную книжку новые музыкальные идеи – благодатная привычка, сопровождающая его на протяжении всего творческого пути.

Здесь самое место сказать о том, что Прокофьев, с детства очень одаренный в литературном смысле, в длительных поездках записывал не только музыкальные идеи, но и сочинял небольшие рассказы.

Они все были написаны преимущественно в период с 1917 по 1919 год, часть – в Петербурге и во время длительных поездок по железной дороге на Кавказ, часть – в Транссибирском экспрессе, который вез Прокофьева восемнадцать дней во Владивосток. Некоторые рассказы были сочинены в Японии в период двухмесячного ожидания парохода в Америку, и, наконец, на самом корабле, плывущем в Америку, а также в Нью-Йорке.

Любопытно, что и сегодня стиль этих рассказов более чем актуален. И их сюрреалистические особенности, и их, как сказали бы ныне, уклон в фэнтези. Вот несколько отрывков из этих рассказов. Первый – о

детально и с радостью. Natürlich machte er sich Sorgen um sie, aber nichts konnte unseren Helden davon abhalten, seinen eigenen Plan zu verfolgen, und wie bereits erwähnt, hatte er nicht die Absicht, für lange Zeit zu gehen.

In Wladiwostok erhielt Prokofjew schließlich ein japanisches Visum und tauschte Geld um. Transport- und bürokratische Verzögerungen hielten ihn weitere zwei Monate in Japan auf, wo er sogar Konzerte gab: ...die Japaner „hörten aufmerksam zu, saßen erstaunlich still und ...applaudierten der Technik“ (7; S. 182).

Ruhig und nicht ohne Humor nahm der Komponist die Wechselfälle seiner langwierigen Reise wahr und versuchte, die Überschneidungen in Vorteile zu verwandeln. So war die lange Schiffsreise über den Pazifik nach San Francisco nicht untätig und er trug neue musikalische Ideen in sein Notizbuch ein - eine fruchtbare Gewohnheit, die ihn während seiner gesamten künstlerischen Reise begleitete.

An dieser Stelle sei gesagt, dass Prokofjew, der von Kindheit an literarisch sehr begabt war, auf seinen langen Reisen nicht nur musikalische Ideen, sondern auch Kurzgeschichten schrieb.

Sie alle wurden hauptsächlich zwischen 1917 und 1919 geschrieben, einige in Petersburg und während langer Bahnreisen in den Kaukasus, einige im Transsibirischen Express, mit dem Prokofjew achtzehn Tage bis Wladiwostok brauchte. Einige Geschichten wurden in Japan während des zweimonatigen Wartens auf den Dampfer nach Amerika und schließlich auf dem Schiff selbst auf dem Weg nach Amerika sowie in New York geschrieben.

Seltsamerweise ist der Stil dieser Geschichten auch heute noch mehr als aktuell. Sowohl ihre surrealistischen Züge als auch ihre - wie man heute sagen würde - Neigung zur Fantasie. Hier sind ein paar Auszüge aus diesen

приключениях маленькой девочки и ее взаимоотношениях с Мухомором и его царством, второй – о небывалом происшествии в Париже, связанным с оживлением Эйфелевой башни, и, наконец, третий о совсем уж фантастической ситуации, случившейся в «перевернутом» мире.

## СКАЗКА ПРО ГРИБ-ПОГАНКУ

*Саблино – Ессентуки*

*17 сентября – 1 октября 1917 года*

И тут-то произошла замечательная вещь: под высоким деревом Таня увидела огромный красный гриб. Таня даже вскрикнула от неожиданности и в упоении замерла перед ним. Гриб был самый настоящий, можно сказать, живой – толстый, с красной как огонь шляпкой и с хорошенькими беленькими прыщиками на ней. Таня присела перед ним и осторожно потрогала его пальцем. Гриб был очень приятный на ощупь и даже как будто немного теплый. Боясь, как бы не повредить свою драгоценность, Таня принялась копать ногтями землю вокруг него и, после долгой и осторожной работы, вырыла весь гриб целиком. Осторожно, как куклу, завернула в свой фартучек и пошла назад...

Утром Таня проснулась с рассветом, разбудила няню и побежала в сад ловить бабочек. Улов не оказался более удачным, чем вчера... Таня только что собралась сесть на муравьиную кочку, чтобы отдохнуть, как взгляд ее упал на высокое дерево, и что-то ласковое вдруг мелькнуло в ее глазах: под вековым деревом она увидела огромный красный гриб, точь-в-точь такой, как пять дней тому назад.

Geschichten. Der erste handelt von den Abenteuern eines kleinen Mädchens und ihrer Beziehung zum Fliegenpilz und seinem Reich, der zweite von einem noch nie dagewesenen Ereignis in Paris, bei dem der Eiffelturm zum Leben erwacht, und der dritte schließlich von einer absolut fantastischen Situation, die sich in einer „verkehrten“ Welt abspielt.

## DAS MÄRCHEN VOM GIFTPI LZ

*Sablino - Jessentuki*

*17. September - 1. Oktober 1917*

Und dann geschah etwas Wunderbares: unter einem hohen Baum sah Tanja einen riesigen roten Pilz. Tanja kreischte sogar vor Überraschung und erstarrte in Ekstase vor ihm. Der Pilz war echt, gelinde gesagt lebendig - fett, mit einem feuerroten Hut und hübschen weißen Noppen darauf. Tanja setzte sich davor und berührte ihn sanft mit ihrem Finger. Der Pilz fühlte sich sehr angenehm an und war sogar ein wenig warm. Aus Angst, ihr Schmuckstück zu beschädigen, fing Tanja an, mit ihren Fingernägeln in der Erde zu graben, und nach langer und sorgfältiger Arbeit hatte sie den ganzen Pilz ausgegraben. Vorsichtig, wie eine Puppe, wickelte sie ihn in ihre Schürze und ging zurück...

Am Morgen wachte Tanja im Morgengrauen auf, weckte das Kindermädchen und lief in den Garten, um Schmetterlinge zu fangen. Der Fang war nicht erfolgreicher als gestern... Tanja wollte sich gerade auf einen Ameisenhügel setzen, um sich auszuruhen, als ihr Blick auf einen hohen Baum fiel und plötzlich etwas Zartes in ihren Augen aufblitzte: unter dem uralten Baum sah sie einen riesigen roten Pilz, genau wie den, den sie vor fünf Tagen gesehen hatte.

Таня уронила сачок, тихонько вскрикнула от радости и побежала к нему. Наклонилась, нежно погладила его рукой, затем отступила на несколько шагов и полюбовалась, как он выглядел издали.

— Такой-то ты хороший, — покачала Таня головой, — и вдруг называют тебя поганкой!

К чрезвычайному ее удивлению гриб вежливо снял шляпку и, поклонившись, сказал:

— Поганкой называют нас те люди, у которых у самих душа нехорошая, а настоящее мое имя: Мухомор.

— Да ты и разговаривать можешь?! — изумилась Таня. — Вон какой же ты разумник!

— Мы горды, — сказал Мухомор, — и потому никогда ни с кем не говорим. Мы молчим даже тогда, когда жадные люди хотят нас съесть. Но зато в молчании нашем мы готовим яд, и горе тому, кто проглотит хоть кусочек!

## БЛУЖДАЮЩАЯ БАШНЯ

*Сибирский экспресс — Токио*

*12 мая — 8 августа 1918 года*

Марсель Вотур был, во всяком случае, замечательным человеком, и его имя знали в ученых кругах Парижа. Пожалуй, кабинетные ученые, сокрывшие свои знания под темными очками, и утонченные мыслители, покоящие свои мысли под сводом высоких белых лбов, находили его немного чудачком, однако не отрицали у него ума, отточенного и гибкого, пускай и не всегда верно направленного. Поэтому они снисходительно улыбались и говорили, что если ум тянет его под землю в глубину Вавилонских раскопок, то фантазия, гораздо более сильная, уносит за облака, и поэтому

Tanja ließ das Netz fallen, kreischte leise vor Freude und rannte zu ihm. Sie beugte sich vor und streichelte ihn sanft mit der Hand, dann trat sie ein paar Schritte zurück und bewunderte sein Aussehen aus der Ferne.

- Du bist so gut, - schüttelte Tanja den Kopf, - und plötzlich nennen sie dich einen Giftpilz!

Zu ihrem großen Erstaunen nahm der Pilz höflich seinen Hut ab, verbeugte sich und sagte:

- Wir werden von Leuten, die selbst eine schlechte Seele haben, Giftpilz genannt, aber mein richtiger Name ist Fliegenpilz.

- Du kannst sogar sprechen?! - staunte Tanja. - Du bist so schlau!

- Wir sind stolz, - sagte der Fliegenpilz, - deshalb reden wir nie mit jemandem. Wir schweigen, auch wenn gierige Menschen uns aufessen wollen. Doch in unserem Schweigen bereiten wir Gift zu, und wehe dem, der ein Stück davon schluckt!

## WANDERNDER TURM

*Sibirien-Express - Tokio*

*12. Mai - 8. August 1918*

Marcel Vautour war auf jeden Fall ein bemerkenswerter Mann, und sein Name war in akademischen Kreisen in Paris bekannt. Vielleicht hielten ihn die Kabinettswissenschaftler, die ihr Wissen unter einer dunklen Brille verbargen, und die anspruchsvollen Denker, die ihre Gedanken unter einem Gewölbe hoher weißer Stirnen ruhten, für einen kleinen Spinner, aber sie leugneten nicht seine Intelligenz, die geschliffen und flexibel, wenn auch nicht immer korrekt ausgerichtet war. So lächelten sie nachsichtig und sagten, wenn sein Geist ihn in die Tiefen der babylonischen Ausgrabungen ziehe, so trage ihn seine Phantasie, die viel

часто он, со своими суждениями, висит в воздухе, впрочем, иной раз, возвещая оттуда прелюбопытные вещи. Но важно было то, что Марсель Вотур никому на шею не садился, никому своих мнений не навязывал, а исчезал на год или два в свою дорогую Ассирию, где при помощи широких связей и свободных денег мог вволю рыться в песках и развалинах, находил там тысячелетние таблички со странными клинообразными начертаниями, разбирал их, делал гениальные догадки и затем, возвратившись в Париж, разражался блистательной статьей самого фантастического содержания. Статья шумела, модный журнал, в котором она появилась, раскупался, в салонах восклицали, и друзья чествовали его обедом. Но на кафедры он не лез, с учеными на диспуты не вступал, никому своего мнения не навязывал — и всем было приятно, а ученые улыбались и говорили, что он, конечно, остроумен, но немного висит в воздухе...

Марсель Вотур направился вдоль по улице и минут через десять очутился у Сены. Там столпилось огромное множество народа, удивленного и возбужденного. Эйфелева башня, до сих пор возвышавшаяся на этом месте, исчезла. Публика растерянно искала ее глазами, но башня исчезла, точно растворилась в воздухе.

Два джентльмена в цилиндрах, окруженные плотными кольцами любопытных, в десятый раз рассказывали о том, что они видели. Джентльмены были из тех молодых людей, которые ложатся утром и встают вечером, покрыты золотистыми прыщами и потому называются золотой молодежью.

В три часа ночи они поехали от Марьетты к Александрине и были

стärker sei, über die Wolken hinaus, und so hänge er oft mit seinen Urteilen in der Luft, verkünde aber manchmal von dort aus faszinierende Dinge. Aber das Wichtigste war, dass Marcel Vautour niemandem im Nacken saß oder seine Meinung aufdrängte, sondern für ein oder zwei Jahre in sein geliebtes Assyrien verschwand, wo er mit Hilfe weitreichender Verbindungen und kostenlosem Geld im Sand und in den Ruinen graben konnte, dort tausend Jahre alte Tafeln mit seltsamen keilförmigen Mustern fand, sie untersuchte, brillante Vermutungen anstellte und dann, nach Paris zurückgekehrt, einen brillanten Artikel mit einem fantastischsten Inhalt verfasste. Der Artikel schlug ein wie eine Bombe, die Modezeitschrift, in der er erschien, war ausverkauft, die Salons riefen, und Freunde luden ihn zum Abendessen ein. Aber er betrat keine Kanzeln, ließ sich nicht auf Debatten mit Wissenschaftlern ein, drängte niemandem seine Meinung auf - und alle waren zufrieden, und die Wissenschaftler lächelten und sagten, er sei zwar geistreich, aber ein wenig in der Luft hängend ...

Marcel Vautour ging die Straße entlang und befand sich nach etwa zehn Minuten an der Seine. Dort drängte sich eine große Anzahl von Menschen, die überrascht und aufgeregt waren. Der Eiffelturm, der dort noch stand, war verschwunden. Das Publikum suchte ihn mit verwirrten Augen, aber der Turm war verschwunden, als hätte er sich in Luft aufgelöst.

Zwei Herren mit Zylindern, umgeben von einem dichten Ring von Neugierigen, erzählten zum zehnten Mal, was sie gesehen hatten. Die Herren waren die Art von jungen Männern, die morgens ins Bett gehen und abends aufstehen, mit goldenen Pickeln übersät und deshalb goldene Jünglinge genannt werden.

Um drei Uhr morgens fuhren sie von Marietta nach Alexandrina und wurden



свидетелями феерической картины. Эйфелева башня вдруг задрожала, потом запрыгала на месте, затем сорвалась со своих устоев и зашагала, да, именно зашагала на всех четырех ногах, взяв направление в сторону, обратную от Сены. Что было дальше, джентльмены не видели, так как они до такой степени испугались, что выскочили из фиакра и без оглядки бросились бежать.

Марсель Вотур, едва выслушав их рассказ, протиснулся вон из плотного кольца и направился в ту сторону, куда ушла блуждающая башня. Вскоре он попал в другую толпу, собравшуюся перед большим зданием, у которого зиял разрушенный фасад. Часть фасада была совсем продавлена, раскрывая внутренность комнат, кабинетов, спален. В одной комнате виднелся накрытый для ужина стол. Апельсины рассыпались по скатерти и по полу. Говорили, что нескольких раненых увезли в санитарных экипажах. Очевидно, башня шагнула довольно грубо и своей ногою снесла кусок фасада.

Перед этим зданием Марсель оставался только лишь на какую-то минуту, как раз настолько, чтобы отдышаться. Затем сейчас же заторопился дальше.

## УЛЬТРАФИОЛЕТОВАЯ ВОЛЬНОСТЬ

*Сибирский экспресс — Нью-Йорк*

*май 1918 года — 12 февраля 1919 года*

На мягком пушистом облаке лежали два больших булыжника, а на них расположились две фигуры, укутанные в туманные одежды. Одна

Zeuge einer bezaubernden Szene. Der Eiffelturm zitterte plötzlich, sprang auf der Stelle, brach aus seinem Fundament und galoppierte, ja, galoppierte auf allen vier Beinen in die entgegengesetzte Richtung der Seine. Was dann geschah, sahen die Herren nicht, denn sie waren so erschrocken, dass sie aus dem Fiaker sprangen und ohne einen Blick zu werfen davonliefen.

Marcel Vautour, der kaum zugehört hatte, quetschte sich aus dem engen Ring und ging in die Richtung, in die der wandernde Turm gegangen war. Bald fand er sich in einer anderen Menschenmenge wieder, die sich vor einem großen Gebäude mit einer klaffenden Fassadenruine versammelt hatte. Ein Teil der Fassade wurde vollständig durchbrochen und gab den Blick auf das Innere der Räume, Büros und Schlafzimmer frei. In einem Raum war ein Tisch zu sehen, der für das Abendessen gedeckt war. Die Orangen lagen auf dem Tischtuch und auf dem Boden verstreut. Es hieß, dass mehrere Verletzte in Krankenwagen abtransportiert worden seien. Offenbar trat der Turm ziemlich unsanft auf und zerstörte mit seinem Fuß ein Stück der Fassade.

Marcel blieb nur eine Minute vor dem Gebäude stehen, gerade lange genug, um zu Atem zu kommen. Dann eilte er weiter.

## ULTRAVIOLETTE FREIHEIT

*Sibirien-Express - New York*

*Mai 1918 - 12. Februar 1919*

Auf einer weichen, flauschigen Wolke lagen zwei große Pflastersteine, und auf ihnen saßen zwei in neblige Gewänder gehüllte Gestalten. Eine Figur war

фигура была ультрафиолетовая, другая инфракрасная. Читатель, знакомый с физикой, сразу поймет, что обе они были невидимы для человеческого глаза. Да если и видимы, то слишком уж высоко надо было поднимать голову. Но это несущественно. Неважно также, что обе они были сестрами, что, несмотря на свою заоблачность, обе были дочками одного и того же земного отца, жившего когда-то в Кёнигсберге. Гораздо существенней то, что случилось. И, хотя этого никто не видел, так как, я уже сказал, слишком высоко пришлось бы заирать голову, но несомненность случившегося будет бесспорна, после того как ниже мы узнаем о последствиях, вытекших из случившегося.

Итак, одна фигура заломила руки и воскликнула:

— Ах, сестра! Могла бы ты только представить, как бесконечно надоело мне носиться на этом колесе с двумя крыльями!

Это была ультрафиолетовая фигура и звали ее Время. Другая фигура, инфракрасная, ответила устало:

— Представляю, сестра, ах, как представляю! Сама я мучаюсь тем же: без начала и конца все одно и то же!

Инфракрасную сестру звали Пространством.

Прошло сто лет. Обе они сидели и молчали. Одна из них бессознательно вертела колесо, которое махало своими двумя крыльями.

— Уйдем... — несмело сказала фигура, которая вертела колесо и имя которой было Время.

— Уйдем, — ответила другая, инфракрасная — мир давно течет по заведенному порядку. Авось, и без нас не собьется, по инерции...

ultraviolett, die andere infrarot. Der mit der Physik vertraute Leser wird sofort erkennen, dass beide für das menschliche Auge unsichtbar sind. Und selbst wenn sie sichtbar wären, wären sie zu weit oben, um gesehen zu werden. Aber das ist irrelevant. Es war auch nicht wichtig, dass sie beide Schwestern waren, dass sie trotz ihrer Exaltiertheit beide Töchter desselben irdischen Vaters waren, der einst in Königsberg gelebt hatte. Viel bedeutender ist, was passiert ist. Und obwohl es niemand gesehen hat, weil es, wie ich bereits gesagt habe, zu hoch oben gewesen wäre, wird die Unbestreitbarkeit dessen, was geschehen ist, unbestreitbar sein, nachdem wir im Folgenden von den Konsequenzen erfahren, die sich aus dem Geschehen ergeben.

Da schlug eine Gestalt die Hände zusammen und rief aus:

- Ach, Schwester! Kannst du dir vorstellen, wie unendlich langweilig es mir ist, auf diesem Rad mit zwei Flügeln zu sitzen!

Es war eine ultraviolette Gestalt, und ihr Name war Zeit. Die andere Figur, die infrarote, antwortete müde:

- Ich stelle mir das vor, Schwester, oh, wie ich mir das vorstelle! Ich selbst werde von derselben Sache gequält: ohne Anfang und Ende ist alles dasselbe!

Die infrarote Schwester wurde Raum genannt.

Hundert Jahre waren vergangen. Beide saßen schweigend da. Einer von ihnen drehte unbewusst das Rad, das seine beiden Flügel schwenkte.

- Los geht's... - sagte die Gestalt, die das Rad drehte und deren Name Zeit war.

- Lass uns gehen, - antwortete der andere, - die Welt hat längst ihren Lauf genommen. Und vielleicht geht es auch ohne uns, durch Trägheit, nicht verloren...

После этого обе фигуры обнялись и исчезли.

...Между тем сестры, побродив среди трансцендентальных планов и не найдя себе интересного флирта, оглянулись на мир, который они так легкомысленно покинули.

— Милая, да там что-то неладно! — воскликнула сестра, которую звали Пространством. — Уж никак земной шар соскочил со своей оси?!

— Что ты говоришь! — забеспокоилась другая сестра.

— Уверю тебя! Смотри: куда девалась пирамида?

С этими словами сестры устремились к тому облаку, на котором они любили сидеть.

— Горе нам! — закричала одна из них, — времени нет, и все столетия перепутались!

— О, несчастье! — крикнула другая, — пространство исчезло, и пирамида попала в Америку!..

Обе сестры схватили фараона за руки. Он... никак не мог понять, кто держит его руки. Как известно, одна сестра была ультрафиолетовая, а другая инфракрасная, и потому обе невидимы для глаза.

— Ваше величество, что за вольность? Пожалуйте в ваш гроб! — закричала сестра, — и как это он ходит без кишок и без сердца! — удивилась она, уводя его набальзамированное туловище внутрь пирамиды...

И сестры принялись приводить в порядок сбившийся с толку мир. Этот маленький переполох был им хорошей наукою о том, как опасно, никого не предупредив, покидать свое ответственное дело. Впрочем, сестры скоро справились со всеми беспорядками, мир вошел в колею, и все потекло по-старому: просто, ясно и обыкновенно...

Dann umarmten sich beide Figuren und verschwanden.

...In der Zwischenzeit blickten die Schwestern, nachdem sie zwischen den transzendentalen Plänen umhergewandert waren und keinen interessanten Flirt gefunden hatten, auf die Welt zurück, die sie so achtlos verlassen hatten.

- Liebling, da stimmt doch etwas nicht! - rief die Schwester namens Raum aus. - Der Globus muss aus den Angeln gehoben worden sein!

- Was du nicht sagst! - Die andere Schwester war besorgt.

- Das versichere ich dir! Schau: wo ist die Pyramide hin?

Mit diesen Worten liefen die Schwestern zu der Wolke, auf der sie gesessen hatten.

- Wehe uns! - rief eine von ihnen, - es gibt keine Zeit, und alle Jahrhunderte sind durcheinander!

- Oh, wehe uns! - rief die andere - der Weltraum ist verschwunden und die Pyramide ist nach Amerika gegangen!..

Beide Schwestern ergriffen die Hände des Pharaos. Er... hatte keine Möglichkeit zu wissen, wer seine Hände hielt. Eine Schwester war als ultraviolett und die andere als infrarot bekannt, so dass beide für das Auge unsichtbar waren.

- Eure Majestät, was ist das für eine Freiheit? Komm zu deinem Sarg! - schrie die Schwester - und wie kommt es, dass er ohne Mut und ohne Herz geht! - staunte sie, als sie seinen einbalsamierten Torso ins Innere der Pyramide führte...

Und die Schwestern begannen, in der verwirrten Welt Ordnung zu schaffen. Diese kleine Aufregung war eine gute Lektion für sie, wie gefährlich es ist, seinen verantwortungsvollen Arbeitsplatz ohne Vorwarnung zu verlassen. Doch die Schwestern haben den Aufruhr bald überwunden, die Welt kehrt zur Normalität zurück, und alles geht weiter wie gewohnt: einfach, klar und gewöhnlich...

Первые годы композитор постоянно курсирует между Америкой и Европой.

Надежды быстро покорить Новый свет не оправдались. Сергей Сергеевич остроумно замечал: «Американцы выглядят столь современно в своих автомобилях, поездах и самолетах, что иногда я жалею их — уж лучше бы они ездили на телегах, запряженных лошадьми, но с большей легкостью продвигались бы вперед в области искусства» (11; 57).

Ориентированные на исполнителей с громкими именами, но глухие ко всему новому, консервативные американцы на первых порах не поняли, кто перед ними. Правда, концерт в нью-йоркском зале Эолиан-холл вызвал некоторый интерес к «этому странному русскому». Мнения, как водилось в его жизни и раньше, разделились. Одни называли поразительным пианистом, другие отказывали в здравом уме. Все же некоторый положительный результат был: два нью-йоркских издательства предоставили заказ на фортепианные миниатюры — и возникли обаятельные «Сказки старой бабушки», пьесы op. 32 (танец, менуэт, гавот и вальс) — оба произведения совершенно классические.

Судьба не сулила, как выяснилось, легкой жизни. Импресарио требовали минимального включения в программы выступлений собственных сочинений композитора. Он играл тогда много «чужой» музыки: Французскую сюиту Баха, «Карнавал» Шумана, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Листок из альбома» Скрябина. В одной из программ знаменитого зала, Карнеги-холла, исполнил даже Концерт Римского-Корсакова. Однако свою тактику — внедрять в американские головы

In den ersten Jahren pendelte der Komponist ständig zwischen Amerika und Europa hin und her.

Seine Hoffnungen auf eine schnelle Eroberung der Neuen Welt erfüllten sich nicht. Sergej Sergejewitsch bemerkte witzig: „Die Amerikaner sehen in ihren Autos, Zügen und Flugzeugen so modern aus, dass ich sie manchmal bemitleide - sie würden lieber Pferdewagen fahren und die Künste mit größerer Leichtigkeit vorantreiben“ (11; 57).

Die konservativen Amerikaner, die sich an den großen Namen orientierten, aber taub für alles Neue waren, verstanden zunächst nicht, wer da vor ihnen stand. Das Konzert in der New Yorker Aeolian-Hall weckte jedoch ein gewisses Interesse an „diesem seltsamen Russen“. Die Meinungen waren, wie immer in seinem bisherigen Leben, geteilt. Die einen nannten ihn einen bemerkenswerten Pianisten, die anderen zweifelten an seiner geistigen Gesundheit. Einige positive Ergebnisse wurden dennoch erzielt: zwei New Yorker Verleger gaben Klavierminiaturen in Auftrag - und die charmanten Stücke „Die Märchen der alten Großmutter“, op. 32 (Tanz, Menuett, Gavotte und Walzer) - beide Werke sind recht klassisch.

Wie sich herausstellte, versprach das Schicksal kein einfaches Leben. Die Impresarios verlangten, dass der Komponist bei seinen Aufführungen mindestens seine eigenen Werke einbezieht. Damals spielte er viel „fremde“ Musik: Bachs Französische Suite, Schumanns „Karneval“, Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“, Skrjabins „Blatt aus einem Album“. Er hat sogar das Konzert von Rimski-Korsakow in einem der berühmten Programme der Carnegie Hall aufgeführt. Doch Prokofjew blieb bei

свою музыку — Прокофьев упорно продолжал.

Контракты, если ему и предлагали, то крайне невыгодные и унижительные. Не забудем, что он намеревался скоро вернуться, поэтому идею двух- или трехлетнего договора, однажды возникшую, сам отверг. Впрочем, бывали и удачи. Присутствовавшая на одном из концертов дирекция Чикагской оперы предложила Прокофьеву сотрудничество. Так начались долгие отношения, связанные с постановкой его оперы «Любовь к трем апельсинам», которая по разным причинам все откладывалась.

Прокофьев с энтузиазмом принялся за сочинение оперы. Но неожиданно серьезно заболел и полтора месяца провалялся в больнице со скарлатиной, осложнившейся дифтеритом, нарывом в горле. Он тогда чуть не погиб, но победили молодые силы и, конечно, стимулирующая его творческая мотивация — борьба с врачами за право работать, невзирая на самочувствие, — ситуация повторится, спустя много лет, у зрелого Прокофьева.

Наконец-то осенью 1921 года состоялась долгожданная постановка в Чикаго «Любви к трем апельсинам». К тому времени кампанию возглавляла известная певица Мери Гарден, исполнительница таких сложных партий, как Мелизанда в «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси и Саломея в одноименной опере Рихарда Штрауса, что, конечно, отразилось на уровне работы всего предприятия.

С детства тяготеющий к театру, Сергей Сергеевич показал себя настоящим его знатоком. Он активно вмешивался в ход подготовки спектакля, оценивал профессиональные качества

сеiner Taktik, seine Musik in die Köpfe der Amerikaner zu bringen.

Verträge, die ihm angeboten wurden, waren äußerst ungünstig und demütigend. Wir dürfen nicht vergessen, dass er die Absicht hatte, bald zurückzukehren, so dass er selbst die Idee eines Zwei- oder Dreijahresvertrags, die einmal aufkam, verwarf. Es gab aber auch einige gute Nachrichten. Der Direktor der Chicago Opera Company, der bei einem der Konzerte anwesend war, bot Prokofjew eine Zusammenarbeit an. So begann eine lange Beziehung im Zusammenhang mit der Produktion seiner Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“, die sich aus verschiedenen Gründen immer wieder verzögerte.

Prokofjew begann enthusiastisch mit der Komposition einer Oper. Doch plötzlich erkrankte er schwer und verbrachte anderthalb Monate im Krankenhaus mit Scharlach, kompliziert durch Diphtheritis, einem Abszess im Hals. Er wäre damals fast gestorben, aber die jungen Kräfte siegten, und die schöpferische Motivation, die ihn antrieb - der Kampf mit den Ärzten um das Recht, ungeachtet seines Gesundheitszustands zu arbeiten -, sollte sich viele Jahre später beim reifen Prokofjew wiederholen.

Die lang erwartete Chicagoer Inszenierung von „Die Liebe zu den drei Orangen“ fand schließlich im Herbst 1921 statt. Zu diesem Zeitpunkt wurde die Kampagne von der renommierten Sängerin Mary Garden geleitet, die so schwierige Rollen wie Melisande in Debussys „Pelléas et Melisande“ und Salome in der gleichnamigen Oper von Richard Strauss gesungen hatte, was sich natürlich auf das Leistungsniveau des gesamten Unternehmens auswirkte.

Seit seiner Kindheit hat sich Sergej Sergejewitsch als echter Theaterkenner erwiesen. Er beteiligte sich aktiv an der Vorbereitung der Produktion, indem er die beruflichen Qualitäten des Dirigenten, des Regisseurs, des

дирижера, режиссера, художника и певцов. Декорации и костюмы Б. Анисфельда, на которые была потрачена уйма денег, восхитили композитора, понравился и основной состав певцов. Но с режиссером-постановщиком Жаком Коини вышел конфликт: «Вначале я возмущался его неизобретательностью, потом сам стал за кулисами объяснять роли певцам, потом прямо на сцене показывать хору... Коини в конце концов вышел из себя и спросил: "Собственно говоря, кто из нас хозяин на сцене, вы или я?!"» Реакция Прокофьева, человека и остроумного, и знающего себе цену, очень характерна: «Вы — для того, чтобы исполнять мои желания!» (7; с. 213). Однако в ответе не только самоуверенность; когда была возможность, композитор проявлял недюжинный режиссерский дар, которым был наделен с детства и который, конечно же, помогал ему строить всякий раз на сцене оригинальную музыкальную драматургию. Тем более чтобы воплотить в жизнь все выдумки «Любви к трем апельсинам», где должен был предстать во всей красе «театр представления», в самом деле требовался режиссер с фантазией.

Авторы русского сценария — адепт русско-советского авангарда, режиссер Всеволод Мейерхольд (из его журнала с аналогичным названием Прокофьев заимствовал пьесу. — *Прим, авт.*) и его сподвижники — обогатили оригинал сказки Карло Гоцци актуальными для того времени мотивами и ввели аллегорический Пролог, где спорили между собой представители разных театральных течений — Трагики, Лирики, Комики и Пустоголовые (либретто композитор написал сам).

Кünstlers und der Sänger bewertete. Der Komponist war begeistert von den Bühnenbildern und Kostümen von B. Anisfeld, für die viel Geld ausgegeben worden war, und auch die Hauptbesetzung der Sängerinnen und Sänger gefiel ihm. Es gab jedoch einen Konflikt mit dem Regisseur Jacques Coiny: „Zuerst war ich empört über seine Ungenauigkeit, dann begann ich, den Sängern hinter der Bühne die Rollen zu erklären und sie dann dem Chor direkt auf der Bühne zu zeigen... Coiny verlor schließlich die Beherrschung und fragte: „Wer von uns beiden ist eigentlich der Meister der Bühne, Sie oder ich?!“ Die Reaktion von Prokofjew, einem ebenso witzigen wie selbstbewussten Mann, ist sehr typisch: „Sie sind dafür da, meinen Willen zu erfüllen!“ (7; S. 213). Dies war jedoch nicht nur eine Frage des Selbstbewusstseins; wenn sich die Gelegenheit bot, zeigte der Komponist die erstaunliche Regiebegabung, mit der er seit seiner Kindheit ausgestattet war und die ihm sicherlich half, bei jedem Auftritt auf der Bühne eine originelle Musikdramaturgie zu schaffen. Um all die Erfindungen von „Liebe für drei Orangen“ zu verwirklichen, wo das „Performance-Theater“ in seiner ganzen Pracht präsentiert werden sollte, war in der Tat ein Regisseur mit Vorstellungskraft erforderlich.

Die Autoren des russischen Drehbuchs - ein Adept der russisch-sowjetischen Avantgarde, der Regisseur Wsewolod Meyerhold (Prokofjew entlehnte das Stück aus seiner gleichnamigen Zeitschrift. - *Anm. d. Verf.*) und seine Mitarbeiter bereicherten die ursprüngliche Erzählung von Carlo Gozzi mit zeitgemäßen Motiven und fügten einen allegorischen Prolog ein, in dem sich Vertreter verschiedener Theaterbewegungen - Tragödianten, Lyriker, Komödianten und Hohlköpfe - untereinander streiten (der Komponist schrieb das Libretto selbst).

Иронически-условный характер господствовал в произведении, фантастика и реальность причудливо перемешивались. Здесь утрированно все — ситуации, облик персонажей: Принц то непрестанно хнычет, то чересчур хорохорится, Труффальдино то неутомимый затейник, то жалкий трус. Кухарочка, сторожившая три апельсина, вообще поет басом и... вдруг расстрогалась от «хорошенького бантика». И тут, как и в «Игроке», нет законченных арий и ансамблей, музыка выдержана в декламационном ключе и состоит из коротких характерных реплик. Партия хора тоже сводится к скупым восклицаниям. Но до чего же они выразительны! Сошлемся на авторитетное мнение друга Прокофьева, музыковеда Петра Сувчинского: «...кроме ритмической перебойчатости поражает еще конкретность музыкальной изобразительности. Смех, жалоба, испуг, угроза — звучат в музыке не как описательное звукоподражание, а как реально зафиксированные, материализованные в звучании эмоции» (10; с. 106).

Самые важные моменты действия отданы шествиям, танцам и пантомимам (не влияния ли это Дягилева, который, как известно, оперу считал жанром устаревшим, в отличие от балета). Что же касается праздничного марша, то он стал самым популярным произведением Прокофьева. Марш из «Любви к трем апельсинам» — композитор инстинктивно почуял, что американцам обязательно нужен «хит» — знают, кажется, все.

Были, впрочем, в опере определенные недочеты, на которые Прокофьев шел сознательно, пытаясь вроде бы потрафить вкусам американцев. Вы хотите более доступной музыки — получайте ее,

Der ironische, bedingte Charakter dominierte das Werk, in dem sich Fantasie und Realität auf bizarre Weise vermischten. Alles ist hier übertrieben - die Situationen, das Auftreten der Figuren: der Prinz ist mal jammernd, mal übermütig, Truffaldino ist mal ein unermüdlicher Schlingel, mal ein erbärmlicher Feigling. Der Koch, der die drei Orangen bewacht, singt mit einer Bassstimme und... ..ist plötzlich von der „hübschen Schleife“ genervt. Auch hier, wie in „Der Spieler“, gibt es keine vollständigen Arien oder Ensembles; die Musik steht in einer deklamatorischen Tonart und besteht aus kurzen charakteristischen Linien. Auch die Chorstimme ist auf spärliche Ausrufe reduziert. Aber wie ausdrucksstark sie sind! Um die maßgebliche Meinung von Prokofjews Freund, dem Musikwissenschaftler Pjotr Suwtschinski, zu zitieren: „...abgesehen vom rhythmischen Tempo ist es die Konkretheit der musikalischen Ausdruckskraft, die uns verblüfft. Lachen, Klagen, Erschrecken, Bedrohen - sie erklingen in der Musik nicht als beschreibende Klangimitationen, sondern als tatsächlich aufgezeichnete, materialisierte Emotionen im Klang“ (10; S. 106).

Die wichtigsten Momente der Handlung sind Prozessionen, Tänzen und Pantomimen gewidmet (nicht der Einfluss von Djalilew, der bekanntlich die Oper im Gegensatz zum Ballett als überholtes Genre betrachtete). Der festliche Marsch wurde zu Prokofjews populärstem Werk. Der Marsch aus „Die Liebe zu den drei Orangen“ - der Komponist spürte instinktiv, dass die Amerikaner unbedingt einen „Hit“ brauchten - scheint jedem bekannt zu sein.

Die Oper wies jedoch einige Mängel auf, die Prokofjew bewusst in Kauf nahm, um den amerikanischen Geschmack zu treffen. Ihr wollt mehr zugängliche Musik - holt sie euch, rief er trotzig. Wer weiß, vielleicht zielten die

дерзко взывал он. Кто знает, может быть споры в Прологе были нацелены на внутреннюю дискуссию с этой самой воображаемой американской публикой? Во всяком случае, известную дробность, «клиповость» формы для облегчения восприятия, чрезмерное любование деталями за счет охвата целого впоследствии Прокофьев преодолел. Но ювелирное мастерство резчика характерных реплик здесь усовершенствовалось.

Премьера вызвала громадный резонанс. На ней присутствовали влиятельные особы американского истеблишмента, в частности миссис Рокфеллер. Впервые, наверное, Прокофьев по-настоящему вышел в американский свет — и не растерялся: он и его опера стали объектом широкой и энергичной рекламной кампании, и сам композитор проявил завидную деловитость — требовал от театра выплаты неустойки за задержку премьеры, что тоже подлило масла в рекламную акцию.

Но вернемся к первым годам покорения им Америки. После двухлетнего пребывания в ней Прокофьев без сожаления расстался с этой страной: «Я бродил по огромному парку в центре Нью-Йорка и, глядя на небоскребы, окаймлявшие его, с холодным бешенством думал о прекрасных американских оркестрах, которым нет дела до моей музыки; о критиках, изрекавших сто раз изреченное вроде «Бетховен — гениальный композитор», и грубо лягавших новизну; о менеджерах, устраивавших длинные турне для артистов, по 50 раз игравших ту же программу из общеизвестных номеров...» (7; с. 193). После второй поездки в Америку дело дошло до того, что о нем забыли как о композиторе. Подпись к фотографии в *Musikal America* это красноречиво

Argumente im Prolog auf eine interne Debatte mit eben dieser imaginären amerikanischen Öffentlichkeit ab? Auf jeden Fall überwand Prokofjew später eine gewisse Fragmentierung, ein „Beschneiden“ der Form, um die Wahrnehmung zu erleichtern, eine übermäßige Bewunderung für Details auf Kosten der Erfassung des Ganzen. Aber die Fertigkeit des Juweliers, charakteristische Repliken zu schaffen, wurde hier perfektioniert.

Die Premiere hatte eine große Wirkung. An der Veranstaltung nahmen einflussreiche Mitglieder des amerikanischen Establishments teil, darunter auch Frau Rockefeller. Es war wahrscheinlich das erste Mal, dass Prokofjew wirklich im amerikanischen Rampenlicht stand - und er ließ sich nicht beirren: er und seine Oper wurden Gegenstand einer breiten und energischen Werbekampagne, und der Komponist selbst bewies einen beneidenswerten Geschäftssinn - er verlangte vom Theater eine Strafe für die Verzögerung der Premiere, was die Werbekampagne zusätzlich anheizte.

Doch zurück zu den ersten Jahren seiner Eroberung Amerikas. Nach einem zweijährigen Aufenthalt verabschiedete sich Prokofjew ohne Bedauern: „Ich schlenderte durch den riesigen Park im Zentrum von New York und dachte beim Anblick der Wolkenkratzer, die ihn säumten, mit kalter Wut an die feinen amerikanischen Orchester, die sich nicht für meine Musik interessierten; an die Kritiker, die hundertmal sagten: „Beethoven ist ein genialer Komponist“ und die Neuheit grob abtaten; an die Manager, die lange Tourneen für Künstler arrangierten, die jeweils 50 Mal das gleiche Programm mit allgemein bekannten Nummern spielten. ...“ (7; S. 193). Nach einer zweiten Reise nach Amerika geriet er als Komponist in Vergessenheit. Die Bildunterschrift des Fotos in *Musikal America* demonstriert dies anschaulich:



демонстрировала: «Композитор Стравинский и пианист Прокофьев» (7; с. 195).

„Der Komponist Strawinsky und der Pianist Prokofjew“ (7; S. 195).

## ЕВРОПА. НАЧАЛО ШИРОКОГО ПРИЗНАНИЯ

В Европе, куда Сергей Сергеевич устремил свои стопы, ему предстояло пережить немало счастливых, волнующих моментов. После долгой разлуки он, наконец, встретился в Париже с любимой матерью. Подчеркнем еще раз: композитора очень заботила судьба оставшейся на Кавказе матери. Из открытки, помеченной 1919 годом и адресованной его приятельнице, жившей в Нью-Йорке, Фатме Самойленко, мы узнаем, что Мария Григорьевна в Ессентуках, по-видимому не в нужде. Но ее одолевает плохое состояние здоровья и подавленное настроение. Вскоре, к счастью, Марии Григорьевне, больной, полуслепой, удастся выехать через Константинополь и Марсель в Париж, чтобы наконец-то соединиться с сыном. Он и дальше продолжает трогательно заботиться о ней и просит перебравшуюся в Париж Самойленко навещать мать в его отсутствие.

В Париже возобновляются переговоры Прокофьева с Дягилевым о постановке балета «Шут». Композитор в который раз проявляет свои бойцовские качества, борясь за признание. А может быть, скорее это проявление чувства собственного достоинства, которое ни при каких обстоятельствах не изменяло ему. Как уж он зависел от Дягилева, был связан, что называется, по рукам и ногам обязательствами перед ним. Но позиции свои старался отстаивать всегда: «...Я вынес впечатление, что разбирая мою "Сказку про Шута", ни Вы, ни никто так ничего в ней и не

## EUROPA. DER BEGINN EINER BREITEN ANERKENNUNG

In Europa, wohin sich Sergej Sergejewitsch aufmachte, sollte er viele glückliche und aufregende Momente erleben. Nach einer langen Trennung traf er schließlich seine geliebte Mutter in Paris. Noch einmal: der Komponist war sehr besorgt über das Schicksal seiner Mutter, die im Kaukasus geblieben war. Aus einer Postkarte mit der Aufschrift 1919, die an Fatma Samoilenko, seine in New York lebende Freundin, adressiert ist, wissen wir, dass Marija Grigorjewna in Jessentuki offenbar nicht erwünscht ist. Aber sie wird von Krankheit und depressiver Stimmung geplagt. Glücklicherweise gelingt es der kranken und halb blinden Marija Grigorjewna bald, über Konstantinopel und Marseille nach Paris zu reisen, um endlich wieder mit ihrem Sohn zusammenzukommen. Er kümmert sich weiterhin rührend um sie und bittet Samoilenko, die nach Paris gezogen ist, seine Mutter in seiner Abwesenheit zu besuchen.

Prokofjews Verhandlungen mit Djagilew über eine Inszenierung des Balletts „Der Narr“ (*Chout; The Buffoon*) werden in Paris erneuert. Einmal mehr zeigt der Komponist seine kämpferischen Qualitäten und kämpft um Anerkennung. Oder vielleicht ist es eher ein Beweis für seinen Sinn für Würde, der ihn unter keinen Umständen verraten hat. Er war sehr abhängig von Djagilew, ihm gegenüber war er mit Händen und Füßen verpflichtet. Doch seine Position versuchte er stets zu verteidigen: „... Ich hatte den Eindruck, dass weder Sie noch irgendjemand sonst sich einen Reim darauf machen

разобрали. Это очень стыдно, но я думаю, что это вполне возможно, так как в свое время Вы бессовестно отмахнулись от музыки Алы и Лоллия... Какие Ваши планы и какова судьба моего бедного Шута, так предательски похороненного в коварных складках Вашего портфеля?» (15; с. 271). Настырность Прокофьева и нюх Дягилева, объединившись, победили. Пришло время сенсационных успехов музыки русского завоевателя Запада... Возникло даже соперничество между двумя ее пропагандистами — дирижером Сергеем Кусевицким, который к тому времени по-настоящему признал талант Прокофьева и желал сыграть в концерте «Скифскую сюиту», и Дягилевым, претендующим первым представить композитора публике постановкой «Шута». Первенство досталось Кусевицкому, и он рассчитал правильно. «Невозможно сопротивляться такому соединению мастерства и свежести», — писала парижская газета (7; с. 197).

Любопытен отзыв Сергея Васильевича Рахманинова, который, несмотря на, скорее, несочувственное отношение к Прокофьеву вообще (вероятно, младший Сергей ревновал свой любимый инструмент к блестящему пианисту Рахманинову. Да и творчество друг друга они не одобряли), «Скифскую сюиту» воспринял с энтузиазмом: «При всем музыкальном озорстве, при всей новаторской какофонии, это все же (должен признаться) талантливо. Мало у кого такой стальной ритм, такой стихийный волевой напор, такая дерзкая яркость замысла» (7; с. 197).

Прокофьев отметил свое 30-летие: «Я не слишком изменился, однако потерял несколько волос, один зуб

konnte, als ich meine „Geschichte vom Narren“ untersuchte. Es ist schade, aber ich denke, es ist durchaus möglich, da Sie die Musik von Ala und Lolli (*Skythische Suite*) schamlos abgetan haben... Was sind Ihre Pläne und was ist das Schicksal meines armen Narren, der so heimtückisch in den verräterischen Falten Ihrer Aktentasche vergraben ist?» (15; с. 271). Prokofjews Beharrlichkeit und Djagilews Gespür führten zum Sieg. Die Zeit war gekommen für die sensationellen Erfolge der Musik des russischen Eroberers des Westens... Es gab sogar eine Rivalität zwischen zwei ihrer Förderer - dem Dirigenten Sergej Koussevitzky, der inzwischen Prokofjews Talent erkannt hatte und seine „Skythische Suite“ in einem Konzert spielen wollte, und Djagilew, der für sich in Anspruch nahm, den Komponisten als erster mit einer Inszenierung von „Der Narr“ der Öffentlichkeit vorzustellen. Der Vorrang ging an Koussevitzky, und er hat richtig gerechnet. „Es ist unmöglich, dieser Kombination aus Können und Frische zu widerstehen“, - schrieb eine Pariser Zeitung (7; S. 197).

Es gibt eine kuriose Rezension von Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow, der trotz seiner eher unsympathischen Haltung gegenüber Prokofjew im Allgemeinen (der jüngere Sergej war wahrscheinlich eifersüchtig auf sein Lieblingsinstrument und den brillanten Pianisten Rachmaninow. Und die Werke des anderen haben sie nicht gutgeheißen), die „Skythische Suite“ wurde von ihm mit Begeisterung aufgenommen: „Bei allem musikalischen Unfug, bei aller innovativen Kakophonie ist sie doch (ich muss gestehen) genial. Nur wenige andere haben einen so stählernen Rhythmus, einen so spontanen Willensschub, eine so kühne Brillanz der Konzeption“ (7; S. 197).

Prokofjew feierte seinen 30. Geburtstag: „Ich habe mich nicht allzu sehr verändert, aber ich habe einige Haare verloren, einen Zahn (durch

(хлопнувшись с велосипеда) и сделался более злым, — признавался он российским друзьям в возобновившейся переписке. В другом письме самохарактеристика хуже: «Я за это время облысел, надел очки и выгляжу лет на 45» (7; с. 196).

Если он внешне, естественно, как-то менялся, то доминантные черты личности оставались неизменными. В том числе — феноменальное умение работать. Сведения о том, как Прокофьев работал, захватывают. Он трудился одинаково интенсивно везде, где бы то ни было: в купе поезда или каюте парохода, в больничной палате или на лесной поляне, в любом настроении и даже тогда, когда рядом не было ни рояля, ни письменного стола. Он записывал пришедшие в голову музыкальные мысли на клочке бумаги, коробке от папирос, использованном конверте, если не было под рукой заветной записной книжки. А уж сколько у него было корректуры, редакций, оркестровок — лучшим отдыхом композитор считал правильную смену занятий.

Между тем очередной дягилевский сезон 17 мая 1921 года открылся премьерой прокофьевского «Шута», одноактного балета из шести картин. Историю о том, как смекалистый Шут одурачил семь других жадных и спесивых шутов с их глупыми чадами, разыгран в балете как балаганное представление, как русский лубок. Прокофьев резко обострил, густо «посолил» и «поперчил» мелодии, близкие русским народным, — шуточно-плясовые, хороводные, лирические, сопроводив их причудливыми характерными оркестровыми жестами, проявив здесь громадный талант театральной изобразительности — одно из важных свойств его музыкально-сценического дара. Если декорации и костюмы

einen Sturz vom Fahrrad) und bin wütender geworden“, - gestand er russischen Freunden in einem erneuten Briefwechsel. In einem anderen Brief ist seine Selbstbeschreibung schlimmer: „Ich habe eine Glatze bekommen, eine Brille aufgesetzt und sehe etwa 45 Jahre alt aus“ (7; S. 196).

Während sich sein äußeres Erscheinungsbild natürlich etwas veränderte, blieben die dominierenden Persönlichkeitsmerkmale unverändert. Dazu gehörte eine phänomenale Arbeitsfähigkeit. Die Berichte über die Arbeitsweise Prokofjews sind faszinierend. Er arbeitete mit der gleichen Intensität, wo immer er sich aufhielt: in einem Zugabteil oder einer Dampferkabine, in einer Krankenstation oder auf einer Waldlichtung, in jeder Stimmung und auch dann, wenn weder ein Klavier noch ein Schreibtisch in der Nähe waren. Er schrieb seine musikalischen Gedanken auf ein Stück Papier, eine Zigaretenschachtel oder einen gebrauchten Briefumschlag, wenn kein Notizbuch zur Hand war. Und er hatte so viele Korrekturen, Überarbeitungen und Orchestrierungen - der Komponist hielt den richtigen Berufswechsel für die beste Erholung.

In der Zwischenzeit eröffnete Djailew am 17. Mai 1921 eine weitere Saison mit der Premiere von Prokofjews „Der Narr“, einem Ballett in einem Akt mit sechs Bildern. Die Geschichte, wie der schlaue Narr sieben andere gierige und arrogante Narren und ihre törichten Kinder zum Narren hält, wird im Ballett als Possenreißer, als russischer Slapstick, dargestellt. Prokofjew schärfte, „salzte“ und „pfefferte“ volksnahe russische Melodien - Scherztänze, Reigen und Lyrik - und begleitete sie mit skurrilen, charakteristischen Orchestergesten, wobei er ein immenses Talent für theatralische Darstellung bewies - eines der wichtigsten Merkmale seines musikalischen Talents. Während Bühnenbild und Kostüme des

знаменитого Михаила Ларионова, экзотически-лубочные, сверхцветистые, тот же Дягилев встретил с энтузиазмом, хореография художника оказалась слабой, что ожидалось: Ларионов занялся не своим делом, он лишь спасал положение в связи с отсутствием в данный момент балетмейстера. До чего дошло дело — в прославленной антрепризе знаменитого балетомана не оказалось хореографа, из-за эстетических и человеческих разногласий с Дягилевым ее только что покинул балетмейстер Леонид Мясин.

Но музыку приняли на ура. «Открытие Прокофьева» — гласил заголовок одной из газет, и этим все было сказано. Правда, позже показ в Лондоне и впоследствии постановка в Бельгии не обошлись без скандалов. Все же такая свежая музыка требовала от публики и способности к свежему восприятию.

Наряду с другим дерзким русским, композитором Стравинским, Прокофьев здесь показал себя исключительным выдумщиком в обращении с фольклором. Но со своими остроумными забавами он выступал тем не менее продолжателем традиций, в частности вспоминались комически-назидательные персонажи «Сказки о царе Салтане» или сатирические аллегории «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Учитель, пусть и через подсознание, влиял на ученика.

В 20-е же годы опера «Любовь к трем апельсинам» увидела свет рампы в Германии — сначала в Кельне, потом в Берлине. Первой постановкой Прокофьев остался очень доволен: «В общем реинцы отличились и поставили здорово, и дирижер, и режиссер работали с большой любовью и очень талантливо. Публика принимала хорошо, но еще лучше пресса...» (7; с. 266-267).

berühmten Michail Larionow, exotisch üppig und farbenprächtig, von Djagilew mit Begeisterung aufgenommen wurden, erwies sich die Choreografie des Künstlers erwartungsgemäß als schwach: Larionow war nicht in seinem Beruf tätig, er rettete nur den Tag, weil gerade kein Choreograf zur Verfügung stand. Es ist so weit gekommen - die renommierte Ballettruppe des berühmten Choreographen hat keinen Choreographen mehr, und der Ballettmeister Léonide Massine hat die Truppe gerade wegen ästhetischer und menschlicher Konflikte mit Djagilew verlassen.

Aber die Musik wurde gut aufgenommen. „Eröffnung von Prokofjew“ - lautete die Schlagzeile in einer der Zeitungen, und damit war alles gesagt. Die Londoner Aufführung und später die Produktion in Belgien waren allerdings nicht ohne Skandal. Dennoch verlangte eine solch frische Musik vom Publikum eine neue Wahrnehmung.

Zusammen mit Strawinsky, einem anderen kühnen russischen Komponisten, zeigte sich Prokofjew hier als außergewöhnlicher Erfinder im Umgang mit der Volkskunst. Aber mit seinen geistreichen Unterhaltungen war er dennoch ein Fortsetzer der Tradition, insbesondere der komisch erbaulichen Figuren in „Das Märchen vom Zaren Saltan“ oder der satirischen Allegorien in Rimski-Korsakows „Der goldene Hahn“. Der Lehrer hat den Schüler beeinflusst, wenn auch unbewusst.

In den 20er Jahren erblickte „Die Liebe zu den drei Orangen“ in Deutschland das Licht der Welt - zunächst in Köln, dann in Berlin. Prokofjew war mit der ersten Inszenierung sehr zufrieden: „Alles in allem haben die Rheinländer eine großartige Arbeit geleistet und das Stück gut inszeniert, sowohl der Dirigent als auch der Regisseur haben mit viel Liebe und großem Talent gearbeitet. Das Publikum war begeistert, aber die Presse war noch besser...“ (7; S. 266-2. (7; S. 266-267).

Линия же Прокофьева лирического, где проявляла себя за слоем прагматизма и деловитости тонкая ранимая душа композитора, после «Сказок старой бабушки», вокальной миниатюры «Гадкий утенок» воскресла и расцвела в Третьем фортепианном концерте. Этот концерт стал на все времена одним из самых репертуарных в творчестве Прокофьева. Если, как он сам признавался, в лирике ему долгое время отказывали и она, непоощренная, развивалась медленно, то в Третьем концерте этот благоуханный цветок прокофьевского творчества распустился в полную силу. «Гадкий утенок» превратился в Лебедя.

Три части сочинения построены на сопоставлении элегической русской распевности и энергичного, влекущего вперед стремительного движения. Произведение воспринято и сразу получило признание — сначала при первом исполнении в Чикаго в авторской трактовке, затем во Франции, Польше и других европейских городах. Не обошлось и без курьезов: «левая» критика осудила Прокофьева за самое оригинальное и свежее в сочинении: «В Париже меня довольно настойчиво глодали за дешевый лиризм, а по выражению иных, за пошлятину, одним словом, за рахманиовщину...» (7; с. 211).

Парадоксальная натура композитора — человека чрезвычайно живого — складывалась из противоречий, что, конечно, отражалось и в музыке: ясность, гармоничность соседствовали с чрезмерным максимализмом, уверенность в себе с колючестью, оживленность, возбуждаемость — с привычками подразнить, острословием, серьезность — с балагурством, озорством. Но все это причудливым образом опиралось на

Prokofjews lyrische Linie hingegen, in der sich die subtile, verletzte Seele des Komponisten hinter einer Schicht von Pragmatismus und Geschäftstüchtigkeit offenbart, wurde im dritten Klavierkonzert nach „Die Märchen der alten Großmutter“ und der Vokalminiatur „Das hässliche Entlein“ wiederbelebt und erblüht. Dieses Konzert wurde für alle Zeiten zu einem der meistgespielten Werke Prokofjews. Wurde ihm, wie er selbst zugab, lange Zeit seine Lyrik verwehrt und entwickelte sie sich ungefördert nur langsam, so erblühte diese duftende Blume des Prokofjewschen Schaffens im Dritten Konzert in voller Kraft. „Das hässliche Entlein“ verwandelt sich in einen Schwan.

Die drei Sätze des Werks basieren auf einem Nebeneinander von elegischem russischem Gesang und energischer, vorwärtsdrängenden, ungestümen Bewegungen. Das Werk wurde aufgenommen und erhielt sofort Beifall - zunächst bei der Uraufführung in Chicago in der eigenen Interpretation des Komponisten, dann in Frankreich, Polen und anderen europäischen Städten. Es blieb nicht ohne Kuriositäten: Die „linken“ Kritiker prangerten Prokofjew wegen der originellsten und frischesten Aspekte des Werks an: „In Paris wurde ich ständig wegen billiger Lyrik angegriffen, oder, wie einige andere es ausdrückten, wegen Vulgarität, mit einem Wort, wegen Rachmaninow...“ (7; S. 211).

Die paradoxe Natur des Komponisten - ein Mann von extremer Lebendigkeit - entwickelte sich aus Widersprüchen, was sich sicherlich in seiner Musik widerspiegelte: Klarheit und Harmonie koexistierten mit exzessivem Maximalismus, Selbstvertrauen mit Stacheligkeit, Lebendigkeit und Erregbarkeit mit neckischen und witzigen Gewohnheiten, Ernsthaftigkeit mit Albernheit und Schalkhaftigkeit. Aber all das basierte seltsamerweise auf Menschlichkeit - die Fähigkeit, echte

человечность — умение по-настоящему глубоко дружить, преданную заботу (как только стало возможным) о пропаганде произведений коллег-соотечественников, способность слышать «чужую» музыку, даже не близкую себе, помощь в разные годы нуждающимся людям деньгами и продуктовыми посылками, хлопоты за репрессированного родственника, что всегда было опасно для собственного положения. Такая нравственная основа в какой-то степени объясняет, если такое свойство вообще поддается объяснению, откуда возник у подобного художника — эгоцентрика столь целомудренный, сильный и самобытный лирический пласт.

#### ЭТТАЛЬ. ИЛЛЮЗИЯ ОБРЕТЕННОГО РАЯ

Весной 1922 года уставший от переездов и бесконечной суеты композитор вместе с матерью поселяется в тихом немецком местечке Этталь близ Обераммергау, расположенном на красивейших склонах Баварских Альп, неподалеку от австрийской границы. Он рассчитывал и немного отдохнуть, сосредоточиться, и поработать — довести до ума некоторые старые сочинения, а может быть начать и новые. Прокофьев заслужил эту передышку возросшим композиторским и исполнительским авторитетом, возможностью жить на свои гонорары.

Ему импонировал живописный покой здешних мест, воображение рисовали картины средневековой Германии. Тем более что поблизости находился старый католический монастырь. Передышка удалась. Композитор учится ходить на лыжах, весной и летом садовничает и даже разводит цыплят, с другом Борисом Вериним-

Freundschaften zu schließen, sich (so bald wie möglich) loyal um die Förderung der Werke von Landsleuten zu kümmern, die Fähigkeit, die Musik „anderer Leute“ zu hören, die einem selbst nicht einmal nahe stehen, Bedürftigen in verschiedenen Jahren mit Geld und Lebensmittelpaketen zu helfen, sich um einen unterdrückten Verwandten zu kümmern, was immer gefährlich für die eigene Position war. Eine solche moralische Grundlage erklärt bis zu einem gewissen Grad, wenn eine solche Eigenschaft überhaupt erklärt werden kann, woher eine so keusche, starke und unverwechselbare lyrische Schicht von einem so egozentrischen Künstler stammt.

#### ETTAL. DIE ILLUSION EINES GEFUNDENEN PARADIESES

Im Frühjahr 1922 ließ sich der Komponist, müde von Umzügen und endlosem Trubel, mit seiner Mutter in dem ruhigen deutschen Ort Ettal bei Oberammergau nieder, der an den schönen Hängen der bayerischen Alpen, nicht weit von der österreichischen Grenze entfernt liegt. Er hoffte, sich eine Weile auszuruhen und zu konzentrieren und zu arbeiten - einige alte Kompositionen zu beenden und vielleicht neue zu beginnen. Prokofjew verdiente sich diese Atempause mit seiner wachsenden Autorität als Komponist und Interpret und der Möglichkeit, von seinen Tantiemen zu leben.

Er fühlte sich von der malerischen Ruhe der Gegend angezogen, und seine Fantasie beschwor Bilder vom mittelalterlichen Deutschland herauf. Zumal es in der Nähe ein altes katholisches Kloster gab. Der Aufschub war erfolgreich. Der Komponist lernte Skifahren, im Frühling und Sommer gärtierte er und züchtete sogar Hühner,

Башкировым играет в любимые шахматы, время от времени выезжает в различные европейские центры на короткие гастроли. Поражает, как целесообразно и толково он распределяет время между разного рода занятиями и досугом. В письме к приятельнице Фатьме Самойленко находим описание режима дня. Чего только Сергей Сергеевич не успевал: 4—5 часов работал — сочинял и играл на рояле, купался, играл в шахматы, писал письма, изучал книгу об устройстве мироздания, чтобы потом поделиться своими знаниями с матерью и Вериним, составлявшими немногочисленную аудиторию слушателей, наблюдал звезды у ночного океана. Режим соблюдался неукоснительно. Прокофьев был в своем репертуаре. К порядку приучен с детства.

Природа как бы питает Сергея Сергеевича своей органикой, и он смотрится как естественная ее часть. Вот впечатления поэта Бальмонта от встречи с Прокофьевым, правда, в Париже, но в том же 1922 году, во время постоянного проживания его в Эттале: «В Прокофьеве много свежести, и тех простых, совершенно неожиданных очарований, которые мы с детской радостью узнаем и встречаем в Природе, где мы видим неожиданного зверька, невиданный цветок, вдруг взлетевшую бабочку, слышим в октябрьский день жужжанье шмеля и хрустальную песнь лесного жаворонка...» и напоследок пророческие слова: «в этом юном гении вся надежда на возрождение музыки и что он явит из себя наконец ту героическую цельную фигуру, которой давно недостает столь блестящей Русской Музыке»[1].

[1] Цит. по рукописи писем, хранящихся в Йельском университете

spielte mit seinem Freund Boris Werin-Baschkirow sein Lieblingsspiel Schach und unternahm von Zeit zu Zeit kurze Reisen in verschiedene europäische Zentren. Er teilt seine Zeit sinnvoll und vernünftig zwischen verschiedenen Tätigkeiten und Freizeitaktivitäten ein. In einem Brief an seine Freundin Fatma Samoilenko finden wir eine Beschreibung seines Tagesablaufs. Wofür Sergej Sergejewitsch keine Zeit verpasste: er arbeitete 4-5 Stunden - komponierte und spielte Klavier, badete, spielte Schach, schrieb Briefe, studierte ein Buch über die Struktur des Universums, um sein Wissen mit seiner Mutter und Werin zu teilen, die ein kleines Publikum bildeten, beobachtete die Sterne am Nachtmeer. Das Regime wurde streng durchgesetzt. Das gehörte zu Prokofjews Repertoire. Seit seiner Kindheit war er an Ordnung gewöhnt.

Es ist, als würde die Natur Sergej Sergejewitsch mit ihren organischen Stoffen ernähren, und er wird als natürlicher Teil von ihr gesehen. Hier sind Balmonts Eindrücke von seiner Begegnung mit Prokofjew, zwar in Paris, aber 1922, während seines ständigen Aufenthalts in Ettal: „Es gibt viel Frische bei Prokofjew und jene einfachen, völlig unerwarteten Reize, die wir in der Natur erkennen und ihnen mit kindlicher Freude begegnen, wo wir ein unerwartetes Tier, eine ungesehene Blume, einen plötzlich flügge gewordenen Schmetterling sehen und das Summen der Hummel und den kristallinen Gesang der Heidelerche an einem Oktobertag hören. ...“ und schließlich die prophetischen Worte: „in diesem jungen Genie liegt alle Hoffnung auf die Wiedergeburt der Musik und darauf, dass er endlich jene heroische Gesamtgestalt offenbaren wird, die in der so brillanten russischen Musik lange gefehlt hat“[1].

[1] Zitiert aus einem Briefmanuskript, das an der Yale University in den

в США и на русском языке не опубликованных.

Что называется, «с молодых ногтей» Сергей Сергеевич любил всякого рода соревнования. Стоит напомнить о «бое роялей», выигрыш в котором принес ему премию им. Рубинштейна и подарочный рояль. Когда же Прокофьев жил в Эттале, то выиграл домашний конкурс на лучший перевод предложенного сонета на французский язык. В жюри не кто-нибудь — приехавшие в гости Игорь Северянин и Константин Бальмонт. Лишний раз подтвердилось большое литературное дарование композитора.

В Эттале же происходит примечательное событие личной жизни композитора — весной 1923 года он обвенчался с испанской певицей Каролиной Кодиной (артистический псевдоним — Льюбера. — *Прим. авт.*). Познакомились они в Америке в доме общих знакомых. Молодую красавицу заинтриговал прежде всего Прокофьев-пианист, а вскоре и сама его музыка, которую она всегда защищала в достаточно консервативной своей среде. У них сразу нашлось много общего, и постепенно Лина оказалась доверенным лицом в его творческих делах. Прокофьев в знак особого внимания в «Любви к трем апельсинам» переименовал принцессу Виолетту (у Гоцци) в Линетту. В Париже, куда приехала и Лина Ивановна, продолжать занятия пением, Сергей познакомил ее со своей матерью, которой, по просьбе Сергея Сергеевича, она уделяла повышенное внимание в дни его отсутствия в городе. Лина Ивановна посещала страдающую сердечной болезнью и серьезными глазными недугами Марию Григорьевну во

Vereinigten Staaten aufbewahrt wird und nicht auf Russisch veröffentlicht wurde.

Wie man so sagt, liebte Sergej Sergejewitsch „von klein auf“ alle Arten von Wettbewerben. Es lohnt sich, an den „Kampf der Klaviere“ zu erinnern, dessen Sieg ihm den Rubinstein-Preis einbrachte und ein Klavier als Geschenk. Als Prokofjew in Ettal lebte, gewann er einen Hauswettbewerb für die beste Übersetzung eines vorgeschlagenen Sonetts ins Französische. Nicht irgendjemand - Igor Sewerjanin und Konstantin Balmont, die zu Besuch waren, saßen in der Jury. Das große literarische Talent des Komponisten wurde einmal mehr bestätigt.

Ein bemerkenswertes Ereignis im persönlichen Leben des Komponisten fand in Ettal statt - im Frühjahr 1923 heiratete er die spanische Sängerin Carolina Codina (Lubera - künstlerisches Pseudonym. - *Anm. d. Verf.*). Sie lernten sich in Amerika im Haus gemeinsamer Freunde kennen. Die junge Schönheit war von dem Pianisten Prokofjew fasziniert und bald auch von seiner Musik, die sie in ihrem eher konservativen Umfeld stets verteidigte. Sie hatten auf Anhieb viele Gemeinsamkeiten, und nach und nach wurde Lina zu einer Vertrauten in seinen kreativen Angelegenheiten. Prokofjew taufte die Prinzessin Violetta (von Gozzi) in „Die Liebe zu den drei Orangen“ als besonderen Gefallen in Linetta um. Als Lina Iwanowna nach Paris kam, um ihr Gesangsstudium fortzusetzen, stellte Sergej sie ihrer Mutter vor, die auf Sergejs Wunsch während seiner Abwesenheit in der Stadt mehr Aufmerksamkeit erhielt. Lina Iwanowna besuchte Marija Grigorjewna, die an einer Herzerkrankung und schweren Augenproblemen litt, während ihrer Behandlung im Krankenhaus, las ihr vor, erzählte ihr die Neuigkeiten, sie sprachen auch über „Sergussja“ (wie sie



время лечения в клинике, читала ей, рассказывала новости, они беседовали и о «Сергусе» (как она называла сына), о его детстве и юности. Летом певица часто гостила у Прокофьевых на отдыхе, где они с Сергеем Сергеевичем много совместно музицировали, в том числе учили его романсы. Наконец, в Эттале серьезные отношения логично завершились женитьбой. Молодые совершали большие пешие прогулки, до которых Сергей Сергеевич был большой охотник, он учил Лину Ивановну играть в шахматы, просвещал по части природных явлений и однажды в качестве сюрприза за время ее короткого отсутствия даже сотворил клумбу из незабудок в виде буквы «L».

Жена часто сопровождала композитора в концертных поездках по миру и была его партнершей на камерных вечерах, в том числе и исполнительницей его собственной музыки.

В Эттале Прокофьев «утопает» в корректурах готовящихся к печати партитур. Единственным издателем его произведений становится знакомое еще по дореволюционному Петербургу Российское музыкальное издательство знаменитого контрабасиста и дирижера Сергея Кусевицкого, развернувшего после эмиграции из России масштабную деятельность, в том числе по пропаганде творчества Стравинского, Прокофьева и Рахманинова.

Немало и новой музыки появляется в этих благословенных местах. Здесь написана Пятая фортепианная соната, продумывается план переработки «Игрока», но главное — сочиняется новая опера, начатая еще в американский период, — «Огненный ангел» по одноименному произведению Валерия Брюсова. Стилизованный под немецкий роман XVI века, «Огненный ангел»

ihren Sohn nannte), über seine Kindheit und Jugend. Im Sommer besuchte die Sängerin oft die Prokofjews in den Ferien, wo sie mit Sergej Sergejewitsch viel gemeinsam musizierte und auch seine Romanzen studierte. In Ettal schließlich gipfelte eine ernsthafte Beziehung logischerweise in der Ehe. Das junge Paar unternahm lange Spaziergänge, bei denen Sergej Sergejewitsch ein großer Jäger war, er brachte Lina das Schachspiel bei, klärte sie über Naturphänomene auf und einmal, während ihrer kurzen Abwesenheit, machte er ihr sogar als Überraschung ein Bett aus Vergissmeinnicht in Form des Buchstaben „L“.

Seine Frau begleitete den Komponisten häufig auf Konzertreisen rund um die Welt und war seine Partnerin in der Kammermusik, auch als Interpretin seiner eigenen Musik.

In Ettal „ertrinkt“ Prokofjew im Korrekturlesen von Partituren zur Vorbereitung der Veröffentlichung. Der einzige Verleger von Prokofjews Werken ist der aus dem vorrevolutionären Petersburg bekannte Russische Musikverlag des berühmten Kontrabassisten und Dirigenten Sergej Koussevitzky, der nach seiner Emigration aus Russland eine breite Palette von Aktivitäten begann, darunter die Förderung der Werke von Strawinsky, Prokofjew und Rachmaninow.

An diesen gesegneten Orten erscheint auch viel neue Musik. Die Fünfte Klaviersonate wird hier geschrieben, Pläne für eine Überarbeitung von „Der Spieler“ werden überlegt, aber vor allem wird eine neue Oper komponiert, die während der amerikanischen Periode begonnen wurde - „Der feurige Engel“ nach dem gleichnamigen Werk von Waleri Brjussow. Im Stil eines deutschen Romans aus dem 16.

провоцировал активные размышления на религиозные темы.

Обстановка вокруг как нельзя более способствовала погружению Прокофьева в атмосферу Германии XVI века. В Обераммергау издавна разыгрывались раз в десять лет на Страстной неделе старинные мистерии о «Страстях Христовых». На одной из них композитору посчастливилось присутствовать. И здесь уместно несколько задержаться на проблеме, которая не часто всплывает в связи с Прокофьевым, а проблема важная, мировоззренческая — отношение композитора к религии.

Традиционно воспитанный на Законе Божьем, мальчик- Прокофьев лет в одиннадцать-двенадцать пережил момент богоборчества: «Вообще скрытность характера в вопросах, близких сердцу, проявилась и тут, и всю борьбу за религию я нес внутри, не делясь и не обсуждая ни с кем», — признавался он в Автобиографии (25; с. 174). Казалось бы, достаточно рациональный во многих вопросах и даже воспитавший в себе в условиях конкурентной западной борьбы черты прагматика, взрослый Прокофьев должен был быть весьма далек от религии. Но вот примечательный документ, обнаруженный в конце 50-х в одной из записных книжек композитора. Двадцать тезисов на английском языке вдохновлены посещаемой Прокофьевым американской общиной религиозного движения «Христианская наука», основанного в Бостоне в 1879 году. Это учение культивировало мысль о том, что здоровье и благополучие человека — в его руках; он должен улучшать жизнь свою и своих близких, очищая и совершенствуя свое сознание прежде всего. Приведу несколько тезисов для примера, сформулированных скорее всего

Яahrhundert regt „Der feurige Engel“ zum aktiven Nachdenken über religiöse Themen an.

Die Atmosphäre des Schauplatzes war besonders förderlich für Prokofjews Eintauchen in das Deutschland des 16. Jahrhunderts. In Oberammergau werden seit langem alle zehn Jahre in der Karwoche die alten Mysterien der Passion Christi aufgeführt. Der Komponist hatte das Glück, bei einer dieser Veranstaltungen dabei zu sein. Und hier ist es angebracht, auf ein Problem einzugehen, das nicht oft im Zusammenhang mit Prokofjew auftaucht, und das ist ein wichtiges Problem - die Haltung des Komponisten zur Religion.

Traditionell nach dem Gesetz Gottes erzogen, erlebte der Junge Prokofjew im Alter von elf oder zwölf Jahren einen Moment der Gottesleugnung: „Im Allgemeinen zeigte sich hier die Geheimhaltung des Charakters in Angelegenheiten, die mir am Herzen lagen, und ich trug den ganzen Kampf um die Religion in mir, ohne ihn mit irgendjemandem zu teilen oder zu besprechen“, - gab er in seiner Autobiographie zu (25; S. 174). Man sollte meinen, dass der erwachsene Prokofjew in vielen Dingen eher rational war und unter den Bedingungen des westlichen Wettbewerbs sogar pragmatische Züge pflegte, so dass er der Religion ziemlich fern stand. Aber hier ist ein bemerkenswertes Dokument, das in den späten 50er Jahren in einem der Notizbücher des Komponisten entdeckt wurde. Zwanzig Thesen in englischer Sprache sind inspiriert von Prokofjews Besuch in der amerikanischen Gemeinde der 1879 in Boston gegründeten religiösen Bewegung der „Christian Science“. Diese Lehre kultivierte die Idee, dass die Gesundheit und das Wohlergehen des Menschen in seinen eigenen Händen liegen; er muss sein Leben und das Leben seiner Lieben verbessern, indem er zuerst seinen Geist reinigt und

самим композитором для себя на основе материалов «Христианской науки»:

Я являюсь проявлением жизни, то есть духовной силы.

Я проявление Любви, которая поддерживает мой постоянный интерес к моему творчеству.

Индивидуальность дана мне для создания Красоты.

Являясь частью единственной великой цели, я игнорирую все, что не создано для этой цели.

Я — проявление совершенства, и это обязывает меня к безупречному использованию моего времени.

Я пребываю в радости несмотря на неприятности, ибо столкновение с ними показывает реальность жизни (15; с. 156-157)[1].

[1] Перевод с англ, выполнен сыном композитора, Святославом Сергеевичем Прокофьевым.

Этот индивидуальный «символ веры», навеянный общением с протестантской общиной, был для композитора, с его незаурядной волей, целеустремленностью, верой в себя, но и в разум, целесообразность и красоту мира, по всей вероятности, своего рода руководством к действию в его полной контрастов и противоречий взрослой жизни. Серьезность отношения к этой проблеме подтверждают сведения старшего сына композитора о том, что он посещал общину «Христианской науки» и во Франции и даже брал его на собрания, чтобы воспитать детей порядочными людьми, — заключает Святослав Сергеевич (16; с. 250).

vervollkommnet. Als Beispiel nenne ich einige Thesen, die der Komponist höchstwahrscheinlich selbst auf der Grundlage der Materialien der „Christian Science“ formuliert hat:

Ich bin eine Manifestation des Lebens, das heißt, eine geistige Kraft.

Ich bin eine Manifestation der Liebe, die mein ständiges Interesse an meiner Schöpfung aufrechterhält.

Individualität ist mir gegeben, um Schönheit zu schaffen.

Da ich Teil des einen großen Ziels bin, ignoriere ich alles, was nicht für dieses Ziel geschaffen ist.

Ich bin eine Manifestation der Vollkommenheit, und das verpflichtet mich dazu, meine Zeit einwandfrei zu nutzen.

Ich bleibe in Freude, trotz der Demütigungen, denn die Begegnung mit ihnen zeigt die Wirklichkeit des Lebens (15; S. 156-157)[1].

[1] Aus dem Englischen übersetzt vom Sohn des Komponisten, Swjatoslaw Sergejewitsch Prokofjew.

Dieses individuelle „Glaubensbekenntnis“, inspiriert durch die Gemeinschaft mit der protestantischen Gemeinschaft, war für den Komponisten mit seinem außergewöhnlichen Willen, seiner Entschlossenheit und seinem Glauben an sich selbst, aber auch an die Vernunft, die Zweckmäßigkeit und die Schönheit der Welt, höchstwahrscheinlich eine Art Leitfaden für das Handeln in seinem Erwachsenenleben voller Kontraste und Widersprüche. Die Ernsthaftigkeit der Einstellung zu diesem Problem wird durch die Information des älteren Sohnes des Komponisten bestätigt, dass er die Gemeinde „Christian Science“ in Frankreich besuchte und sie sogar zu Versammlungen mitnahm, um die Kinder zu anständigen Menschen zu erziehen, - schlussfolgert Swjatoslaw Sergejewitsch (16; S. 250).

Однако вернемся в тихий Эттал, где возник оперный шедевр Прокофьева — «Огненный ангел». В истории странной мистической любви молодой женщины Ренаты к являющемуся ей образу-видению Мадиелю, Огненному ангелу, и ее сложных отношений с преданным ей рыцарем Рупрехтом композитора более всего увлекала передача сильных сжигающих человека страстей. В этом смысле герои «Огненного ангела» в ряду других оперных образов композитора, таких как Маддалена из одноименной оперы или Полина в «Игроке». Интересовала ли Прокофьева всерьез вся та бесовщина, дьявольщина, которые, казалось бы, правят бал в драматической истории? Думается, ответом послужат слова комментария книги, подчеркнутые композитором: «Так называемые ведьмы суть больные женщины, которых надо лечить, а их судьи — палачи» (7; с. 231). С другой стороны, воплотить мотивы таинственных заклинаний, бесовского разгула, неистовства духов, терзающих людей, было для наделенного богатым воображением художника очень соблазнительным. Эту атмосферу (например, сцену бреда Ренаты в первом действии, всякие «контакты» с духами во втором и т.п.) обладающий просветленным разумом Прокофьев разряжает либо «отстраняющими» юмористическими бытовыми фрагментами (появляющийся в таверне откуда ни возьмись Мефистофель, поющий писклявым тенором, и всячески удерживающий его от «дурных» поступков доктор Фауст — благородный бас), либо словами главного эксперта по мистике Агриппы: «Никаких духов на свете нет — все это только бредни краснобаев или игра воображения от одуряющих корений!» (текст из 3-го действия оперы. — *Прим. авт.*).

Doch zurück ins stille Ettal, wo Prokofjews Opernmeisterwerk „Der feurige Engel“ entstanden ist. In der Geschichte über die seltsame und mystische Liebe der jungen Frau Renata zu dem visionären Bild von Madiel, dem feurigen Engel, und ihrer komplizierten Beziehung zu ihrem ergebenden Ritter Ruprecht ging es dem Komponisten vor allem um die Darstellung starker, brennender Leidenschaften. In diesem Sinne gehören die Figuren in „Der feurige Engel“ zu den anderen Opernfiguren des Komponisten, wie Maddalena in der gleichnamigen Oper oder Pauline in „Der Spieler“. War Prokofjew ernsthaft an all dem dämonischen, teuflischen Zeug interessiert, das in der Theatergeschichte den Ton anzugeben scheint? Wir glauben, dass die Antwort in den Worten des Kommentars zum Buch zu finden ist, die der Komponist hervorhebt: „Die so genannten Hexen sind kranke Frauen, die behandelt werden müssen, und ihre Richter sind Henker“ (7; S.231). Motive von geheimnisvollen Beschwörungen, dämonischem Ungestüm und tobenden Geistern, die die Menschen quälen, zu personifizieren, war dagegen für den Künstler mit einer fruchtbaren Phantasie sehr verlockend. Diese Atmosphäre (z. B. die Szene des Deliriums von Renata im ersten Akt, die verschiedenen „Kontakte“ mit den Geistern im zweiten Akt usw.) wird von den Zuschauern sehr geschätzt. ) Prokofjew, der über einen aufgeklärten Geist verfügt, entschärft diese Atmosphäre entweder mit humorvollen Alltagsbegebenheiten (Mephistopheles, der aus dem Nichts in der Taverne auftaucht und mit quietschendem Tenor singt, und Dr. Faustus, ein edler Bass, der ihn von seinen „bösen“ Taten abhält) oder mit den Worten von Agrida, dem obersten Mystikexperten: „Es gibt keine Geister auf der Welt - das ist alles nur ein Hirngespinnst oder ein Spiel mit der Phantasie von den verblödenden

В отличие от предыдущих опер, в «Огненном ангеле» речитатив более мелодичный, распевный, укладывающийся в уши. Монологи и дуэты главных героев исполнены настоящей певческой пластики. Построение оперы, наоборот, похоже на «Игрока» и следует излюбленному Прокофьевым методу неумолимого устремления развития к финалу, сцене в монастыре, где разворачивается суд над несчастной Ренатой, сопровождаемый взрывами неистовства яростно метущихся монахинь. Масштабный величественный финал пятиактной оперы — среди самых ярких, захватывающих страниц прокофьевской музыки.

Жизнь одной из лучших опер Прокофьева оказалась словно проклятой. Разные попытки дать ей сценическое воплощение много лет терпели неудачи. Композитор так и не увидел «Ангела» на сцене. История постановок началась уже после его кончины.

Обращение к «Огненному ангелу» послужило некоторому принципиальному расхождению композитора как с Дягилевым, так и со Стравинским и с их общим другом, философом, музыковедом и издателем Петром Сувчинским. Прокофьев писал последнему: «Ваша фраза „для современного сознания опера на Брюсова очень опасная вещь“ для меня не только чужда, но просто не понятна, будто она сказана по-китайски. Огненный ангел есть тщательное и документальное отображение религиозных переживаний XVI века. Причем тут современность...» (12; с. 81-82). «Мне... если чего и хочется, то чтобы современность пристегнулась к моему творчеству. Меньше же всего мне хочется себя классифицировать» (12; с. 94).

Wurzeln!“ (Text aus dem 3. Akt der Oper - *Anm. d. Verf.*).

Im Gegensatz zu früheren Opern ist das Rezitativ in „Der feurige Engel“ melodischer, getragen und angenehm für die Ohren. Die Monologe und Duette der Protagonisten sind voll von echtem Gesangsplastik. Die Oper ähnelt im Gegensatz zum „Spieler“ der von Prokofjew bevorzugten Methode der unerbittlichen Entwicklung hin zum Finale, der Klosterszene, in der sich der Prozess gegen die unglückliche Renata abspielt, begleitet von Wutausbrüchen der prügelnden Nonnen. Das groß angelegte, majestätische Finale der fünfaktigen Oper gehört zu den lebendigsten und ergreifendsten Seiten von Prokofjews Musik.

Das Leben einer der besten Opern Prokofjews ist verflucht. Verschiedene Versuche, es auf die Bühne zu bringen, scheiterten viele Jahre lang. Der Komponist hat den „Engel“ nie auf der Bühne gesehen. Die Geschichte der Produktionen begann nach seinem Tod.

Die Anspielung auf den „Feurigen Engel“ führte zu grundlegenden Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Komponisten und sowohl Djalilew als auch Strawinsky und ihrem gemeinsamen Freund, dem Philosophen, Musikwissenschaftler und Verleger Pjotr Suwtschinski. Prokofjew schrieb an letzteren: „Ihr Satz ‚für das zeitgenössische Bewusstsein ist eine Oper von Brjussow eine sehr gefährliche Sache‘ ist mir nicht nur fremd, sondern einfach unverständlich, als ob er auf usbekische Art und Weise gesagt würde. Der feurige Engel ist eine gründliche und dokumentarische Reflexion der religiösen Erfahrung des 16. Jahrhunderts. Was hat die Moderne damit zu tun...“ (12; S. 81-82). „Für mich... wenn ich eines will, dann ist es, dass meine Arbeit mit Modernität verbunden wird. Das Letzte, was ich

Прокофьев и в самом деле не очень понял опасений, которые вызывала выбранная тема у таких глубоко религиозных людей, какими были Стравинский и Сувчинский. И дело здесь не столько в современности, сколько в слишком уж близком приближении к дьявольской атмосфере, что тогдашние друзья Прокофьева считали рискованным и даже вредным. Другое дело, что композитора в данном случае, как и во многих других, оберегало светлое, гармоничное и в большой степени рациональное мироощущение, спасающее его при слишком близком приближении к дьявольщине.

Передышка, однако, кончилась. Прокофьев вновь преимущественно «шмыгает по Европе», как он сам выражается, зарабатывая деньги. Настроение у него не лучшее: «...эттальский дом, в котором мы жительствоваали почти два года, продан, и нам пришлось перебраться в Обераммергау, что в пяти километрах от Этталя. Общегерманская дороговизна проникла и в баварские трущобы, съедобности достаются с трудом, а между тем очень больна сердцем моя мать, о вывозе ее из Германии и думать нечего. Мои же дела равняются на Париж» (16; с. 114).

## ПАРИЖ. PRO ET CONTRA

С осени 1923 года Прокофьев вместе с женой и матерью более чем на десять лет обосновывается в Париже. Жизнь четы Прокофьевых в этой культурной мекке протекает насыщенно. Осенью и зимой по утрам композитор систематически трудится, вечерами супруги встречаются с друзьями, посещают концерты и театры; Сергей Сергеевич

will, ist, mich zu klassifizieren“ (12; S. 94).

Prokofjew verstand nicht wirklich die Befürchtungen, die das gewählte Thema bei so tief religiösen Menschen wie Strawinsky und Suwtschinski auslöste. Und hier geht es nicht so sehr um die Moderne, sondern um eine zu große Annäherung an die teuflische Atmosphäre, die Prokofjews damalige Freunde für riskant und sogar schädlich hielten. Eine andere Sache ist, dass der Komponist in diesem Fall, wie in vielen anderen, von einer leuchtenden, harmonischen und weitgehend rationalen Weltanschauung geschützt wurde, die ihn rettete, als er dem Werk des Teufels zu nahe kam.

Die Ruhepause ist jedoch vorbei. Prokofjew ist wieder überwiegend „in Europa unterwegs“, wie er es ausdrückt, um Geld zu verdienen. Seine Stimmung ist nicht gut: „...das Haus in Ettal, in dem wir fast zwei Jahre gelebt haben, ist verkauft und wir mussten nach Oberammergau ziehen, fünf Kilometer von Ettal entfernt. Die allgemein hohen Lebenshaltungskosten in Deutschland haben auch die bayerischen Armenviertel erreicht, es ist schwer, etwas zu essen zu bekommen, und inzwischen ist meine Mutter sehr krank am Herzen und es ist nicht daran zu denken, sie aus Deutschland zu holen. Meine Geschäfte hingegen richten sich nach Paris“ (16; S. 114).

## PARIS. PRO UND CONTRA

Im Herbst 1923 lässt sich Prokofjew mit seiner Frau und seiner Mutter für mehr als zehn Jahre in Paris nieder. Das Leben der Prokofjews in diesem kulturellen Mekka ist sehr lebendig. Im Herbst und Winter arbeitet der Komponist vormittags systematisch; abends trifft sich das Ehepaar mit Freunden, besucht Konzerte und Theater; Sergej Sergejewitsch ist

продолжает активно гастролировать, что главным образом составляет источник существования семьи, вынужденной, кроме всего, постоянно менять жилье — позволить себе дорогостоящую квартиру Прокофьевы тогда еще не могли; летом — короткие передышки в разных предместьях у моря или в горах. Впрочем, всегда умеющий удивительно рационально распределять время, Прокофьев именно там задумывает, а часто и создает крупные произведения, темы для которых приходят к нему нередко во время длительных пеших прогулок.

Париж той поры — центр культурной и интеллектуальной жизни Западной Европы, законодатель эстетической моды. Сюда, чтобы утвердить себя, завоевать мир, съезжались художники со всего света — русские и американцы, итальянцы и испанцы, поляки и венгры. Тут и композиторы Стравинский и Шимановский, Равель, Онеггер и Мийо, тут и художники — Кокто, Бенуа и Пикассо, и крупнейшие исполнители — пианист Артур Рубинштейн, скрипач Жозеф Сигети, легендарный певец Федор Шаляпин и не менее знаменитая балерина Анна Павлова.

Если общение со знаменитостями приносило много ярких положительных впечатлений, то ориентироваться в круговороте подчас противоположных, быстро меняющихся эстетических пристрастий было нелегко.

После смерти гениального композитора Клода Дебюсси наступило естественное отторжение молодых художников от импрессионистического томления, таинственных полутонов, сложной символики. Передовым стало считаться искусство динамичное и активное, полное радостного движения и ритмической энергии,

weiterhin aktiv auf Tournee, wovon die Familie weitgehend lebt, die zudem gezwungen ist, ständig die Unterkunft zu wechseln - eine teure Wohnung konnten sich die Prokofjews noch nicht leisten; im Sommer gibt es kurze Erholungspausen in verschiedenen Vororten am Meer oder in den Bergen. Immer in der Lage, sich seine Zeit erstaunlich rational einzuteilen, konzipierte und schuf Prokofjew oft große Werke, deren Themen er häufig bei langen Fußmärschen auswählte.

Paris war damals das Zentrum des kulturellen und intellektuellen Lebens in Westeuropa und ein Trendsetter in Sachen ästhetischer Mode. Künstler aus aller Welt - Russen und Amerikaner, Italiener und Spanier, Polen und Ungarn - kamen hierher, um sich niederzulassen und die Welt zu erobern. Da waren die Komponisten Strawinsky und Schimanowski, Ravel, Honegger und Milhaud, die Künstler Cocteau, Benois und Picasso und die größten Interpreten - der Pianist Arthur Rubinstein, der Geiger Joseph Szigeti, der legendäre Sänger Fjodor Tschaljapin und die nicht weniger berühmte Ballerina Anna Pawlowa.

Der Umgang mit Prominenten war zwar voller positiver Erfahrungen, aber es war keine leichte Aufgabe, sich in dem Strudel der manchmal gegensätzlichen, sich schnell ändernden ästhetischen Vorlieben zurechtzufinden.

Nach dem Tod des genialen Komponisten Claude Debussy lehnten die jungen Künstler die impressionistische Trägheit, die geheimnisvollen Untertöne und den komplexen Symbolismus ab. Die dynamische und aktive Kunst, die von freudiger Bewegung und rhythmischer Energie geprägt ist, die urbane und sportliche Motive und die trendige

поэтизирующее урбанистические и спортивные мотивы и модную развлекательную индустрию джазбанд и мюзик-холлов. Знакомый со всем этим Прокофьев, имея, как известно, нрав независимый и всегда избегающий прямых влияний, был далек от всяких «измов»: «Переехать в Париж, — утверждал он, — еще не значит сделаться парижанином» (7; с. 240). Композитор настроен остро критически. Осуждает французских коллег — Пуленка, Мийо, Орика, представителей объединения «шести», за поверхностность, заигрывание с развлекательными жанрами, эклектику; хотя с тем же Пуленком его связывали теплые дружеские отношения; раздражает его «германо-французская мертвечина», в частности черты умозрительности у немца Пауля Хиндемита; модную музыку американцев он именовал «нудным пустым местом» (7; с. 241); даже такой великолепный образец австрийского экспрессионизма, как «Воцек» Альбана Берга, оставил Прокофьева равнодушным, не говоря уж о творчестве создателя додекафонной системы Арнольда Шенберга, внесшего заметный вклад в историю западно-европейского искусства.

Стоит специально сказать об особых отношениях двух гениальных русских — Прокофьева и Стравинского. Пожалуй, они складывались по известному принципу притягивания — отторжения. Оба, с одной стороны, очень ценили талант друг друга: «На много голов выше стоит Стравинский» (11; с. 241), — писал Прокофьев, который высоко ставил такие произведения, как «Прибаутки» или «Свадебку». Стравинскому нравился Первый скрипичный концерт, а оперу «Огненный ангел» он вообще называл в числе лучших оперных произведений XX века. В период прокофьевского пребывания

Unterhaltungsindustrie der Jazzbands und Music Halls poetisiert, gilt nun als wegweisend. Mit all dem vertraut, war Prokofjew, der ein notorisch unabhängiges Gemüt hatte und direkte Einflüsse stets vermied, weit entfernt von jeglichen „ismen“: „Nach Paris zu ziehen, - betonte er, - bedeutet nicht, ein Pariser zu werden“ (7; S. 240). Der Komponist übt scharfe Kritik. Er verurteilt seine französischen Kollegen - Poulenc, Milhaud, Auric, die Vertreter der Vereinigung der „Sechs“ - für ihre Oberflächlichkeit, ihren Flirt mit Unterhaltungsgenres und ihren Eklektizismus, obwohl er mit Poulenc freundschaftlich verbunden war; er ärgert sich über „deutsch-französisches Totholz“, insbesondere über Züge des spekulativen Charakters des Deutschen Paul Hindemith; er bezeichnet die populäre amerikanische Musik als „eine langweilige Zeitverschwendung“ (7; S. 241); selbst ein so großartiges Beispiel des österreichischen Expressionismus wie Alban Bergs „Wozzeck“ ließ Prokofjew gleichgültig, ganz zu schweigen vom Werk Arnold Schönbergs, des Erfinders der Dodekaphonie, der einen bemerkenswerten Beitrag zur westeuropäischen Kunstgeschichte leistete.

Besonders erwähnenswert ist die besondere Beziehung zwischen den beiden genialen Russen Prokofjew und Strawinsky. Vielleicht wurden sie nach dem bekannten Prinzip der Anziehung - Abstoßung gebildet. Einerseits schätzten beide das Talent des anderen: „Strawinsky ist ihnen viele Köpfe voraus“ (11; S. 241), schrieb Prokofjew, der Werke wie „Parabeln“ oder „Die Hochzeit“ lobte. Strawinsky liebte das Erste Violinkonzert und zählte die Oper „Der feurige Engel“ zu den besten Opernwerken des 20. Jahrhunderts. Während Prokofjews Zeit im Westen teilten sie ein gemeinsames Interesse. Die Grundzüge ihrer



на Западе их объединял взаимный интерес. Однако очень уж несходными были главные черты дарований этих двух художников. Отсюда и расхождения, на которые очень внятно указывал сам Прокофьев: «В моем творчестве, в отличие от Стравинского, не так сильна, если можно подобным образом выразиться, интернациональная нота; на меня заметную окраску наложило мое русское происхождение» (11; с. 242). Еще одно примечательное суждение: «Я не одобрял склонения творчества Стравинского в сторону баховских приемов — “бахизмов с фальшивизмами”, точнее не одобрял принятия чужого языка в качестве своего...» (11; с. 241-242). И наконец, самое важное: «Я услышал... “Жар-птицу” и “Петрушку” Стравинского. Живость, изобретательность, “заковырки” меня чрезвычайно заинтересовали, но я отказывал им в наличии настоящего тематического материала» (2; с. 238).

Итак, Прокофьев всегда и во всем отстаивал свои творческие принципы. Но художник необычайно восприимчивый, он не мог совсем пройти мимо разных новаций, насыщающих звуковое поле вокруг него. Например, узнав симфоническую пьесу француза Артура Онеггера «Pacific 231», изображающую бег трансасиатического паровоза, наш герой хотя и отметил незначительность содержания, но был захвачен волевым напором музыки и оркестровой фантазией автора. Может быть, как случается нередко, эти влияния были восприняты им в процессе отталкивания? Во всяком случае, композитор признавался, что сгущенная диссонантность, тембровая перенасыщенность и перегруженность его произведений середины 20-х годов, таких, в

Begabung waren jedoch sehr unterschiedlich. Daher die Diskrepanzen, auf die Prokofjew selbst wortgewaltig hinwies: „In meinem Werk gibt es im Gegensatz zu Strawinsky keine so starke, wenn ich so sagen darf, internationale Note; meine russische Herkunft hat mir eine spürbare Färbung verliehen“ (11; S. 242). Ein weiteres bemerkenswertes Urteil: „Ich billigte nicht Strawinskys Neigung zu Bachschen Techniken - „Bachismen mit Falsismen“, oder besser gesagt, ich billigte nicht, die Sprache eines anderen als meine eigene zu akzeptieren...“ (11; S. 241-242). Und schließlich, was am wichtigsten ist: „Ich habe Strawinskys „Der Feuervogel“ und „Petruschka“ gehört... Die Lebendigkeit, der Einfallsreichtum, die ‚Wendungen‘ haben mich sehr interessiert, aber ich habe ihnen das Vorhandensein von echtem thematischem Material abgesprochen“ (2; S. 238).

Prokofjew ist also immer und bei allem, was er tat, für seine künstlerischen Prinzipien eingetreten. Als ungewöhnlich empfänglicher Künstler konnte er sich jedoch nicht ganz von den verschiedenen Innovationen lösen, die das Klangfeld um ihn herum überschwemmten. Als er beispielsweise das symphonische Werk „Pacific 231“ des Franzosen Arthur Honegger erkannte, das den Betrieb einer transpazifischen Dampflokomotive schildert, war unser Held, obwohl er die Unbedeutsamkeit des Inhalts bemerkte, von dem eigenwilligen Schwung der Musik und der orchestralen Fantasie des Autors gefangen. Vielleicht wurden diese Einflüsse, wie so oft, von ihm im Prozess der Abstoßung wahrgenommen? Jedenfalls räumte der Komponist ein, dass die verdichtete Dissonanz, die Überfrachtung der Klangfarben und die Schwere seiner Werke aus der Mitte des 20.

частности, как Вторая симфония, Пятая соната, навеяны атмосферой Парижа того времени, где «не боялись ни сложности, ни диссонансов, тем самым как бы санкционируя мою склонность мыслить сложно» (7; с. 243).

Исполненная в июне 1925 года в Париже, Вторая симфония тем не менее успеха не имела. Примечательна реакция автора: «Это был, может быть, единственный случай, когда у меня начала крадываться мысль: а не суждено ли мне сойти на второстепенную роль?» (27; с. 174) Тут же в Автобиографии интересно более общее суждение: « В музыке острый вкус французов имеет обратную сторону в виде легкой притупляемости. Заинтересовавшись одним композитором, они через год или два ищут другой сенсации»(27; там же).

Что же касается Второй симфонии, то, уважая самокритику автора, подчеркнем все же, что «из железа и стали» она сделана лишь частично, страницы, где оживают волшебные сказочные, затейливо обрядовые, лирически просветленные образы, вдохновляют. Позже, желая изложить те же мысли более ясным способом, Прокофьев, к сожалению, не реализовал это.

Сейчас даже трудно себе представить, как столь много и плодотворно работающий композитор успевал гастролировать в разных уголках планеты. Его исполнительская слава стремительно растет — и в Европе, и в Новом Свете. В Роттердаме даже оркестр и зал приветствуют его стоя. В середине 20-х годов состоялось большое, совместное с Линой Лубера, турне по Америке. В концертах, симфонических и камерных, по всевозможным городам США признание было полным.

Ярчайшими представителями этого столетия являются, в частности, Седьмая симфония и Вторая симфония, которые, как и другие произведения этого периода, были созданы в Париже в начале 20-х годов. Они были созданы в атмосфере, в которой, как писал Прокофьев, «не боялись ни сложности, ни диссонансов, тем самым как бы санкционируя мою склонность мыслить сложно» (7; с. 243).

Die Zweite Symphonie wurde im Juni 1925 in Paris aufgeführt, war jedoch kein Erfolg. Bemerkenswert ist die Reaktion des Autors: „Das war vielleicht das einzige Mal, dass ich mich zu fragen begann, ob ich dazu bestimmt sei, eine Nebenrolle zu spielen“ (27; S. 174) Interessant ist in der Autobiographie auch ein allgemeineres Urteil: „Die Franzosen haben einen ausgeprägten Musikgeschmack, der sich in einer leichten Abstumpfung äußert. Sobald sie sich für einen Komponisten interessieren, suchen sie ein oder zwei Jahre später nach einer anderen Sensation“ (27; ebd.).

Was die Zweite Symphonie betrifft, so muss man bei allem Respekt vor der Selbstkritik des Autors betonen, dass sie nur zum Teil „aus Eisen und Stahl“ ist; die Seiten, auf denen die märchenhaften, ritualisierten und lyrisch erleuchteten Bilder lebendig werden, sind inspirierend. Später, als er dieselben Gedanken deutlicher ausdrücken wollte, hat Prokofjew dies leider nicht erkannt.

Es ist heute schwer vorstellbar, wie ein so erspriesslicher und produktiver Komponist jemals durch die Welt reisen konnte. Sein Bekanntheitsgrad steigt rasant an - sowohl in Europa als auch in der Neuen Welt. In Rotterdam spendeten ihm sogar das Orchester und der Saal stehende Ovationen. Mitte der 20er Jahre fand eine große Tournee in Amerika zusammen mit Lina Llubera statt. In Konzerten, Sinfonie- und Kammerkonzerten, in allen möglichen Städten der USA, war der Beifall groß. Ein langjähriger Bewunderer seines Talents, Sergej Koussevitzky, Leiter der

Частичную роль в возрастающей популярности Прокофьева сыграл давний поклонник его таланта, Сергей Кусевицкий, руководитель Бостонской филармонии.

Американские гастролы сменили поездки в Италию: «Кроме солнца, рафаэлей, Везувия и цветущих апельсинов видел Максима Горького, Вячеслава Иванова и римского папу», — с легкой усмешкой комментировал композитор (7; с. 265). Эффектность церемонии встречи с папой поразила его, человека и художника исконно театрального, своей ритуальной эффектностью. Очень теплое общение с Горьким впечатлило Прокофьевых рассказами о музыке и жизни в новой России, чтением писем от беспризорных.

В последующие несколько лет гастролы отнимали все больше времени и все меньше оставалось для творчества. Но почти везде мастера встречали с неизменным восторгом. Посетил Прокофьев даже Гавану, где неожиданно встретился с испанским поэтом Федерико Гарсиа Лоркой, который оказался поклонником его музыки. С другой стороны — «пальмы, луна в зените, южное море — все это изумительно красиво, но у меня все-таки северная душа и я не хотел бы жить там долго» (7; с. 311).

Жизнь тем не менее приносила события и радостные, и несчастливые. После тяжелой болезни скончалась мать, которую Прокофьев горячо любил и был ей как своему воспитателю и другу бесконечно благодарен. В том же 1924 году, несколькими месяцами раньше, в семье родился первенец, сын Святослав. Посетившая молодую семью русская певица Нина Кошиц, близкий друг композитора еще с консерваторских лет, была в восторге: «Вчера были мы у

Bostoner Philharmoniker, trug zur wachsenden Popularität Prokofjews bei.

Die Amerikatournee ersetzte die Italienreisen: „Außer der Sonne, den Raphaels, dem Vesuv und den blühenden Orangen sah ich Maxim Gorki, Wjatscheslaw Iwanow und den Papst“, - kommentierte der Komponist mit einem leichten Lächeln (7; S. 265). Die Spektakularität der Zeremonie mit dem Papst wirkte auf ihn, der ein Mann und Künstler des Theaters ist, wie ein ritueller Akt. Die herzliche Begegnung mit Gorki beeindruckte die Prokofjews mit Geschichten über die Musik und das Leben im neuen Russland sowie mit dem Verlesen von Briefen von Obdachlosen.

Im Laufe der nächsten Jahre nahm das Touren immer mehr Zeit in Anspruch und ließ immer weniger Raum für Kreativität. Aber fast überall wurde der Meister mit ungebrochener Begeisterung begrüßt. Prokofjew besuchte sogar Havanna, wo er unerwartet den spanischen Dichter Federico García Lorca traf, der sich als Liebhaber seiner Musik entpuppte. Andererseits: „Palmen, der Mond im Zenit, das südliche Meer - das ist alles wunderbar schön, aber ich habe immer noch eine nördliche Seele und würde dort nicht lange leben wollen“ (7; S. 311).

Das Leben brachte jedoch sowohl glückliche als auch unglückliche Ereignisse. Nach schwerer Krankheit verstarb seine Mutter, die Prokofjew innig liebte und der er als Erzieherin und Freundin ewig dankbar war. Im selben Jahr, 1924, wurde der Familie wenige Monate zuvor sein erster Sohn Swjatoslaw geboren. Die russische Sängerin Nina Koshetz, eine enge Freundin des Komponisten aus seinen Konservatoriumsjahren, besuchte die junge Familie und war begeistert: „Gestern waren wir bei den Prokofjews,

Прокофьевых, которые живут очаровательно и у которых не сын, а роскошь... На днях еду к ним помузицировать... Вообще он милый, гостеприимный, помог мне в жизни больше, чем кто-либо, и я была ужасно рада его видеть здоровым, пополневшим, и "семейственность" его ничуть не портит» (16; с. 25).

Тогда же возобновились всякого рода необходимые Прокофьеву контакты — с Дягилевым, во-первых. С Советской Россией, — во-вторых. Принципиальной стала встреча с венгерским скрипачом Жозефом Сигети, по всему миру ярко играющем Первый концерт композитора. Смешной и трогательный случай описывает Прокофьев в связи с исполнением этого концерта. Когда он заявил, что хочет прийти на репетицию, лицо Сигети омрачилось: «Видите ли, — сказал он, — я так люблю и знаю всю партитуру этого концерта, что даже делаю иногда указания дирижеру, как будто я автор. А тут вдруг появится лицо, которое на самом деле автор. Согласитесь, это мне неприятно...» Прокофьев пришел прямо на концерт. Исполнял Сигети превосходно, исключительно верно проникнув в лирико-эпическую сущность концерта, который он воспринимал как «мечтательное настроение ребенка, внемлющего сказке» (27; с. 174). Здесь окрепла, набрала соки чистейшая лирическая линия творчества композитора.

Страстно стремящийся к совершенству, наш герой почти никогда не оставлял партитур без последующих изменений. Иногда — именно для их улучшения. Некоторые произведения, например оперы «Игрок», «Маддалена», Четвертая симфония, имеют вторые редакции. Как всегда, четко и ясно автор сам

die ein charmantes Leben führen und keinen Sohn haben, sondern Luxus... Ich gehe neulich zu ihnen, um etwas Musik zu hören... Im Allgemeinen ist er nett, gastfreundlich, hat mir im Leben mehr geholfen als jeder andere, und ich war furchtbar froh, ihn gesund und erholt zu sehen, und die ‚Familiarität‘ verwöhnt ihn nicht im Geringsten“ (16; S. 25).

Gleichzeitig wurden alle möglichen Kontakte, die Prokofjew brauchte, wieder aufgenommen - vor allem mit Djagilew. Zweitens - mit Sowjetrussland. Von grundlegender Bedeutung war die Begegnung mit dem ungarischen Geiger Joseph Szigeti, der das Erste Konzert des Komponisten in der ganzen Welt lebhaft spielte. Prokofjew beschreibt eine lustige und rührende Begebenheit im Zusammenhang mit der Aufführung dieses Konzerts. Als er ankündigte, dass er zur Probe kommen wolle, verfinsterte sich Szigetis Gesicht: „Sehen Sie, - sagte er, - ich liebe und kenne die gesamte Partitur dieses Konzerts so sehr, dass ich dem Dirigenten manchmal sogar Anweisungen gebe, als wäre ich der Komponist. Und dann ist da plötzlich eine Person, die tatsächlich der Autor ist. Sie müssen zugeben, dass ich mich dabei unwohl fühle...“ Prokofjew kam direkt zum Konzert. Szigetis Darbietung war hervorragend und vermittelte die lyrische und epische Essenz des Konzerts, das er als „die träumerische Stimmung eines Kindes, das einem Märchen lauscht“ (27; S. 174) bezeichnete. Hier hat die unverfälschte lyrische Linie des Komponisten an Saft und Kraft gewonnen.

Mit seiner Leidenschaft für Perfektion hat unser Held fast nie eine Partitur ohne nachträgliche Änderungen verlassen. Manchmal gerade um sie zu verbessern. Einige Werke, wie „Der Spieler“, „Maddalena“ und die Vierte Symphonie, wurden in zweiter Auflage überarbeitet. Wie immer hat der Autor selbst die Notwendigkeit solcher

формулировал необходимость такого усовершенствования. Вот что он пишет по поводу переделок в ранней опере «Игрок»: «Десять лет, отделявших от сочинения его, дали возможность ясно увидеть, что было музыкой, а что рамплиссажем, прикрывавшемся страшными аккордами (рамплиссаж — общие нейтральные формы звукового движения. — *Прим. авт.*). Эти места я выкидывал и замещал новыми, построенными, главным образом, на том материале “Игрока”, который я оценивал как удавшийся. Еще я обратил внимание на то, чтобы упорядочить вокальные партии и облегчить инструментовку» (27; 181).

Когда же, скажем, Сергей Сергеевич делал оркестровые сюиты своих балетов, он преследовал чисто практическую цель, заботился о том, чтобы его музыка звучала, помимо театрального спектакля. Кстати, композитор оказался прав. Сюиты из его балетов исполнялись и исполняются в разных залах мира гораздо чаще, чем ставятся сами балеты — задача, естественно, более трудоемкая.

Ситуация с Третьей (1928) и потом Четвертой (1930) симфониями — уже другая. Здесь Прокофьев на основе прежде использованного материала (в первом случае — из оперы «Огненный ангел», во втором — из балета «Блудный сын», о котором речь впереди) не просто скомпоновал сюиты, а создал новые концепции.

Очень ценивший свою Третью симфонию, автор не любил, когда ее называли «Симфония Огненный ангел». Главный тематический материал был создан независимо от оперы. Когда он оказывался в ней, то и «вел себя» соответственно, окрашиваясь сюжетом; уйдя же из

Verbesserungen klar und präzise formuliert. Über die Veränderungen in seiner frühen Oper „Der Spieler“ schreibt er: „Die zehn Jahre, die zwischen ihr und dem Werk lagen, gaben mir die Gelegenheit, klar zu erkennen, was Musik und was Ramplissage war, bedeckt von schrecklichen Akkorden (Ramplissage - die allgemeinen neutralen Formen der Klangbewegung - *Anm. d. Verf.*). Ich verwarf diese Abschnitte und ersetzte sie durch neue, die hauptsächlich auf dem Material von „Der Spieler“ aufbauen, das ich als Erfolg bewertete. Ich habe auch darauf geachtet, die Gesangsstimmen zu straffen und die Instrumentierung zu erleichtern“ (27; 181).

Als Sergej Sergejewitsch beispielsweise die Orchestersuiten zu seinen Balletten komponierte, verfolgte er ein rein praktisches Ziel, nämlich dafür zu sorgen, dass seine Musik neben der theatralischen Aufführung auch gehört wird. Im Übrigen hatte der Komponist Recht. Die Suiten aus seinen Balletten wurden und werden weltweit viel häufiger aufgeführt als die Ballette selbst - eine naturgemäß zeitaufwändigere Aufgabe.

Anders verhält es sich mit der Dritten (1928) und dann mit der Vierten (1930) Symphonie. Hier stützte sich Prokofjew in seinen Sinfonien auf bereits verwendetes Material (im ersten Fall aus der Oper „Der feurige Engel“ und im zweiten aus dem Ballett „Der verlorene Sohn“, über das wir später noch sprechen werden) und baute die Suiten nicht einfach zusammen, sondern schuf neue Konzepte.

Der Komponist, der seine Dritte Sinfonie sehr schätzte, mochte es nicht, wenn man sie als „Symphonie des feurigen Engels“ bezeichnete. Das wichtigste thematische Material wurde unabhängig von der Oper geschaffen. Wenn sie in der Oper war, „verhielt“ sie sich dementsprechend und wurde durch das Thema eingefärbt; wenn sie aus der

оперы в симфонию, терял эту окраску.

Прежде всего знакомые по опере темы здесь приобретают иной обобщенный характер, словно освобождаясь от более узких сюжетных связей. Эта симфония — поэма о драматических судьбах людей, стран, полных ярких сокрушительных контрастов, трагических переживаний, лирических откровений. Одна из ярчайших страниц музыки Прокофьева, симфония необыкновенно сильно воздействует эмоционально. «Ничего подобного в жизни я при слушании музыки не ощущал. Она подействовала на меня как светопредставление... В антракте меня еще пробирали мурашки», — писал о симфонии не кто-нибудь, а такой исключительно чуткий музыкант, как Святослав Рихтер (27; с. 459).

В традиционном четырехчастном цикле разворачивается грандиозная картина — от многопланового эпического повествования к трагедийно-драматическим событиям финала, где, по образному выражению того же Рихтера, «разверзаются и опрокидываются грандиозные массы». Этот финал словно бросает вызов сложившимся законам заканчивать симфонические циклы торжественно-апофеозной музыкой. Выдающиеся дирижеры интерпретировали это выдающееся сочинение. Среди них Пьер Монте, исполнивший ее на премьере в Париже; неоднократно в США играл симфонию Леопольд Стоковский, а в СССР из крупных дирижеров, прежде всего, Геннадий Рождественский.

## ИСПЫТАНИЯ ТЕАТРОМ НАБИРАЮТ СИЛУ

Испытания театром становятся все более захватывающими и

Oper in die Sinfonie ging, verlor sie diese Färbung.

Vor allem nehmen die bekannten Themen der Oper hier einen anderen, verallgemeinerten Charakter an, als wären sie von engeren Handlungszusammenhängen befreit. Diese Symphonie ist ein Gedicht über die dramatischen Schicksale von Menschen und Ländern, voll von lebhaften, erschütternden Kontrasten, tragischen Erfahrungen und lyrischen Offenbarungen. Die Sinfonie ist eine der hellsten Seiten von Prokofjews Musik und hat eine ungewöhnliche emotionale Kraft. „So etwas habe ich noch nie in meinem Leben gefühlt, als ich die Musik hörte. Es wirkte auf mich wie eine Lichtshow... In der Pause hatte ich eine Gänsehaut“, - schrieb nicht irgendjemand, sondern ein so außergewöhnlich sensibler Musiker wie Swjatoslaw Richter über die Sinfonie (27; S. 459).

Der traditionelle vierteilige Zyklus entfaltet ein gewaltiges Bild - von der mehrdimensionalen epischen Erzählung bis zu den tragischen und dramatischen Ereignissen des Finales, in dem sich, in Richters eigenen bildhaften Worten, „die grandiosen Massen auftun und umstürzen“. Es ist, als ob dieses Finale eine Herausforderung an die etablierten Gesetze ist, Sinfoniezyklen mit triumphaler und apotheotischer Musik abzuschließen. Namhafte Dirigenten haben dieses herausragende Werk interpretiert. Dazu gehören Pierre Monteux, der das Werk bei der Uraufführung in Paris aufführte, Leopold Stokowski, der die Sinfonie mehrfach in den USA aufführte, und in der UdSSR war Gennadi Roschdestwenski der erste große Dirigent, der sie aufführte.

## DIE THEATERERPROBUNG GEWINNT AN BEDEUTUNG

Die Versuche des Theaters werden immer spannender und systematischer.

систематическими. С интервалом в три года (1925-1928) второй русский «сын» Дягилева (первый — Стравинский), как называли Прокофьева, отмеченного особым вниманием мэтра, получил от него заказы на два балета, каждый из которых, хотя и по-разному, серьезная веха в творчестве автора — «Стальной скок» и «Блудный сын».

Острый конъюнктурный нюх руководил великим «законодателем мод». Сразу же, когда он почувствовал усилившийся в Париже спрос на русскую тематику, интерес к новой советской России, он предложил композитору тему балета, отражающего происходящие там революционные процессы. Конечно, у такого деятеля, как Дягилев, подобный рискованный замысел не мог возникнуть на пустом месте. Его взбудоражили встречи в Париже с Анатолием Луначарским, Ильей Эренбургом, Всеволодом Мейерхольдом, их рассказы о нынешней незнакомой России, где происходил бум новаторского искусства.

Идеи отражения стремительного индустриального строительства воплощались в тогдашнем российском искусстве через культ машин, мощь моторов, своеобразную красоту тотального движения в мире всеобщей урбанизации. Этот культ исповедывали талантливейшие художники, которые старались воплотить в жизнь свои подчас утопические проекты. Среди них и работавший в московском Камерном театре Георгий Якулов, убежденный сторонник «левого» искусства, наряду с такими его апологетами, как Владимир Татлин, Казимир Малевич, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов. Кстати, и в советской музыке той поры урбанистические мотивы вполне присутствовали. Достаточно назвать балет «Болт»

Im Abstand von drei Jahren (1925-1928) erhielt der zweite russische „Sohn“ Djagilews (der erste war Strawinsky), wie Prokofjew genannt wurde, der sich durch die besondere Aufmerksamkeit des Maestros auszeichnete, von ihm Aufträge für zwei Ballette, die, wenn auch auf unterschiedliche Weise, einen wichtigen Meilenstein in seinem Schaffen darstellten - „Der stählerne Schritt“ und „Der verlorene Sohn“.

Ein feines Gespür für Konjunkturen leitete den großen „Trendsetter“. Als er in Paris die steigende Nachfrage nach russischen Themen und das Interesse am neuen Sowjetrußland spürte, schlug er dem Komponisten sofort das Thema eines Balletts vor, das die dort stattfindenden revolutionären Prozesse widerspiegeln sollte. Für einen Mann wie Djagilew konnte ein solch kühner Plan natürlich nicht aus dem Nichts entstehen. Er war begeistert von seinen Begegnungen in Paris mit Anatoli Lunatscharski, Ilja Ehrenburg und Wsewolod Meyerhold und deren Erzählungen über das unbekannte Rußland von heute, in dem ein Boom innovativer Kunst stattfand.

In der russischen Kunst jener Zeit spiegeln sich die Ideen des rasanten industriellen Aufbaus wider: der Kult der Maschinen, die Kraft der Motoren, die besondere Schönheit der totalen Bewegung in einer Welt der universellen Urbanisierung. Dieser Kult wurde von einigen der talentiertesten Künstler unterstützt, die versuchten, ihre manchmal utopischen Projekte zu verwirklichen. Zu ihnen gehörte Georgi Jakulow, der am Moskauer Kammertheater arbeitete und ein überzeugter Anhänger der „linken“ Kunst war, zusammen mit Apologeten wie Wladimir Tatlin, Kasimir Malewitsch, Natalia Gontscharowa und Michail Larionow. Übrigens waren urbane Motive auch in der sowjetischen Musik jener Zeit präsent. Nennen Sie einfach das Ballett „Der Bolzen“ von Dmitri

Дмитрия Шостаковича или симфоническую пьесу «Завод» Александра Мосолова.

Сначала Сергей Сергеевич просил взяться за сценарий Петра Сувчинского. В письме, ему адресованном, читаем: «Вы лучше нас всех осведомлены о том, что сейчас в России; Вы знаете сцену, — и Вы обладаете необходимым тактом, чтобы как раз взять сюжет в такой плоскости, чтобы не взбесить ни здешних, ни тамошних и все же отразить современную большевицкую жизнь... Мне кажется, если сделать балет веселым и незлобивым и изобразить в нем не большевиков, а русский народ в царствование большевиков, это будет наилучшей почвой для сюжета (10; с. 99). И хотя Сувчинский не стал писать сценарий, идея необычайно выразительно характеризует подход композитора к решению подобных тем.

В итоге сценарий к «Стальному скоку» разработал Якулов совместно с Прокофьевым. Отказавшись от последовательно развертываемого сюжета, они построили сценарий из нескольких сцен, изображающих два конфликтных мира — Русь деревянную вчерашнюю и индустриально революционную будущую. Шесть эпизодов первой картины изображали бытовые сценки 20-го года: поезд с мешочниками, ирисники и папиросники, Оратор, Матрос и Работница. Во второй, индустриальной картине Матрос превращался в Рабочего, торжественно демонстрировались Завод и Молоты. Конечно, Прокофьев, который был достаточно далек от бытовой музыки тогдашней России, пошел по другому единственно правильному пути, стараясь отразить свое представление о процессах, там

Schostakowitsch oder das symphonische Werk „Die Eisengießerei“ von Alexandr Mossolow.

Zunächst bat Sergej Sergejewitsch Pjotr Suwtschinski, das Drehbuch zu übernehmen. Der an ihn gerichtete Brief lautet wie folgt: „Sie wissen besser als wir alle, was in Russland vor sich geht; Sie kennen die Szene - und Sie haben das nötige Fingerspitzengefühl, um die Handlung in genau die richtige Richtung zu lenken, um weder die Einheimischen noch die Menschen dort zu verärgern und dennoch das moderne bolschewistische Leben widerzuspiegeln... Ich denke, wenn man das Ballett heiter und unspannend gestaltet und nicht die Bolschewiken, sondern das russische Volk während der bolschewistischen Herrschaft darstellt, wäre das der beste Boden für die Handlung (10; S. 99). Obwohl Suwtschinski das Drehbuch nicht geschrieben hat, ist die Idee ungewöhnlich ausdrucksstark für den Umgang des Komponisten mit solchen Themen.

Schließlich entwickelten Jakulow und Prokofjew das Drehbuch für „Der stählerne Schritt“. Sie verzichteten auf eine sequentielle Handlung und konstruierten ein Drehbuch mit mehreren Szenen, in denen zwei gegensätzliche Welten dargestellt werden - das hölzerne Russland von gestern und das industriell-revolutionäre Russland von morgen. Die sechs Episoden des ersten Gemäldes stellen Alltagsszenen des 20. Jahrhunderts dar: der Zug mit den Schiebern, die Toffees und die Papirossy-Händler, der Redner, der Matrose und der Arbeiter. Im zweiten, industriellen Gemälde wurde der Matrose in einen Arbeiter verwandelt, und die Fabrik und der Hammer wurden triumphierend zur Schau gestellt. Natürlich ging Prokofjew, der dem russischen Musikalltag zu dieser Zeit recht fern stand, einen anderen Weg, indem er versuchte, seine Vorstellung von den dortigen



происходящих. По словам Асафьева, наиболее яркое, что есть в этой музыке, — сильное, волевое начало, отраженное через сферу русских плясовых, песенно-лирических и частушечных напевов. Разумеется, с помощью повторяющихся ритмически активных нагнетаний, утрированно ударных звучностей, броской звончатости оркестра композитор их сильно трансформировал, приспособил к новой современной драматургической ситуации. Оставаясь и здесь самим собой, он весело изображает задорно мчащийся поезд; не обошлось и без обаятельной лирики, которая зазвучала, скажем, в теме Работницы и ее любовной сцене с Матросом. Скорее всего, в этой работе композитор старался передать тот энтузиазм, то творческое горение, которые действительно охватили многие массы людей в середине 20-х годов.

Замысел постановщиков — в содружестве с художником Георгием Якуловым работал приглашенный на постановку балетмейстер Леонид Мясин — судя по всему, не получил столь же грандиозного воплощения. Несмотря на участие лучших танцовщиков дягилевской труппы, в том числе знаменитого Сержа Лифаря. Хореограф с трудом приспособился и к прокофьевской музыке, и к тесноте сценического пространства, перегруженного «урбанистическими» аксессуарами. По отзывам режиссера С. Григорьева, наибольшее впечатление оставляла вторая производственная картина с ее «музыкой машин», воплощенной в гимнастических движениях танцовщиков, призванных изобразить динамику индустриальных процессов: «К финалу, когда движения танцоров становились все более энергичными, — колеса вращались, трансмиссии и маховики двигались, свет включался и выключался с непрерывной сменой

Процессами zu reflektieren. Laut Assafjew ist das Auffälligste an dieser Musik das starke, willensbetonte Element, das sich in der Sphäre des russischen Tanzes, des Liedes und der Lyrik sowie der Liedchen widerspiegelt. Natürlich hat der Komponist mit sich wiederholendem, rhythmisch aktivem Schwung, übertrieben perkussiven Klängen und dem schrillen Klang des Orchesters diese stark verändert und der neuen zeitgenössischen dramatischen Situation angepasst. Auch hier ist er wieder ganz er selbst, indem er fröhlich den keck galoppierenden Zug darstellt; auch er kann nicht auf die charmante Lyrik verzichten, die zum Beispiel in der Arbeiterin und ihre Liebesszene mit dem Matrosen anklingt. In diesem Werk versuchte der Komponist wahrscheinlich, die Begeisterung und die kreative Flamme zu vermitteln, die die Menschen Mitte der 20er Jahre wirklich ergriffen hatte.

Das Konzept der Inszenierung - in Zusammenarbeit mit dem Künstler Georgi Jakulow und Leonid Mjasin, einem Gastchoreographen für die Produktion - scheint nicht die gleiche grandiose Vision erreicht zu haben. Trotz der Teilnahme der besten Tänzer der Djagilew-Truppe, darunter der berühmte Serge Lifar. Der Choreograph hatte große Schwierigkeiten, sich sowohl auf die Musik von Prokofjew als auch auf den engen, mit „städtischen“ Accessoires überladenen Bühnenraum einzustellen. Den größten Eindruck hinterließ laut Regisseur S. Grigorjew das zweite Produktionsbild mit seiner „Maschinenmusik“, die in den gymnastischen Bewegungen der Tänzer verkörpert ist und die Dynamik industrieller Prozesse darstellen soll: „Beim Finale wurden die Bewegungen der Tänzer immer energischer - die Räder drehten sich, die Getriebe und Schwungräder bewegten sich, die Lichter gingen mit einem ständigen Wechsel von Farbeffekten an und aus.

цветовых эффектов. Занавес опустился под грандиозное crescendo оркестра» (7; с. 275).

Естественно, спектакль вызвал разноречивые отклики. Одни провозглашали его как сенсацию, выражающую «душу современной России», другие — «постылой советчиной».

Критический отзыв напечатал в газете «Последние новости» кн. Сергей Волконский, возмущившись вульгарностью постановки. Он счел, что «давать картины труда немислимо без соблюдения строгой стройности в границах подчиняющего... ритма. Тут этой стороны не было; была сутолока, был беспорядок» (23; с. 72). Однако более всего спектакль все-таки походил на кормление публики «болыпевисткой экзотикой», в частности, в своем наивном и схематичном сценарии, отразившемся, безусловно, и на особенностях постановки. Сам композитор сетовал на несоответствия хореографических решений музыке и перегруженность некоторых мизансцен. Но как «активное ощущение живой действительности» (слова Асафьева, 7; с. 280) эта работа сыграла определенную роль для Прокофьева.

Другой балетный проект Дягилева был во всем противоположен предыдущему. Чуткий импресарио точно почувствовал самые сильные стороны композитора и предложил ему на сей раз сюжетную драматургию, «вечный» сюжет, который давал возможность раскрыть во всей полноте человеческую драму. Речь о балете «Блудный сын» по известной евангельской притче. Возможно, знающий о мыслях Прокофьева вернуться в Россию, обретающих все большую

Der Vorhang fiel zu einem grandiosen Crescendo des Orchesters“ (7; S. 275).

Natürlich hat das Stück gemischte Reaktionen hervorgerufen. Einige bezeichneten sie als Sensation, die „die Seele des modernen Russlands“ zum Ausdruck bringe, während andere sie für einen „schäbigen Sowjetismus“ hielten.

In der Zeitung „Letzte Nachrichten“ wurde eine kritische Rezension von Fürst Sergej Wolkonski veröffentlicht, der sich über die Vulgarität der Inszenierung empörte. Er war der Meinung, dass „es undenkbar ist, Bilder von Arbeit zu vermitteln, ohne sich an eine strenge Ordnung innerhalb der Grenzen des Unterwerfenden zu halten... den Rhythmus. Dieser Aspekt fehlte hier; es herrschte ein Durcheinander, eine Unordnung“ (23; S. 72). Die Aufführung glich jedoch mehr als alles andere der Fütterung des Publikums mit „bolschewistischem Exotismus“, insbesondere durch das naive und schematische Drehbuch, das sich deutlich in den Eigenheiten der Inszenierung widerspiegelt. Der Komponist selbst beklagte die Unstimmigkeiten zwischen den choreografischen Lösungen und der Musik sowie die Überfrachtung einiger Bühnenbilder. Aber als „aktiver Sinn für die lebendige Wirklichkeit“ (Worte Assafjews, 7; S. 280) spielte dieses Werk für Prokofjew eine gewisse Rolle.

Djagilews anderes Ballettprojekt war das genaue Gegenteil des vorherigen. Der einfühlsame Impresario erkannte die größten Stärken des Komponisten und bot ihm diesmal eine Handlungs-dramaturgie an, eine „ewige“ Handlung, die es ermöglichte, das menschliche Drama in seiner Gesamtheit zu zeigen. Ich spreche von dem Ballett „Der verlorene Sohn“ nach dem bekannten Gleichnis aus dem Evangelium. Vielleicht wusste Djagilew von Prokofjews Gedanken an eine Rückkehr nach Russland, die immer

реальность, Дягилев считал такую тему особенно актуальной для художника.

По либретто Бориса Кохно (секретаря Дягилева, зарекомендовавшего себя ранее в работе со Стравинским над оперой «Мавра») сюжет свелся к одноактному действию в трех картинах: уход сына из отчего дома, его авантурные приключения, полные соблазнов и ошибок, и возвращение раскаявшегося к родному очагу. Участие в постановке художника Жоржа Руо, склонного к первозданному буйству красок, и молодого многообещающего балетмейстера Георгия Баланчина сулило предприятию успех.

Скоро выяснилось: Дягилев попал в точку. Прокофьев необычайно увлекся, и вот уже импресарио, познакомившись с музыкой, делится со своим тогдашним кумиром, танцовщиком Сержем Лифарем, исполнителем главной роли в балете: «Многое очень хорошо. Последняя картина (возвращение Блудного сына) прекрасна. Твоя вариация — пробуждение после оргии — совсем нова для Прокофьева. Какой-то глубокий и величественный ноктюрн... очень хорошо, „по-прокофьевски“, обворовывание — для трех кларнетов, которые делают чудеса живости...» (7; с. 290). А вот характеристика того же Сергея Павловича в одном из интервью: «Никогда еще композитор не был так прозрачен, прост, мелодичен, нежен как в „Блудном сыне“... В нынешнее время, когда мы испытываем недостаток чувств, представляется просто невероятным, что Прокофьев мог найти такое музыкальное выражение» (8; с. 197).

Музыка «Блудного сына» действительно означала для ее автора углубление в сферу естественных человеческих чувств —

realer wurden, und hielt dieses Thema für den Künstler für besonders wichtig.

Das Libretto von Boris Kochno (Djagilews Sekretär, der sich zuvor durch seine Arbeit mit Strawinsky an der Oper „Der Mohr“ einen Namen gemacht hatte) reduzierte die Handlung auf einen Einakter mit drei Szenen: den Aufbruch des Sohnes von zu Hause, seine Abenteuer voller Versuchungen und Irrtümer und die Rückkehr des Büßers an den heimischen Herd. Die Beteiligung des Künstlers Georges Rouault, der eine Vorliebe für unverfälschte Farbigkeit hatte, und des vielversprechenden jungen Choreographen George Balanchine an der Inszenierung verhieß Gutes für das Unternehmen.

Bald wurde klar, dass Djagilew ins Schwarze getroffen hatte. Prokofjew war ungewöhnlich begeistert, und so teilt der Impresario, nachdem er die Musik kennengelernt hat, mit seinem damaligen Idol, dem Tänzer Serge Lifar, der in dem Ballett die Titelrolle spielt: „Vieles ist sehr gut. Die letzte Szene (die Rückkehr des verlorenen Sohnes) ist wunderschön. Ihre Variante - das Erwachen nach der Orgie - ist für Prokofjew ganz neu. Eine Art tiefe und majestätische Nocturne... sehr gut, im „Prokofjew-Stil“, stehend - für drei Klarinetten, die Wunder an Lebendigkeit vollbringen...“ (7; S. 290). Und hier eine Beschreibung desselben Sergej Pawlowitsch in einem seiner Interviews: „Nie war ein Komponist so transparent, einfach, melodiös und sanft wie in 'Der verlorene Sohn'... In der heutigen Zeit, in der es uns an Gefühl mangelt, scheint es einfach unglaublich, dass Prokofjew einen solchen musikalischen Ausdruck finden konnte“ (8; S. 197).

Die Musik von „Der verlorene Sohn“ bedeutete für den Autor, tiefer in die Sphäre der natürlichen menschlichen Gefühle einzudringen - Träume und

мечтаний и надежд, любовного воодушевления и раскаяния, юношеского задора, любопытства, наивности и горечи разочарования. Он находит для всего многоцветия переживаний героев рельефный мелодический язык. Не менее ярким и характерным музыкальным живописцем предстает Прокофьев, рисуя атмосферу яростных поединков, легкомысленных застолий и жестоких обманов. Примечательно для Прокофьева обретение новой простоты, разрастание его мощного лирического дара, прозрачное инструментальное письмо — умение несколькими меткими оркестровыми штрихами-деталюми точно выразить ситуацию.

После «кусочности» «Стального скака» Прокофьев вернулся здесь к своему излюбленному драматургическому мышлению — сквозному развитию повествования, объединенному повторами, арками, то есть периодическими возвращениями тем, что способствовало цельности непрерывного тока действия.

Если декорации Руо Прокофьев оценивал как первый сорт, а композитор Франсис Жан Марсель Пуленк подчеркивал изысканность их красочной гаммы, экзотический «палестинский дух», охряные и желтые пятна, то хореография Баланчина с ее уклоном в сторону акробатики и гимнастики казалась тогда многим, и Прокофьеву в частности, слишком умозрительной. Вместе с тем финальная сцена, когда вернувшийся сын сначала ползет навстречу отцу, а потом словно сворачивается на его руках, вошедшая в хрестоматию, произвела впечатление. Баланчин так и не простил Прокофьеву его отношения к собственной хореографии. Незадолго до смерти, в 1981 году, он назвал композитора «ужасным

hoffnungen, Liebesbegeisterung und Reue, jugendlicher Eifer, Neugier, Naivität und Bitterkeit der Enttäuschung. Er findet eine erlösende, melodische Sprache für die vielen Farben der Gefühle seiner Figuren. Prokofjew ist ein nicht minder lebendiger und charakteristischer Musikmaler, der die Atmosphäre von wilden Duellen, frivolen Banketten und grausamen Betrügereien malt. Bemerkenswert für Prokofjew ist die Erlangung einer neuen Einfachheit, das Wachstum seiner kraftvollen lyrischen Gabe, die transparente instrumentale Schreibweise - die Fähigkeit, die Situation mit wenigen präzisen orchestralen Strichen und Details genau auszudrücken.

Nach dem „stückweisen“ Charakter von „Der stählerne Schritt“ kehrte Prokofjew hier zu seinem bevorzugten dramaturgischen Denken zurück - einer kontinuierlichen Entwicklung der Erzählung, die durch Wiederholungen, Bögen, d.h. periodische Wiederholungen von Themen, die zur Integrität des ununterbrochenen Handlungsflusses beitrugen, verbunden wurde.

Prokofjew hielt Rouaults Bühnenbilder für erstklassig, während der Komponist Francis Jean Marcel Poulenc die Exquisitheit ihrer Farbgebung, den exotischen „palestinischen Geist“, die ockerfarbenen und gelben Farben hervorhob. Die Choreografie von Balanchine mit ihrer Ausrichtung auf Akrobatik und Gymnastik erschien damals vielen, insbesondere Prokofjew, zu spekulativ. Dennoch hat die Schlussszene, in der der zurückkehrende Sohn erst zu seinem Vater kriecht und sich dann in seinen Armen zusammenzurollen scheint, die in die Chrestomatik eingegangen sind, Eindruck hinterlassen. Balanchine hat Prokofjew seine Haltung gegenüber seiner eigenen Choreografie nie verziehen. Kurz vor seinem Tod 1981 bezeichnete er den Komponisten als

ретроградом», ничего не понимавшим в балете и совершенно не интересующимся хореографией. Мало того. В подтверждение своих слов выдающийся балетмейстер не преминул поиздеваться. Прокофьев, дескать, хотел видеть на сцене вполне реальных бородатых мужчин, сидящих и пьющих настоящее вино из настоящих кубков, а также танцовщиков, одетых с исторической точностью. Последнее заявление Баланчина и вовсе убийственное: постановка композитору резко не понравилась, потому что он представлял себе «Блудного сына» чем-то вроде «Риголетто». Наверняка великий балетный кудесник преувеличивал. Хотя, быть может, доля правды в его словах была. Для Прокофьева, в отличие от самого Дягилева и его окружения, этот жанр не был приоритетным. И он действительно мог не уловить всей оригинальности новаторских исканий молодого Баланчина. Что ж, не всегда революционеры в разных областях понимают и принимают друг друга!

Дягилев, трепетно пестующий свое любимое детище, все делал, чтобы адекватно донести «Блудного сына» до публики. Даже Лифарь превзошел сам себя: «Так я никогда еще не играл и не буду играть», — вспоминал великий танцовщик. Никто не знал, что я играл себя, свою жизнь» (15; с. 275).

Премьера, которой дирижировал автор, прошла блестяще. В зале присутствовали Рахманинов, Пикассо, Поль Валери, Кокто. «Публика смахивала слезы, и успех был чрезвычайный, — отмечал Сергей Сергеевич... — Кажется, давно моя вещь не была так единогласно принята всеми, как этот балет» (7; с. 292). В том же 1929 году Дягилев, собственно, сделавший

einen „schrecklichen Rückschritt“, der nichts vom Ballett verstehe und sich für Choreographie überhaupt nicht interessiere. Und nicht nur das. Um seine Worte zu bestätigen, versäumte es der bedeutende Choreograph nicht, sich über Prokofjew lustig zu machen. Prokofjew wollte sozusagen ganz echte bärtige Männer auf der Bühne sitzen und echten Wein aus echten Kelchen trinken sehen sowie Tänzer, die mit historischer Präzision gekleidet sind. Balanchines abschließende Aussage ist verheerend: der Komponist mochte die Inszenierung nicht, weil er sich den „Verlorenen Sohn“ als eine Art „Rigoletto“ vorstellte. Der große Ballettmeister muss übertrieben haben. Aber vielleicht war an dem, was er sagte, etwas Wahres dran. Für Prokofjew hatte dieses Genre im Gegensatz zu Djalilew selbst und seinem Umfeld keine Priorität. Und in der Tat mag er die Originalität der bahnbrechenden Arbeit des jungen Balanchine nicht ganz erfasst haben. Nun, es ist nicht immer so, dass sich Revolutionäre in verschiedenen Bereichen gegenseitig verstehen und akzeptieren!

Djalilew, der sein geliebtes Geistesprodukt ehrfürchtig hegt und pflegt, hat alles getan, um den „Verlorenen Sohn“ gebührend zu präsentieren. Sogar Lifar hat sich selbst übertroffen: „So habe ich nie gespielt und werde es auch nie tun“, - erinnerte sich der große Tänzer. Niemand wusste, dass ich mich selbst spielte, mein Leben“ (15; S. 275).

Die Premiere unter der Leitung des Autors war brillant. Rachmaninow, Picasso, Paul Valéry und Cocteau waren anwesend. „Das Publikum weinte Tränen, und der Erfolg war außerordentlich, - bemerkte Sergej Sergejewitsch... - Es scheint lange her zu sein, dass meine Arbeit so einhellig von allen akzeptiert wurde wie dieses Ballett“ (7; S. 292). 1929 starb Djalilew, der Prokofjew eigentlich zum

Прокофьев балетным композитором, внезапно скончался в Венеции в возрасте 57 лет. Сергей Сергеевич очень тяжело пережил эту утрату, считая, что значение громадной фигуры Дягилева увеличивается по мере того, как он удаляется от нас.

Увлечение лицедейством и всяческими играми не оставляет Прокофьева и во время коротких летних передышек в разных загородных местах, которые он проводит в кругу семьи (в 1928 году у Прокофьевых рождается второй сын, Олег) и друзей. Охочий до всяких новинок, он безумно заинтересовывается узкоплечным киноаппаратом и начинает снимать любительские фильмы. Один из них сделан даже по сценарию прибывшего во Францию вместе с женой, актрисой Зинаидой Райх, режиссера Мейерхольда, принимавшего личное участие в съемках. Удовольствиям не было предела. Все участники трагикомического фильма «О похищении ребенка» облачались в невероятные костюмы и с большим увлечением бегали по дому и саду, — вспоминал старший сын композитора Святослав Сергеевич. Композитор и его жена были по очереди актерами и операторами. Мейерхольд руководил всем многочасовым действием и играл роль злодея- похитителя. Ребенка изображал шестилетний Олег, который с тех пор с опаской поглядывал на Мейерхольда (15; с. 220).

«Испытания театром» в домашних условиях сопровождали Прокофьева постоянно. В начале 30-х семья поселилась на лето на теплом берегу Атлантики. Рядом отдыхали разные знаменитости — Шляпин, Чарли Чаплин, скрипачи Жак Тибо и Миша Эльман. По вечерам актеры разыгрывали комические импровизации, скрипачи — баховские

Ballettkomponisten gemacht hatte, plötzlich im Alter von 57 Jahren in Venedig. Sergej Sergejewitsch nahm diesen Verlust sehr schwer, da er der Meinung war, dass die Bedeutung von Djagilews immenser Gestalt mit zunehmender Entfernung zunimmt.

Seine Faszination für die darstellenden Künste und Spiele aller Art lässt Prokofjew auch während der kurzen Sommerferien nicht los, die er mit seiner Familie (1928 wird der zweite Sohn Oleg geboren) und Freunden an verschiedenen Orten auf dem Land verbringt. Auf der Suche nach Neuem interessiert er sich für Schmalfilmkameras und beginnt, Amateurfilme zu drehen. Einer davon wurde sogar nach einem Drehbuch des Regisseurs Meyerhold gedreht, der mit seiner Frau, der Schauspielerin Sinaida Reich, nach Frankreich kam und persönlich an den Dreharbeiten teilnahm. Die Vergnügungen waren grenzenlos. Alle, die an dem tragikomischen Film "Über die Kindesentführung" beteiligt waren, zogen sich unglaubliche Kostüme an und rannten mit großer Begeisterung durch Haus und Garten, - erinnert sich der älteste Sohn des Komponisten, Swjatoslaw Sergejewitsch. Der Komponist und seine Frau wechselten sich als Schauspieler und Kameramann ab. Meyerhold führte bei der stundenlangen Handlung Regie und spielte die Rolle des schurkischen Kidnappers. Das Kind wurde von dem sechsjährigen Oleg dargestellt, der seitdem Meyerhold gegenüber misstrauisch ist (15; S. 220).

Die „Erprobung des Theaters“ zu Hause begleiteten Prokofjew ständig. In den frühen 30er Jahren ließ sich die Familie für den Sommer an den warmen Küsten des Atlantiks nieder. Verschiedene Berühmtheiten - Tschaljapin, Charlie Chaplin, die Geiger Jacques Thibaud und Mischa Elman - hielten sich in der Nähe auf. An den Abenden führten Schauspieler komische

сонаты для двух скрипок. Особенно восхитили Прокофьева мимические этюды Шаляпина: «...до чего выразительна и комична была огромная, мощная фигура Шаляпина, когда он вдруг перевоплощался в “знатную даму”, прихорашивающуюся перед зеркалом, затем он брался за шитье, вдевал нитку в иголку и т.п. Эти банальные, казалось бы, сценки он изображал с такой живостью и серьезностью, что их нельзя вспомнить без смеха», — такой досуг, описываемый Линой Ивановной, разумеется, был отрадой для страстно любившего театр композитора (18; с. 212).

Короткий отдых — и вновь изнуряющая гастрольная жизнь, не оставляющая, кажется, возможности творить. И все же стабильности в жизни становилось больше. Наконец-то появилась постоянная просторная квартира. Впервые супруги покупали и заказывали мебель, и Сергей Сергеевич с увлечением проверял «на удобство», например, кресло, в котором легко обдумывались бы новые идеи. На новоселье знакомые художники помогли украсить квартиру собственными произведениями. Наталья Гончарова подарила панно, Кузьма Петров-Водкин — натюрморт, сюжет которого, кстати, составил сам Прокофьев. Позже появились акварель Александра Бенуа, гравюра Анны Остроумовой-Лебедевой. «В первый период “новоселья” мы как-то приняли около ста гостей в день», — вспоминала Лина Ивановна (18; с. 213). Когда дети немного подросли, Сергей Сергеевич охотно забавлялся и шутил с ними, помогал собирать и расклеивать марки, которые привозил из разных стран, посылал оригинально написанные открытки (например, в виде круга), интересовывал мальчиков любимыми им транспортными

Improvisationen auf, während Geiger Bachs Sonaten für zwei Violinen spielten. Prokofjew war besonders von den mimischen Skizzen Tschaljapins begeistert: „... Wie ausdrucksvoll und komisch war Tschaljapins riesige, kräftige Gestalt, wenn er sich plötzlich in eine „edle Dame“ verwandelte, die sich vor dem Spiegel schminkte, dann fing er an zu nähen, den Faden in die Nadel zu stecken, usw. Diese scheinbar banalen Szenen spielte er mit einer solchen Lebendigkeit und Ernsthaftigkeit, dass man sich an sie nicht erinnern kann, ohne zu lachen“, - ein solcher von Lina Iwanowna beschriebener Zeitvertreib war für den Komponisten, der das Theater leidenschaftlich liebte, sicherlich eine Freude (18; S. 212).

Eine kurze Pause und dann das zermürende Tourneeleben, das keine Gelegenheit zu lassen scheint, wieder etwas zu schaffen. Und doch gab es mehr Stabilität im Leben. Schließlich wurde eine geräumige und dauerhafte Wohnung zur Verfügung gestellt. Zum ersten Mal kaufte und bestellte das Paar Möbel, und Sergej Sergejewitsch testete leidenschaftlich „auf Bequemlichkeit“, z. B. einen Sessel, in dem man leicht auf neue Ideen kommen konnte. Bei der Einweihungsparty halfen bekannte Künstler, die Wohnung mit ihren eigenen Werken zu schmücken. Natalja Gontscharowa stiftete eine Tafel, Kusma Petrow-Wodkin ein Stillleben, dessen Thema übrigens von Prokofjew selbst komponiert wurde. Später erschienen Aquarelle von Alexandre Benois und Kupferstiche von Anna Ostroumowa-Lebedewa. „In der ersten Zeit der „Einweihung“ hatten wir einmal etwa hundert Gäste pro Tag“, - erinnert sich Lina Iwanowna (18; S. 213). Als die Kinder etwas älter wurden, unterhielt Sergej Sergejewitsch sie gerne und scherzte mit ihnen, half beim Sammeln und Aufkleben von Briefmarken, die er aus verschiedenen Ländern mitbrachte, schickte originell geschriebene Postkarten (z. B. in Form eines Kreises)

средствами — изображениями паровозов, пароходов, самолетов.

und interessierte die Jungen für seine Lieblingsverkehrsmittel - Bilder von Dampfeisenbahnen, Dampfschiffen und Flugzeugen.

## ИСПЫТАНИЯ РОДИНОЙ

## ERPROBUNG DER HEIMAT

Впечатления совсем иного рода получал Прокофьев с начала 20-х годов из России, взаимодействия с которой становились все более систематическими. Его исполняют, печатают, настойчиво приглашают вернуться. Журнал Ассоциации современной музыки «К новым берегам» значительную часть номера (1923) посвятил творчеству Прокофьева. «Здоровая мужественность» композитора соответствует духу времени, после Скрябина именно он призван серьезно влиять на молодежь, писал журнал.

Eindrücke ganz anderer Art erhielt Prokofjew aus dem Russland der frühen zwanziger Jahre, dessen Interaktionen mit Russland immer systematischer wurden. Er wurde aufgeführt, veröffentlicht und mit Nachdruck wieder eingeladen. Die Zeitschrift der Vereinigung für zeitgenössische Musik, „Zu neuen Ufern“, widmete einen großen Teil ihrer Ausgabe (1923) dem Werk von Prokofjew. Die „gesunde Courage“ des Komponisten entspreche dem Zeitgeist, nach Skrjabin sei er es, der aufgerufen sei, die Jugend ernsthaft zu beeinflussen, schrieb die Zeitschrift.

Идут переговоры с российскими театрами о постановках «Любви к трем апельсинам», «Игрока», «Шута». Все больше разных деятелей культуры приезжает во Францию и встречается с Прокофьевым — тогда ведь еще не было «железного занавеса». Он видится с поэтами Андреем Белым и Владимиром Маяковским. Жадно ловит каждый факт, каждую рассказанную ими подробность о жизни на Родине. А однажды, после первого посещения Советского Союза, сам выступает рассказчиком, случайно столкнувшись на теплоходе, следовавшем в США, с Рахманиновым. Как вспоминала Лина Ивановна, они «много толковали о музыке, но больше всего Сергея Васильевича интересовала наша поездка в Россию, и он задавал нам много вопросов, в которых чувствовалась скрытая тоска по родине» (18; с. 207).

Es gibt Gespräche mit russischen Theatern über Inszenierungen von „Die Liebe zu den drei Orangen“, „Der Spieler“ und „Der Narr“. Immer mehr Kulturschaffende kommen nach Frankreich und treffen Prokofjew - damals gab es noch keinen Eisernen Vorhang. Er trifft die Dichter Andrej Bely und Wladimir Majakowski. Er saugt gierig jede Tatsache, jedes Detail auf, das sie ihm über das Leben in seiner Heimat erzählen. Und einmal, nach seinem ersten Besuch in der Sowjetunion, fungiert er selbst als Erzähler, als er auf einem Schiff in die USA zufällig auf Rachmaninow trifft. Wie sich Lina Iwanowna erinnert, „sprachten sie viel über Musik, aber am meisten interessierte ihn unsere Reise nach Russland, und er stellte uns viele Fragen, in denen wir einen unterschweligen Wunsch nach der Heimat spürten“ (18; S. 207).

В тот период возникают разные идеи сотрудничества с деятелями

In dieser Zeit entstehen verschiedene Ideen zur Zusammenarbeit mit



советской культуры, и Прокофьев встречает это с неизменным энтузиазмом. К работе над «Стальным скоком» композитор хочет привлечь находящегося в Париже писателя Илью Эренбурга, которого он ценит как интересного содержательного мыслителя и собеседника. Для участия в постановке балета намеревается пригласить и другого незаурядного деятеля русской советской культуры — хореографа Касьяна Голейзовского, который в то время прославился конструктивистскими пластическими опытами. Но по разным причинам оба проекта оказались нереализованными. Важны, однако, рождающиеся идеи активного сотрудничества.

Чрезвычайно вдохновила композитора перспектива осуществить мысль очень ценимого им Всеволода Мейерхольда написать музыку к киносимфонии, посвященной революции 1905 года. Этому замыслу тоже не суждено было сбыться. Вскоре из него родился знаменитый фильм ученика Мейерхольда, Сергея Эйзенштейна, «Броненосец Потемкин». Поработать же с самим Эйзенштейном Прокофьеву удалось только спустя годы. Что же касается столь близкого ему Мейерхольда, то реализовать творческие контакты с этим гениальным режиссером, несмотря на множество совместных замыслов, в частности по постановке «Игрока», было не суждено. В то же время Мейерхольд и сам мечтал реализовать этот замысел. Он даже специально ездил в Монте-Карло понаблюдать за посетителями игорных домов и общей атмосферой, там царящей.

С большим интересом композитор, охочий до всяких новых форм, воспринял известия о деятельности Персимфанса (Первого симфонического оркестра без

sowjetischen Kulturschaffenden, die Prokofjew mit ungebrochenem Enthusiasmus begrüßt. Der Komponist möchte den in Paris lebenden Schriftsteller Ilja Ehrenburg, den er als interessanten Denker und Gesprächspartner schätzt, in seine Arbeit an „Der stählerne Schritt“ einbeziehen. Außerdem wollte er eine weitere herausragende Persönlichkeit der russischen Sowjetkultur einladen, an der Produktion mitzuwirken - den Choreografen Kassian Golejsowskij, der damals für seine konstruktivistischen plastischen Experimente berühmt war. Beide Projekte wurden jedoch aus verschiedenen Gründen nicht verwirklicht. Wichtig sind jedoch die aufkommenden Ideen einer aktiven Zusammenarbeit.

Der Komponist war begeistert von der Aussicht, die Idee des von ihm sehr geschätzten Wsewolod Meyerhold zu verwirklichen, eine der Revolution von 1905 gewidmete Filmsinfonie zu schreiben. Auch diese Idee war nicht dazu bestimmt, verwirklicht zu werden. Bald entstand daraus der berühmte Film „Panzerkreuzer Potjomkin“, bei dem Meyerholds Schüler Sergej Eisenstein Regie führte. Prokofjew selbst konnte erst Jahre später mit Eisenstein zusammenarbeiten. Was den von ihm so geschätzten Meyerhold anbelangt, so war es ihm nicht vergönnt, seine künstlerischen Kontakte mit diesem genialen Regisseur zu verwirklichen, trotz seiner zahlreichen Pläne, insbesondere für „Der Spieler“. Gleichzeitig träumte Meyerhold selbst davon, diesen Plan zu verwirklichen. Er reiste sogar eigens nach Monte Carlo, um die Besucher der Spielhöhlen und die allgemeine Atmosphäre zu beobachten, die dort herrschte.

Mit großem Interesse verfolgte der Komponist die Aktivitäten der Persimfans (des Ersten Symphonieorchesters ohne Dirigenten), die auch seine Musik aufführten: „Ich

дирижера), который исполнял и его музыку: «Приятно слышать об успехе Скифской. Неужели ее так-таки ахнули без дирижера?» — спрашивал он в письме в Москву (12; 261).

Тепло и продуктивно общались Прокофьевы с приезжающими в Париж артистами МХАТа — Василием Качаловым, Ольгой Книппер-Чеховой, Иваном Москвиным и с самим Константином Станиславским. У них обнаружилось много общих литературных интересов; по свидетельству Лины Ивановны, подружившейся со Станиславским, тот с большим вниманием расспрашивал о творчестве Сергея Сергеевича.

Когда в конце 20-годов Прокофьев приобрел автомобиль, приезжавшие из советской России друзья стали постоянными его гостями. Бывали семьи пианиста Владимира Софроницкого, писателя Александра Афиногенова, всегда желанным гостем оставался Мейерхольд. В автомобильных вояжах, которые могли длиться несколько дней, участвовали приехавшие в Париж в командировку старые друзья — Борис Асафьев и Павел Ламм. Живописно описывает эти путешествия Лина Ивановна: «Путь иногда проходил через высокие перевалы... где мы встречали сенбернарских собак с бочонками, привязанными к шее. Иногда спускались в сказочные по красоте долины, потом опять поднимались к глетчерам реки... ночевали в самых разнообразных местах, однажды на большой высоте, в домике-убежище, откуда открывался дивный вид...» (18; с. 201).

Наконец-то после долгих переговоров и бюрократических проволочек чета Прокофьевых ступила в 1927 году на советскую землю.

Москва оказала великому соотечественнику прием, из ряда вон

freue mich, vom Erfolg der Skythen zu hören. Ist es wirklich so - ach! -, ohne Dirigent?“ - fragte er in einem Brief an Moskau (12; 261).

Die Prokofjews hatten eine herzliche und produktive Beziehung zu den Künstlern des Moskauer Künstlertheaters, Wassili Kachalow, Olga Knipper-Tschochowa, Iwan Moskwin und Konstantin Stanislawski selbst. Sie entdeckten viele gemeinsame literarische Interessen; laut Lina Iwanowna, die mit Stanislawski befreundet war, erkundigte er sich mit großer Aufmerksamkeit nach dem Werk von Sergej Sergejewitsch.

Als Prokofjew in den späten 20er Jahren ein Auto kaufte, wurden Freunde aus Sowjetrusland zu regelmäßigen Besuchern. Die Familien des Pianisten Wladimir Sofronizkij, des Schriftstellers Alexandr Afinogenow und Meyerholds waren stets willkommen. Die alten Freunde Boris Assafjew und Pawel Lamm, die auf einer Geschäftsreise nach Paris kamen, nahmen an mehrtägigen Autofahrten teil. Lina Iwanowna beschreibt diese Reisen anschaulich: „Der Weg führte manchmal über hohe Pässe... wo wir Bernhardinerhunde mit an den Hals gebundenen Fässern trafen. Mal stiegen wir hinab in die Täler von sagenhafter Schönheit, dann wieder stiegen wir hinauf zu den Gletschern des Flusses ... man übernachtete an den unterschiedlichsten Orten, einmal in großer Höhe, in einem Schutzhaus mit wunderbarer Aussicht ...“ (18; S. 201).

Nach langen Verhandlungen und bürokratischen Verzögerungen betraten die Prokofjews 1927 endlich sowjetischen Boden.

Moskau bereitete dem großen Landsmann einen noch nie

выходящий. Восемь концертов в Москве прошли с невиданным успехом. Тепло, сердечно встретился композитор со старыми друзьями — Николаем Мясковским, Асафьевым, Константином Сараджевым и Владимиром Держановским, даже с Василием Морозовым.

Еще более восторженно принял Прокофьев Ленинград: «Я попал сюда в исключительные условия. Меня принимали как близкого, как своего. Особенно приятно, когда именно у себя дома так встречают» (7; с. 271).

С неподдельным энтузиазмом отнесся Прокофьев к представлению «Любви к трем апельсинам» в Мариинском театре, осуществленному друзьями его юности — режиссером Сергеем Радловым, бывшим партнером по шахматам, и дирижером Владимиром Дранишниковым, бывшим товарищем по консерватории: «Первая настоящая постановка этой вещи — талантливая и живая, во много раз превосходящая постановки Чикаго, Нью-Йорка, Кельна и Берлина», — вот каким лестным был отзыв автора (7; с. 271). Еще бы. Консультировал постановку Асафьев, декорации делал сподвижник Мейерхольда, Владимир Дмитриев, балетмейстером был Василий Вайнонен, среди певцов — известные Иван Ершов, Павел Журавленко и молодая Мария Максакова. Сидевший с Прокофьевым в ложе Луначарский сравнивал музыку оперы с «бокалом шампанского».

За два месяца, проведенных в СССР, Прокофьев успел неслыханно много. Он дал концерты в разных городах, играл бесплатно для студентов консерваторий, знакомился с новой советской музыкой, слушал молодых исполнителей. В последние дни пребывания в Москве композитор оформил советское подданство.

dagewesenen Empfang. Die acht Konzerte in Moskau waren ein noch nie dagewesener Erfolg. Der Komponist begegnete seinen alten Freunden - Nikolai Mjaskowskij, Assafjew, Konstantin Saradschijew und Wladimir Derschanowski, sogar Wassili Morolew - herzlich und aufgeschlossen.

In Leningrad wurde Prokofjew noch enthusiastischer empfangen: „Ich kam unter außergewöhnlichen Bedingungen hierher. Ich wurde wie ein enger Freund, wie einer der Meinen aufgenommen. Es ist besonders schön, zu Hause so willkommen zu sein“ (7; S. 271).

Prokofjew war von der Aufführung von „Die Liebe zu den drei Orangen“ im Mariinski-Theater, die von seinen Jugendfreunden - dem Regisseur Sergej Radlow, einem ehemaligen Schachpartner, und dem Dirigenten Wladimir Dranischnikow, einem ehemaligen Freund aus dem Konservatorium - inszeniert wurde, wirklich begeistert: „Die erste wirkliche Inszenierung dieses Stücks ist talentiert und lebendig, den Inszenierungen in Chicago, New York, Köln und Berlin um ein Vielfaches überlegen“, - so die schmeichelhafte Rezension des Autors (7; S. 271). Natürlich. Die Inszenierung wurde von Assafjew beraten, die Bühnenbilder wurden von Meyerholds Mitarbeiter Wladimir Dmitrijew entworfen, der Choreograph war Wassili Vainonen, die Sänger waren der bekannte Iwan Jerschow, Pawel Schurawlewenko und die junge Marija Maksakowa. Lunatscharski, der mit Prokofjew in der Loge saß, verglich die Musik der Oper mit „einem Glas Champagner“.

Während seines zweimonatigen Aufenthalts in der UdSSR gelang Prokofjew etwas Unerhörtes. Er gab Konzerte in verschiedenen Städten, spielte kostenlos für Studenten von Konservatorien, lernte neue sowjetische Musik kennen und hörte jungen Interpreten zu. Während seiner letzten Tage in Moskau beantragte der

Именно тогда он стал реально склоняться к возвращению на Родину. Хотя осуществить это в полной мере удалось не скоро — мешали разные причины, в том числе обязательства, связывающие его с миром музыкального Запада — уже шла речь о нескончаемых гастролях по всему миру, были и заказы, которые надо было выполнять, — но возвращаться в Россию он действительно начал после поездки 1927 года. Осуществилось то, что потом композитор сформулировал в интервью: «Музыкант не должен надолго отрываться от родной стихии. Можно быть как угодно долго за границей, но надо непременно время от времени возвращаться на родину за настоящим русским духом» (11; с. 64). А к 1932 году Сергей Сергеевич принял окончательное решение о переезде в Россию.

В 30-е годы все более заметным становится свойственное Прокофьеву всегда и очень редкое вообще равновесие личности, баланс между качествами человека и художника. Это сказалось, в частности, в драгоценной черте, которую он сформулировал сам: «Во всем, что я пишу, я придерживаюсь двух главных принципов — ясность в выявлении моих идей, избегание всего лишнего в их выражении» (18; с. 262). На самом деле, его музыка может нравиться, может и не быть близкой, но в ней никогда нет «воды», нейтральных, так называемых общих мест. Сформулированного правила он придерживался и в жизни. В конце концов не яркое ли подтверждение этого свойства находим в словах Автобиографии, объясняющих четко и ясно причины отъезда из России в 1918 году: «О размахе и значении Октябрьской революции я не имел ясного представления. То, что я, как и

Компонист die sowjetische Staatsbürgerschaft. Zu diesem Zeitpunkt verspürte er den Wunsch, in sein Heimatland zurückzukehren. Auch wenn dies nicht vollständig in die Tat umgesetzt werden konnte - es gab verschiedene Gründe, die dem im Wege standen, darunter die Verpflichtungen, die ihn an die Welt des musikalischen Westens banden - es war bereits von endlosen Tournées um die Welt die Rede und von Aufträgen, die erfüllt werden mussten -, begann er nach der Reise von 1927 nach Russland zurückzukehren. Was der Komponist später in einem Interview formulierte, bewahrheitete sich: „Ein Musiker sollte nicht zu lange von seinem heimatlichen Element entfernt sein. Man kann so lange im Ausland bleiben, wie man will, aber man muss immer von Zeit zu Zeit in die Heimat zurückkehren, um den wahren russischen Geist zu erleben“ (11; S. 64). 1932 traf Sergej Sergejewitsch die endgültige Entscheidung, nach Russland zu gehen.

In den 30er Jahren wurde Prokofjews Charakteristikum, das stets und sehr selten ein Gleichgewicht der Persönlichkeit, das Gleichgewicht zwischen den Eigenschaften des Menschen und des Künstlers war, immer deutlicher. Dies spiegelt sich insbesondere in einem wertvollen Charakterzug wider, den er selbst formulierte: „In allem, was ich schreibe, halte ich mich an zwei Hauptprinzipien - Klarheit in der Offenlegung meiner Ideen, Vermeidung von allem Überflüssigen in ihrem Ausdruck“ (18; S. 262). In der Tat kann man seine Musik mögen oder nicht, aber sie enthält niemals „Wasser“, neutrale, so genannte Allgemeinheiten. An diese formulierte Regel hat er sich auch im Leben gehalten. Ist es nicht eine anschauliche Bestätigung dieser Eigenschaft, wenn er in seiner Autobiographie die Gründe für seine Abreise aus Russland im Jahr 1918 klar und deutlich erklärt: „Ich hatte keine

всякий гражданин, могу ей быть полезен, еще не дошло до моего сознания. Отсюда и рождение мыслей об Америке: пока в России не до музыки, в Америке можно много увидеть, многому научиться и свои сочинения показать» (27; с. 160). Чудеса практичной смекалки, не правда ли? Интересное, хотя и косвенное, проявление того же качества находим в ответе, который Сергей Сергеевич дал другу Сувчинскому, обитавшему тогда во Франции, на вопрос, стоит ли ехать работать в советскую Россию: «Если Вы находите, что сейчас и без Вас обойдутся, то тогда лучше сохранить себя в резерве, с тем, чтобы вступить в работу свежим... если же Вы сможете превозмочь засос эмиграции еще в течение нескольких лет, то ехать не надо...» (10; с. 74). Любопытный образчик культа целесообразности! Возможно, что в 1922 году такой позиции Прокофьев руководствовался сам. Позже, как известно, для своей судьбы он выбрал другие мотивы. И, кстати, снова опирался на высшую целесообразность, как он ее понимал.

Такое полезное качество привело даже к рациональному усовершенствованию методов оркестровки, эффективно высвобождающему время чрезвычайно много и плодотворно работающему композитору.

Он пытался облегчить и ускорить свою работу оригинальным методом: подробно размечал голоса в клавише и потом поручал расшифровывать его пометки другому лицу. Таким образом, начиная с 1925 года, были оркестрованы почти все произведения Сергея Сергеевича: «Когда сидит нанятый человек и ждет диктовки, волей-неволей не теряешь

klare Vorstellung vom Ausmaß und der Bedeutung der Oktoberrevolution. Die Tatsache, dass ich wie jeder andere Bürger für sie nützlich sein könnte, war mir noch nicht bewusst. So entstand der Gedanke an Amerika: während man in Russland keine Zeit für Musik hat, kann man in Amerika viel sehen, viel lernen und seine Kompositionen zeigen“ (27; S. 160). Ein Wunder an praktischem Verstand, nicht wahr? Eine interessante, wenn auch indirekte Manifestation derselben Eigenschaft findet sich in der Antwort, die Sergej Sergejewitsch seinem damals in Frankreich lebenden Freund Suwtschinski auf die Frage gab, ob es sich lohne, in Sowjetrusland arbeiten zu gehen: „Wenn Sie glauben, dass sie jetzt ohne Sie auskommen, wäre es besser, sich in Reserve zu halten, um frisch an die Arbeit zu gehen... Wenn man die Schwierigkeiten der Auswanderung noch ein paar Jahre überstehen kann, braucht man nicht zu gehen...“ (10; S. 74). Ein kuriozes Beispiel für den Kult der Zweckmäßigkeit! Es ist möglich, dass sich Prokofjew 1922 selbst von dieser Position leiten ließ. Später wählte er bekanntlich andere Beweggründe für sein Schicksal. Und, nebenbei bemerkt, stützte er sich wieder auf eine höhere Zweckmäßigkeit, wie er sie verstand.

Diese nützliche Eigenschaft hat sogar zu rationellen Verbesserungen der Orchestrierungstechniken geführt, was dem äußerst beschäftigten und produktiven Komponisten viel Zeit verschafft hat.

Er versuchte, seine Arbeit zu vereinfachen und zu beschleunigen, indem er eine originelle Methode anwandte: er zeichnete die Stimmen auf dem Klavierauszug detailliert auf und ließ dann seine Notizen von einer anderen Person abschreiben. Fast alle Werke Sergej Sergejewitschs wurden ab 1925 auf diese Weise inszeniert: „Wenn ein Angestellter dasitzt und auf das Diktat wartet, verschwendet man

времени», — признавался автор (7; с. 264).

Конечно, Прокофьев в большой мере обладал ясным, светлым, четким, позитивным мировосприятием, что гармонично отражается в его музыке. Однако нельзя представлять композитора совсем уж в розовом свете. В искусстве его есть страницы трагические и остро драматические, есть гротесковые и передающие варварски-разрушительные действия. Так, Асафьев представлял в фортепианной пьесе «Наваждение» «страшных всадников степей»; Рихтеру чудились в интермеццо Второго концерта жуткие мотивы офортвов и фресок Гойи (7; с. 614). Но как человек и музыкант Прокофьев был поразительно жизнестоек и умел преодолевать препятствия, словно поглощая их своим добрым оптимистическим взглядом. Если же был не в силах преодолеть дурное, ужасное, страшное, то просто показывал их, будто внутренне отстраняясь, то есть действуя как истинный эпик. Этот человек и художник знал правду о своем времени, но большую часть своей жизни не позволял ей подавить, пригнуть себя. И вовсе не декларативно громко боролся он с разрушительными силами, а побеждал их своей кристально чистой, целомудренной лирикой, которая как незамутненный источник вечно будет поить жаждущих, давать им живительную силу.

## **Глава пятая**

### **БЛУДНЫЙ СЫН**

#### **МОТИВЫ ВОЗВРАЩЕНИЯ**

Отчего Прокофьев в начале 30-х годов, вполне обеспеченный, обласканный и критикой, и публикой,

keine Zeit“, - gab der Autor zu (7; S. 264).

Natürlich hatte Prokofjew in hohem Maße eine klare, helle, eindeutige, positive Weltsicht, die sich in seiner Musik harmonisch widerspiegelt. Allerdings sollte der Komponist nicht in einem völlig rosigen Licht dargestellt werden. In seiner Kunst gibt es Seiten, die tragisch und dramatisch sind, und solche, die grotesk sind und barbarische und zerstörerische Handlungen darstellen. Assafjew zum Beispiel stellte sich in seinem Klavierstück „Obsession“ „furchterregende Reiter der Steppe“ vor; Richter sah im Intermezzo des Zweiten Konzerts unheimliche Motive der Radierungen und Fresken Goyas (7; S. 614). Aber als Mensch und Musiker war Prokofjew erstaunlich widerstandsfähig und in der Lage, Hindernisse zu überwinden, als ob er sie mit seiner freundlichen, optimistischen Einstellung absorbierte. Wenn er nicht in der Lage war, das Schlechte, das Schreckliche und das Furchtbare zu überwinden, zeigte er sie einfach, als ob er sich innerlich zurückzöge, d.h. als ein wahres Epos. Dieser Mann und Künstler kannte die Wahrheit über seine Zeit, aber er ließ sich die meiste Zeit seines Lebens nicht von ihr unterdrücken und unterwerfen. Und er kämpfte nicht lautstark gegen zerstörerische Kräfte, sondern überwand sie mit seiner kristallklaren, keuschen Lyrik, die als ungetrübte Quelle für immer die Durstigen speisen und ihnen lebensspendende Kraft geben wird.

## **Fünftes Kapitel**

### **DER VERLORENE SOHN**

#### **RÜCKKEHRMOTIVE**

Warum Prokofjew Anfang der 30er Jahre, von Kritikern und Publikum gleichermaßen gut versorgt, beschloss,

принял решение вернуться в советскую Россию — этот вопрос до сих пор будоражит умы людей, думающих о судьбе великого композитора. Мнения — самые противоположные. Есть такие, которые и обсуждать не хочется. Например, что причина — карточные долги. Есть более серьезные — боязнь конкуренции, в частности растущей популярности Стравинского. С другой, противоположной стороны, есть суждения, пусть и небезосновательные, но тоже однозначные: патриот Прокофьев не мог больше жить в загнивающем западном мире, вот и вернулся; «там» он, дескать, совсем зачах, а «у нас» благополучно расцвел.

Однако поднятую проблему нельзя рассматривать однолинейно, выдвигая какую-либо одну, пусть и доминирующую причину. Чтобы найти ответ, на наш взгляд, надо распутать целый клубок причин, которые группируются вокруг двух сакраментальных вопросов: отчего Сергей Сергеевич уехал? И что ожидал найти на родной земле?

Прежде чем углубиться в ответы, выделим одну идею, без которой этот разговор вообще теряет смысл.

Сергей Сергеевич Прокофьев никогда не был художником ярко выраженного социального склада. Характер его таланта был другим. Где бы он ни жил, за какую бы тему ни брался, вечные общечеловеческие проблемы жизни и смерти, добра и зла, горя и радости всегда его интересовали несравненно больше, чем отклик на разворачивающиеся рядом, пусть и судьбоносные события. Как уже говорилось, даже реагируя на них непосредственно, художник делал это с определенной эпической дистанции, чаще всего эмоционально, выделяя в трактовке

nach Sowjetrussland zurückzukehren, ist eine Frage, die noch immer diejenigen beschäftigt, die über das Schicksal des großen Komponisten nachdenken. Die Meinungen gehen weit auseinander. Es gibt einige, über die wir gar nicht reden wollen. Zum Beispiel, dass Glücksspielschulden die Ursache sind. Es gibt ernstere Gründe: die Angst vor der Konkurrenz, insbesondere vor der wachsenden Popularität von Strawinsky. Auf der anderen Seite stehen Urteile, die zwar nicht unbegründet, aber auch nicht eindeutig sind: der Patriot Prokofjew konnte in der verfallenden westlichen Welt nicht mehr leben, also kehrte er zurück; „dort“ soll er völlig verkümmert sein, während er „hier“ glücklich aufblühte.

Das aufgeworfene Problem kann jedoch nicht in einer einzigen Zeile betrachtet werden, in der eine einzige, wenn auch vorherrschende, Ursache genannt wird. Um eine Antwort zu finden, ist es unserer Meinung nach notwendig, das ganze Gewirr von Gründen zu entwirren, die sich um zwei sakramentale Fragen ranken: warum ist Sergej Sergejewitsch gegangen? Und was hatte er in seinem Heimatland erwartet?

Bevor wir uns mit den Antworten befassen, wollen wir einen Gedanken hervorheben, ohne den dieses Gespräch überhaupt nicht sinnvoll ist.

Sergej Sergejewitsch Prokofjew war nie ein Künstler eines ausgeprägten sozialen Typs. Die Art seines Talents war anders. Wo auch immer er lebte, welches Thema er auch immer aufgriff, die ewigen universellen Probleme von Leben und Tod, Gut und Böse, Trauer und Freude waren für ihn immer von unvergleichlich größerem Interesse als eine Antwort auf die sich entfaltenden Ereignisse, wie schicksalhaft auch immer. Wie wir bereits festgestellt haben, reagierte der Künstler sogar direkt auf sie, jedoch aus einer gewissen epischen Distanz, meist emotional, indem er die allgemeinen

общие проблемы и затушевывая конкретику. Но не только как композитор, шире — как личность Прокофьев был точно таким же. Вспомним некоторые из его высказываний, отражающих определенную позицию: искусство не должно иметь ничего общего с политическими движениями современности. «В моем представлении музыка и политика взаимно отталкиваются», — сказано в письме к другу Владимиру Держановскому (7; с. 343). И тому же адресату: «Ни война, ни революция не отменяют вождя в фуге и не перевернут гармонического строя...» (7; с. 614) (вождь в фуге — главная тема, из которой вырастает развитие. — *Прим. авт.*).

Таким образом, для Прокофьева культурная кривая его эволюции, ее взлеты и нисхождения далеко не напрямую зависели от окружающей социальной обстановки, а больше от собственно художественных причин, от перепадов личного творческого пути, которые тоже имели свои локальные закономерности.

Если исходить из сказанного, то конец 20-х — начало 30-х годов — не лучшее время для нашего героя. Он и пишет много меньше обычного, сосредотачиваясь на переделке старых опусов или приспособивая прежнюю музыку к новым жанровым условиям. Испытывает явное неудовлетворение сделанным. Почти полностью прекращается работа на любимой ниве музыкального театра (исключение — балет «На Днепре», о котором чуть впереди), трудно складывается работа над «безруким», по шутливому выражению Прокофьева, Четвертым фортепианным концертом, заказанным ему потерявшим на войне правую руку австрийским пианистом Паулем Витгенштейном. Недостаточно удовлетворила

Probleme in seiner Behandlung hervorhob und die Besonderheiten verdunkelte. Aber nicht nur als Komponist, sondern auch als Mensch war Prokofjew genau derselbe. Erinnern wir uns an einige seiner Äußerungen, die eine bestimmte Haltung widerspiegeln: Kunst sollte nichts mit den politischen Bewegungen der Zeit zu tun haben. „Meiner Meinung nach stoßen sich Musik und Politik gegenseitig ab“, - schrieb er in einem Brief an seinen Freund Wladimir Derschanowski (7; S. 343). Und an denselben Adressaten: „Weder Krieg noch Revolution werden den Führer in der Fuge abschaffen oder die harmonische Struktur umstürzen...“ (7; S. 614) (der Führer der Fuge ist das Hauptthema, aus dem die Durchführung erwächst - *Anm. d. Verf.*).

Für Prokofjew hing die kulturelle Kurve seiner Entwicklung, ihr Auf und Ab, also keineswegs direkt vom sozialen Umfeld ab, sondern vielmehr von den künstlerischen Gründen selbst, von den Schwankungen seines persönlichen Schaffensweges, die auch ihre eigenen lokalen Gesetzmäßigkeiten hatten.

Wenn wir von dem oben Gesagten ausgehen, sind die späten 20er und frühen 30er Jahre nicht die beste Zeit für unseren Protagonisten. Er schreibt viel weniger als sonst und konzentriert sich auf die Überarbeitung alter Werke oder die Anpassung alter Musik an neue Genrebedingungen. Er ist eindeutig unzufrieden mit dem, was er getan hat. Die Arbeit an seinem Lieblingsgebiet, dem Musiktheater, wurde fast vollständig eingestellt (mit Ausnahme des Balletts „Am Dnjepr“, über das noch zu berichten sein wird); die Arbeit an dem „töpelhaften“, wie Prokofjew scherzhaft sagte, Vierten Klavierkonzert, das bei dem österreichischen Pianisten Paul Wittgenstein in Auftrag gegeben wurde, der im Krieg seinen rechten Arm verloren hatte, stieß auf Schwierigkeiten. Der Komponist war mit



композитора и первая редакция Четвертой симфонии, основанной на материале балета «Блудный сын», раз он впоследствии ее серьезно переработал. Характерно почти полное исчезновение в тот период вокальной музыки. Петь, как будто, стало не о чем и непонятно было, на каком языке. Владевший свободно главными европейскими языками, Прокофьев, скорее всего, устал существовать в чужом языковом пространстве.

Внутреннее состояние совпало с некоторыми объективными обстоятельствами. Годы экономического кризиса привели к упадку издательских и театральных дел во Франции. Об этом выразительно говорил руководитель издательства Кузевицких (Сергея и Натальи) Георгий Пайчадзе: «Старушка Европа трещит по всем швам и того гляди рассыплется. Музыка никому не нужна, притока денег никакого, и нам приходится сократить свою деятельность до минимума» (7; с. 336). В сезоне 1931-1932 года ставился даже вопрос о закрытии Grand Opera. Кстати, трудности у театра, где состоялась премьера прокофьевского балета «На Днепре», совпали с эстетическими разногласиями между постановщиком балета, Сержем Лифарем, и композитором.

Сначала балетмейстер предложил Прокофьеву сценарий, лишенный сюжетных черт, основанный на чередовании различных эмоциональных состояний — энергичная мужская вариация должна была сменяться нежным па-де-де, бурная конфликтная сцена — созерцательным адажио. Прокофьеву, привыкшему строить драматургию на сюжетной основе, работалось нелегко. Лифарь, в свою очередь, жаловался на то, что трудно следить за частыми сменами ритма.

der ersten Fassung der Vierten Symphonie, die auf dem Material des Balletts „Der verlorene Sohn“ basiert, nicht ausreichend zufrieden und änderte sie in der Folge erheblich.

Bezeichnenderweise verschwand die Vokalmusik zu dieser Zeit fast vollständig. Es war, als gäbe es nichts zu singen, und es war nicht klar, in welcher Sprache. Da er die wichtigsten europäischen Sprachen fließend beherrschte, war Prokofjew es wahrscheinlich leid, in einem fremden Sprachraum zu leben.

Der innere Zustand fiel mit einigen objektiven Umständen zusammen. Die Jahre der Wirtschaftskrise hatten zu einem Rückgang des Verlags- und Theaterwesens in Frankreich geführt. Georgi Paitschadse, Leiter des Koussevitzky-Verlags (Sergej und Natalja), äußerte sich dazu wortgewandt: „Das alte Europa platzt aus allen Nähten und ist im Begriff, auseinanderzufallen. Niemand will Musik, es kommt kein Geld rein, und wir müssen unsere Aktivitäten auf ein Minimum reduzieren“ (7; S. 336). In der Spielzeit 1931-1932 erwog die Grand Opera sogar ihre Schließung. Die Schwierigkeiten des Theaters bei der Uraufführung von Prokofjews Ballett „Am Dnjepr“ fielen übrigens mit ästhetischen Unstimmigkeiten zwischen dem Ballettdirektor Serge Lifar und dem Komponisten zusammen.

Der Choreograf schlug Prokofjew zunächst ein Szenario vor, das ohne Handlung auskam und auf dem Wechsel verschiedener Gefühlszustände basierte - eine kräftige männliche Variation sollte durch einen sanften Pas de deux, eine stürmische Konfliktszene durch ein kontemplatives Adagio ersetzt werden. Für Prokofjew, der es gewohnt war, sein Drama auf einer Handlung aufzubauen, war dies eine schwierige Aufgabe. Lifar seinerseits beklagte, dass es schwierig war, den häufigen Rhythmuswechseln

«Наше тело не может выражать технически быстроту с такой же легкостью, как пальцы пианиста» (7; с. 320). Однако в конце концов хореограф приспособил к уже написанной музыке другое, еще худшее либретто о красноармейце Сергее, который попадал в ситуацию банального любовного «треугольника». Несмотря на отдельные выразительные страницы музыки, особенно ее лирические фрагменты, балет успеха не имел и быстро сошел со сцены. Так, за прежними успехами в этом виде творчества пришли неудачи. Не говоря уже о любимом оперном жанре, который явно был не ко двору в современной западной ситуации и переживал кризис. Любопытны суждения на эту тему парижского периода жизни Сергея Сергеевича, приведенные в мемуарах художника Юрия Анненкова: «Оперное искусство не устарело, как утверждают многие „театралы“, но просто еще не успело сформироваться... Больше эластичности у директоров, меньше профессиональной амбиции среди композиторов, дирижеров, певцов — и катастрофу можно будет избежать... публика снова будет стоять очередями перед театральными кассами, как в XIX веке, и слишком длинные оперные спектакли перестанут утомлять зрителей...» (23; с. 107). Пророческие слова!

Итак, Прокофьева все более интересовали невостребованные масштабные театральные и симфонические концепции.

Очень раздражало композитора заигрывание некоторых коллег на Западе с массовой культурой, претившей ему тотально коммерческим духом, низкопробным вкусом. Он их прямо обвинял в «музыкальной проституции». Без обиняков осуждал своего давнего приятеля Владимира Дукельского за склонность к «репертуару тру-ля-ля»

zu folgen. „Unser Körper kann technische Schnelligkeit nicht mit der gleichen Leichtigkeit ausdrücken wie die Finger des Pianisten“ (7; S. 320). Letztendlich hat der Choreograph jedoch ein anderes, noch schlechteres Libretto über den Rotarmisten Sergej adaptiert, der sich in einer banalen Dreiecksbeziehung wiederfindet. Trotz einiger ausdrucksstarker Seiten in der Musik, insbesondere der lyrischen Fragmente, war das Ballett kein Erfolg und verschwand schnell von der Bühne. Auf die früheren Erfolge in dieser Kunstform folgten also Misserfolge. Ganz zu schweigen von der geliebten Gattung der Oper, die für die moderne westliche Situation eindeutig nicht geeignet war und sich in einer Krise befand. Kurios sind die Urteile zu diesem Thema aus der Pariser Zeit von Sergej Sergejewitsch, die sich in den Erinnerungen des Künstlers Juri Annenkow widerspiegeln: „Die Kunst der Oper ist nicht veraltet, wie viele ‚Theatermacher‘ behaupten, aber sie hatte einfach noch nicht die Zeit, sich zu bilden... Mehr flexible Regisseure, weniger professioneller Ehrgeiz bei Komponisten, Dirigenten und Sängern und die Katastrophe wird vermieden... Das Publikum wird wieder in Schlangen vor den Theaterkassen stehen wie im 19. Jahrhundert, und zu lange Operaufführungen werden das Publikum nicht mehr ermüden...“ (23; S. 107). Prophetische Worte!

So interessierte sich Prokofjew zunehmend für nicht beanspruchte groß angelegte theatralische und symphonische Konzepte.

Der Komponist war sehr verärgert über den Umgang einiger seiner Kollegen im Westen mit der Massenkultur, die ihm in ihrem völlig kommerziellen Geist und ihrem minderwertigen Geschmack zuwider war. Er beschuldigte sie unverblümt der „musikalischen Prostitution“. Unverblümt verurteilte er seinen alten Freund Wladimir Dukelskij für seine Vorliebe für das „tru-la-la-

и «постоянное хождение по нью-йоркским подонкам» (7; с. 343).

При этом он отечески различал разные сочинения Дукельского: «Играл он мне также начало нового, «серьезного» балета: интересно. Совершенно непостижимо, как он соединяет написание фокстротов с настоящей хорошей музыкой!» (14; с. 384).

Свое язвительное остроумие композитор направлял и на эстетствующий снобистский «высший свет» Парижа: «Все эти графини, княгини и смешные снобы вызывали во мне ярость. Им кажется, что все на свете создано только для того, чтобы они развлекались» (7; с. 301). Обращаясь к Дукельскому, он называл эмиграцию «усыхающей веткой», «оторванной от ствола, которая в своем увядании мечтает о прошлых пышных веснах» (7; с. 257).

В письмах той поры все чаще мелькали слова и понятия, совершенно не свойственные Прокофьеву прежде: «обмеление», «пересыхание», «нет идей». И это на фоне достигнутого признания, внешнего благополучия, блестящего успеха многочисленных гастролей. Но все имело оборотную сторону — чем больше гастролей, тем меньше времени для творчества.

Предположим, Прокофьев остался на Западе. Что бы его ожидало? Вот-вот Европе должна была охватить «коричневая чума». Между прочим, в начале 30-х годов музыка его и многих других композиторов была запрещена в Германии как «большевистская». Интеллектуальным силам вновь грозило глобальное перемещение. На этот раз в Америку. То есть перспектива новой эмиграции? И что потом? Отвоевывать свои права в соревновании все с теми же Рахманиновым — как с пианистом,

Repertoire“ und sein „ständiges Herumlaufen mit New Yorker Abschaum“ (7; S. 343).

Gleichzeitig unterschied er paternalistisch zwischen den verschiedenen Kompositionen Dukelskijs: „Er spielte mir auch den Anfang eines neuen, „ersten“ Balletts vor: interessant. Es ist absolut unergründlich, wie er das Schreiben von Foxtrotts mit wirklich guter Musik verbindet!“ (14; S. 384).

Der Komponist richtete seinen bissigen Witz auch gegen die versnobte Pariser „High Society“: „All diese Gräfinnen, Fürstinnen und lächerlichen Snobs erregten meinen Zorn. Es scheint ihnen, dass alles in der Welt nur zu ihrem Vergnügen geschaffen wurde“ (7; S. 301). An Dukelskij gewandt, bezeichnete er die Emigration als „einen verdorrten Zweig“, „der vom Stamm abgerissen wurde, der in seinem Verdorren von vergangenen üppigen Quellen träumt“ (7; S. 257).

In den Briefen jener Zeit finden sich zunehmend Worte und Begriffe, die für Prokofjew bis dahin völlig untypisch waren - „Verflachen“, „Austrocknen“, „keine Ideen“. Und dies vor dem Hintergrund der erlangten Anerkennung, des äußeren Wohlstandes und des glänzenden Erfolgs zahlreicher Tourneen. Aber alles hatte eine Kehrseite - je mehr Touren, desto weniger Zeit für Kreativität.

Angenommen, Prokofjew wäre im Westen geblieben. Was hätte ihn erwartet? Europa war im Begriff, von der „braunen Pest“ heimgesucht zu werden. Anfang der 30er Jahre wurde übrigens seine Musik und die vieler anderer Komponisten in Deutschland als „bolschewistisch“ verboten. Die intellektuellen Kräfte waren einmal mehr von einer globalen Verlagerung bedroht. Diesmal nach Amerika. Also die Aussicht auf eine neue Auswanderung? Und was dann? Seine Rechte im Wettbewerb mit Rachmaninow als Pianist und Strawinsky als Komponist

Стравинским — как с композитором? Да, он любил соревнования. Но Сергей Сергеевич устал. В Америке, между прочим, ему предложили очень выгодный контракт в Голливуде. Это значило становиться кинокомпозитором? Такое даже обсуждать не имело смысла. И Прокофьев, разумеется, отказался.

Чувствовал, видимо, наш герой, что его художественные устремления идут на Западе вразрез со вкусами как публики, так и окружающей культурной среды. И в этом смысле растущая популярность Стравинского его, вероятно, угнетала: «Париж непреклонен: „Стравинский, Стравинский, Стравинский! — писал журнал „Жизнь искусства“, — в Прокофьеве нет этого милого сердцу парижского буржуа запаха подгнившего сыра...» (7; с. 257). Маленький забавный, но примечательный штрих в этой связи. Как-то Прокофьев, когда он уже окончательно вернулся в СССР, шел по коридору в издательстве и вдруг слышит реплику за своей спиной: «Здравствуйте, Игорь Федорович». Сергей Сергеевич в замешательстве оглянулся и воскликнул: «Как, и здесь „Игорь Федорович!“» Человеком, которого приветствовали, оказался музыковед Игорь Федорович Бэлза.

Тяготило нашего композитора и почти полное отсутствие близких ему и сердцу друзей; поверхностных знакомых, среди которых было немало интересных ярких людей, хватало — ощущался дефицит глубокой духовной и душевной близости.

Не случаен в этой связи ответ младшего сына Прокофьева, Олега Сергеевича, на вопрос о причинах возвращения композитора в СССР. Он сказал, что отец никогда не жил во Франции в полную силу. Физически оставался там, конечно, но сердце его и, прежде всего, интеллект

auszufechten? Ja, er liebte den Wettbewerb. Aber Sergej Sergejewitsch war müde. In Amerika wurde ihm übrigens ein sehr lukrativer Vertrag in Hollywood angeboten. Bedeutete das, Filmkomponist zu werden? Es hatte keinen Sinn, auch nur darüber zu diskutieren. Und Prokofjew lehnte natürlich ab.

Offensichtlich hatte unser Held das Gefühl, dass seine künstlerischen Bestrebungen im Westen nicht dem Geschmack des Publikums und des kulturellen Umfelds entsprachen. Und in diesem Sinne hat ihn die wachsende Popularität von Strawinsky wahrscheinlich deprimiert: „Paris ist unerbittlich: ‚Strawinsky, Strawinsky, Strawinsky! - schrieb die Zeitschrift „Das Leben der Kunst“ - Prokofjew hat nicht diesen Geruch von fauligem Käse, der der Pariser Bourgeoisie so am Herzen liegt...“ (7; S. 257). Eine amüsante, aber bemerkenswerte Kleinigkeit in diesem Zusammenhang. Einmal ging Prokofjew, als er endlich in die UdSSR zurückgekehrt war, einen Korridor im Verlagshaus entlang, als er plötzlich hinter sich eine Erwiderung hörte: „Hallo, Igor Fjodorowitsch“. Sergej Sergejewitsch sah sich verwirrt um und rief aus: „Wie, und hier ist ‚Igor Fjodorowitsch!‘“ Es handelte sich dabei um den Musikwissenschaftler Igor Fjodorowitsch Belza.

Unser Komponist litt auch unter dem weitgehenden Fehlen von Freunden, die seinem Geist und seinem Herzen nahe standen; oberflächliche Bekanntschaften, unter denen es viele interessante, kluge Menschen gab, reichten aus - es fehlte an tiefer geistiger und emotionaler Nähe.

Die Antwort von Prokofjews jüngstem Sohn, Oleg Sergejewitsch, auf die Frage nach den Gründen für die Rückkehr des Komponisten in die UdSSR ist in dieser Hinsicht nicht zufällig. Er sagte, dass sein Vater nie ganz in Frankreich gelebt habe. Körperlich blieb er natürlich dort, aber sein Herz und vor allem sein

принадлежали России. В России были все его самые главные корреспонденты, те, с кем он обсуждал насущные вопросы. Разумеется, он выступал во Франции и по всему миру как пианист, но ему был нужен — ведь это очень по-русски — круг близких людей, с которыми он мог бы обсуждать жизненно важные проблемы. Этого на Западе у него не было (6; с. 247).

Ценно, что именно сын, которого никак нельзя упрекнуть в предвзятости, упоминает о его происхождении, о его ощущении себя в мире как русского художника. Напомним, именно это подчеркивал Сергей Сергеевич, сравнивая себя с интернационалистом Стравинским. Напомним также, что композитор получил традиционное воспитание, ему с детства прививалась — и окружающая обстановка всячески содействовала этому — любовь к родной земле, к природе, которая для него всегда оставалась чем-то одухотворенным, к русской литературе, к языку, наконец.

И все же самые красноречивые и ставшие давно знаменитыми слова сказал о поворотном моменте своей жизни сам Прокофьев в беседе с французским музыкантом Сержем Море: «...воздух чужбины не идет впрок моему вдохновению, потому что я русский, а самое неподходящее для такого человека, как я, это жить в изгнании, оставаться в духовном климате, который не соответствует моей нации. Мои земляки и я носим свою землю с собой. Конечно, не всю, а только совсем немного, ровно столько, сколько сначала делает немножко больно, потом все больше, больше и больше, пока это нас не сломит. Вы не можете это понять до конца, потому что вы не знаете землю моей родины. Но посмотрите на всех моих земляков, живущих за границей. Они вдохнули слишком много воздуха своей родины... Они

Verstand gehörten Russland. In Russland hatte er alle seine wichtigsten Korrespondenten, mit denen er drängende Fragen diskutierte. Natürlich trat er in Frankreich und in der ganzen Welt als Pianist auf, aber er brauchte - das war sehr russisch - einen Kreis von Menschen, die ihm nahe standen und mit denen er wichtige Probleme besprechen konnte. Das hatte er im Westen nicht (6; S. 247).

Es ist wertvoll, dass es der Sohn ist, dem man seine Voreingenommenheit keineswegs vorwerfen kann, der seine Herkunft und sein Selbstverständnis als russischer Künstler in der Welt erwähnt. Erinnern wir uns daran, dass Sergej Sergejewitsch genau das betonte, als er sich mit dem Internationalisten Strawinsky verglich. Erinnern wir uns auch daran, dass der Komponist traditionell erzogen wurde, seine Liebe zur Heimat, zur Natur - die für ihn immer etwas Spirituelles war -, zur russischen Literatur, zur Sprache wurde ihm von Kindheit an eingeflößt, und dies wurde durch die Umgebung begünstigt.

Und doch hat Prokofjew selbst in einem Gespräch mit dem französischen Musiker Serge More die beredtesten und längst berühmten Worte über diesen Wendepunkt in seinem Leben gesagt: „... die Luft fremder Länder dient nicht meiner Inspiration, denn ich bin Russe, und das Unpassendste für einen Mann wie mich ist es, im Exil zu leben, in einem geistigen Klima zu bleiben, das meiner Nation nicht entspricht. Meine Landsleute und ich tragen unser Land mit uns. Natürlich nicht alles, aber ein bisschen, genau so viel, wie es anfangs ein bisschen weh tut und dann immer mehr, bis es uns zerbricht. Sie können es nicht ganz verstehen, weil Sie das Land meiner Heimat nicht kennen. Aber schauen Sie sich all meine Landsleute an, die im Ausland leben. Sie haben zu viel von der Luft ihres Heimatlandes eingeatmet... Sie werden ihr Fleisch niemals davon befreien. Ich muss

никогда от него не освободят свою плоть. Я должен вернуться. Я должен снова вжиться в атмосферу родной земли. Я должен снова видеть настоящие зимы и весну, вспыхивающую мгновенно. В ушах моих должна звучать русская речь, я должен говорить с людьми моей плоти и крови, чтобы они вернули мне то, чего мне здесь недостает: свои песни, мои песни. Здесь я лишаюсь сил. Мне грозит опасность погибнуть от академизма. Да, друг мой, я возвращаюсь...» (18; с. 377-378).

Обладающий даром целеустремленности, воли, энергии, Прокофьев привык не расслабляться, предаваясь пессимистическим настроениям, а действовать. И он решается. Тут уместно привести слова художника Роберта Фалька, сказанные в аналогичной ситуации Илье Эренбургу, которые могли бы убедительно охарактеризовать состояние Прокофьева: «Франция обречена. Трудно работать, не хватает воздуха. Пора домой» (7; с. 341).

Прав был Олег Сергеевич: круг единомышленников — одна из главных причин, которая влекла Прокофьева на Родину. На протяжении жизни с разными людьми его связывали приятельские, а то и дружеские отношения. Но был один человек, который оставался близким ему, несмотря на разделявшие их порой объективные обстоятельства. Это — Николай Яковлевич Мясковский.

## ПРОКОФЬЕВ И МЯСКОВСКИЙ

Уникальная дружба этих двух крупных русских музыкантов-композиторов длилась, трудно поверить, на протяжении более чем сорока лет. Почти весь этот срок, за редкими исключениями, они

zurückgehen. Ich muss wieder in der Atmosphäre meines Heimatlandes leben. Ich muss wieder echte Winter sehen und den Frühling, der im Handumdrehen ausbricht. Ich muss die russische Sprache in meinen Ohren hören, ich muss mit den Menschen meines Fleisches und Blutes sprechen, damit sie mir das zurückgeben, was mir hier fehlt: ihre Lieder, meine Lieder. Hier verliere ich meine Kraft. Ich bin in Gefahr, an Akademismus zu sterben. Ja, mein Freund, ich gehe zurück...“ (18; S. 377-378).

Mit seiner Gabe der Entschlossenheit, Willenskraft und Energie ist Prokofjew nicht gewohnt, sich zu entspannen und in pessimistischen Stimmungen zu schwelgen, sondern zu handeln. Und er trifft seine Entscheidung. Hier ist es angebracht, die Worte des Künstlers Robert Falk zu zitieren, die er in einer ähnlichen Situation wie Ilja Ehrenburg gesagt hat und die Prokofjews Zustand überzeugend charakterisieren könnten: „Frankreich ist dem Untergang geweiht. Schwer zu arbeiten, die Luft wird knapp. Zeit, nach Hause zu gehen“ (7; S. 341).

Oleg Sergejewitsch hatte Recht: Der Kreis der Gleichgesinnten war einer der Hauptgründe, die Prokofjew in seine Heimat zogen. Im Laufe seines Lebens war er mit verschiedenen Menschen auf freundlicher oder sogar freundschaftlicher Basis verbunden. Aber es gab eine Person, die ihm trotz der objektiven Umstände, die sie manchmal trennten, nahe stand. Es war Nikolai Jakowlewitsch Mjaskowski.

## PROKOFJEW UND MJASKOWSKI

Die einzigartige Freundschaft dieser beiden großen russischen Musiker und Komponisten dauerte, kaum zu glauben, über vierzig Jahre. Bis auf wenige Ausnahmen korrespondierten sie während dieser Zeit intensiv

интенсивно переписывались. Писем осталось более 450.

Как могло случиться, что эти два человека, таких непохожих друг на друга, крепко сдружились? Их, казалось бы, должно было разъединять все — возраст (разница в десять лет), свойства натуры, происхождение, путь в профессию, жизненный опыт, наконец.

Николай Яковлевич Мясковский лишь в двадцать пять лет сумел воплотить мечту заняться всерьез музыкой. Не решившись нарушить семейные традиции, он вначале пошел по военной части, окончил кадетский корпус и военно-инженерное училище и стал офицером саперной службы. Любимым делом занимался тогда только подпольно.

Прокофьев, как известно, имел судьбу совсем иную, во многом противоположную, и, разумеется, поначалу более чем благоприятную.

Солидного, взрослого, умудренного опытом мужчину и мальчишку, задиристого, своенравного, но брызжущего талантом, свела любовь к общему кумиру — музыке. Вокруг нее, собственно, и велась эта многолетняя переписка, почти лишенная подробностей быта каждого или каких-то иных серьезных тем. Так случилось, что только крайние периоды их жизни они общались лично. Большая же часть дружеских отношений развивалась заочно.

Вызывает восхищение дар обоих корреспондентов слышать «чужую» музыку, что редко бывает у композиторов вообще, способность ярко образно и потрясающе точно по-музыкантски формулировать свои мысли и выражать их блестящим литературным слогом. К тому же чрезвычайно остроумно. Потрясает откровенность и нелিপчатый тон в критике друг друга, готовность к

miteinander. Mehr als 450 Briefe sind erhalten geblieben.

Wie ist es möglich, dass diese beiden Menschen, die so unterschiedlich sind, so enge Freunde wurden? Alles schien sie schließlich zu trennen - ihr Alter (zehn Jahre auseinander), ihr Wesen, ihr Hintergrund, ihr beruflicher Werdegang, ihre Lebenserfahrungen.

Im Alter von fünfundzwanzig Jahren konnte Nikolai Jakowlewitsch Mjaskowski seinen Traum vom Musizieren ernsthaft verwirklichen. Da er es nicht wagte, mit der Familientradition zu brechen, ging er zunächst zum Militär, absolvierte das Kadettenkorps und die Militäringenieurschule und wurde Pionieroffizier. Er hat nur das gemacht, was ihm damals im Untergrund gefallen hat.

Prokofjew hatte, wie wir wissen, ein ganz anderes Schicksal, in vielerlei Hinsicht das Gegenteil, und sicherlich zunächst mehr als günstig.

Ein reifer, erfahrener Mann und ein junger, frecher, eigensinniger, aber vor Talent strotzender Junge wurden durch ihre Liebe zu einem gemeinsamen Idol zusammengebracht: der Musik. In diesem Zusammenhang entstand der langjährige Briefwechsel, der kaum Details aus dem Alltagsleben oder andere ernsthafte Themen enthielt. So kam es, dass sie nur in extremen Phasen ihres Lebens von Angesicht zu Angesicht miteinander kommunizierten. Ihre Freundschaft entwickelte sich größtenteils in Abwesenheit.

Bewundernswert ist die Gabe beider Korrespondenten, die Musik „anderer“ zu hören, etwas, was Komponisten im Allgemeinen nur selten tun, die Fähigkeit, ihre Gedanken in einer lebendigen, phantasievollen und verblüffend präzisen musikalischen Weise zu artikulieren und sie in einem brillanten literarischen Stil auszudrücken. Darüber hinaus ist er äußerst witzig. Auffallend ist ihre

самокритике, с одной стороны, а с другой — неизменное отстаивание своей позиции в случае убежденности в ней. А расхождений не могло не быть, они были обусловлены самими свойствами натуры. Ведь Прокофьев — большую часть жизни типичный экстраверт, которого более всего на свете увлекали разные впечатления жизни. Мясковский же — столь же типичный интроверт, к тому же, в отличие от младшего друга, склонный к рефлексии, бесконечным сомнениям. Его интересовало прежде всего движение мысли.

Были у композиторов разногласия и в творческих предпочтениях. Во взглядах на программность: «скучно писать длинную беспрограммную музыку, когда любишь программную» (Прокофьев) (26; с. 58); оппонировавший ему в данном случае Мясковский признавался, что даже в опере всегда предпочитает «то, что несет в себе наибольшее количество „чистой“ музыки...» (26; с. 22). Николай Яковлевич не любил театр. Ни опера, ни балет его не привлекали, поэтому, вероятно, несколько оперных замыслов он так и не осуществил. Что же до Прокофьева, то эта сфера творчества, как он сам утверждал, была из любимых.

Однако все, что их разделяло, как показала жизнь, было мелочью в сравнении с тем, что сближало.

Глубочайшее взаимное уважение и этическая высота руководили музыкантами всегда и во всем, недаром они так никогда не перешли «на ты», опасаясь, видимо, панибратства, хотя колкостей и язвительных замечаний даже по

Offenheit und Geradlinigkeit in der gegenseitigen Kritik, ihre Bereitschaft zur Selbstkritik einerseits und die unbedingte Verteidigung ihrer Position, wenn sie davon überzeugt sind, andererseits. Und Unterschiede konnten nicht ausbleiben, sie waren durch die Eigenschaften seines Wesens selbst bedingt. Prokofjew war die meiste Zeit seines Lebens ein typischer Extrovertierter, der sich von den vielfältigen Eindrücken des Lebens mehr als alle andere angezogen fühlte. Mjaskowski war zudem ein typischer Introvertierter, der, anders als sein jüngerer Freund, zum Nachdenken und zu endlosen Zweifeln neigte. Er interessierte sich vor allem für die Bewegung der Gedanken.

Auch bei den Komponisten gab es Unterschiede in ihren kreativen Vorlieben. Ihre Ansichten über Programme waren unterschiedlich: „Es ist langweilig, lange, programmlose Musik zu schreiben, wenn man Programmmusik liebt“ (Prokofjew) (26; S. 58); Mjaskowski, der ihm in diesem Fall widersprach, gab zu, dass er auch in der Oper immer „das bevorzugt, was den größten Anteil an ‚reiner‘ Musik enthält...“ (26; S. 22). Nikolai Jakowlewitsch mochte das Theater nicht. Weder die Oper noch das Ballett haben es ihm angetan, weshalb er wahrscheinlich einige seiner Opernideen nie verwirklicht hat. Für Prokofjew war dieser Bereich des Schaffens, wie er selbst sagte, einer seiner Lieblingsbereiche.

Doch alles, was sie trennte, war, wie das Leben gezeigt hat, klein im Vergleich zu den Dingen, die sie einander näher brachten.

Ein tiefer gegenseitiger Respekt und ethische Hochachtung leiteten die Musiker stets und in allen Belangen, und nicht umsonst sprachen sie sich nie mit „Du“ an, offenbar aus Angst vor einer Art Verbrüderung, obwohl es in ihren Briefen reichlich Widerhaken und



отношению друг к другу в письмах найдем сколько угодно.

Ценность переписки и в том, что по ней можно наметить все важные вехи творческой эволюции Прокофьева, причем оцененные не только им самим, но и таким крупным, непредвзятым, но и доброжелательным музыкантом, каким был Мясковский. Кстати, точность и меткость его оценок объясняется еще и тем, что в течение долгого времени он вел композиторский класс в консерватории и, по многочисленным откликам, педагогом был отменным. Прокофьеву же, в частности, в консерваторские годы не всегда везло с педагогами, и Мясковский это великолепно компенсировал, что важно, без тени назидательности.

Иногда юный Прокофьев обращался к старшему другу со вполне «детскими» вопросами: как пишется слово «симфоньетта» — через одно «т» или через два; какие низкие ноты берет тромбон, какую из бетховенских сонат ему лучше разучить и почему одна из них называется «Аврора»?

Итак, друзья-композиторы взаимно обогащали друг друга: старший делился опытом, мудростью, глубоким интеллектом, младший дарил непосредственность реакций, энергию, волю, жизнестойкость. Началась переписка по договоренности обмениваться «письмами-рецензиями», «письмами-отчетами» о своих сочинениях. Происходило это чаще всего тогда, когда друзья на лето расставались.

Мясковскому единственному Прокофьев будет доверять настолько, что иногда даже станет переделывать свою музыку, сообразуясь с его замечаниями. Как мы знаем, он вообще был склонен

биссиге Bemerkungen auch gegeneinander gibt.

Der Wert der Korrespondenz liegt darin, dass sie es ermöglicht, alle wichtigen Meilensteine in der schöpferischen Entwicklung Prokofjews nachzuvollziehen, und zwar nicht nur durch ihn selbst, sondern durch einen bedeutenden, aufgeschlossenen und wohlwollenden Musiker wie Mjaskowski. Apropos, die Präzision und Genauigkeit seiner Einschätzungen lässt sich auch dadurch erklären, dass er lange Zeit die Komponistenklasse am Konservatorium leitete und, den zahlreichen Rückmeldungen nach zu urteilen, ein ausgezeichnete Lehrer war. Vor allem Prokofjew hatte während seiner Konservatoriumsjahre nicht immer Glück mit seinen Lehrern, und Mjaskowski kompensierte dies in hervorragender Weise - und vor allem ohne einen Schatten der Ermahnung.

Manchmal wandte sich der junge Prokofjew mit recht „kindlichen“ Fragen an seinen älteren Freund: wie schreibt man „Symphonietta“ - mit einem „t“ oder mit zwei; welche tiefen Töne schlägt die Posaune an, welche Beethoven-Sonate soll er lernen, und warum heißt eine davon „Aurora“?

Auf diese Weise bereicherten sich die befreundeten Komponisten gegenseitig: der Ältere teilte seine Erfahrung, seine Weisheit, seinen tiefgründigen Intellekt, der Jüngere gab ihm spontane Reaktionsfähigkeit, Energie, Willen und Vitalität. Eine Korrespondenz begann mit der Vereinbarung, „Brief-Rezensionen“ und „Brief-Berichte“ über ihre Werke auszutauschen. Dies geschah am häufigsten, wenn die Freunde den Sommer über getrennt waren.

Prokofjew vertraute Mjaskowski allein in einem solchen Maße, dass er seine Musik manchmal sogar nach seinen Bemerkungen umarbeitete. Wie wir wissen, war er im Allgemeinen geneigt, seine Werke lange und beharrlich zu

долго и упорно совершенствовать свои опусы. Не от ранней ли поры жизни идет эта замечательная привычка и не Мясковский ли стоял у истоков ее рождения?

Упоминалось, что Первая мировая война разлучила друзей. Мясковскому пришлось вспомнить свое военное прошлое, и за два года в действующей армии он перенес все тяготы тех страшных лет. При всей ненависти ко всякой «военщине», сражался он на совесть, несколько раз чуть не погиб. Прокофьев от службы был освобожден и, в отличие от своего воевавшего друга, которому в то время было не до творчества, интенсивно работал, получил первый заказ от Дягилева и вообще был полон разных планов.

С отъездом Прокофьева за границу переписка на несколько лет прерывается и, к общему счастью, в 1923 году возобновляется благодаря энергичным стараниям Сергея Сергеевича: «Я ужасно рад вновь нащупать Вас, ибо очень Вас люблю. Я уже давно, но безрезультатно искал Ваших следов», — писал он вновь обретенному Мясковскому (26; с. 15).

Начинается, пожалуй, самый интересный этап переписки. В ней появляются новые темы. Мясковский всегда был своего рода экспертом, который связывал Прокофьева с Родиной. Не говоря уж о том, что и тот, и другой композиторы активно занимались пропагандой музыки друг друга по обе стороны еще не опустившегося занавеса. Но не только друг друга. Сергей Сергеевич необычайно интересовался новыми музыкальными именами Москвы и Ленинграда. Мясковский тут был неоценимым консультантом и даже иногда присылал заинтересовавшие его ноты, чтобы Прокофьев мог, по мере сил, познакомить с ними

verbessern. Ist diese wunderbare Gewohnheit nicht schon in einem frühen Stadium seines Lebens entstanden, und war es nicht Mjaskowski, der sie ins Leben gerufen hat?

Es wurde erwähnt, dass der Erste Weltkrieg die Freunde getrennt hat. Mjaskowski musste sich an seine militärische Vergangenheit erinnern, und in den zwei Jahren, die er in der aktiven Armee verbrachte, ertrug er alle Härten dieser schrecklichen Jahre. Trotz seiner Abneigung gegen alles „Militärische“ kämpfte er mit seinem Gewissen und wäre dabei mehrmals fast gestorben. Prokofjew wurde aus dem Dienst entlassen und arbeitete im Gegensatz zu seinem Freund, der im Krieg war und keine Zeit für die Kunst hatte, intensiv, erhielt seinen ersten Auftrag von Djagilew und war im Allgemeinen voller anderer Pläne.

Mit der Abreise Prokofjews ins Ausland wurde die Korrespondenz für mehrere Jahre unterbrochen und zum Glück für alle 1923 dank der energischen Bemühungen von Sergej Sergejewitsch wieder aufgenommen: „Ich bin furchtbar froh, Sie wiederzufinden, denn ich liebe Sie sehr. Ich habe lange nach Ihnen gesucht, aber vergeblich“, - schrieb er an den wieder gefundenen Mjaskowski (26; S. 15).

Nun beginnt die vielleicht interessanteste Phase des Briefwechsels. Neue Themen tauchen auf. Mjaskowski war immer der Experte, der Prokofjew mit seiner Heimat verband. Ganz zu schweigen von der Tatsache, dass beide Komponisten aktiv an der Förderung der Musik des jeweils anderen auf beiden Seiten des noch nicht gefallenen Vorhangs beteiligt waren. Aber nicht nur die Musik des jeweils anderen. Sergej Sergejewitsch interessierte sich ungewöhnlich für die neuen musikalischen Namen von Moskau und Leningrad. Hier war Mjaskowski ein unschätzbare Berater - er schickte sogar gelegentlich Noten, die ihn interessierten, damit Prokofjew

исполнителей и публику Европы и Америки. Так, Николай Яковлевич рекомендовал своему другу композиторов нового поколения, появившихся в те годы — Анатолия Александрова и Самуила Фейнберга, Гр. Лкушт и Владимира Щербачева. Позже речь шла о Дмитрие Шостаковиче и Виссарионе Шебалине, Араме Хачатуряне и Гаврииле Попове, Льве Книппере, Леониде Половинкине и Александре Мосолове.

Очень трогательно, с какой последовательностью и заботой Прокофьев пытался насаждать на Западе современную ему русскую музыку. В одном из писем он рассказывает Мясковскому об образовании в Париже кружка интернационального типа, который намерен знакомить дирижеров с новой музыкой разных стран, чтобы затем ее исполнять. Сергей Сергеевич поручает Николаю Яковлевичу передать ряд бланков для заполнения выбранным авторам, правда, при этом не забывает напомнить, чтобы авторы оказались приемлемыми для международного вкуса — трезвый ум и здравый смысл Прокофьеву и тут не изменял.

Однако более всего и с редким упорством Прокофьев старался ввести в обиход западной музыкальной жизни произведения самого Мяковского. В частности, он нередко играл в своих концертах фортепианный цикл Николая Яковлевича «Причуды», добивался исполнения его симфоний, причем крупными дирижерами мира: «...хочу еще заинтересовать Вашей симфонией Брюссельское симфоническое общество»; «Относительно 8-й имел "серьезный разговор" (с Кусевитским)» (26; с. 15); во всех многочисленных интервью, которые Прокофьев постоянно давал за границей для разных журналов и газет, имя Мяковского — на первом

сией, soweit möglich, den Interpreten und dem Publikum in Europa und Amerika vorstellen konnte. Nikolai Jakowlewitsch empfahl seinem Freund die Komponisten der neuen Generation, die in jenen Jahren aufkamen - Anatoli Alexandrow und Samuil Feinberg, Gr. Krejna und Wladimir Scherbatschow. Später waren es Dmitri Schostakowitsch und Wissarion Schebalin, Aram Chatschaturjan und Gavriil Popow, Lew Knipper, Leonid Polowinkin und Alexander Mosolow.

Es ist sehr bewegend zu sehen, mit welcher Konsequenz und Sorgfalt Prokofjew versucht hat, die zeitgenössische russische Musik in den Westen zu tragen. In einem seiner Briefe berichtet er Mjaskowski von der Gründung eines internationalen Kreises in Paris, der Dirigenten mit neuer Musik aus verschiedenen Ländern bekannt machen soll, um sie aufzuführen. Sergej Sergejewitsch bat Nikolai Jakowlewitsch, eine Reihe von Formularen für die ausgewählten Komponisten vorzulegen, wobei er nicht vergaß, ihn daran zu erinnern, dass die Autoren dem internationalen Geschmack entsprechen müssten - auch hier war Prokofjew nüchtern und vernünftig.

Vor allem aber bemühte sich Prokofjew mit seltener Beharrlichkeit, Mjaskowskis eigene Werke in das westliche Musikleben einzuführen. Insbesondere spielte er in seinen Konzerten häufig den Klavierzyklus „Scherze“ von Nikolai Jakowlewitsch und bemühte sich, seine Sinfonien von den größten Dirigenten der Welt aufführen zu lassen: „... Ich möchte die Brüsseler Symphoniegesellschaft für seine Symphonie interessieren“; „Ich hatte ein „ernsthafte Gespräch“ (mit Koussevitzky) bezüglich der Nr. 8“ (26, S.15); in all den zahlreichen Interviews, die Prokofjew für verschiedene Zeitschriften und Zeitungen im Ausland gab, taucht Mjaskowskis Name zuerst auf. Hier eine typische Aussage:

месте. Вот характерное высказывание: «Мясковский воспитал целое поколение русских советских композиторов и, безусловно, является самой значительной фигурой музыкальной Москвы. Важнейшие черты его творчества — стремление к глубине, отсутствие внешних эффектов — способствовали тому, что его сочинения достаточно медленно становятся известны в музыкальном мире, хотя и везде, где они исполнялись, находили своих пылких почитателей.

Благодаря музыкальным деятелям Америки, почти все его симфонии (исключая, по-моему, Девятую) были исполнены оркестрами США» (11; с. 91).

Сам факт, что такой, по сложившейся молве, высокомерный эгоцентрик, как Прокофьев, столь не формально и добросовестно внедрял в иностранные умы и на концертные площадки музыку своего друга, не только удивителен, но и дает повод лучше отнестись к чисто человеческим качествам великого мастера. Тем более что субъективно творчество Мясковского вряд ли было ему очень близко, так как он писал совершенно иначе. Но уже отмечалось, что способность слышать «чужую музыку» — одно из его многочисленных дарований.

Чутким и внимательным другом по отношению к Мясковскому Прокофьев проявлял себя не раз. Он, например, звал его в Париж, соблазняя возможностями прочесть там лекции по советской музыке; приглашал в снятый на лето старинный замок под Парижем, где в разных углах помещения стояли два рояля, подавались разнообразные французские кушанья и выдержанные вина.

„Mjaskowski hat eine ganze Generation sowjetischer Komponisten hervorgebracht und ist zweifellos die wichtigste Figur des musikalischen Moskau. Die wichtigsten Merkmale seines Werks - das Streben nach Tiefe, das Fehlen äußerer Effekte - trugen dazu bei, dass seine Kompositionen in der Musikwelt nur langsam bekannt wurden, obwohl sie überall, wo sie aufgeführt wurden, ihre begeisterten Anhänger fanden.

Amerikanischen Musikern ist es zu verdanken, dass fast alle seine Sinfonien (mit Ausnahme der Neunten, glaube ich) von amerikanischen Orchestern aufgeführt wurden“ (11; S. 91).

Allein die Tatsache, dass ein angeblich so arroganter Egozentriker wie Prokofjew die Musik seines Freundes auf so inoffizielle und gewissenhafte Weise in fremde Köpfe und Konzertsäle einführte, ist nicht nur überraschend, sondern gibt uns auch Anlass, die rein menschlichen Qualitäten des großen Meisters genauer zu betrachten. Dies gilt umso mehr, als Mjaskowskis Werk kaum an sein eigenes heranreicht, da er auf eine völlig andere Weise schreibt. Aber es wurde bereits erwähnt, dass die Fähigkeit, „die Musik anderer“ zu hören, eine seiner vielen Begabungen war.

Prokofjew war Mjaskowski bei mehr als einer Gelegenheit ein einfühlsamer und aufmerksamer Freund. So lud er ihn beispielsweise nach Paris ein und bot ihm die Möglichkeit, Vorträge über sowjetische Musik zu halten; er lud ihn in ein altes Schloss in der Nähe von Paris ein, das er für den Sommer gemietet hatte und in dem zwei Klaviere in verschiedenen Ecken des Raumes standen, während er verschiedene französische Gerichte und erlesene Weine servierte.

Мясковский же был домосед, терпеть не мог и опасался путешествий и неизменно отказывался. Кроме того, его всегда преследовало неверие в собственные силы и часто посещала апатия. И тут Прокофьев своим оптимизмом, можно сказать, спасал друга, щедро делаясь с ним запасом позитивных мироощущений. Приведем слова, адресованные хотя и не Мясковскому, но очень красноречиво характеризующие взгляды Прокофьева: «Всякие несчастья всегда сменяются радостями, как за дождями всегда бывает солнце...», — писал он одной корреспондентке. И дальше: «...всякий человек (если машина и снаружи и внутри в порядке, как у Вас) имеет свойство... так сказать, обстраиваться на собственных развалинах: ...пройдет время... и на развалинах появится город, зачастую даже лучше, чем старый» (27; с. 280).

Многолетняя дружба держалась, в частности, на близких взглядах на некоторые принципиальные, интересующие обоих музыкантов проблемы. Например, они достаточно сходно оценивали состояние современной им западной музыки: «Очень уж у меня сложилась дурная картина современного европейского творчества, — писал Мясковский, — легковесность и банальность французов и итальянцев... невероятная сухость и грубость немцев... или аморфно-протоплазмическая бескровность лукавомудрствующего Шенберга и его выводка — прямо не знаешь, куда сунуться...» (26; с. 219). «У меня такое впечатление, что на «Западе» разучились писать настоящую музыку, а делают только побрякушки» (26; с. 378). Не правда ли очень похоже на мнения Прокофьева той поры?

Объединял друзей и взгляд на искусство Стравинского. Очень

Mjaskowski hingegen war ein Stubenhocker, hasste und fürchtete das Reisen und lehnte es stets ab. Außerdem war er stets vom Zweifel an seinen eigenen Fähigkeiten geplagt und oft apathisch. Und hier könnte man sagen, dass Prokofjew seinen Freund mit seinem Optimismus gerettet hat, indem er ihm großzügig einen Vorrat an positiven Einstellungen zur Verfügung stellte. Hier sind einige Worte, die nicht einmal an Mjaskowski gerichtet sind, die aber sehr viel über Prokofjews Ansichten aussagen: „Auf alle Sorgen folgen immer Freuden, so wie die Sonne immer nach dem Regen kommt...“, - schrieb er an einen Korrespondenten. Und weiter: „... jeder Mensch (wenn das Auto innen und außen in Ordnung ist, wie Sie es haben) neigt dazu... ..um sozusagen auf seinen eigenen Ruinen aufzubauen: ...die Zeit wird vergehen... und auf den Ruinen wird eine Stadt entstehen, oft sogar besser als die alte“ (27; S. 280).

Ihre langjährige Freundschaft beruhte vor allem auf ihren engen Beziehungen zu einigen grundlegenden Problemen, die für beide Musiker von Interesse waren. Zum Beispiel hatten beide ganz ähnliche Ansichten über die zeitgenössische westliche Musik: „Ich habe ein sehr schlechtes Bild von der modernen europäischen Musik, - schrieb Mjaskowski, - die Leichtigkeit und Banalität der Franzosen und Italiener... die unglaubliche Trockenheit und Grobheit der Deutschen... oder die amorphe protoplasmatische Blutlosigkeit des bösen Schönbergs und seiner Brut - man weiß nicht, wohin man sich wenden soll...“ (26; S. 219). „Ich habe den Eindruck, dass man im Westen vergessen hat, wie man richtige Musik schreibt und nur noch Spielereien macht“ (26; S. 378). Ist dies nicht sehr ähnlich zu den Ansichten von Prokofjew zu dieser Zeit?

Einig waren sich die Freunde auch in ihrer Auffassung von Strawinskys Kunst.

восхищали произведения русского периода: «Жарптица» Стравинского — чудесно!» (Мясковский); «Петрушка» до последней степени забавен, жив, весел, остроумен и интересен» (Прокофьев); (26; с. 16-17) Что касается более поздних опусов, то мнение младшего коллеги — «как во всех вещах Стравинского — в нем (речь — о Скрипичном концерте) была тьма интересного, и в то же время на душе оставалась пустота и досада от отсутствия материала...» Мясковский разделял (26; с. 17). Хотя Прокофьева всегда продолжали увлекать технические выдумки Игоря Федоровича.

Замечания обоих сложившихся художников по поводу сочинений друга друга — потрясающая школа музыкантской чуткости, педагогической точности, человеческого такта, свидетельства бескорыстно проявляющегося зрелого мастерства. Особенно тут отличался Мясковский. Не забудем, он ведь, кроме всего прочего, был замечательным педагогом. Каждый его отзыв — блестящая рецензия.

Об «Огненном ангеле»: «...Это вовсе не предмет для любования, для спокойных оценок, сравнений и т.п., как какая-нибудь безделушка, хотя бы и больших размеров, как “Эдип” Стравинского. Не думаю, чтобы такое мерило оценки было бы приложимо, например, к циклону, землетрясению и т.д., и хотя “стихия” Вашей оперы только “человек”, но он выражен с такой силой, так насыщенно, в таком “мировом” аспекте, что звуковые образы, становясь почти зримыми, подавляют своей значительностью. Для меня “Ог. Анг” больше, чем музыка, и я думаю, что подлинная и необычно едкая “человечность” этого произведения сделают его вечным» (26; с. 283).

Die Werke der russischen Periode wurden sehr bewundert: Strawinskys „Feuervogel“ ist wunderbar! (Mjaskowski); „Petruschka“ ist lustig, lebendig, witzig, geistreich und interessant bis zum letzten Grad“ (Prokofjew); (26; S. 16-17). Was die späteren Werke betrifft, so war die Meinung des jüngeren Kollegen - „wie in allen Dingen Strawinskys - viel Interessantes darin (dem Violinkonzert), und gleichzeitig herrschte eine Leere und Verärgerung über den Mangel an Material...“ teilte Mjaskowski mit (26; S. 17). Obwohl Prokofjew immer wieder von den technischen Erfindungen Igor Fjodorowitschs fasziniert war.

Die Beobachtungen der beiden etablierten Künstler zu den Werken des jeweils anderen sind eine verblüffende Schule der musikalischen Sensibilität, der pädagogischen Präzision, des menschlichen Feingefühls, ein Beweis für die uneigennützig gezeigte reife Meisterschaft. Mjaskowski war hier besonders herausragend. Vergessen wir nicht, dass er neben allem anderen auch ein hervorragender Lehrer war. Jede seiner Rezensionen ist eine brillante Rezension.

Über den „Feurigen Engel“: „...Es ist keineswegs ein Gegenstand der Bewunderung, der stillen Wertschätzung, des Vergleichs usw., wie irgendein Schmuckstück, selbst wenn es von großem Ausmaß ist, wie Strawinskys ‚Ödipus‘. Ich glaube nicht, dass ein solcher Bewertungsmaßstab z. B. auf einen Wirbelsturm, ein Erdbeben usw. anwendbar wäre, und obwohl das „Element“ Ihrer Oper nur „der Mensch“ ist, wird er mit einer solchen Kraft, so intensiv, in einem solchen „Welt“-Aspekt ausgedrückt, dass die Klangbilder, die fast visuell werden, einen durch ihre Größe überwältigen. Für mich ist der „Feurige Engel“ mehr als Musik, und ich denke, dass die echte und ungewöhnlich bissige „Menschlichkeit“ dieses Werkes es zeitlos machen wird“ (26; S. 283).

О «Стальном скаке»: «...если отбросить полученные неприятности от слишком упорного шума меди и ударных, музыка произвела очень сильное впечатление как раз своим своеобразием и совершенно необыкновенной мощью... меня больше всего поразила и как-то целиком захватила мелодика необыкновенным масштабом своих линий и жутким своеобразием изломов, затем уже гармоническая дерзость и общая циклопичность всех замыслов» (26; с. 280).

О «Блудном сыне»: «...Вы вдруг совсем отскочили в сторону от только что бывшего, особенно после “Стального скака”, — и прозрачная фактура, очень ясная полифония, совсем не громоздкие и с редкими резкостями гармонии — все как-то ново, необычно и в то же время ни на кого, кроме Вас не похоже» (26; с. 309).

В отзывах, особенно первых двух, косвенно проглядывает и самооценка Николая Яковлевича. Самому Мясковскому всегда не хватало дионисийской мощи таланта Прокофьева, он в большой мере должен был делать себя сам. Однако, как уже известно читателю, Мясковский умел не только метко и по делу хвалить. Его отзыв об общей направленности эволюции Прокофьева к началу 30-х годов, которую он не одобрял, поражает пронизательностью и отточенностью формулировок: «Если суммировать... стиль Вашей музыки стал более интеллектуальным, Вы менее отдаетесь творческому потоку, нежели сознательно направляете его в определенное и иногда, на первый взгляд, более узкое русло. В Вашем творчестве словно появился элемент оглядки, что особенно бросается в глаза в концовках новейших Ваших сочинений... где я иногда чувствую нарочитость... (Если) раньше у Вас

Über „Der stählerne Schritt“: „...wenn wir die Probleme beiseite lassen, die durch den zu andauernden Lärm der Blechbläser und des Schlagzeugs verursacht wurden, machte die Musik allein durch ihre Eigenart und ganz außergewöhnliche Kraft einen sehr starken Eindruck... am meisten beeindruckte und fesselte mich die Melodie mit ihrer ungewöhnlichen Skala der Linien und der unheimlichen Eigenart der Brüche, dann die harmonische Kühnheit und der allgemeine Zyklopengeist aller Ideen“ (26; S. 280).

Über „Der verlorene Sohn“: „...man ist plötzlich von dem zurückgetreten, was man eben noch war, besonders nach „Der stählerne Schritt“ - die transparente Textur, die sehr klare Polyphonie, die Harmonien - alles ist irgendwie neu, ungewohnt und gleichzeitig anders als alle anderen außer einem selbst“ (26; S. 309).

Die Rezensionen, insbesondere die ersten beiden, geben indirekt auch Aufschluss über das Selbstwertgefühl von Nikolai Jakowlewitsch. Mjaskowski selbst fehlte immer die dionysische Kraft von Prokofjews Talent, und er musste sich weitgehend selbst helfen. Doch wie der Leser bereits weiß, verstand es Mjaskowski, mehr als nur treffend und auf den Punkt zu loben. Seine Kritik an der allgemeinen Richtung von Prokofjews Entwicklung zu Beginn der 30er Jahre, die er missbilligte, ist bemerkenswert für ihre Schärfe und Präzision der Formulierung: „Wenn man zusammenfasst... Ihr Musikstil ist intellektueller geworden, Sie geben sich weniger dem kreativen Fluss hin, als dass Sie ihn bewusst in eine bestimmte, manchmal auf den ersten Blick engere Richtung lenken. Es gibt eine Art von Rückblick in Ihrer Arbeit, die besonders in den Endungen Ihrer neuesten Kompositionen zu spüren ist.... wo ich manchmal das Gefühl habe, dass ich absichtlich... (Wenn) Sie vorher

могло быть намерение ошеломить, то теперь, скорее — удивить, заинтересовав. А это действует не так непосредственно» (26; с. 391).

Мясковский пристально следил за всеми поворотами пути своего друга и, естественно, более всего боялся, как бы Сергей Сергеевич не утратил стихийную силу, способность создавать непосредственно текущий звуковой поток, то есть доминантовые черты его потрясающего дара.

После возвращения Прокофьева в СССР переписка, естественно, постепенно сходит на нет. Все больше жизнь обоих друзей, всегда такая несходная, сближается по характеру, хотя и остается в чем-то разной. Прокофьев — семьянин, отец. Мясковский, так и оставшийся холостяком, живет с очень преданными ему сестрами.

По-прежнему друзья более всего интересуют творческие проблемы — свои и чужие, но сближают и такие любимые для обоих занятия, как походы за грибами в красивейших лесах Подмоскovie на Николиной горе, где они вместе жили. Переписка возобновится еще только в военные годы, когда композиторы на время окажутся в эвакуации в разных городах — на Кавказе и в Средней Азии.

Мясковский всегда был главным экспертом для Сергея Сергеевича. К тому же Николай Яковлевич помогал ему не только в творческой, но и более рутинной работе. Корректировал, редактировал его сочинения, делал их переложения в четыре руки.

Когда же Прокофьев стал сильно болеть и врачи всячески ограничивали его работу, жизнь еще больше соединила композиторов, сам

vielleicht die Absicht hatten, zu verblüffen, ist es jetzt wahrscheinlicher, dass es Sie in Erstaunen versetzt, indem es Ihr Interesse weckt. Und das funktioniert nicht so direkt“ (26; S. 391).

Mjaskowski verfolgte aufmerksam alle Irrungen und Wirrungen des Weges seines Freundes, und seine größte Angst war natürlich der Verlust seiner elementaren Kraft, der Fähigkeit, einen direkt fließenden Klangstrom zu erzeugen - das beherrschende Merkmal seiner erstaunlichen Gabe.

Nach Prokofjews Rückkehr in die UdSSR erlahmt die Korrespondenz natürlich. Das Leben der beiden Freunde, die sich immer so unähnlich waren, nähert sich immer mehr an, auch wenn sie in mancher Hinsicht unterschiedlich bleiben. Prokofjew ist ein Familienmensch, ein Vater. Mjaskowski, der noch Junggeselle ist, lebt mit seinen sehr treuen Schwestern zusammen.

Nach wie vor interessierten sich die Freunde am meisten für ihre eigenen kreativen Probleme und die der anderen, aber sie schlossen sich auch bei Aktivitäten wie dem Pilzesammeln in den schönen Wäldern nahe Moskau in Nikolina Gora zusammen, wo sie gemeinsam lebten. Ihre Korrespondenz wurde erst in den Kriegsjahren wieder aufgenommen, als die Komponisten vorübergehend in verschiedene Städte im Kaukasus und in Zentralasien evakuiert wurden.

Mjaskowski war stets der wichtigste Experte für Sergej Sergejewitsch. Darüber hinaus half ihm Nikolai Jakowlewitsch nicht nur bei seiner schöpferischen Arbeit, sondern auch bei seiner eher alltäglichen Arbeit. Er korrigierte und bearbeitete seine Kompositionen und arrangierte sie vierhändig.

Als Prokofjew schwer erkrankte und die Ärzte seine Arbeit in jeder Hinsicht einengten, brachte das Leben die Komponisten noch näher zusammen;



характер уединенного бытия тоже способствовал близости. Такое глубокое и длительное родство прервала только смерть в 1950 году Николая Яковлевича. Прокофьеву оставалось жить еще три года. Есть свидетельство, что Сергей Сергеевич очень тосковал по другу и часто, уже после ухода Мясковского, посещал именно те дорожки на Николиной горе, по которым они гуляли вместе.

### В МОСКВУ, В МОСКВУ...

Никто не может сейчас сказать, реализовал бы Прокофьев свое решение вернуться, если бы не его предварительные гастрольные «вылазки» в советскую Россию, первая и, наверное, определяющая из которых относится к двухмесячному пребыванию в стране в 1927 году. Пришло время ответить на другой сакраментальный вопрос — что рассчитывал композитор обрести в незнакомой для себя новой России? В этом смысле бесценный материал дает дневник, который тщательно вел аккуратист Прокофьев в дни гастролей.

Сергей Сергеевич был потрясен увиденным: «Мы совершенно ошеломлены Москвой...» «...всюду много покупателей, но большой порядок. На прилавках много вкусных вещей, которые заворачивали в отличную бумагу, не жалея ее количества» (15; с. 25, 27). «После американских небоскребов и парижских насаженных один на другой домов я любовался московскими переулками, из которых иные целиком состояли их просторных особнячков, тихих и уютных» (15; с. 44). В Ленинграде, где композитор побывал тоже, он окончательно растаял — ожили яркие впечатления юности: «За долгие годы

auch die Art ihres zurückgezogenen Lebens trug zu ihrer Nähe bei. Eine solch tiefe und dauerhafte Beziehung wurde nur durch den Tod von Nikolai Jakowlewitsch im Jahr 1950 unterbrochen. Prokofjew hatte noch drei Jahre zu leben. Es gibt Hinweise darauf, dass Sergej Sergejewitsch seinen Freund sehr vermisste und nach Mjaskowskis Abreise oft genau die Wege nach Nikolina Gora aufsuchte, auf denen sie gemeinsam gewandert waren.

### NACH MOSKAU, NACH MOSKAU...

Niemand kann heute sagen, ob Prokofjews Entschluss, zurückzukehren, ohne seine vorbereitenden Tournee-„Streifzüge“ durch Sowjetrussland, deren erster und vielleicht prägendster auf einen zweimonatigen Aufenthalt in diesem Land im Jahr 1927 zurückgeht, zustande gekommen wäre. Nun ist es an der Zeit, eine weitere sakramentale Frage zu beantworten: was erhoffte sich der Komponist von dem neuen, ungewohnten Russland? In diesem Sinne liefert das Tagebuch, das der akribische Prokofjew während seiner Tournee geführt hat, unschätzbare Material.

Sergej Sergejewitsch war fassungslos über das, was er sah: „Wir sind absolut fassungslos über Moskau...“. „...Überall waren viele Käufer, aber es herrschte große Ordnung. Auf den Theken liegen viele leckere Sachen, die in hervorragendes Papier eingewickelt sind und nicht an der Menge sparen“ (15; S. 25, 27). „Nach den amerikanischen Wolkenkratzern und den Pariser Häuserblocks bewunderte ich die Moskauer Gassen, von denen einige ausschließlich aus geräumigen Villen bestanden, die ruhig und komfortabel waren“ (15; S. 44). In Leningrad, das der Komponist ebenfalls besuchte, schmolz er schließlich dahin - die lebendigen Eindrücke seiner Jugend

странствия за границей я как-то забыл Петербург, мне стало казаться, что его красота была навязана ему патриотизмом петербуржцев и, что по существу, сердце России, конечно, Москва... "Евразийские" красоты иных московских переулков остаются чем-то единственным. Настроенный таким образом я сейчас был совершенно ошеломлен величию Петербурга: насколько он наряднее и великодержавнее Москвы!» (15; с. 70).

Но это впечатления, так сказать, от «фасада». Важнее — другое. Тот колоссальный энтузиазм, с которым встретили Прокофьева как композитора, причем и исполнительская братия, и публика — залы переполнены, неизменные овации — «такого успеха не было нигде», «люди недоедают, но ходят в театр». Потрясло Прокофьева проникновение его музыки в самые младшие возрастные ряды. По приглашению учительницы Н.М. Гольденберг, он побывал в консерватории на экзамене ребят и оставил в дневнике выразительное его описание: «Играла самая зеленая молодежь, от 10 до 16 лет, причем некоторые карапузы в четыре руки разыгрывали номера из Шута по клавиру. Три девочки выступили с докладом о форме моего гавота, которая была разрисована красками на плакатах... одна из девочек запуталась, другая, более бойкая, ей помогла... мне пришлось самому сыграть три пьесы. Но это было даже приятно. Дети окружили рояль и визжали от восторга.

Очень хорошо, что есть учреждения, где так обламывают молодежь. Если в революцию, после гибели части интеллигенции, концертная аудитория понесла урон, то при таком способе воспитания молодежи этот урон быстро пополнится» (15; с. 135).

wurden wieder lebendig: „In den langen Jahren des Umherziehens in der Fremde hatte ich Petersburg irgendwie vergessen, es schien mir, dass seine Schönheit mir durch den Patriotismus der Petersburger aufgezwungen worden war, und dass das Herz Russlands im Grunde genommen natürlich Moskau ist... Die ‚eurasische‘ Schönheit der anderen Gassen Moskaus bleibt etwas Einzigartiges. So eingestimmt, war ich nun von der Pracht Petersburgs völlig überrascht: wie viel prunkvoller und großartiger es ist als Moskau!“ (15; S. 70).

Aber das sind sozusagen Eindrücke von der „Fassade“. Viel wichtiger ist etwas anderes. Die ungeheure Begeisterung, mit der Prokofjew als Komponist begrüßt wurde, sowohl von den aufführenden Kollegen als auch vom Publikum - die Säle waren voll, der ständige Beifall - „einen solchen Erfolg hat man sonst nirgendwo gesehen“, „die Leute sind unterernährt, aber sie gehen ins Theater“. Prokofjew war schockiert über das Eindringen seiner Musik in die jüngsten Altersklassen. Auf Einladung seines Lehrers N. M. Goldenberg nahm er an einem Kinderexamen am Konservatorium teil und hinterließ eine ausdrucksstarke Beschreibung in seinem Tagebuch: „Die grünsten jungen Leute, von 10 bis 16 Jahren, spielten, mit einigen Pausbacken vierhändig, Nummern aus Der Narr für Klavier. Drei Mädchen hielten einen Vortrag über die Form meiner Gavotte, die auf Plakate gemalt wurde... eines der Mädchen war verwirrt, ein anderes, frecheres half ihr... ich musste selbst drei Stücke spielen. Aber es war irgendwie schön. Die Kinder umringten das Klavier und kreischten vor Freude.

Es ist sehr gut, dass es Einrichtungen gibt, in denen junge Menschen auf diese Weise aufgebaut werden. Wenn in der Revolution, nach dem Tod eines Teils der Intelligenz, das Konzertpublikum einen Verlust erlitten hat, so wird dieser Verlust durch diese Art der Erziehung

Прокофьева всюду принимали восторженно, а кроме Москвы и Ленинграда, он гастролировал в Харькове, Киеве и Одессе. Студенты консерватории, учащиеся музыкальных школ, все интересовались его мнением, стремились получить автограф, молодые композиторы жаждали показать свои сочинения.

С повышенным восторгом, как культовую фигуру, встречала аудитория Прокофьева-пианиста: «Это было какое-то особое, „завораживающее“ действие, да и композитор играл... с особенным подъемом, естественным в момент встречи с аудиторией, какая ему не могла не быть особенно близкой», — отмечала критика (7; с. 270-271).

Два месяца, проведенные в России, были заполнены до краев. Почти каждый день концерты, посещения спектаклей, в том числе драматических, например, очень заинтересовавшего его знаменитого «Ревизора» Мейерхольда. Под впечатлением от постановки режиссера, с которым он так мечтал поработать вместе, возникла даже идея написать оперу на сюжет гоголевской комедии.

В доме у Мейерхольда он встретился с русской культурной элитой — поэтом Андреем Белым, актером Михаилом Чеховым, другими значительными фигурами. Композитор был принят даже на высоком правительственном уровне — в семье партийного эксперта по вопросам культуры, наркома Анатолия Луначарского, в обществе видных деятелей искусства.

Хлебосольная Москва показала Прокофьеву необыкновенно щедрой: его каждодневно кормили до предела вкусными обедами и ужинами, где, по признанию композитора, непонятно,

der Jugend schnell wieder ausgeglichen“ (15; S. 135).

Prokofjew wurde überall mit Begeisterung aufgenommen, und neben Moskau und Leningrad unternahm er auch Tourneen durch Charkow, Kiew und Odessa.

Konservatoriumsstudenten, Musikschüler, alle waren an seiner Meinung interessiert, wollten ein Autogramm von ihm, und junge Komponisten wollten ihre Kompositionen vorstellen.

Das Publikum begrüßte den Pianisten Prokofjew mit wachsender Begeisterung als Kultfigur: „Es war eine besondere, ‚hypnotisierende‘ Aktion, und der Komponist spielte... mit einem besonderen Schwung, natürlich im Moment der Begegnung mit dem Publikum, dem er sich nicht entziehen konnte“, - so die Kritiker (7; S. 270-271).

Die zwei Monate, die er in Russland verbrachte, waren bis auf den letzten Rand gefüllt. Fast jeder Tag war ausgefüllt mit Konzerten, Besuchen von Theaterstücken, darunter auch Dramen wie Meyerholds berühmter „Revisor“, die ihn sehr interessierten. Unter dem Eindruck der Inszenierung des Regisseurs, mit dem er schon lange zusammenarbeiten wollte, kam er sogar auf die Idee, eine Oper zum Thema der Komödie von Gogol zu schreiben.

In Meyerholds Haus traf er sich mit der russischen Kulturelite - dem Dichter Andrej Bely, dem Schauspieler Michail Tschechow und anderen bedeutenden Persönlichkeiten. Der Komponist wurde sogar auf hoher Regierungsebene empfangen - in der Familie des Kulturexperten der Partei, des Volkskommissars Anatoli Lunatscharski, und in der Gesellschaft prominenter Künstler.

Prokofjew empfand das gastfreundliche Moskau als ungewöhnlich großzügig: jeden Tag wurde er mit Gourmet-Mittag- und Abendessen versorgt, bei denen, wie

чего было больше — вкуснейшей еды или теплого искреннего гостеприимства.

Одно из сильнейших позитивных впечатлений поездки — встреча со старыми друзьями — Мясковским и Асафьевым, Держановским и Сараджевым. Повидал Сергей Сергеевич и Моролева, его приятеля детских и отроческих лет, партнера по шахматам, а также некоторых консерваторских соучеников. Он вновь окунулся в атмосферу сочувствия и понимания, остро ощущал, как долго ему недоставало этого близкого круга общения.

Любопытно, как наш герой, конечно, неизменно преданный театру и большой его знаток, за короткий срок точно воспринял тенденции, тогда отличавшие советскую сцену, в том числе музыкальную. В ленинградском ГАТОБе шли вполне современные произведения, такие как оперы Рихарда Штрауса, Эрнста Кшенека, Альбана Берга. Что касается Москвы, то Прокофьев отмечал в интервью возросшую роль режиссера, который вникает во все детали постановки. Спектакль благодаря этому превращался в единое целое, где проработана каждая мизансцена. От этого певцы переставали диктовать свою волю, а вписывались в это целое.

Однако больше всего Прокофьев восторгался новой аудиторией и ее потребностью в музыке, шире — в культурной пище: «Публика в России настолько любит музыку, что она согласилась бы скорее сэкономить на еде, чем не пойти на концерт. .. Искусство там стало жизненной потребностью. Русские люди горят желанием знать любое новое явление в искусстве. Один издатель, беседуя со мной, выразился так: “мы выпустили тигра из клетки; все, что

der Komponist zugab, unklar war, was er mehr genoss - das köstliche Essen oder die herzliche Gastfreundschaft.

Einer der stärksten positiven Eindrücke der Reise war das Treffen mit alten Freunden - Mjaskowski und Assafjew, Derschanowski und Saradjew. Sergej Sergejewitsch sah auch Morolew, seinen Kindheits- und Jugendfreund und Schachpartner, sowie einige seiner Kommilitonen am Konservatorium. Er tauchte wieder in die Atmosphäre der Sympathie und des Verständnisses ein und war sich bewusst, wie lange er diesen engen Kreis der Kameradschaft vermisst hatte.

Es ist merkwürdig, wie unser Protagonist, der natürlich immer dem Theater zugetan und ein großer Kenner des Theaters war, in kurzer Zeit die Trends, die die sowjetische Szene zu jener Zeit auszeichneten, einschließlich der musikalischen, genau wahrnahm. Am GATOB (*Staatliches Akademisches Opern- und Ballettheater*) in Leningrad führte er zeitgenössische Werke wie Opern von Richard Strauss, Ernst Krenek und Alban Berg auf. Was Moskau anbelangt, so hat Prokofjew in Interviews auf die wachsende Rolle des Regisseurs hingewiesen, der sich mit allen Einzelheiten der Inszenierung befasst. So wurde die Inszenierung zu einem integralen Ganzen, bei dem jede Inszenierung ausgearbeitet wurde. So hörten die Sänger auf, ihren eigenen Willen zu diktieren, und fügten sich in das Ganze ein.

Vor allem aber schwärmte Prokofjew von dem neuen Publikum und seinem Bedürfnis nach Musik, im weiteren Sinne nach kultureller Nahrung: „Das Publikum in Russland liebt die Musik so sehr, dass es eher bereit ist, am Essen zu sparen, als auf ein Konzert zu verzichten. ... Kunst ist dort zu einer lebensnotwendigen Notwendigkeit geworden. Die Russen sind begierig auf jedes neue Phänomen in der Kunst. Ein Verleger drückte es in einem Gespräch mit mir so aus: ‚wir haben den Tiger aus

бы мы не публиковали, моментально исчезает с прилавков нотных магазинов”» (11; с. 119-120).

Конечно, такой прием, который оказала Россия своему великому соотечественнику, вселил в Прокофьева уверенность: люди испытывают огромную потребность в его искусстве. Он, в свою очередь, желал идти навстречу этой полной энтузиазма, так привлекавшей его массе слушателей. Не о том ли одно из программных высказываний Сергея Сергеевича: «Музыку прежде всего надо сочинять большую, то есть такую, где и замысел, и техническое выполнение соответствовали бы размаху эпох...»? (11; с. 128). Прокофьев вместе с тем всегда был далек от чистой конъюнктуры. Стремление быть услышанным и понятым широкой аудиторией совпало в то время с некоторыми творческими поворотами в эволюции композитора, которые начались еще на Западе и там не встретили понимания и сочувствия. Имеются в виду поиски «новой простоты» и тяга к развитой оригинальной мелодике.

Эти связанные друг с другом творческие идеи казались Прокофьеву как нельзя более актуальными в Советской России. Его «новая простота» действительно была новой, поэтому и воспринималась далеко не сразу и не всеми. Ухо людей отторгало непривычные интонации, не могло поначалу уловить определенную логику в том, как эта звуковая последовательность укладывалась в плавную протяженную линию, как непривычные интервальные ходы постепенно выстраивались в мелодию со своими законами, своей свежей красотой.

Примечательны в этом смысле слова одного из друзей Сергея Сергеевича, его коллеги Николая Набокова, подтверждающие

seinem Käfig gelassen; was immer wir veröffentlichen, verschwindet sofort aus den Regalen der Notenläden“ (11; S. 119-120).

Natürlich gab der Empfang, den Russland seinem großen Landsmann bereitete, Prokofjew Zuversicht: die Menschen hatten einen enormen Bedarf an seiner Kunst. Er seinerseits wollte die begeisterte Menge kennenlernen, die ihn so angezogen hatte. Ist dies nicht eine der programmatischen Aussagen von Sergej Sergejewitsch: „Musik sollte vor allem im großen Stil komponiert werden, d.h. eine, bei der sowohl die Idee als auch die technische Ausführung dem Schwung der Epoche entsprechen...“ (11; S. 128). Gleichzeitig war Prokofjew immer weit entfernt von reinen Vermutungen. Der Wunsch, von einem breiteren Publikum gehört und verstanden zu werden, fiel damals mit bestimmten schöpferischen Wendungen in der Entwicklung des Komponisten zusammen, die bereits im Westen begonnen hatten, dort aber weder auf Gegenliebe noch auf Verständnis stießen. Es war die Suche nach einer „neuen Einfachheit“ und die Sehnsucht nach entwickelten Originalmelodien.

Diese verwandten kreativen Ideen schienen Prokofjew für Sowjetrusland so relevant wie möglich. Seine "neue Einfachheit" war in der Tat neu und wurde daher nicht von allen sofort wahrgenommen. Die Ohren der Menschen lehnten ungewohnte Intonationen ab, weil sie zunächst nicht in der Lage waren, eine gewisse Logik in der Art und Weise zu erkennen, wie die Tonfolge in einer sanft erweiterten Linie angeordnet war, wie sich ungewöhnliche Intervallpassagen allmählich zu einer Melodie mit eigenen Gesetzen, einer eigenen frischen Schönheit aufbauten.

Bemerkenswert in diesem Sinne sind die Worte eines Freundes von Sergej Sergejewitsch, seines Kollegen Nikolai Nabokow, der das Gesagte bestätigt. Er

сказанное. Он пронизательно оценивал всю оригинальность мелодического мышления нашего героя, призывал вслушиваться в новые темы Прокофьева, которые сначала могут и не восприниматься как мелодии и лишь постепенно входят в наше сознание, занимая в нем вневременное место. Мелодия, считал Набоков, это мера музыкального качества (6; с. 179).

Чтобы понять эстетический настрой композитора к моменту возвращения в СССР, стоит во временном разрезе взглянуть, как он относился в разные годы к понятию современность. Ему не раз и в своих сочинениях, и в спорах на эту тему приходилось отстаивать собственную позицию. Скажем, в 1916 году он выступал ярким апологетом нового языка и очень аргументированно доказывал свою точку зрения, например, в письме к литератору Николаю Энгельгарду: «Ваши слова о “единой красоте” — непреложная истина, но Ваши нападки на новую музыку есть гнев слепого. Человеческий слух, а может даже ухо, эволюционируют непрерывно — и разгадка Вашего непонимания в том, что игрой природы я на скале его эволюции брошен на несколько десятилетий вперед по сравнению с Вами. Ведь и Моцарт в свое время писал “какофонию”(письмо издателя к нему); и Бетховен был “глухим и сумасшедшим стариком”; и Вагнер только и знал, что “гремел оркестром до головной боли”. Вероятно, у них тоже были друзья-дилетанты с нежным сердцем и возвышенной душой, уговаривавшие их вернуться на путь истины, в объятия сладостных мелодий» (18; с. 327).

Вот другое письмо 1922 года, адресованное уже высокому профессионалу, Петру Сувчинскому, по тому же поводу: «“Современность”

schätzte die Originalität des melodischen Denkens unseres Helden scharfsinnig ein und forderte uns auf, Prokofjews neue Themen zu hören, die zunächst nicht als Melodien wahrgenommen werden und erst allmählich in unser Bewusstsein eindringen und dort einen zeitlosen Platz einnehmen. Die Melodie, so glaubte Nabokow, ist ein Maß für die musikalische Qualität (6; S. 179).

Um die ästhetische Haltung des Komponisten zum Zeitpunkt seiner Rückkehr in die UdSSR zu verstehen, lohnt sich ein Blick auf seine Einstellung zum Begriff der Moderne in Bezug auf die Zeit. Mehr als einmal, sowohl in seinen Werken als auch in Auseinandersetzungen zu diesem Thema, musste er seinen eigenen Standpunkt verteidigen. So war er 1916 ein glühender Verfechter der neuen Sprache und belegte seinen Standpunkt sehr überzeugend, zum Beispiel in einem Brief an den Literaten Nikolai Engelhardt: „Ihre Worte über die ‚eine Schönheit‘ sind eine unbestreitbare Wahrheit, aber Ihre Angriffe auf die neue Musik sind der Zorn der Blinden. Das menschliche Ohr, oder vielleicht sogar das Ohr, entwickelt sich ständig weiter - und der Hinweis auf Ihr Missverständnis ist, dass das Spiel der Natur auf dem Felsen seiner Evolution mich ein paar Jahrzehnte vor Ihnen geworfen hat. Schließlich schrieb Mozart auch einmal „Kakophonie“ (Brief des Verlegers an ihn); und Beethoven war ein „tauber und wahnsinniger alter Mann“; und Wagner verstand es nur, „das Orchester bis zum Kopfschmerz zu erschüttern“. Wahrscheinlich hatten auch sie Laienfreunde mit zarten Herzen und erhabenen Seelen, die sie überredeten, auf den Pfad der Wahrheit zurückzukehren, in die Umarmung der süßen Melodien“ (18; S. 327).

Hier ist ein weiterer Brief von 1922 an den bereits hochprofessionellen Pjotr Suwtschinski zum gleichen Thema: „‘Moderne‘ ist ein gutes Wort, aber in

— хорошее слово, но в Вашем письме оно повторяется раз 15 и под конец визжит над головою, как угрожающий свист бича... Известно ли Вам, в каком отношении со своею современностью был Шекспир? Мне это неизвестно, но когда я читаю его сонеты, мне решительно на это наплевать» (15; с. 154). Ясно, что в этом отрывке письма Прокофьев протестует против абсолютизации понятия «современность», вообще против идеи так называемого прогресса в музыке и выступает в защиту творчества, спонтанно рожденного, явлений, ценность которых не меркнет со временем: «Я польщен, что некоторые мои сочинения Вы нашли «вне времени»,— читаем в письме к Дукельскому, — может быть, это как раз и есть одна из причин, по которой люди, находящиеся слишком во времени, часто не понимают моего языка» (7; с. 340).

Стоит к тому же подчеркнуть: в период, непосредственно предшествующий возвращению в СССР, Сергей Сергеевич страстно хотел быть понятым как можно более широкой аудиторией. Именно для этого он мечтал овладеть «новой простотой», что вступало в противоречие с признаками лексики, распространившейся в XX веке, на Западе в частности. Главное же — язык Прокофьева к тому времени приобрел такие индивидуальные черты, что желающий слышать с первых нот распознавал его музыку. И сейчас уже наш герой с полным основанием мог назвать себя «учеником собственных идей» не только в теории, но и на практике.

Важным стимулом для возвращения в Советскую Россию послужила перспектива функционировать и «там» и «тут», которую Прокофьев считал в то время вполне реальной.

Ihrem Brief wird es 15 mal wiederholt und am Ende schreit es über meinem Kopf wie eine drohende Peitsche... Wissen Sie, in welchem Verhältnis Shakespeare zu seiner Zeitgenossenschaft stand? Ich weiß es nicht, aber wenn ich seine Sonette lese, kümmert es mich nicht“ (15; S. 154). Es ist klar, dass Prokofjew an dieser Stelle des Briefes gegen die Verabsolutierung des Begriffs der „Moderne“ protestiert, gegen die Idee des so genannten Fortschritts in der Musik im Allgemeinen, und sich für spontane Kreativität einsetzt, Phänomene, deren Wert nicht mit der Zeit vergeht: „Ich fühle mich geschmeichelt, dass Sie einige meiner Werke ‚außerhalb der Zeit‘ gefunden haben“, - lesen wir in einem Brief an Dukelski, - vielleicht ist das einer der Gründe, warum Menschen, die zu zeitlich sind, meine Sprache oft nicht verstehen“ (7; S. 340).

Es ist auch wichtig zu betonen, dass Sergej Sergejewitsch in der Zeit unmittelbar vor seiner Rückkehr in die UdSSR leidenschaftlich darum bemüht war, von einem möglichst breiten Publikum verstanden zu werden. Zu diesem Zweck träumte er davon, eine „neue Einfachheit“ zu beherrschen, die im Widerspruch zu den Zeichen des Vokabulars stand, das sich im 20. Jahrhundert vor allem im Westen verbreitet hatte. Vor allem aber hatte Prokofjews Sprache zu diesem Zeitpunkt bereits so individuelle Züge angenommen, dass man seine Musik von den ersten Noten an erkennen konnte. Und mittlerweile kann sich unser Held mit Fug und Recht als „Schüler seiner eigenen Ideen“ bezeichnen, nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praxis.

Ein wichtiger Anreiz für die Rückkehr nach Sowjetrußland war die Aussicht, sowohl „dort“ als auch „hier“ zu arbeiten, was Prokofjew damals für durchaus realistisch hielt. Der Künstler Juri

Интересное свидетельство об этом оставил художник Юрий Анненков, описывающий встречу с Прокофьевым в Париже. На его вопрос о причинах возвращения в СССР композитор ответил без обиняков: «...если я окончательно вернусь в Москву, то здесь — в Европе, в Америке — никто не придаст этому никакого значения, и мои вещи будут исполняться здесь так же, как и теперь, а то и еще чаще, так как все советское начинает входить в моду... Почему же в таком случае не доить разом двух коров, если они не протестуют?» (2; с. 232). Ответ, данный старому приятелю в личной беседе, правда, не без оттенка цинизма, скорее всего, точно передает намерения Прокофьева.

Побывав в СССР, Сергей Сергеевич также и, как выяснилось, не без оснований рассчитывал, вернувшись сюда, свести постепенно на нет артистическую концертную деятельность и целиком посвятить себя творчеству.

В целом же, думается, Прокофьев по отношению к новой советской стране и ее остро нуждающемуся в просвещении народу чувствовал себя немного профессором Хиггинсом из «Пигмалиона» Шоу, и такая роль не могла его не вдохновлять. Вероятно, ощущая недочеты современной русской музыки, свойственный ей, надолго оторванной от мировых процессов, определенный провинциализм, он представлял себя способным сыграть уникальную роль и привести ее к должному уровню. Кроме того, маячила возможность преподавать студентам, что не имевшему этого опыта композитору было и интересно, и льстило.

Встает, однако, вопрос — неужели Прокофьев, зрелый, сложившийся

Annenkow hat dazu einen interessanten Bericht über ein Treffen mit Prokofjew in Paris hinterlassen. Auf die Frage nach den Gründen des Komponisten, in die UdSSR zurückzukehren, antwortete er unverblümt: „... wenn ich endgültig nach Moskau zurückkehre, dann wird hier - in Europa, in Amerika - niemand darauf Wert legen, und meine Werke werden hier genauso aufgeführt werden wie jetzt, oder sogar noch öfter, da alles Sowjetische in Mode zu kommen beginnt ... Warum also nicht zwei Kühe auf einmal melken, wenn sie nicht protestieren?“ (2; S. 232). Die Antwort, die einem alten Freund in einem privaten Gespräch gegeben wurde, ist zwar nicht ohne einen Hauch von Zynismus, dürfte aber Prokofjews Absichten genau wiedergeben.

Während seiner Zeit in der UdSSR hoffte Sergej Sergejewitsch nicht ohne Grund, dass er nach seiner Rückkehr seine künstlerische Konzerttätigkeit allmählich zurückfahren und sich ganz seinem Schaffen widmen würde.

Aber im Allgemeinen scheint es, dass Prokofjew sich in Bezug auf das neue sowjetische Land und sein Volk, das dringend eine aufgeklärte Existenz benötigt, ein wenig wie Professor Higgins in Shaws Pygmalion fühlte, und eine solche Rolle konnte ihn nur inspirieren. Möglicherweise war er sich der Unzulänglichkeiten der zeitgenössischen russischen Musik und eines gewissen Provinzialismus bewusst, der ihr innewohnte, da sie lange Zeit vom Weltgeschehen isoliert war, und glaubte, eine einzigartige Rolle spielen und sie auf ein angemessenes Niveau führen zu können. Darüber hinaus bot sich die Gelegenheit, Studenten zu unterrichten, was für den Komponisten, der über keinerlei Erfahrung in diesem Bereich verfügte, sowohl interessant als auch schmeichelhaft war.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob Prokofjew, ein reifer, gebildeter Mann,



человек, к тому же очень наблюдательный и остроумный, не заметил ничего такого в идиллии советского приема, что могло бы его напугать, встревожить, неужели желавшие ему только добра, преданные друзья не предупредили о том, что за внешне безупречным «фасадом» не все так уж чудесно? Ответ гласит — и сам заметил, и друзья предупредили. О том, что прекрасный прием — в большой мере показуха для иностранцев; о том, что уютные особняки населены жуткими «коммуналками» с невыносимыми условиями жизни; о прослушиваниях всех телефонных разговоров, особенно международных. С убийственной точностью определил сам Прокофьев тип тогдашнего директора Большого театра как старого партийца, который ничего в театре не понимает и является каким-то «инородным шипом, вогнанным правительством в живое тело театра» (15; с. 61).

Казалось бы, композитора должно было насторожить заседание о художественной политике, о котором ему подробно рассказал Асафьев. На нем столкнулись две противоположные тенденции — намерение коммунистов сделать из театра орудие пропаганды и стремление деятелей театра заниматься искусством, а не политикой. Бездарной, невежественной точке зрения дал блестящий отпор Мейерхольд. Невозможно удержаться, чтобы не процитировать: «Что же, товарищи коммунисты, вы хотите такие пьесы, чтобы рабочий перестал ходить к нам в театр? А если театры будут пустые, то коммунистическому правительству придется увеличить субсидии на поддержку их. А чьи деньги будете на это вы тратить? Рабоче-крестьянские, то есть заставите платить рабочих за

der zudem sehr aufmerksam und geistreich war, in der Idylle des sowjetischen Empfangs nichts bemerkte, was ihn hätte erschrecken oder beunruhigen können, ob ihn seine treuen Freunde, die nur das Gute wollten, nicht gewarnt hatten, dass hinter der scheinbar perfekten „Fassade“ nicht alles so wunderbar war. Die Antwort ist, dass er es selbst bemerkt hat und seine Freunde ihn gewarnt haben. Dass der schöne Empfang zu einem großen Teil eine Show für Ausländer ist; dass gemütliche Villen von schrecklichen „Gemeinschaftswohnungen“ mit unerträglichen Lebensbedingungen bewohnt werden; dass alle Telefongespräche, insbesondere internationale, abgehört werden. Prokofjew selbst definierte den Typus des damaligen Bolschoi-Theaterdirektors mit mörderischer Präzision als ein altes Parteimitglied, das nichts vom Theater versteht und ein „von der Regierung in den lebendigen Körper des Theaters getriebener Fremdkörper“ ist (15; S. 61).

Es scheint, dass der Komponist durch das Treffen zur Kunstpolitik, von dem ihm Assafjew ausführlich berichtete, beunruhigt sein sollte. Hier prallten zwei widersprüchliche Tendenzen aufeinander: die Absicht der Kommunisten, das Theater zu einem Propagandainstrument zu machen, und das Bestreben der Theaterleute, sich mit Kunst und nicht mit Politik zu beschäftigen. Die talentlose, ignorante Sichtweise wurde von Meyerhold brillant widerlegt. Man kann es sich nicht verkneifen zu zitieren: „Genossen Kommunisten, wollt ihr solche Stücke, damit der Arbeiter nicht mehr in unsere Theater kommt? Und wenn die Kinosäle leer sind, muss die kommunistische Regierung die Subventionen erhöhen, um sie zu unterstützen. Und wessen Geld werden Sie dafür ausgeben? Die der Arbeiter und Bauern, das heißt, Sie werden die Arbeiter für ein leeres

пустой театр, вместо того чтобы они платили за наполненный, то есть доставляющий им удовольствие» (15; с. 90). Такой отпор, конечно же, восхитил Прокофьева, который и сам всегда охотно отстаивал свои идеи.

Другое событие произошло уже во второй его приезд в Россию в 1929 году. Оно также касалось театральных дел, но уже имеющих непосредственное отношение к самому Прокофьеву, и тоже не удержало его от принятого решения. Речь об обсуждении балета «Стальной скок» в Большом театре с участием «передовых» представителей российской Ассоциации пролетарских музыкантов. Они устроили композитору форменную обструкцию и добились-таки отмены спектакля. Они же чуть раньше активно противодействовали постановке «Игрока», несмотря на то что сам Мейерхольд уже начал над ней работать. Намечившаяся ленинградская премьера оперы в Мариинском театре не состоялась ни в 1928-м, ни в 1929-м годах. Ее непрерывно откладывали, ссылаясь и на денежные затруднения, и на «недоходчивость музыки». «Расстроен заскоком с Ленинградом», «Обидно, что родные вороны проворонили премьеру», — жаловался Прокофьев в письмах к Мейерхольду (7; с. 282). Не имело продолжение и намерение Ленинградского оперного театра включить несчастного «Игрока» в свой репертуар сезона 1932-1933 года.

Впрочем, за свою жизнь композитор привык к несправедливой критике, он и тут не придавал аналогичным фактам принципиального значения. Ничто не остановило Прокофьева и не поколебало принятого им решения вернуться на Родину.

Мог ли Сергей Сергеевич, достаточно наивный и неопытный

Theater bezahlen lassen, anstatt dass sie für ein volles Theater bezahlen, das heißt, eines, das ihnen Freude bereitet.“ (15; S. 90). Diese Abfuhr freute Prokofjew, der seine Ideen stets zu verteidigen wusste.

Ein weiteres Ereignis ereignete sich bei seinem zweiten Besuch in Russland im Jahr 1929. Es ging auch um Theaterangelegenheiten, die aber schon direkt mit Prokofjew selbst zu tun hatten und ihn auch nicht von seiner Entscheidung abhielten. Es geht um die Besprechung des Balletts „Der stählerne Schritt“ im Bolschoi-Theater mit den „führenden“ Vertretern der Russischen Vereinigung der proletarischen Musiker. Sie behinderten den Komponisten völlig und erreichten, dass die Aufführung abgesagt wurde. Zuvor hatten sie sich aktiv gegen die Inszenierung von „Der Spieler“ gewehrt, obwohl Meyerhold selbst bereits mit der Arbeit an dem Stück begonnen hatte. Die geplante Uraufführung der Oper im Leningrader Mariinski-Theater wurde weder 1928 noch 1929 durchgeführt. Es wurde immer wieder verschoben, mit dem Hinweis auf finanzielle Schwierigkeiten und auf das „mangelnde Verständnis der Musik“. „Ich bin enttäuscht über die Verzögerung in Leningrad“, „Es ist schade, dass die Heimkrähen die Premiere verpasst haben“, - klagte Prokofjew in seinen Briefen an Meyerhold (7; S. 282). Die Absicht des Leningrader Opernhauses, den unglücklichen „Spieler“ in der Spielzeit 1932-1933 in sein Repertoire aufzunehmen, wurde nicht weiter verfolgt.

Der Komponist hatte sich jedoch zu Lebzeiten an die ungerechte Kritik gewöhnt und maß auch diesen Tatsachen keine Bedeutung bei. Nichts konnte Prokofjew davon abhalten, an seinem Entschluss zu rütteln, in sein Heimatland zurückzukehren.

Konnte Sergej Sergejewitsch, ein eher naiver und unerfahrener Denker im

мыслитель в социально-политической сфере, предвидеть, что ждет его страну и его самого в ближайшем будущем? Трудно сказать, были ли его друзья достаточно дальновидны, чтобы прозреть трагическое будущее в полном объеме? Вел ли Прокофьев с ними личные принципиальные разговоры на политические темы, нам знать также не дано. Определенно же то, что все сомнения перевесили природный оптимизм, надежда, вера в то, что всегда за дождями приходит солнце, живительные лучи которого неизменно помогали ему выстоять...

Глава шестая

## **ДРУГАЯ ЖИЗНЬ**

### УЗНАВАНИЕ

Возвращение Прокофьева в Россию растянулось на несколько лет. В эти годы он вращался в российскую жизнь, можно сказать, в новых условиях постепенно учился и жить по-новому. При этом «темные бездны реального никогда не лишались в его представлении всепокоряющего солнца», — так удивительно точно сказал о композиторе его выдающийся младший современник и коллега Альфред Шнитке (22; с. 2). Ту же мысль, словно отождествляя себя с Прокофьевым, выразил в своей надписи в упомянутом уже альбоме «Что Вы думаете о солнце?» Маяковский:

Солнце моноклем  
Вставлю в широко растопыренный глаз  
(23; с. 110).

Через такой солнечный монокль Прокофьев и воспринимал российскую жизнь начала 30-х годов.

Охочий до всего нового, он самозабвенно следил за приметами другого бытия. Восхищался

gesellschaftspolitischen Bereich, voraussehen, was sein Land und ihn selbst in naher Zukunft erwartete? Es ist schwer zu sagen, ob seine Freunde weitsichtig genug waren, um die tragische Zukunft in ihrer Gesamtheit zu sehen? Ob Prokofjew mit ihnen persönliche Grundsatzgespräche über politische Themen geführt hat, wissen wir ebenfalls nicht. Sicher ist, dass alle Zweifel von einem natürlichen Optimismus, einer Hoffnung und dem Glauben überwogen wurden, dass nach dem Regen immer die Sonne kommt, deren lebensspendende Strahlen ihm immer wieder halfen, durchzuhalten...

Sechstes Kapitel

## **EIN ANDERES LEBEN**

### ERKENNEN

Prokofjews Rückkehr nach Russland dauerte mehrere Jahre. In diesen Jahren wuchs er sozusagen in das russische Leben hinein und lernte allmählich, in einer neuen Umgebung zu leben. Zugleich waren „die dunklen Abgründe der Wirklichkeit in seinem Geist nie der alles erobernden Sonne beraubt“, wie sein hervorragender jüngerer Zeitgenosse und Kollege Alfred Schnittke über den Komponisten bemerkte (22; S. 2). Derselbe Gedanke, als ob er sich mit Prokofjew identifizieren würde, kommt in seiner Inschrift in dem bereits erwähnten Album „Was halten Sie von der Sonne?“ zum Ausdruck. Majakowski:

Das Sonnemonokel  
Ich werde es in mein weit geöffnetes Auge stecken  
(23; S. 110).

Durch ein solches sonniges Monokel nahm Prokofjew das russische Leben in den frühen dreißiger Jahren wahr.

Er war neugierig auf Neues und fasziniert von den Zeichen einer anderen Existenz. Er bewunderte den

энтузиазмом строителей рождающейся незнакомой реальности, людей, которые за короткий срок осуществили невозможное — огромный скачок в обустройстве страны и заставили весь мир заговорить о себе. Прокофьев верил: именно здесь, на этой земле, суждено созидать великие дела. И кто, как не художники, и он в том числе должны участвовать в этом процессе.

Некоторые объективные обстоятельства поддерживали в нем такую веру. Постановление ЦК 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» привело к созданию единого Союза композиторов и положило тогда конец всякого рода перегибам. Была ликвидирована Ассоциация пролетарских музыкантов, попортившая немало крови многим истинным профессионалам своей агитационно-плакатной деятельностью, вульгарно-социологическими выпадами. Подверглись серьезному сомнению и воззрения «современников», — тех, кто отождествлял прогресс в искусстве с бесконечным техническим усложнением средств выразительности. Вместе с тем объединились музыканты различных пристрастий и вкусов, что так же, конечно же, привлекло не чуждого полемического задора композитора.

Несокрушимое жизнелюбие вернувшегося из дальних странствий композитора заметили многие современники. «У него был тот же цветущий юный вид... Он выглядел стопроцентным иностранцем, особенно своим табачного цвета плюшевым жилетом с невиданной у нас до того заграничной новинкой — застежкой «молнией», — вспоминал позднее рисовавший композитора Игорь Грабарь (7; с. 361). Похожий образ запечатлелся и в восприятии молодого тогда Святослава Рихтера,

Enthusiasmus der Erbauer dieser ungewohnten Realität, der Menschen, die in kurzer Zeit das Unmögliche geschafft haben - einen riesigen Sprung in der Entwicklung des Landes und die ganze Welt von sich reden gemacht haben. Prokofjew glaubte, dass hier, in diesem Land, große Dinge geschaffen werden sollten. Und wer, wenn nicht die Künstler, zu denen auch er gehört, sollte sich an diesem Prozess beteiligen.

Bestimmte objektive Umstände unterstützten diesen Glauben an ihn. Der Erlass des Zentralkomitees von 1932 „Über die Umstrukturierung der literarischen und künstlerischen Organisationen“ führte zur Gründung eines einzigen Komponistenverbandes und setzte allen Exzessen ein Ende. Der Verband proletarischer Musiker, der durch seine Propaganda- und Plakataktionen und seine vulgären soziologischen Angriffe viel Blutvergießen unter vielen echten Berufsmusikern verursacht hatte, wurde abgeschafft. Auch die Ansichten ihrer „Zeitgenossen“ - die den künstlerischen Fortschritt mit der unendlichen technischen Raffinesse der Ausdrucksmittel gleichsetzten - wurden ernsthaft in Frage gestellt. Gleichzeitig kamen Musiker mit unterschiedlichen Vorlieben und Geschmäckern zusammen, was natürlich auch einen polemischen Eifer anlockte, der dem Komponisten nicht fremd war.

Viele Zeitgenossen bemerkten die unverwüstliche Lebensfreude des von seinen Reisen zurückkehrenden Komponisten. „Er hatte das gleiche blühende, jugendliche Aussehen... Er sah aus wie ein hundertprozentiger Ausländer, vor allem mit seiner tabakfarbenen Plüschweste mit einer Neuheit, die man in unserem Land noch nie gesehen hatte - einem Reißverschluss“, - erinnerte sich Igor Grabar, der den Komponisten später malte (7; S. 361). Ein ähnliches Bild prägte sich auch dem damals jungen

который впоследствии проявил себя одним из ярчайших интерпретаторов музыки композитора: «Как-то в солнечный день я шел по Арбату и увидел необычного человека. Он нес в себе вызывающую силу и прошел мимо меня, как явление. В ярких желтых ботинках, клетчатый, с красно-оранжевым галстуком. Я не мог не обернуться ему вслед — это был Прокофьев» (27; с. 457).

«Иностранец», или «парижанин», как его иногда иронически величали, бывало, допускал промашки, не всегда ориентируясь в новой для себя реальности. Вот один небольшой, но характерный пример. В 1936 году семья окончательно перебралась в Москву. Прокофьевы получили квартиру в престижном доме на Земляном валу, № 14/16 (позже — улице Чкалова). Здесь жили видные ученые, люди искусства, среди которых — пианист Генрих Нейгауз, писатель Самуил Маршак, художники Кукрыниксы, скрипач Давид Ойстрах, который станет не только горячим поклонником и знатоком музыки Прокофьева, но и его партнером по любимым шахматам. Заметив, что сыновья не проявляют сильного рвения к учебе в школе, Сергей Сергеевич решил их стимулировать и назначил соответствующее вознаграждение за каждую хорошую оценку. Правда, как вспоминает младший сын, метод действовал недолго. Прокофьев услышал от друзей, что метод якобы непедагогичен и не соответствует советской морали, поэтому поспешил исправить промах и отменил подобную систему поощрений. Однако постепенно композитор как будто бы все увереннее входил в окружающую жизнь со всеми ее довольно специфическими особенностями, что опять-таки отражалось на воспитании детей.

Swjatoslaw Richter ein, der sich später als einer der brilliantesten Interpreten der Musik des Komponisten erweisen sollte: „Eines sonnigen Tages ging ich den Arbat entlang und sah eine ungewöhnliche Person. Er trug eine suggestive Kraft in sich und ging an mir vorbei wie ein Phänomen. Er trägt leuchtend gelbe hohe Schuhe, kariert, mit einer rot-orangenen Krawatte. Ich konnte nicht anders, als mich in seinem Kielwasser umzudrehen - es war Prokofjew“ (27; S. 457).

Der „Ausländer“ oder „Pariser“, wie er manchmal ironisch genannt wurde, machte manchmal Fehler und fand sich nicht immer in seiner neuen Realität zurecht. Hier ist ein kleines, aber typisches Beispiel. Im Jahr 1936 zog die Familie schließlich nach Moskau. Die Prokofjews bekamen eine Wohnung in einem prestigeträchtigen Gebäude in der Semljanoi-Wal Nr. 14/16 (später Tschkalow-Straße). Hier lebten prominente Wissenschaftler und Künstler, darunter der Pianist Heinrich Neuhaus, der Schriftsteller Samuil Marschak, die Künstler Kukryniksy (*Karikaturistentrio*) und der Geiger David Oistrach, der nicht nur ein glühender Verehrer und Kenner der Musik Prokofjews wurde, sondern auch sein Partner beim Liebesschach. Als Sergej Sergejewitsch bemerkte, dass seine Söhne keinen großen Eifer in der Schule zeigten, beschloss er, sie zu fördern und belohnte sie entsprechend für jede gute Note. Aber, wie sich sein jüngster Sohn erinnert, war diese Methode nur von kurzer Dauer. Prokofjew hörte von Freunden, dass diese Methode angeblich unpädagogisch und mit der sowjetischen Moral unvereinbar sei, so dass er sich beeilte, den Fehler zu korrigieren und ein solches Anreizsystem abzuschaffen. Allmählich schien der Komponist jedoch mehr und mehr Vertrauen in das ihn umgebende Leben mit all seinen Eigenheiten zu gewinnen, was sich wiederum auf die

Когда тот же Олег однажды вернулся из школы с порванными штанами, Прокофьев-старший прочел ему строгую лекцию: «В Париже дело было в деньгах, а не в вещах, здесь же дело в вещах — деньги есть, но достать трудно» (15; с. 207).

Друзья композитора делали все возможное, чтобы вращение его в непривычную атмосферу проходило как можно легче. В нескольких домах старых друзей — у Павла Ламма и супругов Держановских Сергей Сергеевич, наряду с другими собиравшимися тут музыкантами, систематически показывал новые сочинения.

С искренним восторгом Прокофьев воспринимал заботу власти о художниках, пока еще не столкнувшись с тем, что за «пряниками» всегда приходит «кнут», что именно политика «кнутов» и «пряников» — принципиальная идеологическая система закабаления государством деятелей искусства. Тогда Сергей Сергеевич этого не осознавал.

Материальная помощь членам союзов, Музфонды, Литфонды, Худфонды, обладающие значительными денежными средствами; Дома творчества, расположенные в самых живописных местах страны и необычайно удобные и для работы, и для отдыха; организация авторских вечеров и выставок; поддержка молодых талантов и самое главное — возможность вести жизнь свободного художника — обо всем этом можно было только мечтать, а там, на Западе, откуда Прокофьев приехал, о таких привилегиях не могло быть и речи.

Неужели, однако, в атмосфере внешнего благоденствия Прокофьев не ощутил оборотной стороны, мрачных пятен лжи и лицемерия,

Erziehung seiner Kinder auswirkte. Als derselbe Oleg einmal mit einer zerrissenen Hose von der Schule nach Hause kam, erteilte ihm Prokofiew Senior einen strengen Vortrag: „In Paris ging es um Geld, nicht um Dinge, hier geht es um Dinge - du hast Geld, aber es ist schwer zu bekommen“ (15; S. 207).

Die Freunde des Komponisten taten alles, um ihm das Hineinwachsen in eine ungewohnte Umgebung so leicht wie möglich zu machen. In mehreren Häusern alter Freunde - bei Pawel Lamm und den Derschanowskis- zeigte Sergej Sergejewitsch zusammen mit anderen Musikern, die sich dort versammelten, systematisch neue Kompositionen.

Prokofjew freute sich aufrichtig über die Sorge der Regierung um die Künstler, ohne zu wissen, dass auf das „Zuckerbrot“ immer die „Peitsche“ folgt und dass die Politik von „Zuckerbrot“ und „Peitsche“ das grundlegende ideologische System ist, mit dem der Staat die Künstler versklavt. Sergej Sergejewitsch war sich dessen zu diesem Zeitpunkt nicht bewusst.

Materielle Unterstützung für Gewerkschaftsmitglieder, Musikerfonds, Schriftstellerfonds, Künstlerfonds mit beträchtlichen Mitteln; Häuser der Kreativität, die an den schönsten Orten des Landes liegen und sich hervorragend zum Arbeiten und Ausruhen eignen; Organisation von Autorenabenden und Ausstellungen; Förderung junger Talente und vor allem die Möglichkeit, ein freies Künstlerleben zu führen - all das war nur ein Traum, während im Westen, wo Prokofjew herkam, solche Privilegien nicht in Frage kamen.

Aber war es nicht so, dass Prokofjew in der Atmosphäre des äußeren Wohlstands die Schattenseiten, die dunklen Flecken der Lüge und der

страшных признаков большого террора? Конечно, в полной мере он не был готов ни это узнать, ни в это поверить как неопит, сформировавшийся совсем в других условиях. Что уж говорить о нем, если даже выросшая в СССР Дина Каминская, известный адвокат-правозащитник, признавалась: «Так ли удивительна... наша слепота, наше непонимание?.. Просто было бы объяснить это нашей молодостью, незнанием жизни, условиями воспитания. Значительно труднее понять, как сочетание двух гипнозов — гипноза революционных идеалов и гипноза циничной и неприкрытой лжи — могло одурманить весь народ, лишит его желания видеть и возможности понимать происходящее... А ведь мы не были ни равнодушными, ни запуганными» (28; с. 101). Так что разобраться в противоречивости, парадоксальности «другой» жизни не удавалось не только Прокофьеву. Хотя сомнения у него, конечно, возникали. Но в то время восторжествовала конструктивная, созидательная позиция, обусловленная свойствами природы Сергея Сергеевича. Негативные черты действительности, о которых он знал и которые наблюдал, отменялись им и воспринимались как временные трудности, неизбежные в борьбе нового со старым.

Как же отзывался композитор Прокофьев на узнаваемую им реальность в своем творчестве? Другая жизнь коснулась прежде не знакомых ему сфер деятельности. Впервые Сергей Сергеевич соприкоснулся с работой в кино и драматическом театре. Естественно предположить, что вначале перспектива такой работы его не

Heuchelei, die schrecklichen Zeichen des großen Schreckens spürte? Natürlich war er als Neuling, der unter ganz anderen Umständen ausgebildet worden war, nicht bereit, dies vollständig zu erkennen oder zu glauben. Was soll man über ihn sagen, wenn sogar Dina Kaminskaja, eine bekannte Menschenrechtsanwältin, die in der Sowjetunion aufgewachsen ist, zugibt: „Ist es so überraschend... unsere Blindheit, unser Unverständnis? Es wäre einfach, dies mit unserer Jugend, unserer Unwissenheit über das Leben, den Bedingungen unserer Erziehung zu erklären. Viel schwieriger ist es zu verstehen, wie die Kombination von zwei Hypnosen - die Hypnose der revolutionären Ideale und die Hypnose der zynischen und offenen Lügen - alle Menschen verblöden konnte, ihnen den Wunsch zu sehen und die Fähigkeit zu verstehen, was geschieht, nehmen konnte ... Und doch waren wir weder gleichgültig noch eingeschüchtert“ (28; S.101). Es war also nicht nur Prokofjew, dem es nicht gelang, die widersprüchliche, paradoxe Natur des „anderen“ Lebens zu begreifen. Obwohl er sicherlich seine Zweifel hatte. Aber zu dieser Zeit herrschte die konstruktive, schöpferische Haltung vor, die auf die Eigenschaften von Sergej Sergejewitschs Natur zurückzuführen war. Negative Merkmale der Realität, die er wahrnahm und beobachtete, wurden von ihm abgelehnt und als vorübergehende Schwierigkeiten wahrgenommen, die im Kampf zwischen dem Neuen und dem Alten unvermeidlich sind.

Wie reagierte nun der Komponist Prokofjew auf die Realität, die er in seinem Werk erkannte? Ein anderes Leben berührte Sphären, die ihm bisher unbekannt waren. Sergej Sergejewitsch kam zunächst mit der Arbeit im Kino und im Schauspielhaus in Berührung. Es ist naheliegend, dass ihn die Aussicht auf eine solche Arbeit zunächst nicht reizte, da er seine Rolle als Komponist hier als

обрадовала, так как здесь он воспринимал свою композиторскую роль как сугубо прикладную. Однако не забудем, кто предлагал ему сотрудничество. Это были талантливый писатель и ученый Юрий Тынянов, автор сценария к фильму «Поручик Кижэ» (режиссер А. Файнциммер), имеющий мировое имя кинорежиссер Сергей Эйзенштейн, с которым Прокофьев давно уже мечтал поработать. Это был и один из новаторов театрального движения, руководитель Камерного театра Александр Таиров, готовивший постановку «Египетских ночей». Встреча с крупными, оригинально мыслящими художниками и их увлекательными новаторскими идеями не могла не заинтересовать нашего героя и не вызвать к жизни ответную реакцию — работу фантазии, свежие самобытные образы. «Мне важна эпоха, внутренний смысл каждого события, характер каждого героя», — так формулировал Прокофьев цели, которыми руководствовался при работе над «Кижэ» (7; с. 352).

По ошибке какой-то нерадивый чиновник записывает в реестр вместо слов «поручики-же» несуществующего в природе «поручика Кижэ». И... закрутилась бюрократическая машина — поручик оживает, получает назначение, женится и даже умирает. Абсурдистский сюжет вдохновил композитора на ярко образную музыку — даже без зрительного ряда так и видишь перед собой картинки Петербурга павловской эпохи с муштрой его казенных парадов, шикованием гусарских забав. Прокофьевское чувство юмора — тонкое, но и такое хлесткое, очень пригодилось. Так же, как и отточенное жанровое мастерство, проявившееся и в пародийном чувствительном романсе, и в забубенной ямщицкой песне, и в остро шаржированном

rein angewandt ansah. Wir sollten jedoch nicht vergessen, wer ihm die Zusammenarbeit angeboten hat. Dies waren der begabte Schriftsteller und Gelehrte Juri Tynjanow, der Autor des Drehbuchs für den Film „Leutnant Kische“ unter der Regie von A. Fainzimmer und der weltberühmte Filmregisseur Sergej Eisenstein, mit dem Prokofjew schon lange zusammenarbeiten wollte. Dies war auch einer der Erneuerer der Theaterbewegung, der Direktor des Kammertheaters, Alexander Tairow, der eine Inszenierung von „Ägyptische Nächte“ vorbereitete. Die Begegnung mit großen, originellen Künstlern und ihren faszinierenden, innovativen Ideen konnte unseren Helden nur interessieren und eine Antwort auf das Leben hervorrufen - ein Werk der Fantasie, frische, originelle Bilder. „Ich interessiere mich für die Epoche, den inneren Sinn jedes Ereignisses, den Charakter jedes Helden“, - so formulierte Prokofjew die Ziele, von denen er sich bei der Arbeit an „Kische“ leiten ließ (7; S.352).

Vorsehentlich schreibt ein unvorsichtiger Beamter in das Register statt der Worte „Leutnants“ einen nicht existierenden „Leutnant Kische“. Und... die bürokratische Maschine beginnt sich zu drehen - ein Leutnant erwacht zum Leben, wird ernannt, heiratet und stirbt sogar. Das absurd anmutende Thema inspirierte den Komponisten zu einer phantasievollen Musik - auch ohne die visuelle Bandbreite sieht man noch Bilder vom Petersburg der Pawlowsk-Ära mit der Schinderei der zivilen Paraden und dem Prunk der Husarenvergnügungen. Prokofjews Sinn für Humor - subtil, aber auch sehr scharfsinnig - erwies sich als sehr nützlich. Das gilt auch für die Beherrschung des Genres, die sich in der parodistischen, sensiblen Romanze, im burschikosen Lied und im scharf karikierten Marsch zeigt. Getreu seinem



марше. Верный еще раньше сформировавшемуся принципу, чтобы ничего из написанного не пропадало, Прокофьев создал из музыки к фильму пятичастную сюиту. Работа, по его словам, оказалась дьявольской, «зато, что за веселая музыка!», — поощрил сам себя автор (7; с. 358).

Позволим себе забежать несколько вперед и обратимся к киноработе более позднего предвоенного периода, фильму Сергея Эйзенштейна 1938 года «Александр Невский» — первому опыту плодотворного сотрудничества гениальных режиссера и композитора. Подробности этой, казалось бы, прикладной работы (по сути она была более чем творческой), сам ее метод увлекли нестандартностью подходов. Убедившись, что роль музыки в картине чрезвычайно важна, Прокофьев, любитель изобретать и экспериментировать, вдоволь занимался этим. Тем более что был убежден: кинематограф — искусство молодое, современное и предоставляет массу неиспользованных интересных художественных возможностей.

Сергей Сергеевич с тщанием и чрезвычайным любопытством вникал в секреты кинокухни: «Половину фильма (Имеется в виду «Александр Невский». — *Прим, авт.*) занимает Ледовое побоище, которое снимается летом, делая ледовое поле из крашеного в белое асфальта, стекла и белого песку (снежок); выходит здорово...» (7; с. 414). Кинематографические эксперименты стимулировали музыкальные опыты. Так, композитор заметил, что чересчур сильный звук, напрямую направленный в микрофон, травмирует пленку, отчего получается резкий трескучий тембр, и использовал этот прием в образных целях — «рычащее» звучание

Grundsatz, dass nichts von dem, was er geschrieben hatte, verloren gehen durfte, schuf Prokofjew für den Film eine fünfsätzige Suite mit Musik. Das Werk erwies sich nach seinen eigenen Worten als teuflisch, „aber was für eine lustige Musik!“, ermutigte sich der Autor selbst (7; S. 358).

Springen wir ein wenig weiter und wenden wir uns dem Filmwerk der späteren Vorkriegszeit zu, Sergei Eisensteins Film „Alexander Newski“ von 1938 - die erste Erfahrung einer fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen dem brillanten Regisseur und dem Komponisten. Die Details dieser scheinbar angewandten Arbeit (in Wirklichkeit war sie mehr als kreativ), ihre Methode selbst besticht durch die Unkonventionalität ihrer Ansätze. In der Überzeugung, dass die Musik im Film eine äußerst wichtige Rolle spielt, gab Prokofjew, der Erfindungen und Experimente liebte, sein Bestes. Dies umso mehr, als er davon überzeugt war, dass die Kinematographie eine junge und zeitgenössische Kunst ist und eine Fülle von ungenutzten und interessanten künstlerischen Möglichkeiten bietet.

Sergej Sergejewitsch ist mit Sorgfalt und großer Neugier in die Geheimnisse der Filmküche eingedrungen: „Die Hälfte des Films (gemeint ist „Alexander Newski“ - *Anm. d. Verf.*) wird von der Eisschlacht eingenommen, die im Sommer gefilmt wird, wobei ein Eisfeld aus weiß gestrichenem Asphalt, Glas und weißem Sand (Schneeball) entsteht; das sieht toll aus...“ (7; S. 414). Filmische Experimente stimulierten musikalische Experimente. So bemerkte der Komponist, dass ein zu starker, direkt in das Mikrofon gerichteter Ton den Film traumatisieren würde, was zu einem scharfen Knistern führen würde, und nutzte diese Technik für phantasievolle Zwecke - der „knurrende“ Klang von Fanfaren-Themen verstärkte

фанфарных тем усугубило отрицательную характеристику тевтонских рыцарей.

Сергей Сергеевич применял методы, как он выражался, «перевернутой» оркестровки. Мощные по звучанию инструменты, например тромбоны, помещал в отдаленной от микрофона части студии, а более мягкие, в частности фаготы, — у самого микрофона. Вновь получался неожиданно оригинальный, образно нацеленный эффект. Эйзенштейн настолько сроднился с музыкой Прокофьева, что иногда ритм кинематографического монтажа подчинял композиционному ритму музыкальных эпизодов, чем достигалось исключительная слиянность звуко-кинодействия.

Композитор оформлял фильмы без тени снисхождения, руководствуясь самыми высокими критериями. Разумеется, раз действие в «Александре Невском» происходило в XIII веке, был соблазн воспользоваться подлинными католическими песнопениями того времени. Однако, по мнению Прокофьева, спустя семь столетий они уже не могли дать достаточную пищу для воображения современному слушателю. Поэтому композитор поступил так, как и раньше поступал при аналогичных обстоятельствах. Он написал музыку, по его художественному представлению наиболее подходящую для отображения немецких рыцарей эпохи Ледового побоища. Так же распорядился и со вторым контрастным звуковым слоем фильма — русской песней и дал ее в современном складе.

По сложившемуся в его жизни обычаю, Прокофьев был очень строг и требователен и к себе, и ко всем участникам процесса работы. Однажды валторнист пожаловался ему на трудность фразы, которую ему

die negative Eigenschaft von teutonischen Rittern.

Sergej Sergejewitsch verwendete Methoden der, wie er es ausdrückte, „umgekehrten“ Orchestrierung. Kräftige Instrumente wie Posaunen wurden in einem gewissen Abstand zum Mikrofon platziert, während weichere Instrumente wie Fagotte direkt am Mikrofon platziert wurden. Auch hier war die Wirkung unerwartet originell und phantasievoll konzentriert. Eisenstein war mit Prokofjews Musik so vertraut, dass er den Rhythmus der Filmmontage manchmal dem kompositorischen Rhythmus der musikalischen Episoden unterordnete und so eine hervorragende Verschmelzung von Ton und Filmhandlung erreichte.

Der Komponist gestaltete die Filme ohne einen Hauch von Nachsicht, geleitet von den höchsten Kriterien. Da die Handlung in „Alexander Newski“ im 13. Jahrhundert spielt, war man natürlich versucht, authentische katholische Gesänge aus dieser Zeit zu verwenden. Laut Prokofjew konnten sie jedoch sieben Jahrhunderte später die Phantasie des modernen Zuhörers nicht mehr ausreichend anregen. Also tat der Komponist das, was er schon einmal unter ähnlichen Umständen getan hatte. Er schrieb die Musik, die sich nach seinem künstlerischen Konzept am besten für die Darstellung der deutschen Ritter in der Eisschlacht eignete. Dasselbe tat er mit der zweiten kontrastierenden Tonebene des Films, dem russischen Lied, und gab ihm eine moderne Wendung.

Wie in seinem Leben üblich, war Prokofjew sehr streng und forderte sowohl von sich selbst als auch von allen am Prozess Beteiligten viel. Einmal beschwerte sich ein Hornist bei ihm über die Schwierigkeit einer Phrase,

надлежало сыграть и посетовал, что может сыграть фальшиво. Ответ композитора был неумолим: «А я думал о художественном эффекте, а не о вашем удобстве... Если вы скиксуете (сыграете нечисто. — *Прим, авт.*), то значит плохо владеете валторной и необходимо будет вызвать такого виртуоза, который отлично справится с этой партией» (27; с. 529). Вместе с тем Сергей Сергеевич, будучи человеком очень прямодушным, и свои промахи всегда признавал. По воспоминаниям звукорежиссера Бориса Вольского, в один прекрасный день Прокофьев сам захотел выполнить его работу и сел за пульт. Однако при этом он мало обращал внимания на показания приборов и не считался с техническими нормативами, а ориентировался только на собственный слух. После ухода композитора ответственный Вольский сделал еще два дубля того же фрагмента. Последовала весьма красноречивая реакция. Познакомившись в ними, Прокофьев забраковал свой дубль: «Это ни к черту не годится» и одобрил работу высокого профессионала Вольского: «Мне лишний урок — никогда не надо браться не за свое дело» (27; с. 529).

«Эта лента дышит музыкой», — сказал об «Алекサンドре Невском» литератор Виктор Шкловский (7; с. 415). В одних фрагментах каждый эпизод находил отклик в музыке. В других же музыка либо предваряла характер события, либо давала эмоциональную реакцию на него. Скажем, на экране изображены русские воины, которые только ожидают нападения, а в музыке уже звучит «тема нашествия», словно сигнал к обороне. Или тевтонские рыцари в панике мечутся по своему лагерю, предчувствуя близкую гибель, в оркестре же в тот же момент торжествует ликующая тема

die er spielen musste, und beklagte sich, er könnte sie falsch spielen. Die Antwort des Komponisten war unnachgiebig: „Ich habe an die künstlerische Wirkung gedacht, nicht an Ihren Komfort... Wenn Sie ausfallen (unsauber spielen. - *Anm. d. Verf.*), dann bedeutet das, dass Sie das Horn nicht sehr gut beherrschen, und wir werden einen Virtuosen hinzuziehen müssen, der die Rolle perfekt spielen kann“ (27; S. 529). Gleichzeitig war Sergej Sergejewitsch ein sehr geradliniger Mensch, der seine Schwächen immer zugab. Nach den Erinnerungen des Tonregisseurs Boris Wolski wollte Prokofjew eines Tages seine Arbeit selbst machen und setzte sich an das Pult. Aber er achtete kaum auf die Messwerte der Instrumente und hielt sich nicht an technische Normen, sondern verließ sich allein auf seine Ohren. Nachdem der Komponist gegangen war, machte Wolski zwei weitere Aufnahmen desselben Stücks. Es folgte eine sehr eloquente Reaktion. Nachdem er sie kennengelernt hatte, lehnte Prokofjew seine eigene Auffassung ab: „Das ist kein Weg zur Hölle“, und billigte die Arbeit des hochprofessionellen Wolski: „Ich habe eine zusätzliche Lektion gelernt - man sollte nie die falschen Angelegenheiten übernehmen“ (27; S. 529).

„Dieser Film atmet Musik“, - sagte der Literaturkritiker Wiktor Schklowski über „Alexander Newski“ (7; S.415). In einigen Fragmenten wurde jede Episode in der Musik wiedergegeben. In anderen Fällen hat die Musik entweder die Art des Ereignisses vorweggenommen oder eine emotionale Antwort darauf gegeben. So zeigen die Bilder auf dem Bildschirm russische Krieger, die nur auf einen Angriff warten, während das Thema der Invasion bereits in der Musik präsent ist, sozusagen als Signal für die Verteidigung. Oder die teutonischen Ritter geraten in ihrem Lager in Panik, weil sie ihren bevorstehenden Untergang erwarten, während das

русского воинства, прозревая его скорую победу. Благодаря такому взаимодействию звукового и зрительного образов возникал подлинный художественный эффект. Фильм Эйзенштейна — Прокофьева был воспринят как актуальный отклик на растущую в мире угрозу со стороны немецкого фашизма — «тевтонского ордена» нашего века.

Orchester gleichzeitig das Jubelthema der russischen Armee zelebriert, das ihren bevorstehenden Sieg ankündigt. Durch dieses Zusammenspiel von Ton und Bild entsteht ein wahrer künstlerischer Effekt. Eisenstein-Prokofjews Film wurde als dringende Antwort auf die wachsende Bedrohung in der Welt durch den deutschen Faschismus - die „teutonische Ordnung“ unseres Jahrhunderts - verstanden.



Сергея Прокофьев в солнцовском саду с отцом и матерью. 1892

Sergej Prokofjew im Garten von Solnzowo mit Vater und Mutter. 1892



Будущий композитор с рукописью оперы «Великан». 1901

Zukünftiger Komponist mit dem Manuskript der Oper „Der Riese“. 1901



За шахматами. 1900-е

Hinter dem Schachbrett. 1900-e



За партией в шахматы с  
В.М. Морозевым. 1907—1908

Bei einer Schachpartie mit  
W. M. Morolew. 1907-1908



Композитор С.И. Танеев.  
Конец 1890-х — начало 1900-х

Komponist S. I. Tanejew.  
Ende 1890er - Anfang 1900er Jahre





Профессоры Санкт-Петербургской консерватории. Слева направо:  
А.К. Лядов, А.К. Глазунов,  
Н.А. Римский-Корсаков. 1905

Professoren des St. Petersburger Konservatoriums. Von links nach rechts:  
A. K. Ljadow, A. K. Glasunow,  
N. A. Rimski-Korsakow. 1905



Здание Санкт-Петербургской консерватории. 1896—1903

Gebäude des St. Petersburger Konservatoriums. 1896 -1903



На консерваторском балу.  
Конец 1900-х

Auf einem Konservatoriumsball.  
Ende 1900er Jahre

А.И. Глазунов, Н.И. Абрамычев,  
С.С. Прокофьев и другие  
выпускники Санкт-Петербургской  
консерватории. 1908

A. I. Glasunow, N. I. Abramitschew,  
S. S. Prokofjew und andere  
Absolventen des St. Petersburger  
Konservatoriums. 1908



За фортепиано. Во время обучения в  
консерватории. 1910

Am Klavier. Während des Studiums am  
Konservatorium. 1910





Териоки, Авг. 1913, после премьеры 2<sup>го</sup> концерта, оп. 16

Автограф композитора.  
С Борисом Захаровым у моря.  
Териоки. Август 1913

Autograph des Komponisten.  
Mit Boris Sacharow am Meer.  
Terioki. August 1913.



За чтением партитуры. Чикаго. 1918

Bei der Lektüre einer Partitur.  
Chicago. 1918



На гастролях в Японии. 1918

Auf Tournee in Japan. 1918

Э. Ансерме, С. П. Дягилев, И. Ф. Стравинский, и С. С. Прокофьев во время гастролей «Русского балета». Лондон. 1921

E. Ansermet, S. P. Djagilew, I. F. Strawinsky, und S. S. Prokofjew während der Tournee des „Russischen Balletts“. London. 1921



За фортепиано. 1925

Am Flügel. 1925





С Линой Кодиной. Париж. 1921

Mit Lina Codina. Paris. 1921



С женой Линой, матерью Марией Григорьевной и сыном Святославом. Париж. 1924

Mit Ehefrau Lina, Mutter Marija Grigorjewna und Sohn Swjatoslaw. Paris. 1924



Супруги Прокофьевы с сыном Святославом. 1924

Ehepaar Prokofjew mit Sohn Swjatoslaw. 1924



С артистами после спектакля  
«Любовь к трем апельсинам».  
Ленинградский государственный  
театр оперы и балета. 10 февраля  
1927

Mit Künstlern nach der Aufführung von  
„Die Liebe zu den drei Orangen“.  
Leningrader Staatliches Opern- und  
Balletttheater. 10. Februar 1927.



В.В. Софроницкий рядом с  
автомобилем, в котором сидят С.С.  
Прокофьев, композитор В.А.  
Дукельский и Л.И. Прокофьева.  
Франция. 1929

W. W. Sofronizki neben dem Auto, in  
dem S. S. Prokofjew, der Komponist W.  
A Dukelskij und L. I. Prokofjewa sitzen.  
Frankreich. 1929



С дирижером Н.С. Головановым и певицей А.В. Неждановой. Москва. 1935

Mit dem Dirigenten N. S. Golowanow und der Sängerin A. W. Neschdanowa. Moskau. 1935



С. Прокофьев, Э. Петри, Г. Нейгауз, Р. Казадезюс.  
Клуб мастеров искусств. Москва. 1936

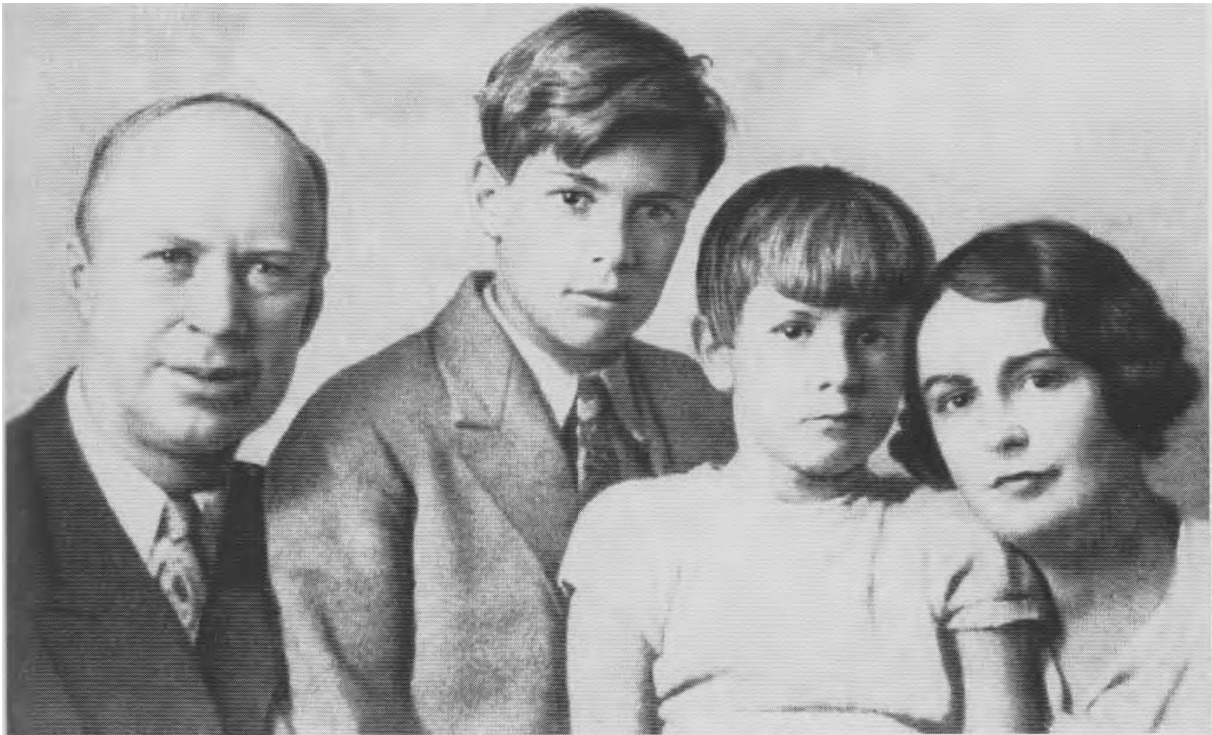
S. Prokofjew, E. Petri, G. Neuhaus, R. Casadesus.  
Club der Meister der Künste. Moskau. 1936





Среди детей с руководителем  
Московского музыкального детского  
театра Н.И. Сац. Москва. 1936

Unter Kindern mit der Leiterin des  
Moskauer musikalischen  
Kindertheaters, N. I. Saiz. Moskau. 1936



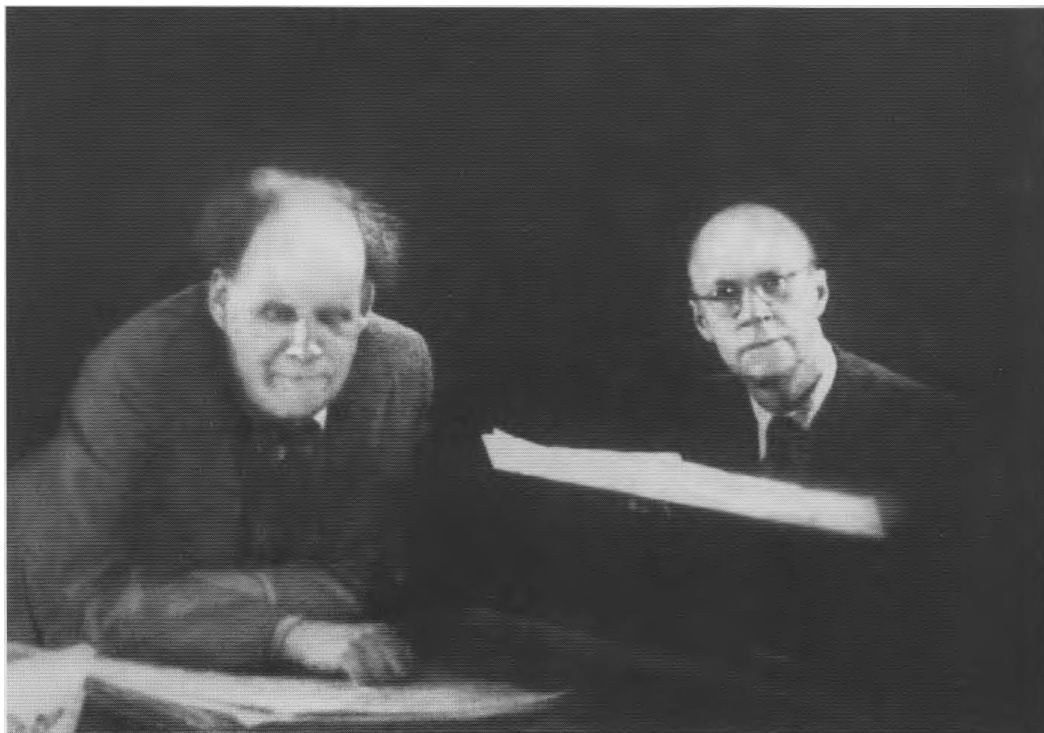
С женой Линой и сыновьями  
Святославом и Олегом. 1936

Mit Ehefrau Lina und den Söhnen  
Swjatoslaw und Oleg. 1936



Афиша шахматного матча между известными музыкантами: композитором С.С. Прокофьевым и скрипачом Д.Ф. Ойстрахом. 1937

Plakat eines Schachspiels zwischen berühmten Musikern: dem Komponisten S. S. Prokofjew und dem Geiger D. F. Oistrach. 1937



С С.М. Эйзенштейном за работой.  
1937

Mit S. M. Eisenstein bei der Arbeit.  
1937





Г.С. Уланова и К.М. Сергеев. Сцена из балета С.С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Ленинградский академический театр оперы и балета имени С.М. Кирова. 1939

G. S. Ulanowa und K. M. Sergejew. Szene aus Prokofjews Ballett „Romeo und Julia“. Leningrader Akademisches Opern- und Ballettheater S. M. Kirow. 1939



На репетиции за дирижерским пультом. Москва. 1939

Bei der Probe am Dirigentenpult. Moskau. 1939



Композиторы С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. 1941

Die Komponisten Sergej Prokofjew und Nikolai Mjaskowski. 1941



Со второй женой М.А. Мендельсон-Прокофьевой. 1948

Mit seiner zweiten Frau M. A. Mendelssohn-Prokofjewa. 1948



В санатории. Подлипки. 1945

Im Sanatorium. Podlipki. 1945



В сыновьями Олегом и Святославом.  
1950

Mit den Söhnen Oleg und Swjatoslaw.  
1950



На даче под Москвой. 1951

Auf der Datscha bei Moskau. 1951



Сцена из оперы С.С. Прокофьева  
«Война и мир» в постановке  
Московского академического  
музыкального театра им. К.С.  
Станиславского и Вл.И. Немировича-  
Данченко. 1956

Szene aus der Oper „Krieg und Frieden“  
von S. S. Prokofjew, aufgeführt am  
Moskauer Akademischen Musiktheater,  
benannt nach Konstantin Stanislawski  
und Wladimir Nemirowitsch-  
Dantschenko. 1956



С.С. Прокофьев. Москва. 1952

S. S. Prokofjev. Moskau. 1952

Но вернемся к театральным работам Прокофьева этих лет, связанных с драматической сценой. Руководитель Камерного театра — одного из новаторских театральных коллективов Москвы — Александр Таиров пригласил Прокофьева писать музыку к «Египетским ночам». Таиров задумал богато насытить свою постановку музыкой. Именно она должна была объединить в его спектакле разнохарактерные эпизоды из трех литературных источников: поэмы Пушкина «Египетские ночи», трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра», пьесы Бернарда Шоу «Цезарь и Клеопатра». Особо привлекла композитора приближенность драматургии необычного театрального замысла к опере или балету — в нем предполагались симфонические фрагменты, музыкальные монологи и пантомимы, повторяющиеся темы-лейтмотивы, песни и танцы. Несмотря на очень стильные декорации художника В. Рындина, потрясающую артистическим темпераментом игру талантливейшей Алисы Коонен в роли Клеопатры и, конечно, необычайно выразительную музыку, спектакль, однако, из-за отсутствия цельной драматургии удержался в репертуаре недолго. Чуткий к литературе, Сергей Сергеевич точно среагировал на несовместимость текстов, которая стала одной из причин короткой сценической судьбы интересного замысла: «...несмотря на очаровательное остроумие Бернарда Шоу, старик Шекспир оказался таким титаном, что явилось желание дать ему как можно больше места и как можно меньше места Шоу. Урезанный Бернард совсем потерял в весе и превратился в малонеобходимый придаток в начале представления» (Пушкин присутствовал только в виде монолога Клеопатры в середине представления. — *Прим, авт.*) (11;

Doch zurück zu Prokofjews Theaterarbeit jener Jahre, die sich auf die dramatische Bühne bezieht. Alexander Tairow, der Direktor des Kammertheaters - eines der bahnbrechenden Theaterensembles Moskaus - lud Prokofjew ein, Musik zu „Ägyptische Nächte“ zu schreiben. Tairow plante, seine Produktion reichlich mit Musik zu unterlegen. Es sollte in seiner Inszenierung verschiedene Episoden aus drei literarischen Quellen vereinen: Puschkins Gedicht „Ägyptische Nächte“, Shakespeares Tragödie „Antonius und Kleopatra“ und Bernard Shaws Stück „Cäsar und Kleopatra“. Den Komponisten reizte vor allem der Ansatz der Dramaturgie der ungewöhnlichen theatralischen Idee einer Oper oder eines Balletts - sie sah symphonische Fragmente, musikalische Monologe und Pantomimen, wiederkehrende Themen und Leitmotive, Lieder und Tänze vor. Trotz des sehr stilvollen Bühnenbildes des Künstlers W. Ryndin, des umwerfenden künstlerischen Temperaments der talentierten Alisa Koonen als Kleopatra und der sicherlich sehr ausdrucksstarken Musik, war die Aufführung jedoch wegen des Fehlens einer ganzheitlichen Dramaturgie nicht lange im Repertoire. Der literatursensible Sergej Sergejewitsch reagierte treffend auf die Unvereinbarkeit der Texte, was einer der Gründe für das kurze Bühnenschicksal der interessanten Idee war: „...trotz des charmanten Witzes von Bernard Shaw war der alte Shakespeare ein solcher Titan, dass man ihm möglichst viel Raum geben wollte und Shaw möglichst wenig Platz. Der gekürzte Bernard verlor völlig an Gewicht und wurde zu Beginn der Aufführung zu einem unnötigen Anhängsel“ (Puschkin war nur als Kleopatras Monolog in der Mitte der Aufführung anwesend. - *Anm. des Verf.*) (11; 125). Das musikalische Material ist, wie erwartet, nicht verloren gegangen.



125). Музыкальный материал, как и ожидалось, не пропал. Осталась семичастная сюита, до сих пор покоряющая свежестью, суровой архаичной красотой.

Новая окружающая реальность предлагала и другие, прежде неизведанные занятия. Так, Прокофьев начал педагогическую деятельность в Школе высшего мастерства при Московской консерватории (1932-1937). На его уроках (они проходили, как правило, у него дома) черты прокофьевской личности проявлялись весьма явно. Замечания были лаконичны и конкретны. Даже если настроенный благожелательно к ученику композитор не удерживался от некоторого ехидства («здесь у вас пианист будет мух ловить», — сказал он Араму Хачатуряну, когда тот показал эскиз второй части своего фортепианного концерта), все же конструктивные замечания преобладали: «Советую вам записывать все фактурные находки, не дожидаясь созревания всего замысла. Записывайте отдельные пассажи, интересные куски, не обязательно подряд. Потом из этих «кирпичей» вы сложите целое...» (7; с. 353). Эти слова обращены к тому же Хачатуряну. Прокофьев не считал зазорным делиться с молодежью собственным опытом. Несмотря на то что педагогическую работу скоро поглотило громадьё личных замыслов, интерес к молодежи и шире — к музыке, рождавшейся рядом, не иссякал никогда.

В то насыщенное новыми впечатлениями время, опять же впервые, Сергею Сергеевичу предстояло попробовать себя в музыке для духового оркестра, предназначенной для массового физкультурного парада. Написанный им по заказу упругий ликующий марш был хорошо принят, что Прокофьеву

Геblieben ist die siebensätzigе Suite, die immer noch durch ihre frische, geradezu archaische Schönheit besticht.

Die neue Umgebung bot andere, bisher unerforschte Aktivitäten. So begann Prokofjew an der Hochschule des Moskauer Konservatoriums zu unterrichten (1932-1937). Bei seinen Unterrichtsstunden (die er gewöhnlich bei sich zu Hause abhielt) waren Prokofjews Persönlichkeitsmerkmale sehr deutlich zu erkennen. Seine Äußerungen waren lakonisch und konkret. Auch wenn sich der Komponist, der seinem Schüler wohlgesonnen war, einen gewissen Spott verkneifen konnte („hier haben Sie einen Pianisten, der Fliegen fängt“, - sagte er zu Aram Chatschaturjan, als dieser die Skizze des zweiten Satzes seines Klavierkonzerts zeigte), überwogen doch konstruktive Beobachtungen: „Ich rate Ihnen, alle Ihre textlichen Entdeckungen aufzuzeichnen, ohne zu warten, bis die Idee reif ist. Nehmen Sie einzelne Passagen auf, interessante Stücke, nicht unbedingt hintereinander. Aus diesen „Bausteinen“ werden Sie dann ein Ganzes machen...“ (7; S. 353). Diese Worte sind an denselben Chatschaturjan gerichtet. Prokofjew empfand es nicht als beschämend, seine eigenen Erfahrungen mit jungen Menschen zu teilen. Obwohl seine Lehrtätigkeit schon bald von einer Vielzahl persönlicher Interessen in Anspruch genommen wurde, ließ sein Interesse an jungen Menschen und - im weiteren Sinne - an der Musik, die mit ihnen geboren wurde, nie nach.

In dieser Zeit voller neuer Erfahrungen versuchte sich Sergej Sergejewitsch zum ersten Mal als Musiker in einer Blaskapelle, die für eine große Sportparade bestimmt war. Der schwungvolle, jubelnde Marsch, den er auf Bestellung geschrieben hatte, kam gut an, was Prokofjew in gewisser Weise schmeichelte. Und der

до известной степени польстило. А яркое красочное шествие физкультурников, шагающих под музыку его марша, не могло не захватить. К тому же, это черты новой жизни соответствовали его доминирующему тогда созидательному настрою.

Иногда в глазах окружающих композитор выглядел чопорным и высокомерным. Вероятно, это было неким защитным свойством, которым, кстати, нередко пользуются подростки. А, честно говоря, в чем-то Сергей Сергеевич так и остался в жизни подростком. Режиссер Наталия Сац, как раз и обратившая сначала внимание на высокомерность Прокофьева, чуть позже, наблюдая на одном из спектаклей за его живой и непосредственной реакцией на происходящее, засомневалась в этом, а познакомившись с композитором поближе, и вовсе отказалась от этого своего взгляда: «Если ему (Прокофьеву. — *Прим, авт.*) что-либо нравилось — то очень; если нет — тоже очень. Говорил коротко, прямо, горячо, даже резко. Не пользовался словами “так себе”, “отчасти”. К его необычным, похожим на обрубки, ответам надо было привыкнуть, зато потом становилось легко и просто. Он был искренен и откровенен. Мое первое впечатление, что Сергей Сергеевич чопорен и высокомерен, было ошибочным. В эту тогу он одевался только тогда, когда был не в духе и хотел, чтобы его оставили в покое» (27; с. 506). Лучше узнав Сергея Сергеевича, Наталия Ильинична заметила и почти театральную контрастность его характера: «Предусмотреть его реакцию было трудно: то неожиданно кроток, то еще более неожиданно строптив» (27; с. 510).

Сац, всю жизнь посвятившая себя детскому театру, увлекла Прокофьева своим энтузиазмом и способствовала рождению на свет в

farbenfrohe Zug von Sportlern, die zu den Klängen seines Marsches marschierten, konnte nicht anders, als zu begeistern. Es war außerdem ein Merkmal des neuen Lebens, das zu seiner damals vorherrschenden konstruktiven Stimmung passte.

Manchmal wirkte der Komponist in den Augen der anderen steif und arrogant. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Art Schutzfunktion, die übrigens häufig von Jugendlichen genutzt wird. Und um ehrlich zu sein, blieb Sergej Sergejewitsch in gewisser Weise ein Jugendlicher in seinem Leben. Die Regisseurin Natalja Saz, die anfangs Prokofjews Arroganz bemerkte, zweifelte später, als sie eine seiner Aufführungen des Stücks sah, daran und gab diese Ansicht auf, nachdem sie den Komponisten besser kennengelernt hatte: „Wenn er (Prokofjew - *Anm. d. Verf.*) etwas mochte, mochte er es sehr; wenn nicht, mochte er es auch sehr. Er sprach kurz, direkt, leidenschaftlich und sogar scharf. Er hat nicht die Worte „geht so“ oder „teilweise“ verwendet. An seine ungewöhnlichen, plumpen Antworten musste man sich erst gewöhnen, aber dann ging es ganz leicht und einfach. Er war aufrichtig und geradeheraus. Mein erster Eindruck, Sergej Sergejewitsch sei steif und arrogant, war falsch. Er zog diese Toga nur an, wenn er schlecht gelaunt war und in Ruhe gelassen werden wollte“ (27; S. 506). Nachdem sie Sergej Sergejewitsch näher kennengelernt hatte, bemerkte Natalja Iljinitchna den fast theatralischen Kontrast seines Charakters: „Es war schwierig, seine Reaktionen vorherzusehen: mal plötzlich sanftmütig, dann wieder plötzlich rebellisch“ (27; S. 510).

Saz, die sich ihr Leben lang dem Kindertheater widmete, zog Prokofjew mit ihrem Enthusiasmus in ihren Bann und trug dazu bei, dass 1936 eines der

1936 году одного из самых популярных произведений композитора — симфонической сказки для детей «Петя и волк». У Прокофьева не так уж много произведений для детей, но каждое — «Детская музыка» для фортепиано, несколько вокальных миниатюр — жемчужина.

Сергей Сергеевич очень заинтересовался предложением Наталии Ильиничны, они вместе долго фантазировали, и вот уже у него выстроилась драматургия симфонической сказки, где рассказывается, как отважный пионер победил злодея- волка: «...начинать надо с конкретного, контрастного, впечатляющего: волк — птица, злое — доброе, большое — маленькое. Острота характеров — острота различных музыкальных тембров, у каждого действующего лица свои лейтмотивы». Говорили о том, вспоминала Сац, что сюжет должен быть с увлекательной интригой, неожиданными событиями — иначе даже недолгие 20-25 минут, в которые решено было уложить занимательное повествование, дети не смогут сохранить внимание и усидеть на месте (27; с. 509).

Замысел оправдался в полной мере. Словно мастерской рукой художника-анималиста «рисует» композитор происходящее: щебетание ничего не подозревающей птички, вкрадчивые прыжки кошки, грозное рычание волка, покрякивание переваливающейся с бока на бок утки. И при этом — ни тени натурализма. Дети всей планеты трогательно и на всю жизнь полюбили «Петю и волка». Замечательное письмо написал на радио один из школьников: «Музыка про Петю, птицу и волка мне очень понравилась. Когда ее слушал, то узнал всех. Кошка была красивая, ходила, чтобы слышно не было, она

populärsten Werke des Komponisten entstand: das symphonische Märchen für Kinder „Peter und der Wolf“. Prokofjew hat nicht viele Werke für Kinder geschrieben, aber jedes einzelne - „Kindermusik“ für Klavier, mehrere Vokalminiaturen - ist ein Juwel.

Sergej Sergejewitsch war sehr interessiert an Nataljas Vorschlag, sie phantasierten lange zusammen und er hatte hier bereits die Dramaturgie einer symphonischen Erzählung ausgearbeitet, in der erzählt wird, wie ein tapferer Pionier einen Wolfsbösewicht besiegt: „...man muss mit dem Konkreten beginnen, kontrastierend und beeindruckend: Wolf - Vogel, böse - gut, groß - klein. Die Schärfe der Charaktere ist die Schärfe der verschiedenen musikalischen Klangfarben, jeder Schauspieler hat seine eigenen Leit motive“. Wie sich Saz erinnerte, wurde gesagt, dass die Handlung eine spannende Handlung und unerwartete Ereignisse haben sollte, da sonst selbst eine kurze, 20-bis 25-minütige, unterhaltsame Erzählung es den Kindern nicht ermöglichen würde, ihre Aufmerksamkeit zu behalten und sitzen zu bleiben (27, S. 509).

Die Idee war völlig gerechtfertigt. Es ist, als ob die meisterhafte Hand des Komponisten als Tiermaler das Geschehen „zeichnet“: das Zwitschern eines ahnungslosen Vogels, die einschmeichelnden Sprünge der Katze, das bedrohliche Knurren des Wolfs, das Schnattern einer Ente, die sich von einer Seite zur anderen bewegt. Und keine Spur von Naturalismus. Kinder auf der ganzen Welt haben sich in „Peter und der Wolf“ verliebt, berührend und lebenslang. Ein Schüler schrieb einen bemerkenswerten Brief an das Radio: „Mir hat die Musik über Peter, den Vogel und den Wolf sehr gut gefallen. Als ich es mir anhörte, erkannte ich alle wieder. Die Katze war schön, sie lief so, dass



была хитрая. Утка была кособокая, глупая. Когда волк ее съел, мне было жалко. Я был рад, когда в конце услышал ее голос. Больше всех мне понравилось, как Петя воевал с волком и как все инструменты играли, когда волка поймали, ведут в Зоологический сад. Я это нарисовал. Подобрал эту музыку на рояле. Только когда играет оркестр, куда интересней. Напишите, когда еще будете давать концерт» (27; с. 512).

В отличие от этого умного и чуткого мальчика, взрослые дяди и тети не сразу приняли «Петю и волка», упрекая музыку в чрезмерной иллюстративности. Однако впоследствии она зазвучала на самых разных языках мира — на концертах и театральных площадках, в грамзаписях и телепередачах. Прозаический текст читали такие знаменитости, как Вера Марецкая, Жерар Филип, Питер Устинов, Элеонора Рузвельт. Сказка пережила различные трансформации, превращаясь то в балет, то в мультипликационный фильм Диснея.

Недаром, адаптируясь в новой жизни, Прокофьев обратился к музыке для детей, олицетворяющих будущее страны, сыном которой он ощущал себя все больше и больше. Даже некоторые явные сигналы, возвестившие о начале всеобщего идеологического давления, подчинения всякого живого смелого творчества интересам тоталитарного государства, Прокофьев, казалось бы, не воспринимал адекватно. Воспринимал так, как и всегда, применительно к творчеству; «Плывет поток мыслей — нужны грабли, чтобы отобрать самое нужное» (18; с. 169). Он и отбирал. Когда в 1934 году Первый съезд писателей провозгласил социалистический реализм

man sie nicht hören konnte, sie war schlau. Die Ente war schielend, dumm. Als der Wolf sie gefressen hat, hat sie mir leid getan. Ich war froh, als ich am Ende ihre Stimme hörte. Am besten hat mir gefallen, wie Peter gegen den Wolf gekämpft hat und wie alle Instrumente gespielt haben, als der Wolf gefangen wurde, um in den Zoologischen Garten zu gelangen. Das habe ich gezeichnet. Ich habe diese Musik auf dem Klavier aufgenommen. Nur wenn ein Orchester spielt, ist es noch viel interessanter. Schreiben Sie, wann Sie wieder ein Konzert geben werden“ (27; S. 512).

Im Gegensatz zu diesem klugen und sensiblen Jungen akzeptierten die erwachsenen Onkel und Tanten „Peter und der Wolf“ nicht sofort und warfen der Musik vor, zu illustrativ zu sein. Später wurde es jedoch in vielen verschiedenen Sprachen der Welt gespielt - in Konzerten und Theatern, auf Schallplatten und im Fernsehen. Der Prosatext wurde von Berühmtheiten wie Wera Marezkaja, Gerard Philip, Peter Ustinov und Eleanor Roosevelt gelesen. Das Märchen hat verschiedene Verwandlungen erfahren und wurde entweder zu einem Ballett oder einem Disney-Zeichentrickfilm.

Nicht zufällig wandte sich Prokofjew, als er sich an das neue Leben anpasste, der Musik für Kinder zu, die die Zukunft des Landes verkörpert, als dessen Sohn er sich mehr und mehr fühlte. Selbst einige der offensichtlichen Signale, die den Beginn eines allgemeinen ideologischen Drucks und die Unterwerfung jeder lebendigen und kühnen Kreativität unter die Interessen eines totalitären Staates ankündigten, schien Prokofjew nicht angemessen wahrzunehmen. Er nahm es so wahr, wie er es in Bezug auf die Kunst immer tat: „Der Strom der Gedanken fließt dahin - man braucht einen Rechen, um das Notwendigste auszuwählen“ (18; S. 169). Und das tat er auch. Als der Erste Schriftstellerkongress 1934 den sozialistischen Realismus als einzig

единственно возможным способом отражения революционной действительности, Прокофьев словно пропустил мимо сознания ничего не значащие для него идеи «партийности» и «народности», так же как другие демагогические пассажи. Но зато сочувственно отнесся к призыву воспитания нового человека, хотя, разумеется, имел в виду нечто совсем иное, чем партийные функционеры.

Да, и он считал, что «сейчас не те времена, когда музыка писалась для крошечного кружка эстетов. Сейчас огромные толпы народа стали лицом к лицу с серьезной музыкой и вопросительно ждут. Композиторы, отнеситесь внимательно к этому моменту: если вы оттолкнете эти толпы, они уйдут к джазу или туда, где «Маруся отравилась и в покойницежке лежит». Но — Сергей Сергеевич опасался и обратного — и тут уж он принципиально расходился с утверждениями партийного официоза — «перемигивания» с публикой, пассивного подлаживания под ее вкусы, то есть позиции, не имеющей ничего общего с настоящим большим искусством (11; с. 148).

Более того, композитор Прокофьев ухитрился в определенной мере подчинить постулаты социалистического реализма своим художественным интересам. В эти годы и он потянулся к крупным многозначным эпическим концепциям, захотел по-новому взглянуть на историческое прошлое; виток собственного культурного развития привел его тогда к большому стилю. Другое дело, что Прокофьев никогда не подчинялся никаким «измам»; напомним уже цитированные слова: «Меньше всего мне хочется себя классифицировать». Композитор мог вполне законно повторить эти слова в 30-е годы уже на советской земле. И он был не одинок в стремлении идти

возможную форму der Widerspiegelung der revolutionären Wirklichkeit proklamierte, scheint Prokofjew die für ihn bedeutungslosen Begriffe „Parteilichkeit“ und „Nationalismus“ sowie andere demagogische Passagen übersehen zu haben. Aber er hatte Verständnis für die Forderung, den neuen Menschen zu erziehen, auch wenn er natürlich etwas ganz anderes im Sinn hatte als die Parteifunktionäre.

Ja, und er glaubte, dass „dies nicht die Zeiten waren, in denen Musik für einen kleinen Kreis von Ästheten geschrieben wurde. Jetzt sind große Menschenmassen mit ernster Musik konfrontiert und warten fragend. Komponisten, nehmt diesen Punkt sorgfältig zur Kenntnis: wenn ihr diese Leute vertreibt, gehen sie zum Jazz oder zu dem Ort, an dem „Marusja vergiftet wurde und in der Leichenhalle liegt“. Sergej Sergejewitsch hütete sich aber auch vor dem Gegenteil, und hier widersprach er grundlegend den Ansprüchen der Parteifunktionäre: dem Publikum „zuzwinkern“, sich passiv seinem Geschmack anpassen, eine Haltung, die mit wahrer großer Kunst nichts gemein hat (11; S. 148).

Darüber hinaus gelang es dem Komponisten Prokofjew, die Grundsätze des sozialistischen Realismus bis zu einem gewissen Grad seinen eigenen künstlerischen Interessen unterzuordnen. Auch er strebte in diesen Jahren nach großen, vielschichtigen epischen Konzepten und wollte die historische Vergangenheit mit einer neuen Perspektive betrachten; eine Spirale seiner eigenen kulturellen Entwicklung führte ihn dann zum großen Stil. Außerdem hat sich Prokofjew nie irgendwelchen „Ismen“ unterworfen; man erinnere sich an die bereits zitierten Worte: „Das Letzte, was ich tun möchte, ist, mich zu klassifizieren.“ Der Komponist hätte diese Worte bereits in den 30er Jahren auf sowjetischem Boden mit Recht wiederholen können.

своим путем. Примечательно, что эпоха побед и ужасов, как можно было бы назвать 30-е годы, вызвала к жизни немало шедевров, обессмертивших советскую музыку. Это и Пятая, Шестая симфонии Шостаковича, Шестнадцатая и Двадцать первая — Мясковского, Фортепианный и Скрипичный концерты Хачатуряна (конечно, сюда же относятся и сочинения Прокофьева, но о них впереди). Масштаб и мощь таланта их создателей оказались сильнее идеологического давления, которое они испытывали.

Однако партийные функционеры были верны себе. В 1936 году прошла печально известная разгромная кампания, направленная против одного из самых ярких представителей современной музыки — младшего коллеги Прокофьева, Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. В редакционных статьях газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» содержалась уничтожающая критика его оперы «Леди Макбет Мценского уезда», незадолго до этого, после постановок в Москве и Ленинграде, приравненной к шедеврам, наподобие «Пиковой дамы» Чайковского и балета «Светлый ручей». У нас нет прямых свидетельств реакции Сергея Сергеевича на эту акцию властей. Выскажем лишь предположения. Скорее всего, не сам факт огульной критики мог вызвать недоумение Сергея Сергеевича. Прокофьев в разное время и в разных странах переживал подобное по резкости тона. Однако отсутствие хоть какой-нибудь художественной логики ставило в тупик. Беззастенчивому шельмованию подвергались явления, поразительно не схожие: впечатляющая новаторская

Und er war nicht der Einzige, der seinen eigenen Weg zu gehen suchte. Es ist bemerkenswert, dass die Ära der Triumphe und Schrecken, wie man die 30er Jahre nennen könnte, viele Meisterwerke hervorgebracht hat, die die sowjetische Musik unsterblich gemacht haben. Dazu gehörten Schostakowitschs Fünfte und Sechste Sinfonie, Mjaskowskis Sechzehnte und Einundzwanzigste, Chatschaturjans Klavier- und Violinkonzerte (die natürlich auch Werke von Prokofjew enthielten, doch dazu später mehr). Der Umfang und die Kraft des Talents ihrer Schöpfer erwiesen sich als stärker als der ideologische Druck, dem sie ausgesetzt waren.

Die Parteifunktionäre blieben sich jedoch treu. Im Jahr 1936 fand eine berüchtigte Verleumdungskampagne gegen einen der brilliantesten Vertreter der zeitgenössischen Musik statt - Prokofjews jüngeren Kollegen Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch. In den Leitartikeln der „Prawda“, „Chaos statt Musik“ und „Ballettbetrug“, wurde seine Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ heftig kritisiert, die noch kurz zuvor, nach den Aufführungen in Moskau und Leningrad, als Meisterwerk gehandelt worden war, ähnlich wie Tschaikowskys „Pique Dame“ und das Ballett „Der helle Bach“. Wir haben keine direkten Beweise für die Reaktion von Sergej Sergejewitsch auf dieses Vorgehen der Behörden. Wir werden nur Vermutungen anstellen. Wahrscheinlich ist es nicht die Tatsache der pauschalen Kritik, die Sergej Sergejewitsch verblüfft hat. Prokofjew erlebte zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern einen ähnlich rauen Ton. Das Fehlen jeglicher künstlerischer Logik war jedoch verblüffend. Schamlos verunglimpft Phänomene, die auffallend anders waren: eine beeindruckende und innovative Partitur, die tragische Satire von „Lady Macbeth“, komplex in ihrer musikalischen Sprache und dramaturgischen Wendungen, und nahe

партитура, сложная по музыкальному языку, драматургическим перипетиям трагедия-сатира «Леди Макбет» и приближенная к легкой оперетке, светлая, простая по мелодике бытового склада, четкой танцевальной ритмике музыка «Светлого ручья». Естественно возникало подозрение, что вовсе не суть таких принципиально разных произведений интересовала безжалостных критиков, а нечто совсем другое, не поддающееся пока осмыслению. Во всяком случае, со стороны мало ориентирующегося в советской действительности Прокофьева. С чем, однако, противник всякого примитива, наш герой никак не мог согласиться, так это с противопоставлением «Леди Макбет» опере Ивана Дзержинского «Тихий Дон», которая была выбрана партийными идеологами как альтернатива сочинению Шостаковича. Путь, провозглашенный Дзержинским, который опирался в своей опере исключительно на песенные интонации, и где песня была основным двигателем драматургии, объявлялся новоявленными вершителями искусства наиболее желательным для оперного жанра.

Вокруг происходили и другие непонятные события, свидетельствующие о явной непоследовательности официального курса. Даже «буревестник революции», пролетарский писатель Максим Горький, колебался. В письме Сталину он писал, что статья «Сумбур вместо музыки» «разрешила стае бездарных людей, халтуристов всячески травить Шостаковича, который заслужил бережное отношение как наиболее одаренный из всех музыкантов». Одновременно тот же Горький клеймил формализм, с его точки зрения, средство прикрыть «уродливо враждебное

an einer leichten Operette, die leichte, einfache in ihrer Melodie und klaren Tanzrhythmus Musik von „Der helle Bach“. Natürlich hatte man den Verdacht, dass es nicht die Essenz solch grundverschiedener Werke war, die die unbarmherzigen Kritiker interessierte, sondern etwas ganz anderes, etwas, das man noch nicht begreifen konnte. Zumindest nicht von einem Mann, der wenig Ahnung von der sowjetischen Realität hatte: Prokofjew. Womit unser Held, der ein Gegner jeder Art von Primitivismus ist, jedoch nicht einverstanden sein konnte, ist der Kontrast zwischen „Lady Macbeth“ und Iwan Dserschinskis Oper „Der stille Don“, das von den Ideologen der Partei als Alternative zu diesem Werk ausgewählt worden war. Der von Dserschinski verkündete Weg, der seine Oper ausschließlich auf gesangliche Intonationen stützte und in dem der Gesang die Haupttriebkraft der Dramaturgie war, wurde von den neumodischen Kunstmeistern als der wünschenswerteste für das Genre der Oper erklärt.

In der Umgebung gab es weitere unverständliche Vorgänge, die auf eine offensichtliche Inkonsistenz des offiziellen Kurses hinwiesen. Selbst der „Sturmvogel der Revolution“, der proletarische Schriftsteller Maxim Gorki, zögerte. In einem Brief an Stalin schrieb er, dass der Artikel „Chaos statt Musik“ es einem Haufen untalentierter Leute, Schreiberlingen, erlaubte, Schostakowitsch zu schikanieren, der es verdiente, als der begabteste aller Musiker mit Sorgfalt behandelt zu werden“. Gleichzeitig brandmarkte derselbe Gorki den Formalismus als Mittel, um „eine hässliche, feindselige Haltung gegenüber der Realität“ zu

отношение к действительности» (28; с. 33). Попробуйте-ка разобраться.

Подытоживая размышления об эстетических позициях вернувшегося с Запада Прокофьева, еще раз подчеркнем: в годы 1936-1938 композитор четко их формулирует и делится своими мыслями с широкой аудиторией. Отдавая определенную дань дискуссиям, которые тогда велись в советской партийной прессе, он старался выбрать объективную позицию, соответствующую его внутренним убеждениям. Призывал различать плодотворное новаторство и «темное» оригинальничанье, резко выступал против лениности фантазии, бездумного ремесленничества. Стремясь защитить право художника говорить в искусстве новое слово, он откровенно заявлял, что во многих случаях «называют формализмом то, чего не понимают с первого взгляда». И законно возмущался: «Почему... товарищи музыканты воображают, что... они могут питаться вчерашним хлебом и тухлой говядиной? И нет ли тут опасности быть выброшенным за борт?» И еще: «...только взяв прицел вперед, в завтрашний день, вы не останетесь... на уровне вчерашних требований. Вот почему всякое стремление композитора к упрощенчеству я считаю ошибкой» (7; с. 386). Может показаться, что все эти слова противоречат сформулированному композитором собственному стремлению к «новой простоте». Но не устанем повторять: он хотел, чтобы его мелодии, гармонии и ритмы были восприняты как можно более широким кругом слушателей. Однако при этом никогда не терял индивидуального своеобразного прокофьевского лица.

Все его помыслы действительно были связаны с СССР. Хотя, конечно,

verbergen (28; S. 33). Versuchen Sie, sich einen Reim darauf zu machen.

Wenn wir die Überlegungen zu Prokofjews ästhetischer Position nach seiner Rückkehr aus dem Westen zusammenfassen, betonen wir noch einmal, dass der Komponist sie in den Jahren 1936-1938 klar formulierte und seine Gedanken mit einem größeren Publikum teilte. In Anlehnung an die Debatten, die damals in der sowjetischen Parteipresse geführt wurden, versuchte er, eine objektive Position zu finden, die seinen inneren Überzeugungen entsprach. Er rief dazu auf, zwischen der Fruchtbarkeit der Innovation und der „dunklen“ Originalität zu unterscheiden, und wandte sich entschieden gegen die Trägheit der Fantasie und des unbedachten Handwerks. In seinem Bemühen, das Recht des Künstlers zu verteidigen, ein neues Wort in der Kunst zu sagen, erklärte er offen, dass er in vielen Fällen „es Formalismus nennt, was auf den ersten Blick nicht verstanden wird“. Und zu Recht entrüstet: „Warum... stellen sich Musikerkollegen vor, dass... sie das Brot von gestern und verdorbenes Rindfleisch essen können? Und besteht nicht die Gefahr, über Bord geworfen zu werden?“ Und: „...nur wenn du auf das Morgen zusteuerst, bleibst du nicht... auf dem Niveau der gestrigen Forderungen. Deshalb halte ich es für einen Fehler, wenn ein Komponist seine Musik vereinfacht.“ (7; S. 386). Man könnte meinen, dass all diese Worte dem vom Komponisten selbst artikulierten Wunsch nach einer „neuen Einfachheit“ widersprechen. Aber wir dürfen nicht müde werden zu wiederholen: er wollte, dass seine Melodien, Harmonien und Rhythmen von einem möglichst großen Kreis von Zuhörern wahrgenommen werden. Gleichzeitig hat er aber nie sein individuelles, unverwechselbares Prokofjew-Gesicht verloren.

Alle seine Gedanken waren in der Tat bei der UdSSR. Obwohl er sich natürlich

ему льстило, что и в Западной Европе и в Америке, куда он пока изредка, но все же выезжал, принимали его, как правило, с неподдельным энтузиазмом. В Бельгии и Франции (1936) устроили целые фестивали Прокофьева, невиданными овациями были встречены концерты в Чикаго, другие поклонники его музыки организовали Общество имени Прокофьева. Упоминалось уже о том, что Сергей Сергеевич отклонил очень выгодный заказ на киномузыку в Голливуде (10 000 долларов в месяц). Вот подробности, сообщенные его давним другом Владимиром Дукельским, служившим посредником в несостоявшейся сделке: «Прокофьев повертел голливудскую телеграмму в руках, что-то блеснуло в глазах его, но через секунду он надул губы и сказал недовольным тоном: «Приманка недурная, но я ее не проглочу. Вернусь в Москву, к моей музыке, к моим детям...» (7; с. 412). В одной из личных встреч с тем же Дукельским композитор обрисовал весьма выразительно преимущества своей нынешней жизни: «Я доволен Правительством, которое позволяет мне спокойно работать, печатает все, что выходит из-под моего пера... В Европе мы мечемся в погоне за исполнениями, ублажаем дирижеров и директоров оперы (в Америке дело обстоит еще хуже. — *В. Дукельский*)-, в России эти люди приходят ко мне — я с трудом успеваю выполнять заказы». «Он прибавил, — продолжил Дукельский, — что это позволило ему отказаться от вздорных концертных поездок» (7; с. 384).

Прокофьеву казалось: он не преувеличивал. Однако мы не знаем, поделился ли он с Дукельским горечью от не востребованности немалого числа партитур, о потерях знакомых и друзей, что естественно

geschmeichelt fühlte, dass er sowohl in Westeuropa als auch in Amerika, wo er gelegentlich zu Besuch war, aber dennoch in der Regel mit echter Begeisterung aufgenommen wurde. In Belgien und Frankreich (1936) fanden ganze Prokofjew-Festivals statt, und die Konzerte in Chicago wurden mit beispiellosem Beifall aufgenommen, während andere Bewunderer seiner Musik die Prokofjew-Gesellschaft gründeten. Es wurde bereits erwähnt, dass Sergej einen sehr lukrativen Filmmusikvertrag in Hollywood (10.000 Dollar pro Monat) abgelehnt hat. Hier die Details seines langjährigen Freundes Wladimir Dukelski, der bei dem gescheiterten Geschäft als Vermittler fungierte: „Prokofjew drehte das Hollywood-Telegramm in seinen Händen, etwas glitzerte in seinen Augen, aber nach einer Sekunde schürzte er die Lippen und sagte in einem unzufriedenen Ton: „Der Köder ist nicht schlecht, aber ich werde ihn nicht schlucken. Ich werde nach Moskau zurückkehren, zu meiner Musik, zu meinen Kindern...“ (7; S. 412). In einer seiner privaten Begegnungen mit demselben Dukelski schilderte der Komponist sehr anschaulich die Vorzüge seines gegenwärtigen Lebens: „Ich bin zufrieden mit der Regierung, die es mir erlaubt, in Ruhe zu arbeiten, alles zu drucken, was mir aus der Feder fließt... In Europa eilen wir der Aufführung nach, bitten Dirigenten und Operndirektoren (in Amerika ist die Situation noch schlimmer. - *W. Dukelski*) - in Russland kommen diese Leute zu mir - ich habe kaum Zeit, Aufträge zu erfüllen.“ „Er fügte hinzu, - so Dukelski weiter, - dass dies ihm erlaubte, auf unsinnige Konzertreisen zu verzichten“ (7; S. 384).

Prokofjew hatte den Eindruck, er übertreibe nicht. Wir wissen jedoch nicht, ob er mit Dukelski die Verbitterung über die mangelnde Nachfrage nach einer beträchtlichen Anzahl von Partituren, den Verlust von Bekannten

не могло не вызывать мрачные рефлексии даже у таких оптимистов, каким был Прокофьев. Может быть, свидетельство Ильи Эренбурга объясняет ситуацию. Однажды в московском клубе писателей тот встретил Сергея Сергеевича. «Он был печален, даже суров, сказал мне: «Теперь нужно работать, только работать! В этом спасение!» (7; с. 384). В приведенных словах можно прочесть горестный подтекст. Как видно, во второй половине 30-х годов Сергей Сергеевич начал понемногу прозревать и улавливать за великолепным фасадом признаки другой, темной, стороны.

Как всегда, где бы он ни находился, работа была его спасением. О том, как работал Сергей Сергеевич, ходят легенды. Он не переносил праздности даже вокруг себя. Так, находясь в Доме творчества композиторов «Иваново» завел обычай, по которому каждый работающий там автор должен был по вечерам отчитываться о сделанном за день. Или другой выразительный пример. Художник Петр Кончаловский, вознамерясь сделать портрет Сергея Сергеевича, пригласил его погостить на своей даче в местечке «Бугры». Позируя, композитор, привыкший ни при каких обстоятельствах не терять времени, оркестровал увертюру и отбирал материал для сюиты. Он радостно узнавал прелестную своей неброской красотой подмосковную природу, которая потом не раз будет преданно служить ему сокровенным отдохновением. Верный светлому взгляду на мир, Прокофьев предпочитал и лес не мрачный, густой, а более прозрачный, где хвойные деревья чередовались с лиственными и неожиданно можно было выйти на светлую зеленую поляну.

От необычайной причастности к природе скорее всего происходит

и друзьями teilte, was natürlich selbst bei einem Optimisten wie Prokofjew zu grimmigem Nachdenken führen musste. Vielleicht erklärt die Aussage von Ilja Ehrenburg die Situation. Er traf Sergej Sergejewitsch einmal in einem Moskauer Schriftstellerclub. „Er war traurig, sogar streng und sagte mir: „Jetzt musst du arbeiten, nur arbeiten! Darin liegt die Rettung!“ (7; S. 384). In diesen Worten kann man eine traurige Andeutung lesen. Es scheint, dass Sergej Sergejewitsch in der zweiten Hälfte der 30er Jahre allmählich begann, hinter die glorreiche Fassade zu blicken und die dunkle Seite zu erkennen.

Wie immer, wo auch immer er war, war die Arbeit seine Rettung. Die Arbeitsweise von Sergej Sergejewitsch ist legendär. Müßiggang konnte er nicht einmal in seiner Nähe dulden. So machte er es sich im Komponistenhaus „Iwanowo“ zur Gewohnheit, dass jeder dort arbeitende Autor am Abend über seine Arbeit des Tages berichtete. Oder ein anderes eindrucksvolles Beispiel. Der Maler Pjotr Kontschalowski, der ein Porträt von Sergej Sergejewitsch anfertigen wollte, lud ihn zu sich auf seine Datscha im Dorf „Bugry“ ein. Der Komponist, der daran gewöhnt war, unter keinen Umständen Zeit zu verlieren, orchestrierte die Ouvertüre und wählte das Material für die Suite aus. Er war froh, die Schönheit der unscheinbaren Landschaft zu erkennen, die ihm immer wieder als innerste Ruhestätte dienen sollte. Getreu dem helleren Weltbild bevorzugte Prokofjew nicht den düsteren, dichten Wald, sondern den transparenteren, in dem sich Nadelbäume mit Laubbäumen abwechseln und man plötzlich eine leuchtend grüne Wiese erreichen kann.

Die von Sergej Sergejewitsch geschätzte Ganzheitlichkeit rührt

заветная цельность Сергея Сергеевича. Даже в сложный период знакомства с вновь обретенной родиной он сохранял это ценное качество. Композитор не просто пассивно любовался природой. Это были взаимоотношения — с понравившимся ароматным полевым цветком или с особо большим причудливым муравейником, со звездным небом или новой живописной проселочной дорогой, с бездомной собачкой или хорошим грибом. Он восхищался отсветами заката, рисунками бегущих облаков, разнообразными переливами певчих птиц. Сергей Сергеевич хотел не только чувствовать запахи и ощущать звуки природы, но и знать о ней как можно больше. Справочники о растениях, специальная книга о сталактитовых пещерах — не случайны в его библиотеке. Он себя действительно ощущал частью природы: «Мне нравились, например, крик петуха, запах дымка, запах лошадей, смешанный с махоркой» (27; с. 377). И это при том, что большую часть взрослой жизни прожил в городских условиях. Правда, в летнюю пору неизменно стремился испытать из живительного натурального источника. И вернувшись в Советский Союз, Прокофьев с завидной любознательностью знакомился с природой и достопримечательностями огромной страны. Он использовал для этого любую возможность. Побывал на Украине и в Армении, осматривал там высокогорное озеро Севан и святой Эчмиадзин, путешествовал по Военно-Грузинской дороге, посетил высокогорье Северного Кавказа, ездил на пароходе и совсем в другую сторону — на Урал, по рекам Каме и Белой. Словом, старался узнать свою родину в возможно более полном объеме.

вероятно от его  
wahrscheinlich von seiner  
außergewöhnlichen Verbundenheit mit  
der Natur her. Selbst in der schwierigen  
Zeit des Kennenlernens seiner neuen  
Heimat behielt er diese wertvolle  
Eigenschaft bei. Der Komponist hat die  
Natur nicht nur passiv bewundert. Es  
war eine Beziehung - zu einer duftenden  
Wildblume, die er mochte, oder zu  
einem besonders großen und skurrilen  
Ameisenhügel, zu einem Sternenhimmel  
oder einer malerischen neuen  
Landstraße, zu einem streunenden  
Hund oder einem guten Pilz. Er  
bewunderte die Spiegelungen des  
Sonnenuntergangs, die Muster der  
vorbeziehenden Wolken, die  
verschiedenen Schattierungen der  
Singvögel. Er wollte nicht nur die  
Geräusche der Natur riechen und  
fühlen, sondern auch so viel wie möglich  
über sie erfahren. Fachbücher über  
Pflanzen, ein spezielles Buch über  
Tropfsteinhöhlen waren kein Zufall in  
seiner Bibliothek. Er fühlte sich  
tatsächlich als Teil der Natur: „Ich  
mochte den Klang des Hahns, den  
Geruch von Rauch und den Geruch von  
Pferden, gemischt mit Tabak“ (27; S.  
377). Und das, obwohl er den größten  
Teil seines Erwachsenenlebens in einer  
städtischen Umgebung gelebt hat. Im  
Sommer suchte er jedoch stets nach  
einem Getränk aus einer  
lebensspendenden natürlichen Quelle.  
Und als er in die Sowjetunion  
zurückkehrte, war Prokofjew  
beneidenswert neugierig auf die Natur  
und die Sehenswürdigkeiten des  
riesigen Landes. Er nutzte jede  
Gelegenheit, dies zu tun. Er besuchte  
die Ukraine und Armenien, sah den  
Sewansee und das Heilige  
Etschmiadsin, reiste auf der  
georgischen Militärstraße, besuchte das  
Hochland des Nordkaukasus, reiste mit  
dem Schiff und in eine andere Richtung  
- in den Ural, auf den Flüssen Kama und  
Beloi. Kurzum, er versuchte, sein  
Heimatland so gut wie möglich kennen  
zu lernen.



Солнце, подарившее Сергею Сергеевичу светлый взгляд на мир, обогатило его незаурядной энергией. Даже «Обломова» Ивана Гончарова он не мог читать — слишком уж чужд был ему главный персонаж. Характерна, кстати, и сама манера игры в столь любимые им шахматы, которыми композитор занимался всю жизнь и очень серьезно и где он достиг немалых успехов: защиту не любил, а вот «атаку проводил остроумно и изобретательно» — мнению выдающегося профессионала, многократного чемпиона мира Михаила Ботвинника можно верить (27; с. 538).

## ПРОСТРАНСТВО ЛЮБВИ

Жизнь Сергея Сергеевича Прокофьева во второй половине 30-х годов действительно стала совсем другой. И по своему темпу, и по разнообразию впечатлений. Мало-помалу — тому способствовали, как мы уже говорили, и объективные, и субъективные причины — сузился ее пространственно-временной ход, появилась потребность в более сосредоточенном режиме.

В тот момент совпало несколько разных обстоятельств. Композитор вошел в средний возраст. Переживал так называемый кризис среднего возраста, когда возникает ощущение, что все лучшее в прошлом, и, чтобы жить и творить дальше, нужны перемены, причем кардинальные. И переезда в другую страну, погружения в новую обстановку оказалось мало. Требовались изменения во всех сферах бытия. Назревали коллизии в семье. Не так-то легко было окружающим, даже близким, осознать и принять сокровенные перемены, происходящие во внутреннем мире композитора. И главное: углублялся конфликт между внешней стороной

Die Sonne, die Sergej Sergejewitsch einen hellen Blick auf die Welt gab, bereicherte ihn mit einer außergewöhnlichen Energie. Auch „Oblomow“ von Iwan Gontscharow konnte er nicht lesen - die Hauptfigur war ihm zu fremd. Charakteristisch war übrigens auch die Spielweise des von ihm so geliebten Schachspiels, das der Komponist zeitlebens und sehr ernsthaft praktizierte und in dem er beachtliche Erfolge erzielte: er verteidigte sich nicht gern, sondern „griff geistreich und raffiniert an“ - man darf der Meinung des herausragenden Profis, des mehrfachen Weltmeisters Michail Botwinnik, Glauben schenken (27; S. 538).

## RAUM DER LIEBE

Das Leben von Sergej Sergejewitsch Prokofjew in der zweiten Hälfte der 30er Jahre war in der Tat sehr unterschiedlich. Sowohl in seinem Tempo als auch in der Vielfalt der Eindrücke. Nach und nach - wie wir bereits sagten, aus objektiven und subjektiven Gründen - verengte sich ihr räumlich-zeitlicher Verlauf, und es entstand die Notwendigkeit einer konzentrierteren Regelung.

In diesem Moment fielen mehrere Umstände zusammen. Der Komponist war ins mittlere Alter gekommen. Er befand sich in der so genannten Midlife-Crisis, einer Phase, in der man das Gefühl hat, dass das Beste hinter einem liegt und man eine Veränderung braucht, um weiter zu leben und etwas zu schaffen, und zwar eine drastische Veränderung. Der Umzug in ein anderes Land, das Eintauchen in eine neue Umgebung war nicht genug. In allen Bereichen des Lebens waren Veränderungen notwendig. Ein Konflikt in der Familie zeichnete sich ab. Für seine Umgebung, selbst für die ihm nahestehenden Personen, war es nicht leicht, die tiefgreifenden Veränderungen in der inneren Welt des Komponisten zu

жизни Прокофьева и ее внутренним, скрытым от глаз слоем. Резкий, прямой по натуре экстраверт уходил в прошлое. Сергей Сергеевич становился интровертом. Эта позиция давала возможность погрузиться в те сферы действительности, где он чувствовал себя счастливым и свободным. То были его «ниши». Конечно, прежде всего — творчество, а также природа, которая по-прежнему оставалась спутницей вдохновенных плодотворных часов работы и отдыха композитора Прокофьева.

Когда осмысляешь путь композитора, нельзя пройти мимо назревающих изменений. Как мы видели, в первой половине его жизнь была полна событий, дел, встреч. Теперь более всего путь Прокофьева стали определять отдельные вершины его искусства, которые и позволяют верно в нем ориентироваться. Бытование сочинений Сергея Сергеевича и становится судьбой их творца. К данному периоду его жизни особенно подходят слова Генриха Нейгауза — «Прокофьев мог бы, пожалуй, сказать: во мне 90% музыканта и 10% человека. Но мы добавим: эти 10% человека ценнее, значительнее, важнее, «человечнее», чем у иного все 100% » (27; с. 447).

Важно, что в подавляющем большинстве случаев эти вершины — оперы и балеты композитора, удельный художественный вес которых в названный период перевешивает все остальное. Это объяснялось разными причинами. Прежде всего, вероятно, тем, что музыкальный театр Прокофьев всегда особенно выделял и охотно трудился на его ниве. Во второй половине 30-х годов такая работа к тому же поощрялась. Думается,

erkennen und zu akzeptieren. Und das Wichtigste von allem: der Konflikt zwischen der äußeren Seite von Prokofjews Leben und der inneren, verborgenen Schicht vertiefte sich. Der extrovertierte Mensch, der von Natur aus scharf und direkt ist, gehörte der Vergangenheit an. Sergej Sergejewitsch wurde immer introvertierter. Diese Position ermöglichte es ihm, in jene Sphären der Realität einzutauchen, in denen er sich glücklich und frei fühlte. Das waren seine „Nischen“. An erster Stelle stand natürlich die Kreativität, aber auch die Natur, die Prokofjews inspirierte, fruchtbare Arbeits- und Erholungsstunden begleitete.

Wenn man den Weg des Komponisten nachvollzieht, kommt man an den bevorstehenden Veränderungen nicht vorbei. Wie wir gesehen haben, war sein Leben in der ersten Hälfte voll von Ereignissen, Affären und Begegnungen. Nun sind es die einzelnen Höhepunkte von Prokofjews Kunst, die seinen Weg bestimmen und die uns erlauben, uns richtig zu orientieren. Die Existenz der Werke von Sergej Sergejewitsch wird zum Schicksal ihres Schöpfers. Für diesen Lebensabschnitt sind die Worte von Heinrich Neuhaus besonders treffend: „Prokofjew könnte wohl sagen: in mir steckt zu 90% ein Musiker und zu 10% ein Mensch. Aber wir würden hinzufügen: diese 10% eines Menschen sind wertvoller, bedeutender, wichtiger, „menschlicher“ als andere 100%“ (27; S.447).

In den allermeisten Fällen handelt es sich bei diesen Höhepunkten um die Opern und Ballette des Komponisten, deren spezifisches künstlerisches Gewicht in der betreffenden Epoche alles andere überwiegt. Hierfür gibt es verschiedene Gründe. An erster Stelle steht vielleicht die Tatsache, dass Prokofjew das Musiktheater immer besonders hervorgehoben hat und gerne auf diesem Gebiet arbeitete. In der zweiten Hälfte der 30er Jahre wurde diese Arbeit ebenfalls gefördert. Es ist

понять, почему чиновники от культуры отдавали предпочтение именно данным видам искусства, не представляет труда. Как видно, они считали, что в этой сфере разобратся проще, чем пытаться расшифровывать содержание чисто инструментальной музыки. Да и сам вождь посещал театры, любил оперу и балет.

После 1936 года, как говорилось, был «перекрыт кислород» Шостаковичу. Он покинул музыкальную сцену. Отныне сам масштаб прокофьевского дарования предполагал, что Сергей Сергеевич должен выполнять роль первого композитора музыкального театра. К тому же ему предназначали место идеологически выдержанного художника. Другой вопрос, занял ли он такое место. Но об этом позже.

Кроме всего прочего, рельеф пути художника вообще естественно неровен. Поэтому ничего экстраординарного нет в том, что в описываемый период Прокофьев отдавал предпочтение музыкально-театральным жанрам, а симфоническая и камерно-инструментальная музыка отошли на второй план.

Когда композитор выбирал темы и сюжеты для музыкально-сценических произведений, человеческие качества природы тоже давали о себе знать. Он не любил приторную сентиментальность, его тяготило болезненное самокопание, он предпочитал воплощать чувства простые и сильные. Симптоматично, что не взялся за «Отелло» очень ценимого им Шекспира, потому что это означало необходимость «находиться все время в атмосфере дурных чувств». «Не хотелось бы иметь дело с Яго» (27; с. 386).

Другая пьеса Шекспира завладела его воображением, пьеса, дающая возможность в полной мере проявить

nicht schwer zu verstehen, warum die Kulturbeamten dieser besonderen Art von Kunst den Vorzug gaben. Offensichtlich hielten sie es für einfacher, in diesem Bereich zu verstehen, als zu versuchen, den Inhalt von reiner Instrumentalmusik zu entschlüsseln. In der Tat besuchte der Führer selbst das Theater und liebte Oper und Ballett.

Nach 1936 soll Schostakowitsch der „Sauerstoff abgestellt“ worden sein. Er verließ die Musikszene. Das Ausmaß von Prokofjews Talent bedeutete, dass Sergej Sergejewitsch fortan die Rolle des ersten Komponisten des Musiktheaters übernehmen musste. Außerdem war er dazu bestimmt, ein ideologisch ausgerichteter Künstler zu werden. Eine andere Frage ist, ob er diesen Platz eingenommen hat. Aber dazu später mehr.

Abgesehen von allem anderen ist das Relief des Weges des Künstlers im Allgemeinen natürlich uneben. Es ist also nichts Außergewöhnliches, dass Prokofjew in dem beschriebenen Zeitraum den Musiktheatergenres den Vorzug gab, während die symphonische und kammermusikalische Instrumentalmusik in den Hintergrund rückte.

Bei der Wahl der Themen und Sujets für seine Bühnenwerke hat der Komponist auch die menschlichen Qualitäten seines Wesens mit einbezogen. Er mochte keine präventive Sentimentalität, er war von schmerzhafter Selbstverliebtheit belastet, er zog es vor, einfache und starke Gefühle zu verkörpern. Es ist symptomatisch, dass er seinen hochgeschätzten „Othello“ von Shakespeare nicht in Angriff genommen hat, weil es bedeutete, „sich die ganze Zeit in einer Atmosphäre schlechter Gefühle zu befinden“. „Ich möchte nicht mit Jago verhandeln“ (27; S. 386).

Ein weiteres Shakespeare-Stück nahm seine Phantasie gefangen, ein Stück, das ihm die Möglichkeit gab, die

тот самый драгоценный лирический пласт, который заявлял о себе в его творчестве все с большей силой. Для трехактного балета, рассчитанного на целый вечер, он выбрал «Ромео и Джульетту».

Вот уж воистину пришло время для этой музыки. Недаром она сочинялась поразительно быстрыми темпами и очень легко. Неброская в своей прелести среднерусская природа Дома отдыха Большого театра в Поленове, близ Тарусы, где он получил возможность трудиться, располагала к плодотворному творчеству.

Наконец-то осуществилась его давняя мечта — пожить все лето в окружении русской природы, полюбоваться дивной красотой открывающихся просторов, гладью спокойной лунной дорожки, такой бесконечной тишиной, что, кажется, слышен был трепет крыльев мотыльков, залетающих на свет лампы. А доносящиеся из соседней деревни протяжные или веселые мотивы песен живо напоминали милую сердцу сон-цовскую обстановку. Сыновья с радостью постигали новый мир, бегали по округе, ловили насекомых, собирали незнакомые луговые цветы и потом, вместе с отцом, отыскивали их названия в справочнике, плавали наперегонки в чистой речке. Сергей Сергеевич рад был приобщать их к другой жизни, однако, следил все же, чтобы французский язык они не забывали.

Здесь, в Поленове, Прокофьев написал фрагменты Второго скрипичного концерта. Предназначенный по договору французскому скрипачу Роберту Сетансу, концерт, по мнению самого композитора, обращенный к большой аудитории, соответствовал его новым эстетическим устремлениям к большей ясности, высокой простоте стиля. В сравнении с Первым

костbare lyrische Ebene, die sich in seinem Werk immer mehr durchsetzte, voll zur Geltung zu bringen. Er wählte „Romeo und Julia“ für ein Ballett in drei Akten, das einen ganzen Abend dauern sollte.

Jetzt war tatsächlich die Zeit für diese Musik gekommen. Nicht umsonst wurde es in einem erstaunlich schnellen Tempo und mit großer Leichtigkeit komponiert. Das unpräzise mittelrussische Ambiente des Ferienhauses des Bolschoi-Theaters in Polenowo in der Nähe von Tarussa, in dem er arbeiten konnte, war für seine Kreativität sehr förderlich.

Endlich hatte sich sein lang gehegter Traum erfüllt, den ganzen Sommer über in der russischen Natur zu leben, die wundersame Schönheit der Weite zu bewundern, die Sanftheit des ruhigen Mondlichts, die unendliche Stille, die die Flügel der Nachtfalter zu flattern schien, wenn sie in das Licht der Lampe flogen. Und die nachklingenden oder fröhlichen Melodien der Lieder aus dem Nachbardorf erinnerten lebhaft an diese angenehm traumhafte Umgebung. Die Söhne erkundeten fröhlich die Welt, rannten herum, fingen Insekten, pflückten unbekannte Wiesenblumen und fuhren dann mit ihrem Vater, der ihre Namen in einem Nachschlagewerk recherchierte, im klaren Fluss um die Wette. Sergej Sergejewitsch freute sich, sie in ein anderes Leben einzuführen, aber er achtete darauf, dass sie die französische Sprache nicht vergaßen.

Hier, bei Polenowo, schrieb Prokofjew Fragmente des Zweiten Violinkonzerts. Das an den französischen Geiger Robert Soetens vergebene Konzert, das nach Meinung des Komponisten ein großes Publikum ansprechen sollte, entsprach seinen neuen ästhetischen Vorstellungen von größerer Klarheit und großer Einfachheit des Stils. Im Vergleich zum Ersten Violinkonzert gibt es weniger schroffe Töne und keine

скрипичным концертом здесь меньше резких звучаний, нет гротесковых эффектов; более ощутима опора на русский национальный склад, во всей красе предстают мелодические откровения зрелого Прокофьева. Финал же трехчастного сочинения захватывает буйным весельем, огненным темпераментом.

В Поленове композитор сочинил цикл из двенадцати фортепианных пьес для детей — вошедшую в классический репертуар «Детскую музыку», где программный заголовок каждой из миниатюр отражает мир ребячьих впечатлений. Здесь же, как говорилось, он создал свой шедевр — «Ромео и Джульетту». «...У меня совсем отдельная избушка с террасой у берега Оки — и я наслаждаюсь тишиной и спокойствием, будучи на расстоянии "граммофонного выстрела" от остальных. Купаюсь в Оке, играю в теннис и шахматы, хожу гулять в лес с нашими балеринами и часов пять в день сижу за работой», — делился композитор с друзьями (7; с. 370).

Сочинялась музыка действительно легко. Но шла к публике чрезвычайно трудно. Впрочем, как всякая новаторская партитура. Можно написать целую поэму о тех перипетиях, которые пережил балет на пути к зрителю-слушателю.

Трагедия Шекспира — и балет! Казалось бы, две вещи несовместные! Здесь нет и обязательных прежде для этого вида искусства эффектного феерического зрелища, развернутых чисто дивертисментных эпизодов. Кроме того, сам Прокофьев впервые после одноактных балетных миниатюр обратился к последовательно развертываемому большому многогранному сюжетному представлению. Вот, каким он его запечатлел в авторском плане, который отражает тонкие

гротескные Effekte; hier ist die russische Nationalstimmung deutlicher spürbar, und Prokofjews melodische Offenbarungen kommen in voller Pracht zur Geltung. Das Finale des dreiteiligen Werkes besticht durch seine überschwängliche Fröhlichkeit und sein feuriges Temperament.

In Polenowo komponierte der Komponist einen Zyklus von zwölf Klavierstücken für Kinder - „Kindermusik“, die zum klassischen Repertoire gehört, wobei der Programmtitel jeder der Miniaturen die Welt der Eindrücke von Kindern widerspiegelt. Hier, so hieß es, schuf er sein Meisterwerk „Romeo und Julia“. „...Ich habe eine ganz eigene Hütte mit einer Terrasse am Ufer der Oka - und ich genieße die Ruhe und den Abstand von einem 'Grammophonschuss' zu den anderen. Ich bade in der Oka, spiele Tennis und Schach, gehe mit unseren Ballerinas im Wald spazieren und sitze fünf Stunden am Tag bei der Arbeit“, - erzählte der Komponist seinen Freunden (7; S. 370).

Die Musik war wirklich einfach zu komponieren. Aber es war äußerst schwierig, die Öffentlichkeit zu erreichen. Aber wie jede innovative Partitur. Man könnte ein ganzes Gedicht über die Drehungen und Wendungen schreiben, die das Ballett auf seinem Weg zum Publikum durchlaufen hat.

Shakespeares Tragödie - und Ballett! Zwei Dinge, die scheinbar unvereinbar sind! Es gibt auch keine spektakulären Extravaganzen oder reine Unterhaltungsepisoden, die früher für diese Art von Kunst obligatorisch waren. Zudem wandte sich Prokofjew selbst nach seinen einaktigen Ballettminiaturen erstmals einer sich konsequent entfaltenden großen, vielschichtigen Erzählung zu. So hat er es im Plan des Autors dargestellt, der die subtilen psychologischen Veränderungen im Verhalten der Figuren widerspiegelt: Ball bei den Capulets - „Julia tanzt

психологические изменения в поведении героев: Бал у Капулетти — «Джульетта танцует с Парисом церемонно и равнодушно. Ромео любит... Мадригал. Ромео любовно, Джульетта шаловливо. Ромео — горячее, чем раньше. Джульетта снова шаловливо. Вместе ласково...». Героиня приходит к патеру Лоренцо: «Лоренцо впускает Джульетту, чистую, в белом, олицетворение девственности». Встреча Тибальда и Меркуцио: «...смотрят друг на друга быками, кровь кипит». Бой Ромео и Тибальда: «...в отличие от драки Тибальда с Меркуцио, где противники не отдавали себе отчета в серьезности положения и дрались из задора, здесь Ромео и Тибальд бьются яростно, насмерть». Спальня Джульетты, прощание влюбленных: «Дабы избежать скользкости положения, автор старался дать музыку чистую, светлую» (7; с. 377). Удивительные в своей красноречивости режиссерские подсказки для балетмейстера!

Каждый портрет — героя ли, как главного, так и второстепенного, или лихой веронской толпы, или высокомерной чванливой знати выписан ярко, рельефно, с размахом и в развитии. Сохранен ренессансный шекспировский дух, всем остальным композитор как великий художник, обладающий неповторимой индивидуальностью, распоряжается по-своему.

Так Джульетту он запечатлел сначала озорной шаловливой вострушкой-девочкой, живой проказницей, склонной, однако, и к светлым грезам. С поразительным психологическим чутьем, тонко, ненавязчиво показывает Прокофьев, как постепенно зреет героиня, принявшая высокий дар любви. Ее хрупкий облик приобретает волевые

feierlich und gleichgültig mit Paris. Romeo bewundert... Madrigal. Romeo liebevoll, Julia spielerisch. Romeo ist heißblütiger als zuvor. Julia wieder frech. Gemeinsam liebevoll...". Die Heldin kommt zu Pater Lorenzo: „Lorenzo lässt Julia herein, rein, in Weiß, die Personifizierung der Jungfräulichkeit“. Tybalt und Mercutio treffen aufeinander: „... sie sahen sich an wie Stiere, das Blut kochte“. Romeo und Tybalt kämpfen: „...im Gegensatz zu Tybalts Kampf mit Mercutio, bei dem sich die Kontrahenten des Ernstes der Lage nicht bewusst waren und aus Boshaftigkeit kämpften, kämpfen Romeo und Tybalt hier wütend und bis zum Tod“. Julias Schlafzimmer, das Abschiednehmen der Liebenden: „Um die Schlüpfrigkeit der Situation zu vermeiden, hat der Autor versucht, die Musik rein und leicht zu gestalten“ (7; S. 377). Erstaunlich in seiner Beredsamkeit die Hinweise des Regisseurs für den Choreographen!

Jedes Porträt - ob es sich nun um einen Protagonisten, eine Haupt- oder Nebenfigur, um eine verwegene Veroneser Schar oder um einen arroganten, eingebildeten Adligen handelt - ist lebendig, reliefartig, schwungvoll und entwickelt gemalt. Der Geist der Shakespeare-Renaissance bleibt erhalten, alles andere entsorgt der Komponist auf seine Weise als großer Künstler mit einer einzigartigen Individualität.

So wird Julia zunächst als verschmitztes, übermütiges flottes Mädchen dargestellt, ein lebhafter Schelm, aber auch anfällig für luzide Tagträume. Mit beeindruckendem psychologischem Gespür und subtil und unaufdringlich zeigt Prokofjew, wie die Heldin, die das hohe Geschenk der Liebe angenommen hat, allmählich reift. Ihr zerbrechliches Gesicht bekommt willensstarke Züge, und die Kindlichkeit

черты, детскость оборачивается самоотреченной женственностью.

И Ромео, поначалу легкомысленный юноша, искатель приключений, по мере развертывания драмы предстает перед нами исполненным праведного гнева мужчиной, мстящим за поверженного друга, возлюбленным, способным на пылкое безоглядное жертвенное чувство в отношениях с Джульеттой.

Даже такой персонаж, как Меркуцио, переживает эволюцию. Он — безудержный весельчак, насмешливый затейник, задорный забияка, в решительный момент превращается в мужественную трагическую фигуру борца-жертвы. Соответственно меняется и основная его тема — прежде весело и причудливо чередующая акценты и скачки, в минуту смерти она становится скорбно-надломленной.

Композитор с феноменальным искусством перевоплощает свою «застенчивую», «целомудренную», сдержанную лирику в музыку, словно изнутри нагреваемую страстью. Симфоническое мастерство Прокофьева помогает сделать это по-особому органично, без декларативных жестов.

Сокрушительными контрастами врываются в драматургию любовной линии «Ромео» темы слепой ненависти между феодальными родами Вероны, средневековой косности, приводящих к гибели влюбленных. Страшен в своей резкой очерченности грозный унисон басов «мотива вражды», истов в своем фанатизме спесивый Танец рыцарей, злобен в своей мстительности олицетворяющий надменное сословное превосходство Тибальд — главный провокатор драматических событий.

Резкость светотени двух противоположных миров сглаживают звуки веселящейся темпераментно

verwandelt sich in selbstverleugnende Weiblichkeit.

Und Romeo, anfangs ein frivoler Abenteurer, entpuppt sich im Laufe des Dramas als ein Mann, der von gerechtem Zorn erfüllt ist und seinen Freund rächt, ein Liebhaber, der zu leidenschaftlicher, aufopferungsvoller Liebe zu Julia fähig ist.

Selbst eine Figur wie Mercutio macht eine Entwicklung durch. Er ist ein hemmungsloser Spaßmacher, ein spöttischer Draufgänger, ein fröhlicher Tyrann, und im entscheidenden Moment verwandelt er sich in die mutige, tragische Figur des Opferträgers. Sein Hauptthema verändert sich entsprechend - ehemals heiter und launig zwischen Akzenten und Sprüngen wechselnd, wird es im Moment des Todes traurig gebrochen.

Mit phänomenalem Geschick verwandelt der Komponist seine „schüchterne“, „keusche“, zurückhaltende Lyrik in eine Musik, die von innen heraus zu glühen scheint. Prokofjews symphonische Meisterschaft trägt dazu bei, dies auf besonders organische Weise und ohne deklamatorische Gesten zu tun.

Der blinde Hass zwischen den feudalen Familien Veronas und die mittelalterliche Stagnation, die zum Tod der Liebenden führt, werden in der Dramaturgie von „Romeos“ Liebesbeziehung in krassen Gegensätzen dargestellt. Das bedrohliche Unisono der Bässe des „Motivs der Feindschaft“ ist beängstigend in seiner Schärfe, der stoische Tanz der Ritter ist ostentativ in seiner Bigotterie, Tybalt, der Hauptprovokateur der dramatischen Ereignisse, ist rachsüchtig in seiner Rachsucht und verkörpert arrogante Klassenüberlegenheit.

Die Härte der beiden gegensätzlichen Welten wird durch die Klänge einer fröhlichen, temperamentvoll belebten

суетливой ренессансной улицы — жанровые эпизоды, которые дополняют историю колористичным народным юмором, теплом жаркого итальянского солнца, изящными бытовыми деталями.

Как же оттанцевать все эти, по большей части, непривычные для балета «разности»? На первый взгляд, кажется, невозможно. Но если вслушаться внимательнее, то за необычными ритмическими рисунками ухо начинает улавливать естественный абрис заветной прокофьевской мелодики, сродни, например, ариям-монологам.

Что же до некоторых дансанных эпизодов, в них даже можно угадать конкретные жесты персонажей, скажем, в шутовской теме весельчака Меркуцио так и видишь его ужимки, а в музыкальной пластике «старой кокетки», Кормилицы Джульетты — ее комичные церемонные приседания. Словом, никогда не оставляющее Прокофьева его «снайперское» чувство сцены достигло здесь, в «Ромео и Джульетте» своей вершины. Тем более удивительно, насколько длительной и драматичной оказалась история пути партитуры на сцену. На первоначальной стадии замысла от него отказался Ленинградский театр, видимо, боясь риска — слишком уж неапробированным виделся этот замысел. Зато согласился заключить договор Большой театр, который тогда возглавлял авторитетный музыкант, дирижер Николай Голованов. Тем не менее подавляющее большинство труппы уже готовую музыку не восприняло: «под такую музыку невыносимо танцевать», — раздавались возмущенные голоса (7; с. 371). В дальнейшей дискуссии звучало даже мнение о рационалистичности и суховатости музыки, что в свою очередь кажется сегодня совершенно невыносимым. Еще более

Renaissancestraße gemildert - Genreepisoden, die der Geschichte farbenfrohen Volkshumor, die Wärme der heißen italienischen Sonne und elegante Alltagsdetails hinzufügen.

Wie tanzt man also all diese meist ungewöhnlichen Ballett-„Unterschiede“? Auf den ersten Blick scheint dies unmöglich zu sein. Aber wenn man genau hinhört, erkennt man hinter den ungewöhnlichen rhythmischen Mustern die natürlichen Umrisse der von Prokofjew geschätzten Melodie, die zum Beispiel an Arien-Monologe erinnern.

Bei einigen der Tanzsequenzen kann man sogar die spezifischen Gesten der Figuren erraten, zum Beispiel im scherzhaften Thema des urkomischen Mercutio seine Grimassen und in der musikalischen Plastique der „alten Kokette“, Julia der Versorgerin, ihr komisches, feierliches Hocken. Kurzum, Prokofjews unermüdlicher „Scharfschützen“-Sinn für die Bühne hat hier in „Romeo und Julia“ seinen Höhepunkt erreicht. Umso überraschender ist es, wie lang und dramatisch der Weg der Partitur auf die Bühne war. In der Anfangsphase der Idee lehnte das Leningrader Theater diese ab, offenbar aus Angst vor dem Risiko - sie schien zu unbeweisbar. Das Bolschoi-Theater hingegen, das damals von dem hoch angesehenen Musiker und Dirigenten Nikolai Golowanow geleitet wurde, stimmte der Unterzeichnung des Vertrags zu. Die überwiegende Mehrheit der Truppe akzeptierte jedoch die bereits vorbereitete Musik nicht: „Es ist undenkbar, zu solcher Musik zu tanzen“, - empörten sich Stimmen (7; S. 371). In der anschließenden Diskussion wurde sogar die Meinung vertreten, die Musik sei rational und trocken, was wiederum heute völlig undenkbar erscheint. Noch phantastischer erscheint die ursprüngliche Absicht der Drehbuchautoren Sergej Radlow und



фантастическим представляется первоначальное намерение сценаристов Сергея Радлова и Адриана Пиотровского завершить «Ромео» благополучной концовкой, так как смерть двух главных героев противоречила, дескать, законам хореографического жанра. Но потом, к счастью, от этого отказались.

Тем временем Прокофьев поступил, как обычно, по- хозяйски и составил из написанной музыки две оркестровые сюиты и позже цикл фортепианных транскрипций. При исполнении и в Москве, и в Петербурге успех был бурным. Но мнения, по давно сложившейся традиции, все же оказались неоднозначными. Если старый друг композитора В. Алперс, услышавшая фортепианный цикл в исполнении прекрасной пианистки Марии Юдиной, была настолько восхищена, что сочла симфоническую увертюру Чайковского того же названия устаревшей и наивной, то после парижского показа один из критиков эмигрантской газеты обвинил музыку Прокофьева в гладкости и в «благонамеренном академизме» (7; с. 400).

Наконец-то настала пора мировой премьеры балета. Лед тронулся в конце 1938 года, но, увы, не на родине Сергея Сергеевича, а в городе Брно. Балетмейстер Иво Псота, он же исполнитель главной роли Ромео, хорошо знакомый с традициями русской хореографии, с энтузиазмом взялся за постановку прокофьевского шедевра. Автор как советский музыкант до премьеры не добрался из-за политических событий в Чехословакии, часть которой по Мюнхенскому сговору отходила в руки нацистов. Но сведения о шумном успехе спектакля до Прокофьева дошли.

Adrian Piotrowski, „Romeo“ mit einem Happy End abzuschließen, da der Tod der beiden Hauptfiguren, wie sie sagen, den Gesetzen des choreografischen Genres widerspricht. Aber dann wurde dies zum Glück aufgegeben.

Prokofjew tat derweil sein übliches, meisterhaftes Werk und komponierte zwei Orchestersuiten und später einen Zyklus von Klaviertranskriptionen der von ihm geschriebenen Musik. Bei den Aufführungen in Moskau und Petersburg war der Erfolg enorm. Doch die Meinungen waren, einer langen Tradition folgend, immer noch geteilt. Während W. Alpers, eine alte Freundin des Komponisten, die den Klavierzyklus von der exzellenten Pianistin Marija Judina aufgeführt hörte, so begeistert war, dass sie Tschaikowskys gleichnamige symphonische Ouvertüre für überholt und naiv hielt, warf einer der emigrierten Zeitungskritiker Prokofjew nach der Pariser Aufführung Glätte und „wohlgemeinten Akademismus“ vor (7; S. 400).

Endlich war es Zeit für die Weltpremiere des Balletts. Ende 1938 war das Eis gebrochen, aber leider nicht in der Heimat von Sergej Sergejewitsch, sondern in der Stadt Brünn. Der Choreograf Ivo Psota, der die Titelrolle des Romeo spielte und mit den Traditionen der russischen Choreografie gut vertraut war, nahm sich mit Begeisterung der Inszenierung von Prokofjews Meisterwerk an. Als sowjetischer Musiker konnte der Komponist die Uraufführung aufgrund der politischen Ereignisse in der Tschechoslowakei, die nach dem Münchner Abkommen teilweise in die Hände der Nazis fiel, nicht erleben. Doch der durchschlagende Erfolg des Stücks sprach sich bis zu Prokofjew herum.

Той же осенью 1938 года за постановку взялся ленинградский балетмейстер Леонид Лавровский. Композитор, наученный горьким опытом, с большим недоверием и раздражением относился поначалу к предложениям хореографа о некоторых коррективах в оркестровке, о ряде дополнительных номеров, расширяющих партитуру и делающих ее более масштабной. Особенно возмущали композитора просьбы постановщиков сделать более мощной оркестровку — сам жанр приучил их к массивным звучностям. «Вам нужны барабаны, а не музыка», — резко возражал Сергей Сергеевич (27; с. 433).

Для Лавровского же, одного из самых последовательных представителей так называемого драмбалета, то есть направления, в котором роль главного мотора драматургического развития выполняет не танец, а пантомима, укрупнение «Ромео», доведение его до масштабной концепции было естественным и необходимым. Начавший свой путь одновременно с Джоржем Баланчиным, впоследствии он совершенно разошелся с бывшим соучеником и начал работать в русле официально принятого стиля. Конечно, для Прокофьева, имеющего опыт сотрудничества с дягилевской труппой, преобладание крупного плана в трактовке Шекспира, принятое тогда, кстати, и на драматической сцене, было внове. Однако не будем забывать, как художника в тот период увлекали возможности большого стиля.

Еще за две недели до спектакля в театре бытовал парафраз на строфу Шекспира: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете (27; с. 519). Артисты, в том числе такие знаменитости, как Галина Уланова и Константин Сергеев, тоже

Im Herbst 1938 wurde die Produktion von dem Leningrader Choreographen Leonid Lawrowski übernommen. Der Komponist, der aus bitterer Erfahrung gelernt hatte, war zunächst misstrauisch und irritiert über die Vorschläge des Choreographen zu einigen Änderungen in der Orchestrierung und einer Reihe zusätzlicher Stücke, die die Partitur erweiterten und anspruchsvoller machten. Der Komponist war besonders entrüstet über die Wünsche der Regisseure, die Orchestrierung kraftvoller zu gestalten - das Genre selbst hatte sie an massive Klänge gewöhnt. „Ihr braucht Trommeln, keine Musik“, - wandte Sergej Sergejewitsch scharf ein (27; S. 433).

Für Lawrowski, einen der konsequentesten Vertreter des so genannten Dramballetts, einer Bewegung, in der die Rolle des Hauptmotors der dramaturgischen Entwicklung nicht vom Tanz, sondern von der Pantomime übernommen wird, war es natürlich und notwendig, „Romeo“ zu erweitern und zu einem groß angelegten Konzept zu machen. Nachdem er seine Karriere zur gleichen Zeit wie George Balanchine begonnen hatte, trennte er sich später von seinem ehemaligen Schüler und übernahm den offiziell angenommenen Stil. Für Prokofjew, der mit Djagilews Ensemble zusammengearbeitet hatte, war die Vorherrschaft der Großaufnahmen in Shakespeares Interpretation, die im Übrigen von der damaligen Theatergruppe übernommen wurde, natürlich neu. Wir sollten jedoch nicht vergessen, wie sehr der Künstler damals darauf bedacht war, die Möglichkeiten des großen Stils auszuloten.

Schon zwei Wochen vor der Aufführung gab es im Theater eine Paraphrase auf Shakespeares Strophe: „Es gibt keine traurigere Geschichte auf der Welt als Prokofjews Musik im Ballett“ (27; S. 519). Auch die Tänzerinnen und Tänzer, darunter

далеко не сразу приняли музыку. В своих воспоминаниях принявшая в конце концов Джульетту как свой любимейший образ, великая балерина признавалась: «...Мешала... необычность, частая смена ритмов, создававшая бесчисленные неудобства для танца. Говоря попросту, мы не привыкли к такой музыке, даже побаивались ее. Нам казалось, что, репетируя, например, *adagio* первого акта, мы сами “внутри” потихоньку напеваем какие-то другие мотивы, выдумываем какую-то свою, не прокофьевскую “неудобную”, а более нам подходящую “мелодическую канву” и уже по ней создаем танец, в котором стремимся выразить любовь Ромео и Джульетты... Потому что — каюсь — тогда мы этого чувства в этой музыке не слышали (27; с. 432).

Однако совместная работа все же сделала свое благое дело. Позиции сторон постепенно сближались. Когда однажды композитор был особенно неуступчив и не хотел сделать коррективы в инструментовке, артисты попросили его подняться на сцену и сесть на кровать, на которой прощались влюбленные герои. С этой весьма удаленной от оркестра точки его действительно не было слышно, в чем композитор сам убедился и уступил своим оппонентам. Танцовщики, в конце концов, сумели сделать «своей» непривычную музыку и влюбились в воплощаемые образы.

В 1940 году впервые на советской сцене «Ромео и Джульетта» в расширенной редакции, с включением некоторых дополнительных номеров, увидел свет рампы на сцене Ленинградского театра им. Кирова. Премьера была встречена с неподдельным

Prominente wie Galina Ulanowa und Konstantin Sergejew, akzeptierten die Musik nicht sofort. In ihren Erinnerungen gestand die große Ballerina, die schließlich Giulietta als ihr Lieblingsbild akzeptierte: „...Die Ungewöhnlichkeit... die Ungewohntheit, die häufigen Rhythmuswechsel, die dem Tanz unzählige Unannehmlichkeiten bereiteten. Wir waren einfach nicht an diese Musik gewöhnt, hatten sogar Angst vor ihr. Es schien uns, dass wir, wenn wir z.B. das *Adagio* des ersten Aktes proben, langsam selbst einige andere Motive summen, unsere eigenen erfinden, nicht die „unbequemen“ von Prokofjew, sondern ein „melodisches Gerüst“, das uns besser gefällt, und damit schaffen wir schon einen Tanz, in dem wir die Liebe von Romeo und Julia auszudrücken versuchen... Denn - ich bereue - damals haben wir dieses Gefühl in dieser Musik nicht gehört (27; S. 432).

Die Zusammenarbeit hatte jedoch auch ihre positiven Auswirkungen. Die Positionen der beiden Seiten näherten sich allmählich an. Als der Komponist einmal besonders unnachgiebig und unwillig war, Korrekturen an der Instrumentierung vorzunehmen, baten die Ausführenden ihn, auf die Bühne zu kommen und sich auf das Bett zu setzen, auf dem sich die Liebenden verabschiedeten. Von diesem sehr weit vom Orchester entfernten Punkt aus war es tatsächlich nicht zu hören, was der Komponist selbst feststellte und seinen Gegnern zugestand. Die Tänzerinnen und Tänzer schafften es schließlich, sich die ungewohnte Musik „zu eigen“ zu machen und verliebten sich in die verkörperten Bilder.

1940 erblickte „Romeo und Julia“ zum ersten Mal auf einer sowjetischen Bühne das Licht der Welt, und zwar am Kirow-Theater in Leningrad in einer erweiterten Fassung, die einige zusätzliche Nummern enthielt. Die Premiere wurde mit echter Begeisterung aufgenommen. Über Ulanowa wurde

энтузиазмом. Об Улановой писали, что она превзошла своим чудесным мастерством и вдохновением лучших Джульетт, которые когда-либо рождались на драматической сцене. Высоко оценили и хореографию, где органично сочетались приемы классического танца с выразительной пантомимой. Прокофьев также в искусстве Улановой, некоторых других танцовщиков нашел идеальное воплощение образов своего любимого детища. Но в хореографии и художественном оформлении ему нравилось далеко не все: «Я не согласен с высокой оценкой Лавровского (часто поставлено против музыки) и Вильямса (причесанный и аккуратненький художник)» (7; с. 427). Такая оценка представляется вполне закономерной, если учитывать, сколь высоки были критерии сценических подходов Сергея Сергеевича и как профессионально разбирался он, хорошо знающий театральный процесс, в разных его сторонах.

От первых набросков «Ромео и Джульетты» до премьеры этого шедевра прошло, таким образом, четыре года. Для Прокофьева они были заполнены многими значимыми и в большой мере контрастными по отношению к «Ромео» работами. И все же... создается впечатление, что он находился все это время словно в пространстве любви, что он сам как человек будто был освещен лучами этой любви, готов был принять ее живительное тепло. Как бы то ни было, но в 1938 году, отдыхая в санатории в Кисловодске, он встретил молодую женщину, которая стала его второй женой. Дневник Миры Александровны Мендельсон-Прокофьевой подробно фиксирует этапы знакомства, переросшего в большое чувство, захватившее обоих. Разница в двадцать четыре года разделяла их. Не говоря уж о положении — как семейном, так и

geschrieben, dass sie mit ihrem wunderbaren Können und ihrer Inspiration die beste Julia sei, die je auf der dramatischen Bühne geboren wurde. Auch die Choreografie, die die Techniken des klassischen Tanzes nahtlos mit ausdrucksstarker Pantomime verbindet, wurde hoch gelobt. Auch in der Kunst von Ulanowa und einigen anderen Tänzern fand Prokofjew die perfekte Verkörperung der Bilder seines geliebten Geistesprodukts. Aber nicht alles an Choreographie und Bühnenbild gefiel ihm: „Ich bin nicht einverstanden mit dem hohen Lob von Lawrowski (oft gegen die Musik gesetzt) und Williams (ein gekämmter und ordentlicher Künstler)“ (7; S. 427). Eine solche Einschätzung erscheint völlig logisch, wenn man die hohen Kriterien von Sergej Sergejewitsch für seine Theateransätze und sein professionelles Verständnis des Theaterprozesses in seinen verschiedenen Facetten bedenkt.

Von den ersten Skizzen zu „Romeo und Julia“ bis zur Uraufführung dieses Meisterwerks vergingen also vier Jahre. Für Prokofjew waren diese mit vielen bedeutenden und weitgehend gegensätzlichen Werken in Bezug auf „Romeo“ gefüllt. Und doch... Man hat den Eindruck, dass er sich die ganze Zeit über wie im Raum der Liebe befand, dass er selbst als Mensch von den Strahlen dieser Liebe erleuchtet wurde und bereit war, ihre lebensspendende Wärme zu empfangen. Wie dem auch sei, 1938 lernte er während eines Urlaubs in einem Sanatorium in Kislowodsk eine junge Frau kennen, die seine zweite Ehefrau wurde. Das Tagebuch von Mira Alexandrowna Mendelssohn-Prokofjewa berichtet ausführlich über die Etappen der Bekanntschaft, die sich zu einem großen Gefühl entwickelte, das beide mitriss. Vierundzwanzig Jahre trennten sie voneinander. Ganz zu schweigen

общественном, и даже профессии. Молодая девушка в момент знакомства жила с родителями, была выпускницей переводческого отделения Литературного института. Постепенно выяснилось, что на самом деле их гораздо большее сближало, чем разъединяло.

Отношения развивались воистину как романтические. Постепенно их встречи, прогулки, незатейливые знаки внимания — первая зеленая веточка, только что рожденные проснувшейся весной скромные цветы, стали необходимыми для обоих. Они подробно познакомились со всеми лучшими парками Москвы, вместе радовались каждой светлой поляне, раскрывающейся почке, причудливой форме муравейника. У них появились любимые природные оазисы для уединений. Прокофьев заражал девушку своим чистым и таким естественным ощущением природы. Когда были очередной раз в Кисловодске, посетили даже высокогорный лагерь, где встречали восход солнца, любовались чистотой горных рек, воспринимали с благоговением величие гор, удивительную тишину здешних мест.

Звонки Прокофьева по телефону будили Миру рано утром и поздно ночью. Находясь на даче или вне Москвы, он забрасывал ее телеграммами, а она, всякий раз при расставании, прокручивала в голове сотни раз подробности их последней встречи. Позже композитор признавался Мире, что первое впечатление, которое она произвела на него, было подобно «удару молнии».

Каждый обогащал другого тонкостями своей профессии. Сергей Сергеевич рассказывал о разных коллизиях своей богатой событиями жизни, приобщал девушку и к своей

von ihrer familiären und gesellschaftlichen Stellung und sogar ihrem Beruf. Das junge Mädchen lebte zum Zeitpunkt ihrer Bekanntschaft bei ihren Eltern und war Absolventin der Übersetzungsabteilung des Literarischen Instituts. Nach und nach stellte sich heraus, dass sie tatsächlich mehr gemeinsam hatten, als ihnen gemeinsam war.

Die Beziehung entwickelte sich auf eine wahrhaft romantische Weise. Allmählich wurden ihre Begegnungen, ihre Spaziergänge, die unscheinbaren Zeichen der Aufmerksamkeit - der erste grüne Zweig, die bescheidenen Blumen, die gerade im erwachenden Frühling geboren wurden - für sie beide wesentlich. Sie kannten alle schönen Parks in Moskau und freuten sich gemeinsam über jede helle Lichtung, jede sich öffnende Knospe, die skurrile Form eines Ameisenhaufens. Sie entwickelten beliebte Naturoasen für Rückzugsorte. Prokofjew steckte das Mädchen mit seinem reinen und so natürlichen Sinn für die Natur an. Als sie wieder in Kislowodsk waren, besuchten sie sogar ein Gebirgslager, wo sie einen Sonnenaufgang erlebten, die Reinheit der Gebirgsflüsse bewunderten, mit Ehrfurcht die Majestät der Berge und die erstaunliche Stille der örtlichen Orte wahrnahmen.

Prokofjews Anrufe weckten Mira früh am Morgen und spät in der Nacht. Während sie im Haus oder außerhalb Moskaus waren, überschüttete er sie mit Telegrammen, und jedes Mal, wenn sie sich trennten, spielte sie in ihrem Kopf die Einzelheiten ihrer letzten Begegnung hundertmal durch. Der Komponist gestand Mira später, dass der erste Eindruck, den sie auf ihn machte, wie ein „Blitzschlag“ war.

Jeder bereicherte den anderen mit den Feinheiten seines Berufs. Sergej Sergejewitsch erzählte von verschiedenen Zusammenstößen in seinem bewegten Leben und machte

музыке, которую она теперь неизменно слушала в концертах. Мира в свою очередь читала Прокофьеву стихи, как свои, так и любимых поэтов, они часто обсуждали те или иные произведения. Как профессиональный литератор, молодая женщина была достойным консультантом композитора при выборе темы для очередной оперы.

Все бы прекрасно, но у Сергея Сергеевича была семья, и он, человек глубоко порядочный, очень тяготился двусмысленностью сложившейся ситуации. Как признавался сам композитор, первые десять лет семейной жизни с Линой Ивановной были счастливыми. Конечно, именно ей, своей первой жене, он обязан был поддержкой в переезде в советскую Россию. Причем, не забудем, что если Прокофьев возвращался на родину, то Лина Ивановна, так же, как и их дети, ехали в совсем незнакомую страну. Однако композитор ощущал, что уже несколько лет каждый, он и его первая жена, вели свое, независимое от другого существование, что личная его жизнь уже давно «пустыня». Но так ли это воспринимала сама Лина Ивановна? Правильный ответ, наверное, содержится в том же дневнике: «Вероятно, у каждого из нас троих была своя правда» (15; с. 252).

Там, на Западе, супругов Прокофьевых связывало много общего, Лина Ивановна помогала Сергею Сергеевичу ориентироваться в непростой обстановке, для нее привычной. Она рассчитывала и в СССР вести прежний образ жизни и не очень понимала невозможность, нереальность такого расчета. Конечно, то была не ее вина, а ее беда.

Чтобы адаптироваться в принципиально иной ситуации новой России, Сергею Сергеевичу нужна

das Mädchen mit seiner Musik bekannt, die sie von nun an immer wieder in Konzerten hören würde. Mira wiederum las Prokofjew-Gedichte, sowohl ihre eigenen als auch die ihrer Lieblingsdichter, und sie diskutierten oft über verschiedene Werke. Als professionelle Schriftstellerin war die junge Frau für den Komponisten eine wertvolle Beraterin bei der Wahl des Themas für seine nächste Oper.

Alles wäre in Ordnung gewesen, aber Sergej Sergejewitsch hatte eine Familie, und er, ein Mann von großer Integrität, war von der Zweideutigkeit der Situation sehr betroffen. Wie der Komponist selbst zugab, waren die ersten zehn Jahre seines Ehelebens mit Lina Iwanowna glücklich. Sicherlich verdankte er ihr, seiner ersten Frau, seine Unterstützung bei der Übersiedlung nach Sowjetrußland. Und vergessen wir nicht: während Prokofjew in sein Heimatland zurückkehrte, reisten Lina Iwanowna und ihre Kinder in ein völlig fremdes Land. Der Komponist hatte jedoch das Gefühl, dass jeder von ihnen, er und seine erste Frau, seit einigen Jahren ein eigenes, unabhängiges Leben führten, dass sein Privatleben lange Zeit „eine Wüste“ gewesen war. Aber hat Lina Iwanowna selbst es so gesehen? Die richtige Antwort findet sich wahrscheinlich in demselben Tagebuch: „Wahrscheinlich hatte jeder von uns dreien seine eigene Wahrheit“ (15; S. 252).

Dort, im Westen, hatten die Prokofjews viel gemeinsam; Lina Iwanowna half Sergej Sergejewitsch, sich in den schwierigen Umständen zurechtzufinden, an die sie gewöhnt war. Sie erwartete, auch in der Sowjetunion das alte Leben zu führen, und sie verstand nicht wirklich die Unmöglichkeit, die Unwirklichkeit einer solchen Berechnung. Natürlich war das nicht ihre Schuld, sondern ihr Pech.

Um sich an die grundlegend andere Situation des neuen Russlands anzupassen, brauchte Sergej

была другая муза. Он оказался готов к встрече с ней, олицетворяющей собой молодость страны, которая так увлекала композитора, созидательное начало, столь близкое его природе, с женщиной, кроме всего прочего, выросшей в советской среде.

Судьба, в конце концов, соединила Прокофьева с Мирой Александровной, несмотря на все препятствия. Он не поддался на уговоры одного друга, посылного Лины Ивановны, и не согласился вернуться в семью, когда принял окончательное решение. Сергей Сергеевич оставил просторную квартиру в престижном доме, свою библиотеку и фонотеку и ушел, не имея даже места, где можно было обосноваться с молодой женщиной. Конечно, прежде всего им руководило большое, сильное чувство.

Для первой жены композитора уход Сергея Сергеевича оставался тяжелой травмой до самой ее смерти. Но и в жизни самого Прокофьева, как показали дальнейшие события, этот поступок имел не только счастливое продолжение, но и драматические последствия. Покидая квартиру навсегда, композитор стал на колени перед лежащей на кровати почти в беспамятстве Линой Ивановной и попрощался с ней. Проводившему его до дверей Святославу он сказал: «Когда-нибудь ты меня поймешь» (15; с. 224).

Надо иметь в виду: жены композитора по натуре были очень разными. Лина Ивановна — ослепительная красавица, скорее экстраверт, открытая общению, предпочитающая шумную насыщенную событиями, поездками, интересными встречами жизнь. Мира Александровна — миловидной, приятной, но скромной наружности женщина, вся в себе, скорее

Sergejewitsch eine andere Muse. Er war bereit, ihr zu begegnen, der Verkörperung der Jugend des Landes, die den Komponisten so fasziniert hatte, der Kreativität, die seinem Wesen so nahe stand, und einer Frau, die unter anderem in einem sowjetischen Umfeld aufgewachsen war.

Das Schicksal führte Prokofjew schließlich trotz aller Hindernisse mit Mira Alexandrowna zusammen. Er gab den Bitten eines Freundes, des Boten von Lina Iwanowna, nicht nach und stimmte nicht zu, zu seiner Familie zurückzukehren, als er seine endgültige Entscheidung traf. Sergej Sergejewitsch verließ die geräumige Wohnung in einem angesehenen Haus, seine Bibliothek und seine Phonothek und ging, ohne auch nur einen Ort zu haben, um sich mit der jungen Frau niederzulassen. Natürlich wurde er vor allem von einem großen, starken Gefühl angetrieben.

Für die erste Frau des Komponisten blieb der Weggang von Sergej Sergejewitsch bis zu ihrem Tod ein großes Trauma. Doch in Prokofjews eigenem Leben hatte dieser Akt nicht nur eine glückliche Fortsetzung, sondern auch dramatische Folgen, wie die späteren Ereignisse zeigten. Als er die Wohnung für immer verließ, kniete der Komponist vor Lina Iwanowna nieder, die fast bewusstlos auf ihrem Bett lag, und verabschiedete sich von ihr. Zu Swjatoslaw, der ihn zur Tür begleitete, sagte er: „Eines Tages wirst du mich verstehen“ (15; S.224).

Man sollte bedenken, dass die Ehefrauen des Komponisten von Natur aus sehr unterschiedlich waren. Lina Iwanowna war eine umwerfende Schönheit, eher extrovertiert, kommunikationsfreudig und bevorzugte ein lautes Leben voller Veranstaltungen, Ausflüge und interessanter Begegnungen. Mira Alexandrowna ist eine hübsche, angenehme, aber bescheiden aussehende Frau, die ganz

замкнутого нрава, безусловный интроверт. Отныне она целиком посвятила себя Прокофьеву, стала его самоотверженной помощницей во всех делах, в том числе творческих (М. Мендельсон — автор стихотворных текстов в опере «Обручение в монастыре», а также ряда массовых песен, соавтор либретто опер «Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке». — *Прим. авт.*). Скорее всего, она олицетворяла в воображении художника идеальный вариант музы, способной вдохновить его творческое горение и обеспечить ему климат максимального благоприятствования. Лина Ивановна ко времени разлада с композитором, наоборот, перестала или почти перестала выступать как певица, то есть их творческий альянс разрушился. Кроме того, по всей видимости, как раз тогда изменились приоритеты внутреннего мира композитора: потребность во внешне активном бытии уступила необходимости вести более замкнутый сосредоточенный образ жизни, что к тому же соответствовало и самим обстоятельствам — надвигалась война, прекратились выезды за границу.

Как бы то ни было, в 1941 году Прокофьев соединился с Мирой Александровной: «В моей жизни произошли большие перемены — я... женился вторично и счастлив во втором браке», — писал композитор ленинградским друзьям (7; с. 443).

Еще в 1940 году появилось на свет первое совместное «детище» новой четы. За год до начала войны Прокофьев увлекся переведенной Мирой Александровной и ее подругой комедией английского драматурга Ричарда Шеридана «Дуэнья». «Да ведь это — шампанское, из этого может выйти опера в стиле Моцарта, Россини», — воскликнул композитор, познакомившись с содержанием пьесы (7; с. 443). Он сам составил

für sich ist, ein eher zurückgezogenes Temperament hat und absolut introvertiert ist. Von da an widmete sie sich ganz Prokofjew, wurde seine treue Assistentin in allem, was er tat, einschließlich der schöpferischen Arbeit (M. Mendelssohn - Autorin der Verse zu „Die Verlobung im Kloster“ sowie mehrerer Volkslieder und Mitverfasserin des Librettos für die Opern „Krieg und Frieden“ und „Die Geschichte vom wahren Menschen“. - *Anm. d. Verf.*). Wahrscheinlich verkörperte sie in der Vorstellung des Künstlers das Idealbild einer Muse, die sein schöpferisches Feuer anregt und ihm ein Klima mit möglichst günstigen Bedingungen bietet. Lina Iwanowna hingegen hatte zum Zeitpunkt ihres Zerwürfnisses mit dem Komponisten bereits aufgehört, als Sängerin aufzutreten, was bedeutet, dass ihre schöpferische Allianz in Trümmern lag. Wahrscheinlich änderten sich gerade zu diesem Zeitpunkt die Prioritäten in der inneren Welt des Komponisten: das Bedürfnis nach einer nach außen hin aktiven Existenz wich dem Bedürfnis, ein zurückgezogenes und konzentriertes Leben zu führen, was auch den Umständen entsprach - der Krieg stand unmittelbar bevor und er konnte nicht mehr ins Ausland reisen.

Auf jeden Fall war Prokofjew 1941 mit Mira Alexandrowna vereint: „In meinem Leben haben sich große Veränderungen ergeben - ich... habe wieder geheiratet und bin glücklich in meiner zweiten Ehe“, - schrieb der Komponist an seine Freunde in Leningrad (7; S. 443).

Bereits 1940 wurde das erste gemeinsame „Geisteskind“ des neuen Paares geboren. Ein Jahr vor dem Krieg war Prokofjew von der Komödie „Die Duenja“ (*Die Verlobung im Kloster*) des englischen Dramatikers Richard Sheridan fasziniert, die von Mira Alexandrowna und ihrer Freundin übersetzt worden war. „Das ist Champagner, das könnte eine Oper im Stil von Mozart, Rossini werden“, - rief der Komponist aus, nachdem er den





бытовизмы и возвышенные чувства, легкомыслие и поэтическую образность, проникновенную лирику и будто экспромтом рождающийся на наших глазах органичный юмор. Достаточно сослаться хотя бы на уморительное выступление любительского трио, нелепого уже по самому своему составу — кларнет, корнет-а-пистон и большой барабан. Музыканты, приглашенные Херомом, то и дело вступают не в лад, вызывая ярость хозяина дома, а периодическое повторение злосчастного «музицирования» вызывают приступы хохота у зала.

Пластика интонаций в прокофьевском «Обручении» покоряет своей скульптурной выразительностью. Автор словно сумел подслушать и воспроизвести массу самых разных оборотов человеческой речи, наполненных то гневом и яростью, то дразнящей издевкой, томно-чувственных или возбужденно-заикающихся; вдоволь пользуется композитор здесь и звукоизобразительными приемами. Прелесть «Дуэньи» и в застревающих в ушах репликах персонажей, и в гибких и очаровывающих своей певучей плавностью лирических высказываниях, которые смачно приперчены плутовством и лукавством, и в изобретательных остроумных ансамблях с хором, таких, например, как остро насмешливая сцена в мужском монастыре.

В мае-июне 1941 года состоялось несколько закрытых прослушиваний оперы на сцене подготовившего ее Музыкального театра им. К.С. Станиславского. Но постановка не состоялась — помешала начавшаяся война.

Однако вернемся во вторую половину 30-х годов, когда в жизни и творчестве Прокофьева произошло немало других примечательных событий.

одним органическим юмором соединяет, который перед нашими глазами из ничего возникает. Замечательно, что, по крайней мере, один из эпизодов появления любительского трио, который сам по себе уже достаточно смешон — Klarinette, Kornett und eine große Trommel - absurd ist. Die von Jerome eingeladenen Musiker sind verstimmt, was den Hausherrn verärgert, und die gelegentliche Wiederholung des unglücklichen „Musizierens“ löst beim Publikum Lachanfänge aus.

Die Plastizität der Intonationen in Prokofjews „Verlobung“ besticht durch ihre plastische Ausdruckskraft. Es scheint, als sei es dem Komponisten gelungen, eine ganze Reihe unterschiedlicher Wendungen zu belauschen und wiederzugeben, sei es voller Zorn und Wut oder neckischem Spott, sei es sehnsüchtig empfindsam oder aufgeregte stammelnd; der Komponist bedient sich hier ausgiebig der Techniken der auditiven Darstellung. Der Charme von „Die Duenja“ liegt in den Zeilen der Figuren, die im Ohr hängen bleiben, in den lyrischen Ausdrücken - geschmeidig und charmant in ihrem melodiosen Fluss und gewürzt mit List und Verschlagenheit - und in den einfallsreichen und witzigen Ensembles mit dem Chor, wie zum Beispiel die kläglich spöttische Szene im Kloster.

Im Mai - Juni 1941 fanden mehrere geschlossene Vorspiele für die Oper auf der Bühne des Stanislavski-Musiktheaters statt, das die Oper vorbereitete. Doch die Produktion fand nicht statt - sie wurde durch den Ausbruch des Krieges unterbrochen.

Doch kehren wir in die zweite Hälfte der 30er Jahre zurück, in der viele andere bemerkenswerte Ereignisse in Prokofjews Leben und Werk stattfanden.

## СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР?

Если окинуть единым взглядом путь композитора, всегда найдешь в нем и протяженные пространства, на которых развивались сходные темы, мотивы, образы. И наряду с этим — столкновение противоположностей, казалось бы, внезапный уход в далекую от центральной линии творчества сторону, к другим тематическим и образным берегам. Так, после плодотворного 1936 года, когда появились на свет Второй скрипичный концерт, балет «Ромео и Джульетта» и симфоническая сказка «Петя и волк», в 1937 году — резкий поворот. Почти весь этот год в творчестве композитора посвящен советской тематике — возникает Октябрьская кантата, хоровой цикл «Песни наших дней», подыскивается сюжет для современной оперы, задумывается произведение о покорителях Севера (последний замысел, правда, не был осуществлен). Сравним: раньше революционные мотивы появлялись в лучшем случае раз в десятилетие. 1917 год — Кантата «Семеро их», 1927 год — премьера балета «Стальной скок». И вдруг такая концентрация!

Легче всего произнести приговор: композитор, дескать, окончательно продался советской власти. Так, кстати, многие считают и сейчас. На деле, однако, ситуация много сложнее.

Всегда далекий от бурных политических ветров, вернувшись в Россию, Прокофьев действительно попытался включиться в новую жизнь и стать ее составной частью. Как мы видели, он берется за непривычные для себя темы и жанры, активно входит в общественную жизнь Союза композиторов, выступает в дискуссиях, на некоторое время занимает должность заместителя

## СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР?

Betrachtet man den Weg des Komponisten auf einen Blick, so findet man immer wieder ausgedehnte Räume, in denen sich ähnliche Themen, Motive und Bilder entwickelten. Und damit einher geht ein Aufeinanderprallen von Gegensätzen, ein scheinbar plötzliches Aufbrechen zu anderen thematischen und imaginären Ufern, weit weg von der zentralen Linie der Kreativität. Nach dem fruchtbaren Jahr 1936 mit dem Zweiten Violinkonzert, dem Ballett „Romeo und Julia“ und dem symphonischen Märchen „Peter und der Wolf“ kam es 1937 zu einer abrupten Wende. Fast das ganze Jahr über widmete sich der Komponist sowjetischen Themen - er schuf die Oktoberkantate und den Chorzyklus „Lieder unserer Tage“, suchte ein Thema für eine moderne Oper und konzipierte ein Werk über die Eroberer des Nordens (letzteres wurde jedoch nie realisiert). Zum Vergleich: zuvor waren revolutionäre Motive bestenfalls einmal in einem Jahrzehnt aufgetaucht. 1917 - Kantate „Es sind ihrer Sieben“, 1927 - Premiere des Balletts „Der stählerne Schritt“. Und plötzlich eine solche Konzentration!

Das einfachste Urteil lautet, dass der Komponist sich vollständig an die sowjetischen Behörden verkauft hat. Das glauben übrigens auch heute noch viele. In Wirklichkeit ist die Situation jedoch viel komplizierter.

Immer weit weg von den politischen Turbulenzen, versuchte Prokofjew nach seiner Rückkehr nach Russland, sich in das neue Leben einzubringen und ein integraler Bestandteil davon zu werden. Wie wir gesehen haben, greift er ungewöhnliche Themen und Gattungen auf, nimmt aktiv am gesellschaftlichen Leben des Komponistenverbandes teil, meldet sich in Debatten zu Wort, bekleidet eine Zeit lang das Amt des

председателя правления Московской композиторской организации — положение, прежде для него совершенно нереальное. Он даже принимает участие в создании гимна СССР, хотя оба предложенных им варианта не подошли, и выбор был сделан в пользу музыки А. Александрова, как сегодня выясняется, абсолютно непотопляемой. Был ли наш композитор наивен? В какой-то мере, да, хотя бы потому, что никогда особенно не вникал в сложности социальной борьбы, где бы он ни жил. Показательный пример: во время выборов в Верховный Совет СССР в 1937 году, на недоуменный вопрос Лины Ивановны, почему можно голосовать только за одного кандидата, Прокофьев уверенно ответил, что это только в первый раз такой порядок, позже будут выбирать из двух или трех разных кандидатов.

Сергей Сергеевич явно разделял многие идеи, кстати, вполне благородные, которые господствующая власть декларировала. Вникать же в противоречия между словами и делами ему было некогда — слишком с головой он был погружен в творчество. Возможно, не хватало и опыта для зрелых и глубоких размышлений на эту тему. К тому же по самому типу своего гениального дарования композитор не особенно склонялся к чисто философским умозрениям. Да и вообще роль «борца с режимом» — не его роль.

Если же Прокофьеву что-либо не нравилось в окружающей его советской жизни, он относил это за счет плохой практики, которая искажает верные намерения. А окружающая жизнь между тем все отчетливее и агрессивнее демонстрировала свою страшную изнанку. В конце 1937 года закрыли Московскую англо-американскую

stellvertretenden Vorsitzenden des Moskauer Komponistenverbandes - eine Position, die für ihn bis dahin völlig unvorstellbar war. Er war sogar an der Schaffung der Hymne der UdSSR beteiligt, obwohl beide von ihm vorgeschlagenen Versionen nicht passten und die Wahl auf die Musik von A. Alexandrow fiel, die, wie sich heute herausstellt, absolut unsinkbar ist. War unser Komponist naiv? Bis zu einem gewissen Grad ja, und sei es nur, weil er sich nie besonders für die Komplexität des sozialen Kampfes interessiert hat, ganz gleich, wo er lebte. Ein anschauliches Beispiel: bei den Wahlen zum Obersten Sowjet der UdSSR im Jahr 1937, als Lina Iwanowna eine verwirrte Frage stellte, warum man nur einen Kandidaten wählen könne, antwortete Prokofjew selbstbewusst, dass dies nur das erste Mal sei, später würde man aus zwei oder drei verschiedenen Kandidaten wählen.

Sergej Sergejewitsch teilte eindeutig viele der - übrigens recht edlen - Ideen, die von den herrschenden Behörden verkündet wurden. Er hatte keine Zeit, sich mit den Widersprüchen zwischen Worten und Taten zu beschäftigen - er war zu sehr in seine Kreativität vertieft. Vielleicht fehlte ihm die Erfahrung für reife und tiefgehende Überlegungen zu diesem Thema. Außerdem war der Komponist aufgrund der Natur seines Genies nicht besonders an rein philosophischen Überlegungen interessiert. Auch die Rolle des „Kämpfers gegen das Regime“ war nicht seine Rolle im Allgemeinen.

Wenn Prokofjew etwas am sowjetischen Leben um ihn herum nicht gefiel, führte er es auf schlechte Praktiken zurück, die die richtigen Absichten verzerrten. In der Zwischenzeit zeigte das Leben um ihn herum immer deutlicher und aggressiver seine hässliche Kehrseite. Ende 1937 wurde die Moskauer Anglo-Amerikanische Schule, an der

школу, в которой учились сыновья Прокофьева — большая часть родителей ее учеников была репрессирована. Престижный дом, где жила семья композитора, постепенно пустел; ночью его сотрясали зловещие звуки: настойчивые стуки, приглушенные крики, шум отъезжающих машин, которые увозили арестованных. Тем не менее разобраться в коварных инквизиторских действиях сталинской мясорубки в полной мере не удавалось не одному Прокофьеву. Права искусствовед Нелли Шахназарова, которая метафорически определила общественное сознание 30-х годов как слоистое. «Каждый слой общества воспринимал и оценивал действительность по-своему. Доза утопического восприятия, энтузиазма и страха, ведущего к конформизму, была различной» (28; с. 84). Надо иметь в виду, что доля страха у Прокофьева должна была быть сильнее, чем у кого бы то ни было. Он все же недавний эмигрант, то есть лицо, априори подозрительное с точки зрения господствующей системы. Сергей Сергеевич не мог не видеть, с каким трудом входили в новую действительность вернувшиеся с Запада деятели искусства, через какие испытания они проходили. Достаточно сослаться для примера на две писательские судьбы — «приспособившегося» А.Н. Толстого и «неприспособившуюся» М.И. Цветаеву...

В такой обстановке пусть не прозвучит чересчур циничным заявление: пока советская власть давала Прокофьеву спокойно работать и даже в какой-то мере поощряла его деятельность, он словно не замечал известные ему страшные факты. А как уж хотелось композитору, чтобы его искусство приняла огромная масса слушателей, тогда казалось, с энтузиазмом

Прокофьевы Сöhne gelernt hatten, geschlossen - die meisten Eltern der Schüler waren unterdrückt worden. Das prestigeträchtige Haus der Familie des Autors wurde nach und nach verlassen; nachts wurde es von bedrohlichen Geräuschen erschüttert: eindringliches Klopfen, gedämpfte Schreie, das Geräusch von abfahrenden Autos, die die Verhafteten wegführten. Dennoch konnte mehr als ein Prokofjew die heimtückischen inquisitorischen Machenschaften von Stalins Fleischwolf nicht ganz begreifen. Die Kunsthistorikerin Nelli Schachnasarowa hat Recht mit ihrer metaphorischen Definition des öffentlichen Bewusstseins der 30er Jahre als vielschichtig. „Jede Gesellschaftsschicht hat die Realität auf ihre eigene Weise wahrgenommen und bewertet. Die Dosis aus utopischer Wahrnehmung, Enthusiasmus und Angst, die zu Konformismus führt, war unterschiedlich“ (28; S. 84). Man sollte bedenken, dass Prokofjews Anteil an der Angst größer gewesen sein muss als bei jedem anderen. Schließlich war er erst vor kurzem emigriert und stand dem herrschenden System von vornherein misstrauisch gegenüber. Sergej Sergejewitsch konnte nicht übersehen, wie schwierig es für die aus dem Westen zurückgekehrten Künstler war, sich in der neuen Realität zurechtzufinden, welche Prüfungen sie zu bestehen hatten. Es genügt, sich beispielsweise an die Schicksale der beiden Schriftsteller zu erinnern - A. N. Tolstoi, der sich „anpasste“, und M. I. Zwetajewa, die sich „nicht anpasste“...

In einem solchen Umfeld sollte es nicht zu zynisch klingen: die sowjetischen Behörden ließen Prokofjew zwar ungestört arbeiten und förderten seine Aktivitäten sogar bis zu einem gewissen Grad, aber es war, als hätte er die schrecklichen Tatsachen, die er kannte, nicht bemerkt. Und wie sehr wünschte sich der Komponist, dass seine Kunst von der großen Masse der Hörer, die sich damals für ernste Musik zu

пришедшая к серьезной музыке. Рискнем предположить даже, что Сергей Сергеевич ощущал себя таким Пигмалионом, призванным вылепить прекрасную Галатею — в данном случае в образе представителей целого советского народа. Завидная роль!

Еще несколько важных моментов, которые, наверное, могут разъяснить ситуацию с так называемой советизацией Прокофьева. Всю жизнь он вынужден был работать по заказам, привык к этому. Одновременно, как настоящий профессионал и в высшей степени независимый человек и художник, он, выполняя любой заказ, делал это уже по-своему разумению, не считаясь со вкусами и желаниями заказчика. Так было и тогда, когда в подобной роли выступал Дягилев, и тогда, когда появлению произведения способствовало Всесоюзное радио, как в случае с Октябрьской кантатой.

Тема темой, но в очень большой степени для Прокофьева, берущегося за осуществление нового замысла, было важно поставить и решить в нем ту или иную оригинальную творческую и технологическую задачу. И, наконец, последнее. Кто знает, может быть Прокофьев, сам того не подозревая, выбрал в сталинском театре абсурда 30-х годов свое необычное уникальное амплуа, которое, кроме него, исполнить было некому? Ведь он любил игры, в том числе сложные, рискованные, любил до самозабвения театр, в том числе театр жизни, как бы ни был он, этот театр, насыщен страшными сверхдраматическими событиями. Гадать можно сколько угодно. Истина в данном случае вмещает все высказанное и, наверное, многое из невысказанного, которое оставим другим, берущимся за столь неоднозначную тему.

begeistern schienen, angenommen würde. Wir wagen sogar zu behaupten, dass Sergej Sergejewitsch sich als eine Art Pygmalion fühlte, der dazu berufen war, die schöne Galatea zu formen - in diesem Fall in Gestalt von Vertretern des gesamten Sowjetvolkes. Eine beneidenswerte Rolle!

Es gibt noch ein paar weitere wichtige Punkte, die Prokofjews Situation mit der so genannten Sowjetisierung erklären können. Sein ganzes Leben lang war er gezwungen gewesen, für Aufträge zu arbeiten, er war es gewohnt. Als echter Profi und sehr unabhängiger Mensch und Künstler erfüllte er jeden Auftrag nach seinen Vorstellungen, ohne Rücksicht auf den Geschmack und die Wünsche des Auftraggebers. Dies war sowohl dann der Fall, wenn Djalilew eine solche Rolle spielte, als auch dann, wenn die Aufführung des Werkes durch den Rundfunk der All-Union ermöglicht wurde, wie im Falle der Oktoberkantate.

Thema für Thema, aber für Prokofjew war es in hohem Maße wichtig, bei der Umsetzung einer neuen Idee eine Art originäres kreatives und technisches Problem zu stellen und zu lösen. Und schließlich noch eine letzte Sache. Wer weiß, vielleicht hat Prokofjew, ohne sich selbst zu verdächtigen, in Stalins Theater der Absurdität der 30er Jahre seine ungewöhnliche und einzigartige Rolle gewählt, die kein anderer spielen konnte? Schließlich liebte er das Spiel, auch das komplexe, riskante, enthusiastische Theater, auch das Theater des Lebens, egal wie es war, dieses Theater voller schrecklicher überdramatischer Ereignisse. Man kann so viel spekulieren, wie man will. Die Wahrheit in diesem Fall beinhaltet alles, was gesagt wurde, und wahrscheinlich auch vieles, was nicht gesagt wurde, was wir anderen überlassen wollen, die sich mit einem solch zweideutigen Thema befassen.

Несмотря на всю, казалось бы, актуальность темы, кантата «К 20-летию Октября», подобно подавляющему большинству крупных произведений Прокофьева, имела долгую и драматическую судьбу. Композитор начал размышлять над труднейшим замыслом положить на музыку подлинные тексты Маркса и Ленина еще в начале 30-х годов. Тогда, в местечке Сен-Максим, на берегу Средиземного моря он общался с адвокатом и журналистом, членом французской коммунистической партии Жаком Садулем, яркие рассказы которого о личных встречах с Лениным, революционных идеалах и жертвах ради будущего человечества вдохновили композитора. Возможно, именно Садуль познакомил Прокофьева с подлинными текстами Ленина. Не чувствуя себя уверенным в самой теме, не надеясь также на свой литературный опыт, Сергей Сергеевич привлек в качестве соавтора сначала своего друга Петра Сувчинского, а потом ленинградца Бориса Демчинского. Но в итоге остановился на собственном варианте построения кантаты.

Стремление композитора к «документализму» корреспондировало с литературной «теорией факта» (Маяковский считал конкретный документ, заимствованный из революционной практики, «во много раз интереснее любой напыщенной беллетристики литературных белоручек») (7; с. 404), с идеями советских кинодокументалистов. Но не только. События в мире способствовали политизации искусства. Своим творчеством драматург Бертольд Брехт, композиторы Курт Юлиан Вайль, Йоханес Эйслер и другие деятели западной культуры объявили непримиримую борьбу с коричневой чумой. А Эйслер в том же 1937 году

Троиз der scheinbaren Dringlichkeit des Themas hatte die Kantate „Zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution“, wie die große Mehrheit von Prokofjews Hauptwerken, ein langes und dramatisches Schicksal. Bereits in den frühen 30er Jahren begann der Komponist mit der unglaublich komplexen Idee, authentische Texte von Marx und Lenin zu vertonen. Damals, in einem kleinen Dorf in Sainte Maxime am Mittelmeer, kam er in Kontakt mit Jacques Sadoul, einem Rechtsanwalt und Journalisten und Mitglied der Kommunistischen Partei Frankreichs, dessen lebhaftes Erzählungen von persönlichen Begegnungen mit Lenin, von revolutionären Idealen und von Opfern für die Zukunft der Menschheit den Komponisten inspirierten. Wahrscheinlich war es Sadoul, der Prokofjew mit den authentischen Texten Lenins bekannt machte. Da er sich des Themas nicht sicher war und auch nicht auf seine eigene literarische Erfahrung zurückgreifen konnte, verpflichtete Sergej Sergejewitsch zunächst seinen Freund Pjotr Suwtschinski und dann den Leningrader Komponisten Boris Demtschinski als Koautoren. Letztendlich entschied er sich aber für seine eigene Version der Kantate.

Das Streben des Komponisten nach „Dokumentarismus“ entsprach der literarischen „Theorie des Faktischen“ (Majakowski glaubte, dass ein konkretes, der revolutionären Praxis entlehntes Dokument „um ein Vielfaches interessanter sei als jede schwülstige Fiktion literarischer Schreiberlinge“) (7; S. 404) und den Ideen der sowjetischen Dokumentarfilmer. Aber nicht nur das. Das Weltgeschehen trug zur Politisierung der Kunst bei. Der Dramatiker Bertolt Brecht, die Komponisten Kurt Julian Weill, Johannes Eisler und andere westliche Kulturschaffende proklamierten einen kompromisslosen Kampf gegen die braune Pest. Und Eisler schrieb das „Lenin Requiem“ im selben Jahr, 1937.

написал «Реквием памяти В.И. Ленина».

Однако, как всегда, беспокойный новаторский дух Прокофьева и в Октябрьской кантате заявил о себе самостоятельно и в полную силу. Публицистическая проза, отданная хору, выразительные оркестровые фрагменты выстраиваются в страстную и возвышенную звуковую фреску, сродни драматическому оперному действию, где есть и плакатная картинность, и моменты символической художественной обобщенности. Линия развития запечатлена в десяти неравных по длительности эпизодах, — от жесткой взвинченной образности начальных фрагментов к мощным кульминациям в шестой и восьмой частях (оркестрово-хоровой эпизод «Революция» и хор «Клятва». — *Прим. авт.*).

Исключительна масштабность звуковых ресурсов Кантаты. Предполагавшийся состав исполнителей — 500 человек: два хора — академический и самодеятельный, четыре оркестра — симфонический, военно-духовой, оркестр баянов и особый шумовой ансамбль для батальных сцен.

В разных ипостасях предстает хор — то он словно четко декламирует, произносит ленинские слова, будто набранными крупным шрифтом, то как бы живописует реальную народную массу, охваченную сомнениями, спорами, разногласиями — поклон в сторону музыкальных драм Мусоргского.

Оркестровые прослойки кантаты призваны передать саму атмосферу тех грозных октябрьских дней, разгула «вихрей враждебных». Время от времени в музыку врываются песенно-плясовые и маршевые обороты, разумеется, резко индивидуализированные.

Doch wie immer setzte sich Prokofjews rastloser, innovativer Geist auch in der Oktoberkantate eigenständig und mit voller Kraft durch. Die öffentlichkeitswirksame Prosa, die dem Chor gegeben wird, und die expressiven Orchesterfragmente werden zu einem leidenschaftlichen und erhabenen Klangfresko zusammengefügt, das einer dramatischen Opernhandlung gleicht, in der es sowohl ein Plakatbild als auch Momente symbolischer künstlerischer Verallgemeinerung gibt. Die Entwicklungslinie wird in zehn Episoden dargestellt, die in ihrer Dauer ungleich sind, von den steif bewegten Bildern der anfänglichen Fragmente bis zu den kraftvollen Kulminationen im sechsten und achten Satz (die Orchester-Chor-Episode „Revolution“ und der Chor „Der Schwur“ - *Anm. d. Verf.*).

Der Umfang der Klangressourcen der Kantate ist außergewöhnlich. Geplant war eine Besetzung von 500 Personen: zwei Chöre - ein akademischer und ein Laienchor -, vier Orchester - Symphonieorchester, Militärblasorchester, Akkordeonorchester und ein spezielles Geräuschensemble für die Schlachtszenen.

Der Chor erscheint in verschiedenen Gestalten - es ist, als ob er Lenins Worte klar und deutlich rezitiert, als ob sie in Großbuchstaben geschrieben wären, oder als ob er die reale Masse des Volkes darstellt, die von Zweifeln, Streit und Uneinigkeit ergriffen ist - eine Anspielung auf Mussorgskys Musikdramen.

Die orchestralen Schichten der Kantate sollen die Atmosphäre jener schicksalhaften Oktobertage, die tobenden „Wirbelstürme der Feindseligkeit“ vermitteln. Von Zeit zu Zeit brechen Gesangs- und Tanzeinlagen sowie Marschbewegungen in die Musik ein, die natürlich stark individualisiert sind.



Октябрьское восстание — центральная и самая впечатляющая часть произведения. Здесь Прокофьев развертывает напряженный монтаж из отрывков различных ленинских статей; гигантский «локомотив истории» словно неудержимо несется, сметая все на своем пути. Впечатление усиливает и «конкретная музыка» — шумы кононады, треск пулеметов. С кинематографической быстротой меняются картины повествования — яростные споры-диалоги, митинговые призывы, уличные схватки... Прокофьев, издавна чувствующий себя частью живой природы, кажется, социальные стихии ощущает сродни природным катаклизмам.

Как в настоящей опере, в основе драматургии резкие конфликтные столкновения: после яростной музыки «Революции» через умиротворенное певучее анданте «Победы» слушатель погружается в народный Реквием памяти Ленина («Клятва»).

Наивно было ожидать, что партийные функционеры воспримут новаторское сочинение Прокофьева. И действительно, Комитет по делам искусств его не принял: «Что же Вы, Сергей Сергеевич, взяли тексты, ставшие народными, и положили их на такую непонятную музыку?» (7; с. 402) — вот их окончательный приговор. Что же произошло? Композитор вроде бы взялся за самую актуальную советскую тему. Но прочел он ее по-своему, иначе просто не мог, не умел. И получилось так, что язык его произведения как некий раздражающий фактор стал, может быть даже вопреки воле автора, способом сопротивления твердолобой власти. Композитор Прокофьев именно таким образом отстаивал свою художественную независимость.

Der Oktoberaufstand ist der zentrale und eindrucksvollste Teil des Werks. Hier setzt Prokofjew eine intensive Montage von Auszügen aus verschiedenen leninistischen Artikeln ein; die riesige „Lokomotive der Geschichte“ scheint unaufhaltsam zu rasen und alles wegzufegen, was ihr im Weg steht. Der Eindruck wird noch verstärkt durch die „konkrete Musik“ - den Lärm der Kanonade, das Krachen der Maschinengewehre. Die Erzählung wechselt mit filmischer Geschwindigkeit - wütende Auseinandersetzungen, Dialoge, Aufrufe zu Kundgebungen, Straßenschlachten... Prokofjew, der sich seit langem als Teil der lebendigen Natur fühlt, scheint die sozialen Elemente wie Naturkatastrophen zu empfinden.

Wie in einer echten Oper basiert die Dramaturgie auf scharfen, konfliktreichen Zusammenstößen: nach der wütenden Musik von „Die Revolution“ taucht der Zuhörer über das ruhige, melodiöse Andante von „Der Sieg“ in das populäre Requiem für Lenin („Der Schwur“) ein.

Es war naiv zu erwarten, dass die Parteifunktionäre Prokofjews bahnbrechendes Werk akzeptieren würden. Und in der Tat, das Komitee für die Künste akzeptierte es nicht: „Warum haben Sie, Sergej Sergejewitsch, Texte genommen, die zu Volkslyrik geworden sind, und sie zu solch unverständlicher Musik gemacht?“ (7; S. 402) - so lautete ihr endgültiges Urteil. Was ist passiert? Der Komponist schien sich des dringendsten sowjetischen Themas angenommen zu haben. Aber er hat es auf seine Weise gelesen, er konnte einfach nicht anders, er konnte nicht anders. Und so kam es, dass die Sprache seines Werkes als eine Art Störfaktor, vielleicht sogar gegen den Willen des Autors, zu einem Mittel des Widerstandes gegen die verhärtete Macht wurde. Auf diese Weise verteidigte der Komponist Prokofjew seine künstlerische Unabhängigkeit.

Партитура Октябрьской кантаты надолго оказалась забытой, и только в 1966 году стараниями дирижера Кирилла Кондрашина и хора под управлением Александра Юрлова она воскресла на концертной площадке. Кстати, вместо хора «Конституция» на слова Сталина, который должен был завершать произведение в 1937 году, исполнители вернулись к первоначальному прокофьевскому варианту, по которому кантата заканчивалась так же, как и начиналась, — хором «Философы» на слова Маркса. Правда, когда мы слышали уже во второй половине 60-х фразы, ставшие благодаря Прокофьеву музыкой с помощью характеристической заостренности: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтоб изменить его», поневоле закрадывалась мысль, не иронизировал ли здесь всегда очень остроумный композитор.

При всех обстоятельствах, исполнение произведения спустя почти 30 лет красноречиво доказало правоту парадоксального предположения, высказанного писателем и публицистом Петром Вайлем, правда, совсем по другому поводу: «Может быть, тенденциозный гений — это тоже гений, но уже не тенденция? И если прославлять неправое дело великими стихами и великими картинами (сюда, конечно, относится и музыка. — *Прим, авт.*), то с течением времени никакого неправого дела не останется — останутся великие картины и великие стихи?» (28; с. 53).

Опыт Октябрьской кантаты не прошел даром. Как и ряд других масштабных произведений, появившихся в последующие годы, она утвердила оригинальный монументальный эпический стиль в творчестве композитора. Одно из его выдающихся проявлений —

Die Partitur der Oktoberkantate geriet lange in Vergessenheit und wurde erst 1966 dank der Bemühungen des Dirigenten Kirill Kondraschin und des Chors unter der Leitung von Alexander Jurlow wieder auf die Konzertbühne gebracht. Übrigens kehrten die Interpreten anstelle des „Verfassungs“-Chores auf Worte von Stalin, der das Werk 1937 hätte abschließen sollen, zur ursprünglichen Prokofjew-Fassung zurück, in der die Kantate so endete, wie sie begonnen hatte - mit dem „Philosophen“-Chor auf Worte von Marx. Wenn man jedoch in der zweiten Hälfte der 60er Jahre den Satz hört, den Prokofjew mit charakteristischer Schärfe in Musik gesetzt hat: „Die Philosophen haben die Welt nur auf verschiedene Weise erklärt, aber es geht darum, sie zu verändern“, kann man nicht umhin, sich zu fragen, ob der stets sehr geistreiche Komponist hier ironisch gemeint war.

Alles in allem hat die Aufführung des Werks fast 30 Jahre später die paradoxe Vermutung des Schriftstellers und Publizisten Peter Weill, wenn auch zu einem ganz anderen Anlass, beredt bestätigt: „Vielleicht ist tendenziöses Genie auch Genie, aber kein Trend mehr? Und wenn man eine falsche Sache mit großartigen Gedichten und großartigen Bildern verherrlicht (das schließt natürlich auch Musik ein - *Anm. d. Verf.*), dann wird es im Laufe der Zeit keine falsche Sache mehr geben - was bleibt, sind großartige Bilder und großartige Gedichte?“ (28; S. 53).

Die Erfahrung der Oktoberkantate ist nicht unbemerkt geblieben. Wie eine Reihe anderer groß angelegter Werke, die in den folgenden Jahren erschienen, begründete es den ursprünglichen monumental-epischen Stil im Schaffen des Komponisten. Eine seiner herausragenden Äußerungen ist die

семичастная кантата «Александр Невский», созданная в 1939 году на основе музыки к одноименному фильму.

В классике XX века не найти другого, столь же яркого сочинения, которое возникло из «прикладной» музыки. Оно потребовало от композитора огромной работы. Здесь, как и в Кантате к 20-летию Октября, тоже чувствуется дыхание любимого Прокофьевым оперного жанра. Родственны произведения и эпическим размахом. Но в «Алекса́ндре Невском» сильно естественное воздействие кинодраматургии с ее стремительным монтажным развитием, как и вообще влияние индивидуальности режиссера Эйзенштейна. Хотя столь же явственны связи этой музыки с традициями эпической линии русской классики — захватывающей народно-патриотическим духом, картинной образностью, мастерским изображением одухотворенной природы, соучаствующей человеку. Народно-патриотический дух Прокофьева глубинный и подлинный. Замечательно точно сказал об этом сам Эйзенштейн: «...национален он не квасом и щами условно-русского псевдореализма. Национален он и не «водою и духом» детали быта кисти Перова или Репина. Прокофьев национален строгостью традиций, восходящих к первобытному скифу и неповторимой чеканности резного камня XIII века на соборах Владимира и Суздаля... в великой народной мудрости фрески или иконописного мастерства Рублева» (27; с. 491).

Красноречивый материал для раскрытия многомерной темы «Прокофьев и советская действительность» дает опера

сiebenteilige Kantate „Alexander Newski“, die 1939 auf der Grundlage der Musik für den gleichnamigen Film komponiert wurde.

Es gibt kein anderes Werk in der klassischen Musik des 20. Jahrhunderts, das so lebendig aus der „angewandten“ Musik hervorgegangen ist wie dieses. Es verlangte dem Komponisten eine enorme Arbeit ab. Hier, wie auch in der Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution, spürt man den Hauch des Operngenres, das Prokofjew liebte. Die Werke sind auch durch ihr episches Ausmaß miteinander verbunden. Aber in „Alexander Newski“ ist der natürliche Einfluss der Kinematographie mit ihrer rasanten Montageentwicklung stark, ebenso wie der allgemeine Einfluss von Eisensteins Individualität. Dabei sind die Verbindungen dieser Musik mit den Traditionen der epischen Linie der russischen Klassiker ebenso deutlich - der atemberaubende national-patriotische Geist, die malerische Bildsprache und die meisterhafte Darstellung der vergeistigten, dem Menschen wohlgesonnenen Natur. Prokofjews national-patriotischer Geist ist tief und echt. Eisenstein selbst bemerkte dazu so treffend: „...er ist nicht national durch den Kwas und die Gülle des konventionellen russischen Pseudorealismus. Auch die Details des Alltagslebens im Pinsel von Perow oder Repin sind ihm nicht "Wasser und Geist". Prokofjew ist national in der Strenge seiner Traditionen, die bis zu den primitiven Skythen und dem unnachahmlichen gemeißelten Stein der Kathedralen von Wladimir und Susdal aus dem 13. Jahrhundert zurückreichen... in der großen Volksweisheit der Fresken oder der Ikonenmalerei von Rubljow“ (27; S. 491).

Die Oper „Semjon Kotko“ liefert beredtes Material für das mehrdimensionale Thema „Prokofjew und die sowjetische Realität“. Sein

«Семен Котко». Ее замысел, возникший по принципу «не было счастья, да несчастье помогло», обещал интереснейший результат. Великого Мейерхольтда, оставшегося без дела после разгрома его труппы, приютил сам Константин Станиславский и предоставил своему бывшему ученику возможность осуществить на музыкальной сцене театра своего имени оперные постановки. Конечно, Мейерхольтд сразу вспомнил о Прокофьеве, работать с которым, несмотря на бесконечные препятствия, когда дело доходило до дела, он всегда жаждал. По совету писателя Алексея Толстого обратились к повести Валентина Катаева «Я сын трудового народа», рассказывающей драматическую историю солдата Семена Котко, вернувшегося в родную деревню с фронта в разгар Гражданской войны.

Сочинялась опера легко, достаточно сказать, что первые три акта были созданы за пятьдесят три дня. Все трое — Мейерхольтд, Катаев и композитор, систематически встречаясь, обсуждали драматургические детали будущего спектакля. Однако вариант народно-украинского представления, видевшийся писателю, Прокофьев отверг решительно и бесповоротно. В итоге он довольно сильно дистанцировался от намерений либреттиста: «...я хочу иначе, чем у него (Катаева. — *Прим, авт.*), без агитки, которая быстро теряет моду» (7; с. 413) и в конце концов стал соавтором либретто.

«Гражданская война в данном сюжете является не целью, а обстановкой...», — вот тот ориентир, который предостерегает от поверхностного осуждения Прокофьева в конформизме — взялся, дескать, за такую тему, чтобы потрафить советской власти (7; с. 430). На самом деле и в этом случае

Konzept, das auf dem Grundsatz „es gab kein Glück, aber das Unglück half“ beruhte, versprach ein höchst interessantes Ergebnis. Der große Meyerhold, der nach der Zerschlagung seines Ensembles ohne Arbeit dastand, wurde von Konstantin Stanislawski höchstpersönlich in Schutz genommen und gab seinem ehemaligen Schüler die Möglichkeit, auf der Musikbühne des Theaters nach ihm Opern zu inszenieren. Natürlich dachte Meyerhold sofort an Prokofjew, mit dem er schon immer gerne zusammenarbeiten wollte, auch wenn ihm dabei immer wieder Steine in den Weg gelegt wurden. Auf Anraten des Schriftstellers Alexej Tolstoi griffen sie zu Walentin Katajews Roman „Ich, ein Sohn des arbeitenden Volkes“, der die dramatische Geschichte des Soldaten Semjon Kotko erzählt, der auf dem Höhepunkt des Bürgerkriegs von der Front in sein Heimatdorf zurückkehrt.

Die Oper war leicht zu komponieren, es genügt zu sagen, dass die ersten drei Akte in dreiundfünfzig Tagen entstanden sind. Alle drei - Meyerhold, Katajew und der Komponist - trafen sich systematisch und besprachen die dramaturgischen Details der zukünftigen Produktion. Prokofjew lehnte jedoch die volkstümlich-ukrainische Version der Aufführung, die der Schriftsteller sah, unwiderruflich und entschieden ab. Infolgedessen distanzierte er sich ziemlich stark von den Absichten des Librettisten: „...ich will etwas anderes als er (Katajew. - *Anm. d. Verf.*), ohne Agitation, die schnell aus der Mode kommt“ (7; S. 413) und schrieb schließlich das Libretto mit.

„Der Bürgerkrieg ist in diesem Sujet kein Ziel, sondern ein Schauplatz...“, - dies ist der Bezugspunkt, der vor einer oberflächlichen Verurteilung Prokofjews in Konformismus warnt - er habe ein solches Thema aufgegriffen, um den sowjetischen Behörden zu gefallen (7; S. 430). Denn auch in diesem Fall (was übrigens typisch für den Komponisten

(что, впрочем, для композитора типично вообще) он стремился приспособить этот материал, этот сюжет к собственным художественным интересам. Сергея Сергеевича интересовали не актуальные события как таковые, а вечные переживания любящих и горящих людей, психология добродетельных и злодеев: «тут и любовь молодежи, и ненависть представителей старого мира, и героизм борьбы, и слезы об утратах, и веселые шутки, столь свойственные украинскому юмору. Люди у Катаева абсолютно живые, и это самое главное. Они живут, радуются, сердятся, смеются — и вот эту жизнь мне хотелось передать» (11; с. 183) — собственные слова автора музыки подтверждают уже сказанное. И, как он сам подчеркивал, ему были чужды декларативная плакатность, агитационный примитив.

Кроме того, задача услышать и передать музыку прозы, которую только он один мог так замечательно превращать в поэзию, захватила его не меньше, чем собственно сюжетные мотивы. И окунуться вновь в родную с сонцовского детства Малороссию с ее мягким и таким близким ему юмором — этот ностальгический мотив, конечно же, тоже присутствовал.

В «Семене Котко» перед нами предстает многоцветный кусок жизни, который оборачивается то трогательными лирическими откровениями, то бытовым характерным колоритом, то страшными жестокими событиями.

В опере нет никаких развернутых арий и ансамблей, смена эпизодов происходит быстро, как в кино. Но каждая реплика — певца ли, оркестра ли, словно выложенная жемчужинами искусным ювелиром и потом не раз повторенная, мгновенно застревает в ушах благодаря своей редкой органичности как давно знакомая.

им Allgemeinen ist) wollte er diesen Stoff, dieses Thema, seinen eigenen künstlerischen Interessen anpassen. Sergej Sergejewitsch interessierte sich nicht für das Zeitgeschehen als solches, sondern für die ewigen Erfahrungen der Liebenden und Trauernden, für die Psychologie der Tugendhaften und der Schurken: „Hier haben wir die Liebe der Jugend, den Hass der Vertreter der alten Welt, das Heldentum des Kampfes, die Tränen des Verlustes und die für den ukrainischen Humor so typischen Witze. Die Menschen bei Katajew sind absolut lebendig, und das ist das Wichtigste. Sie leben, sie freuen sich, sie ärgern sich, sie lachen, und dieses Leben wollte ich vermitteln“ (11; S. 183) - die eigenen Worte des Musikers bestätigen, was bereits gesagt wurde. Wie er selbst betonte, waren ihm deklarative Plastizität und agitatorische Primitivität fremd.

Außerdem ergriff ihn die Aufgabe, die Musik der Prosa zu hören und zu vermitteln, die nur er allein so wunderbar in Poesie verwandeln konnte, nicht weniger als die Motive der Handlung selbst. Und in die Heimat seiner Kindheit, Kleinrussland, mit ihrem sanften und ihm so nahen Humor einzutauchen - dieses nostalgische Motiv war natürlich auch dabei.

In „Semjon Kotko“ wird uns ein vielfarbiges Stück Leben präsentiert, das sich in rührende lyrische Enthüllungen, dann in ein charakteristisches Kolorit und schließlich in erschreckend gewalttätige Ereignisse verwandelt.

In der Oper gibt es keine ausgedehnten Arien und Ensembles, die Episodenwechsel sind schnell, wie im Kino. Aber jede Zeile - sei es die des Sängers oder die des Orchesters -, wie von einem geschickten Juwelier mit Edelsteinen ausgekleidet und dann mehr als einmal wiederholt, bleibt dank ihrer seltenen Organik sofort im Ohr

Прокофьев пытается переложить на язык музыки самые бытовые прозаические тексты (яркий пример — урок, который преподает Семен молодым ребятам, изучающим построение пушки).

Сильнейшие контрасты — движение драматургии оперы. Вершина любовной лирической линии, воплощающей чувства солдата Семена и его невесты Сони, матроса Царева и его возлюбленной Любки — одухотворенный ноктюрн, который открывает третий акт. Бурная кульминация того же акта, истинная симфония народного горя, сцена пожара — монотонно повторяющиеся крики обезумевшей от вида повешенного Царева Любки, взвинченные выкрики хора, подхлестываемые импульсивными ритмами оркестра, гулкий беспокойный набат... Любовь Прокофьева к передаче экстремальных ситуаций сказалась здесь в полной мере.

Динамику действия иногда обеспечивает сочетание двух различных сценических планов. Так во втором акте построена сцена сватовства Софьи. На одной стороне разворачивается сама эта церемония, на другой — женская половина, где Соня и ее мать Хивря взволнованно прислушиваются к разговорам мужчин. Слушатели одновременно улавливают и причитания растерянной Хиври, и почти отчаянные возгласы Сони, а также успевают следить за поведением Ткаченко, деревенского богатея, отца невесты, ненавидящего Семена, слышать реплики сватов.

Хотя «Семен Котко» не лишен некоторых просчетов — слишком поспешной и неоправданной выглядит благополучная развязка оперы, чересчур идиллическая

hängen, als wäre sie schon lange bekannt. Prokofjew versucht, die banalsten Prosatexte in die Sprache der Musik zu übertragen (ein eindrucksvolles Beispiel ist die Lektion, die Semjon den jungen Burschen erteilt, die lernen, wie man eine Kanone baut).

Starke Kontraste sind die Bewegung der Dramaturgie der Oper. Der Höhepunkt der lyrischen Liebeslinie, die die Gefühle des Soldaten Semjon und seiner Verlobten Sonja, des Matrosen Zarew und seiner Geliebten Ljubka verkörpert, ist das temperamentvolle Nachtstück, das den dritten Akt eröffnet. Der stürmische Höhepunkt desselben Aktes, eine wahre Symphonie der russischen Trauer, die Feuerszene - die sich monoton wiederholenden Schreie Ljubkas, verzweifelt über den Anblick des sich erhängenden Zarew, die erregten Rufe des Chores, aufgepeitscht von den impulsiven Rhythmen des Orchesters, der schallende, unruhige Glockenschlag... Prokofjews Liebe zur Darstellung von Extremsituationen kommt hier voll zum Tragen.

Die Dynamik der Handlung wird manchmal durch die Kombination von zwei verschiedenen Bühnenplänen erzeugt. So ist die Brautwerberszene von Sofias Hochzeit im zweiten Akt aufgebaut. Die eigentliche Zeremonie findet auf der einen Seite statt und die weibliche Hälfte auf der anderen, wo Sonja und ihre Mutter Chiwrja gespannt den Gesprächen der Männer lauschen. Das Publikum nimmt gleichzeitig die Klagen der verzweifelten Chiwrja und die fast verzweifelten Schreie von Sonja auf und kann auch das Verhalten von Tkatschenko, dem reichen Dorfbewohner und Vater der Braut, der Semjon hasst, verfolgen und die Brautwerber hören.

Obwohl „Semjon Kotko“ seine Schwächen hat - der übereilte und ungerechtfertigte glückliche Schluss der Oper, der idyllische Schlusschor - würde ein unvoreingenommener Mensch kaum

финальный хор — непредвзятый человек вряд ли станет опровергать утверждение, что это творение Прокофьева гениально. Сошлюсь на авторитетное мнение Святослава Рихтера: «Премьера оперы — колоссальное событие в моей жизни. Из тех, которые меня к Прокофьеву в полном смысле слова притянули!.. Сочинение это настолько совершенно и доходчиво, что восприятие его зависит лишь от охоты слушателя слушать... В тот вечер, когда я впервые услышал «Семена Котко», я понял, что Прокофьев — великий композитор» (27; с. 459, 460).

Когда уже шли репетиции «Котко», театр лишился Мейерхольда, которого вскоре настигла участь очередной жертвы кошмарной сталинской машины. Прокофьев тут же обратился к Сергею Михайловичу Эйзенштейну: «Первая мысль была кинуться к твоим стопам и просить взять на себя постановку» (7; с. 429). Но режиссер был занят другой работой, и постановщиком стала актриса мхатовской школы Серафима Бирман. Впоследствии она расскажет, как впервые Сергей Сергеевич познакомил ее со своей оперой. Это случилось в комнате кисловодского санатория, где, конечно, и в помине не было никакого рояля. Тем не менее «Сергей Прокофьев сыграл! и спел! От „а“ до „z“ оперу „Семен Котко“!!!

Кровать он превратил в рояль... сел на край стула, затем опустил руки на кровать, покрытую белым пикейным одеялом.

Но мне было ясно — он не видит одеяла, пред ним клавиатура драгоценного рояля.

Он сыграл увертюру... Он спел арию Семена Котко... За оркестр Сергей Сергеевич тоже пел... и заставил меня, человека не столь уж близкого к музыке, не только слышать оперу, но и видеть всех и все в этом

bestreiten, dass Prokofjews Werk genial ist. Ich möchte die Meinung von Swjatoslaw Richter zitieren: „Die Premiere der Oper war ein großes Ereignis in meinem Leben. Einer von denen, die mich im wahrsten Sinne des Wortes zu Prokofjew hingezogen haben! Das Werk ist so perfekt und klar, dass die Wahrnehmung allein von der Bereitschaft des Zuhörers abhängt, zuzuhören... In der Nacht, in der ich „Semjon Kotko“ zum ersten Mal hörte, wusste ich, dass Prokofjew ein großer Komponist war“ (27; S. 459, 460).

Als die Proben für „Kotko“ bereits im Gange waren, verlor das Theater Meyerhold, den bald darauf das Schicksal eines weiteren Opfers von Stalins Albtraummaschine ereilte. Prokofjew wandte sich sofort an Sergej Michailowitsch Eisenstein: „Mein erster Gedanke war, zu dir zu eilen und dich zu bitten, die Produktion zu übernehmen“ (7; S. 429). Aber der Regisseur war mit einer anderen Arbeit beschäftigt, und die Regisseurin wurde eine Schauspielerin der MXAT-Schule, Serafima Birman. Später wird sie erzählen, wie Sergej Sergejewitsch sie erstmals mit seiner Oper bekannt machte. Es war in einem Zimmer in einem Kurort, in dem es natürlich kein nennenswertes Klavier gab. Dennoch: „Sergej Prokofjew spielte! und sang! Von ‚a‘ bis ‚z‘ die Oper „Semjon Kotko“!!!

Er verwandelte das Bett in einen Flügel... setzte sich auf die Stuhlkante und legte dann seine Arme auf das Bett, das mit einer weißen Pikee-Decke bedeckt war.

Aber es war mir klar - er konnte die Decke nicht sehen, die Tastatur eines wertvollen Klaviers lag vor ihm.

Er spielte die Ouvertüre... Er sang die Arie von Semjon Kotko... Sergej Sergejewitsch hat auch für das Orchester gesungen... und ließ mich, der ich der Musik nicht so nahe stehe, nicht nur die Oper hören, sondern auch

необыкновенном спектакле...» (27; с. 502).

Чудесное музицирование смог нарушить только приход дежурной сестры, которая призвала нарушителей покоя отдыхающих к порядку. Каким же непревзойденным артистическим шармом обладал Сергей Сергеевич, если сумел так искусно без рояля воспроизвести свое произведение и заразить им единственного слушателя.

В период подготовки спектакля Прокофьев, который впервые наблюдал за постановкой своего детища на русской сцене, следил за ее ходом во всех деталях, делал замечания певцам и режиссеру. Не обошлось и без неприятностей. В связи с договором с Германией о ненападении представитель Комитета иностранных дел требовал внести в текст оперы соответствующие коррективы: «Акцент нужно сделать на интервенции вообще. Сергей Сергеевич, — ваше слово, на вас смотрит Европа», — с пафосом возгласил он. На что Прокофьев достаточно смело для тех непростых времен отпарировал: «Я ничего изменять не буду в музыке. Пусть Европа смотрит на товарища из НКВД» (народный комитет иностранных дел. — *Прим, авт.*) (7; с. 439). Все же вместо немцев появились «русские белогвардейцы».

Спектакль, премьера которого состоялась в сентябре 1940 года, по сопровождавшей все выдающиеся произведения Прокофьева традиции, вызвал противоположные мнения. Несмотря на высказываемые и на обсуждениях, и в печати все «за» и «против», премьера привлекла интерес достаточно широкого слушателя, что Прокофьеву было особенно дорого. Тогда, правда, спектакль довольно быстро сошел со сцены. По понятным причинам.

jeden und alles in dieser außergewöhnlichen Aufführung sehen...“ (27; S. 502).

Das wunderbare Musizieren konnte nur durch die Ankunft der diensthabenden Schwester unterbrochen werden, die die Störenfriede zur Ordnung rief. Welch unübertroffenen künstlerischen Charme besaß Sergejewitsch, wenn er sein Werk so gekonnt ohne Klavier wiedergeben und den einzigen Zuhörer damit anstecken konnte.

Während der Aufführung verfolgte Prokofjew, der zum ersten Mal die Inszenierung seines Werks auf einer russischen Bühne überwachte, den Ablauf bis ins kleinste Detail und gab den Sängern und dem Regisseur Kommentare. Es war nicht ohne Probleme. Im Zusammenhang mit dem Nichtangriffsvertrag mit Deutschland forderte ein Vertreter des Ausschusses für auswärtige Angelegenheiten, den Text der Oper zu korrigieren: „Die Betonung sollte auf Intervention im Allgemeinen gelegt werden. Sergej Sergejewitsch, - Ihr Wort, Europa beobachtet Sie“, - rief er mit Pathos. Darauf antwortete Prokofjew für diese unruhigen Zeiten ziemlich mutig: „Ich werde in der Musik nichts ändern. Lassen Sie Europa einen Blick auf den Genossen vom NKID werfen.“ (Volkskomitee für auswärtige Angelegenheiten - *Anm. d. Verf.*) (7; S. 439). Doch die Deutschen wurden durch „russische Weißgardisten“ ersetzt.

Die Inszenierung, die im September 1940 uraufgeführt wurde, stand in der Tradition aller herausragenden Werke Prokofjews und rief gegensätzliche Meinungen hervor. Trotz aller Vor- und Nachteile, die sowohl in der Diskussion als auch in der Presse geäußert wurden, stieß die Uraufführung auf das Interesse eines recht breiten Publikums, was Prokofjew besonders gefiel. Dann aber verließ die Aufführung schnell die Bühne. Aus offensichtlichen Gründen. Die Kulturbehörden wendeten sich einer



Чиновники от культуры подняли на щит другую песенную оперу на революционный сюжет — «В бурю», принадлежащую перу молодого тогда композитора Тихона Хренникова. Она была для них и доступнее, и проще, чем ярко индивидуальная по мелодике и оригинальная по драматургии опера Прокофьева. Повторилась ситуация с противопоставлением «Леди Макбет» Шостаковича и «Тихого Дона» Дзержинского. А о том, чтобы на советской почве могли бы существовать на равных два различных направления, невозможно было и подумать.

Парадокс в том, что и Прокофьев жаждал сочинять музыку, доступную широкому кругу людей. Он даже придумал соответствующую формулировку: «Музыку, которая здесь нужна, я бы назвал «легко-серьезной» или «серьезно-легкой». Однако важнее было его дальнейшее утверждение: «Не так просто найти нужный язык для этой музыки. Она должна быть прежде всего мелодийной, притом мелодия — простой и понятной, не сбиваясь ни на перепевку, ни на тривиальный оборот... То же самое о технике письма, о манере изложения; оно должно быть ясным и простым, но не трафаретным» (11; с. 128). Задача поставлена наисложнейшая! Даже самому Прокофьеву не всегда удавалось ее решить. Трудно поверить, но, скажем, массовые песни конца 30-х годов, написанные по заказу различных организаций, страдают интонационной нейтральностью. И это у такого яркого мелодиста, как Прокофьев.

Надо честно признать, как только он тем или иным способом не дистанцировался от советской тематики, а соприкасался с ней непосредственно, результат

anderen Liedoper mit einem revolutionären Thema zu - „Im Sturm“, von dem damals jungen Komponisten Tichon Chrennikow. Sie war für sie leichter zugänglich und einfacher als Prokofjews melodisch ausdrucksstarke und dramatisch originelle Oper. Die Situation mit dem Kontrast zwischen Schostakowitschs „Lady Macbeth“ und Dserschinskis „Stiller Don“ wurde wiederholt. Es war nicht vorstellbar, dass zwei unterschiedliche Bewegungen auf sowjetischem Boden gleichberechtigt existieren konnten.

Das Paradoxe daran ist, dass sich auch Prokofjew danach sehnte, Musik zu komponieren, die einem breiten Publikum zugänglich ist. Er prägte sogar eine passende Formulierung: „Die Musik, die hier gebraucht wird, würde ich ‚leicht-ernst‘ oder ‚ernst-leicht‘ nennen.“ Noch wichtiger war jedoch seine weitere Aussage: „Es ist nicht leicht, die richtige Sprache für diese Musik zu finden. Sie sollte in erster Linie melodisch sein, darüber hinaus sollte die Melodie einfach und verständlich sein, ohne in Obertöne oder Trivialität zu verfallen... Dasselbe gilt für die Technik des Schreibens, die Art der Darstellung; sie muss klar und einfach sein, aber nicht schablonenhaft“ (11; S.128). Die Aufgabe ist besonders schwierig! Selbst Prokofjew selbst hat es nicht immer geschafft, das Problem zu lösen. Es ist schwer zu glauben, aber zum Beispiel die Massenlieder vom Ende der 30er Jahre, die im Auftrag verschiedener Organisationen geschrieben wurden, leiden unter Intonationsneutralität. Und das bei einem so extravaganteren Melodiker wie Prokofjew.

Wir müssen ehrlich zugeben, dass, sobald er sich nicht auf die eine oder andere Weise von sowjetischen Themen distanzierte, sondern direkt mit ihnen in Berührung kam, das Ergebnis

получался не столь впечатляющим, как в случае с Октябрьской кантатой или оперой «Семен Котко»!

В некоторых случаях избежать придворного славословия композитору помогала потрясающе остроумная изобретательность. Он, например, по заказу все того же Всесоюзного радио взялся написать кантату в честь 60-летия Сталина. В 1939 году Прокофьев создал «Здравицу», по словам Рихтера, «озарение какое-то» (7; с. 439). Помогли тексты, заимствованные из народных песен семи различных национальностей, отражающие поэтические картины их быта, на мастерском сопоставлении которых и строится кантата.

Через год не только Рихтер обратил внимание на композитора Прокофьева, но и Прокофьев заинтересовался молодым пианистом. И доверил ему, тогда еще студенту консерватории, первое после авторского исполнения своей новой Шестой сонаты. Событие было особенно примечательным, так как Сергей Сергеевич после долгого перерыва вернулся к фортепианному жанру, и здесь, как выразился Мясковский, проявилась «смесь старого и нового Прокофьева» (7; с. 485). Своенравные контрасты уравнивались классической стройностью. Перед нами и знакомый прежде шутник, лицедей, но и художник, мыслящий диалектично и зрело, достигающий в музыке эпического размаха и мощного обобщения.

Так каков может быть ответ на вопрос, поставленный в этой подглавке: «Получился ли из Прокофьева настоящий советский композитор?» Да, в том смысле, что он творил в соответствующее время и его вдохновляли в том числе советская тематика и современная ему аудитория. Нет, потому что в

nicht so beeindruckend war wie im Falle der Oktoberkantate oder der Oper „Semjon Kotko“!

In einigen Fällen half der geistreiche Einfallsreichtum des Komponisten ihm, sich vor dem Gericht zu drücken. So wurde er vom All-Unions-Radio beauftragt, eine Kantate zu Ehren von Stalins 60. Geburtstag zu schreiben. 1939 komponierte Prokofjew „Trinkspruch“, in Richters Worten „eine Art Epiphanie“ (7; S. 439). Texte, die Volksliedern von sieben verschiedenen Nationalitäten entlehnt sind und poetische Bilder ihres Alltags widerspiegeln, halfen der Kantate, auf dem meisterhaften Nebeneinander von diesen aufzubauen.

Ein Jahr später wurde nicht nur Richter auf Prokofjew aufmerksam, sondern auch Prokofjew interessierte sich für den jungen Pianisten. Und er betraute ihn, der damals am Konservatorium studierte, mit der ersten Aufführung seiner neuen Sechsten Sonate nach dem Autor. Dieses Ereignis war besonders bemerkenswert, weil Sergej Sergejewitsch nach einer langen Unterbrechung zum Klaviergenre zurückkehrte, und hier entstand, wie Mjaskowski es ausdrückte, „eine Mischung aus dem alten und dem neuen Prokofjew“ (7; S. 485). Die gewollten Kontraste wurden durch die klassische Schlankheit ausgeglichen. Vor uns stand der bereits bekannte Spaßvogel, der Performer, aber auch der Künstler, der dialektisch und reif denkt und in der Musik eine epische Tragweite und kraftvolle Verallgemeinerung erreicht.

Wie könnte also die Antwort auf die in diesem Unterkapitel gestellte Frage lauten: „Hat sich Prokofjew als echter sowjetischer Komponist erwiesen?“ Ja, in dem Sinne, dass er zur richtigen Zeit schuf und sich von sowjetischen Themen und dem zeitgenössischen Publikum inspirieren ließ. Nein, denn in Wirklichkeit ist es den Kulturideologen

реальности превратить композитора в послушную марионетку идеологам от культуры не удалось. Все их попытки оказались с негодным результатом. Скрытая, а позже и явная опала сопровождала весь путь великого сына земли русской на этой самой земле. Музыка его всегда уходила из-под жесткой советской зависимости; и ныне она продолжает волновать массы людей на всех концах планеты и, надеемся, будет в будущем выполнять эту почетную роль.

## ВОЙНА И МИР. ГРОЗНЫЕ ГОДЫ

Весной 1941 года музыкальная общественность отмечала пятидесятилетний юбилей Прокофьева и шестидесятилетний — его близкого друга Мясковского. Не любившие парадные мероприятия, композиторы отпраздновали юбилей скромно. Правда, апрельский номер журнала «Советская музыка» посвятил знаменательному событию целый номер, для которого давние друзья вместе сфотографировались.

В ту пору Сергей Сергеевич, поселившийся с молодой женой в подмосковном поселке «Кратово», неподалеку от дачи Эйзенштейна, был счастлив. Прекрасная природа, ясная теплая погода, лирические переживания — все располагало к вдохновенному труду. Тревожило только ощущение приближающейся катастрофы — ближе и ближе подкатывал к советским рубежам огненный вал мировой бойни. «На Западе шла война, неторопливо набирая скорость, и завтрашний день был туманен, но в его тумане ясно предчувствовались неслыханные беды», — пророчествовал писатель-современник (7; с. 418). И вот беда стала реальностью. Солнечным утром жена сторожа принесла

nicht gelungen, den Komponisten zu einer gehorsamen Marionette zu machen. Alle ihre Versuche blieben erfolglos. Eine verborgene und später offenkundige Schande hat den großen Sohn des russischen Landes auf dieser Erde begleitet. Seine Musik ist den Unbilden der sowjetischen Herrschaft stets entgangen, begeistert weiterhin die Massen in allen Teilen der Welt und wird diese ehrenvolle Rolle hoffentlich auch in Zukunft erfüllen.

## KRIEG UND FRIEDEN. DIE SCHRECKLICHEN JAHRE

Im Frühjahr 1941 feierte die musikalische Öffentlichkeit den fünfzigsten Geburtstag von Prokofjew und den sechzigsten Geburtstag seines engen Freundes Mjaskowski. Da die Komponisten keine Vorliebe für feierliche Anlässe hatten, feierten sie ihre Jubiläen eher bescheiden. Die April-Ausgabe der „Sowjet Musik“ widmete dem Ereignis jedoch eine ganze Ausgabe, für die sich die alten Freunde gemeinsam fotografierten.

Zu dieser Zeit war Sergej Sergejewitsch, der sich mit seiner jungen Frau in dem Dorf „Kratowo“ in der Nähe von Moskau, nicht weit von Eisensteins Datscha entfernt, niedergelassen hatte, glücklich. Schöne Natur, klares, warmes Wetter, lyrische Erlebnisse - alles lädt zu inspirierter Arbeit ein. Nur das Gefühl der drohenden Katastrophe beunruhigte ihn - immer näher kam die feurige Welle des Weltgemetzels auf die sowjetischen Grenzen zu. „Im Westen ging der Krieg langsam voran, und der Morgen war neblig, aber in seinem Nebel konnte man deutlich unerhörte Katastrophen erahnen“ - prophezeite der zeitgenössische Schriftsteller (7; S. 418). Und nun ist die Katastrophe Wirklichkeit geworden. An einem sonnigen Morgen brachte die Frau des

ошеломившую Прокофьевых весть о начале Великой Отечественной...

Уже в конце июля 1941 года фашисты почти ежедневно бомбили Москву. Ночные налеты поражали воображение композитора, который продолжал жить за городом, в Кратове: «Хотя это дачное место не представляло собой объекта для атак, но вражеские самолеты часто по ночам с воем появлялись над нами и освещали местность осветительными ракетами для ориентации. Небо было залито яркими белыми полосами прожекторов. Эти прожекторы, зеленые трассирующие пули истребителей, желтые осветительные «лампы», которые спускали немцы, создавали жуткую в своей красоте картину» (7; с. 455-456). Типичная реакция художника — не правда ли?

Противоречия, всегда сопровождавшие путь Сергея Сергеевича, естественно, обострились в те тяжелые годы. Казалось бы, основные дела и привязанности остались при нем. Он по-прежнему много и плодотворно работал. Как всегда, при любых обстоятельствах. И даже склонность к путешествиям, к знакомству с новыми местами, людьми и пейзажами своеобразно реализовывалась в период эвакуации.

Несмотря на экстремальность жизненной ситуации, творчество Прокофьева в военные годы пополнилось и расцвело необыкновенно. Опера и балет, симфонии и сонаты, песни и марши, оформление кинофильмов. Где бы ни заставала его война, он настойчиво и плодотворно творил, что называется, в поте лица, преодолевая трудности и лишения.

И количество написанного на темы дня никогда не было в искусстве

Вächters den verblüfften Prokofjews die Nachricht vom Beginn des Großen Vaterländischen Krieges...

Bereits Ende Juli 1941 bombardierten die Nazis fast täglich Moskau. Die nächtlichen Angriffe verblüfften den Komponisten, der weiterhin außerhalb der Stadt, in Kratowo, lebte: „Obwohl dieser Ort auf dem Lande kein Angriffsziel war, erschienen die feindlichen Flugzeuge nachts oft mit Heulgeräuschen über uns und beleuchteten die Gegend zur Orientierung mit Fackeln. Der Himmel war mit hellen weißen Streifen von Suchscheinwerfern überflutet. Diese Scheinwerfer, die grünen Leuchtschüsse der Kampfflugzeuge und die gelb leuchtenden „Lampen“ der Deutschen schufen ein Bild, das in seiner Schönheit unheimlich war“ (7; S. 455-456). Typische Reaktion eines Künstlers - oder etwa nicht?

Die Widersprüche, die den Weg von Sergej Sergejewitsch schon immer begleitet haben, verstärkten sich natürlich in diesen schwierigen Jahren. Es scheint, dass die wichtigsten Angelegenheiten und Bindungen bei ihm geblieben sind. Er arbeitete weiterhin hart und fruchtbar. Wie immer, unter allen Umständen. Und auch seine Vorliebe für Reisen, für das Kennenlernen neuer Orte, Menschen und Landschaften wurde in der Zeit der Evakuierung in besonderer Weise erfüllt.

Trotz der extremen Lebensumstände erlebte Prokofjews Werk in den Kriegsjahren eine außergewöhnliche Blütezeit. Oper und Ballett, Sinfonien und Sonaten, Lieder und Märsche, Filmmusik. Wo immer ihn der Krieg erwischte, arbeitete er beharrlich und erfolgreich im Schweiß seines Angesichts und überwand dabei Schwierigkeiten und Entbehrungen.

Und der Komponist hat in seiner Kunst noch nie so viel über das Thema des

композитора так велико. Он хотел возможно активнее принимать участие в судьбе страны, посыновье ему жаждал сделать для нее максимально много, хотел быть востребованным, понятым своим народом. Так появились симфоническая сюита «1941 год», одночастная вокально-симфоническая «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» на стихи Павла Антокольского, массовые песни и марши, музыка к кинофильмам «Котовский», «Партизаны в степях Украины» и другим. Именно тогда он принял участие в создании Государственного гимна. Однако среди огромного числа самых разных работ выделялась одна, которая требовала полной отдачи. Великая эпопея Льва Толстого «Война и мир» поглотила все художественные силы и вдохновение Прокофьева и оказалась на редкость созвучной грозному страшному времени. Какой художественной дерзостью надо было обладать, чтобы посягнуть на такой замысел! Одно то, что опера «Война и мир» в первоначальной редакции была закончена спустя девять месяцев после начала войны, говорит само за себя — Прокофьеву оказался по силам грандиозный замысел.

«Почему в годы Великой Отечественной войны вся страна кинулась читать “Войну и мир”? — задавался вопросом писатель Вениамин Каверин, — потому что в этой книге написано не только о том, как мы победили, но кто мы, и почему мы снова непременно должны победить» (7; с. 456). Под этими словами мог подписаться взявшийся за эпохальный труд Сергей Прокофьев.

Композитор всячески стремился сохранить дух романа, его язык. В основу либретто, которое он создавал совместно со своей женой,

Tages geschrieben. Er wollte so viel wie möglich am Schicksal des Landes teilhaben, wollte so viel wie möglich für das Land tun und wollte von seinem Volk gebraucht und verstanden werden. So entstanden seine symphonische Suite „Das Jahr 1941“, die einsätzliche vokalsymphonische „Ballade vom unbekanntem Knaben“ auf das Gedicht von Pawel Antokolski, Massenlieder und Märsche, Musik zu den Filmen „Kotowski“, „Partisanen in der Steppe der Ukraine“ und andere. Damals wirkte er an der Entstehung der Nationalhymne mit. Unter der Vielzahl der verschiedenen Arbeiten gab es jedoch eine, die vollen Einsatz erforderte. Leo Tolstois großes Epos „Krieg und Frieden“ absorbierte Prokofjews gesamte künstlerische Energie und Inspiration und erwies sich als bemerkenswert stimmig für die schrecklichen Zeiten. Was für eine künstlerische Dreistigkeit muss man haben, um diese Idee in die Tat umzusetzen! Die Tatsache, dass die Oper „Krieg und Frieden“ in ihrer ersten Fassung neun Monate nach Ausbruch des Krieges fertig gestellt wurde, spricht für sich - Prokofjew konnte den grandiosen Plan umsetzen.

„Warum stürzte sich das ganze Land während des Großen Vaterländischen Krieges auf „Krieg und Frieden“? - fragte sich der Schriftsteller Weniamin Kawerin, - denn dieses Buch erzählt nicht nur, wie wir gewonnen haben, sondern auch, wer wir sind und warum wir wieder gewinnen müssen“ (7; S. 456). Sergej Prokofjew, der das bahnbrechende Werk verfasst hat, hätte diese Worte mit seinem Namen unterschreiben können.

Der Komponist hat sich bemüht, den Geist des Romans und seine Sprache beizubehalten. Das Libretto, das er zusammen mit seiner Frau Mira

Мирой Мендельсон, лег подлинный текст произведения Толстого. Помимо него, авторы обратились к запискам поэта-партизана Дениса Давыдова и к текстам народных песен, сложенных во время Отечественной войны 1812 года. Отныне параллельно реальному миру и войне в сознании великого художника поселился требующий музыкального прочтения эпос Толстого.

Тем временем война наступала. Было принято правительственное решение эвакуировать из Москвы театры, музеи, творческие союзы. Нальчик, Тбилиси, Алма-Ата, Пермь (тогда Молотов. — *Прим, авт.*) — вот кривая, по которой пролегал основной путь проживания в эвакуации, а также концертных выступлений Прокофьева в лихолетье войны.

Когда в августе 1941 года из-за систематических бомбежек оставаться в Москве стало особенно опасным, группа профессоров Московской консерватории с семьями была эвакуирована в Нальчик. Прокофьевы оказались среди них. Из воспоминаний Ольги Павловны Ламм, дочери друга Сергея Сергеевича, Павла Александровича Ламма, узнаем подробности поездки и расставания с близкими. И отъезжающие, и провожающие были настроены мрачно, никто не знал, удастся ли еще когда-нибудь свидеться.

Путешествие, продолжавшееся три дня, прошло без эксцессов. Когда подъезжали к месту назначения, поразились непривычными московскому глазу видами южных сел, стаяк белоснежных гусей, мазаных печурок прямо на улице. Ждал приехавших и неожиданный сюрприз. На перроне их встретила целая толпа, военный оркестр,

Mendelssohn schuf, basiert auf dem Originaltext von Tolstoi. Die Autoren stützten sich auch auf die Aufzeichnungen des Partisanendichters Denis Dawydow und die Texte der während des Vaterländischen Krieges von 1812 komponierten Volkslieder. Parallel zum realen Krieg und Frieden nahm Tolstois Epos, das nach einer musikalischen Lesart verlangt, seinen Platz im Kopf des großen Künstlers ein.

In der Zwischenzeit schritt der Krieg voran. Die Regierung beschloss die Evakuierung von Theatern, Museen und kreativen Vereinigungen aus Moskau. Naltschik, Tiflis, Alma-Ata, Perm (damals Molotow - *Anm. d. Verf.*) - das war die Kurve, auf der die Haupttroute von Prokofjews Evakuierungsaufenthalt und Konzertauftritten während der Kriegsjahre verlief.

Als die systematischen Bombardierungen im August 1941 den Aufenthalt in Moskau besonders gefährlich machten, wurde eine Gruppe von Professoren des Moskauer Konservatoriums mit ihren Familien nach Naltschik evakuiert. Die Prokofjews waren unter ihnen. Aus den Erinnerungen von Olga Pawlowna Lamm, der Tochter von Sergej Sergejewitschs Freund Pawel Alexandrowitsch Lamm, erfahren wir Einzelheiten über die Reise und den Abschied von geliebten Menschen. Sowohl der Abschied als auch die Verabschiedung waren düster; niemand wusste, ob sie sich jemals wiedersehen würden.

Die Reise, die drei Tage dauerte, verlief ohne jegliche Exzesse. Als wir zu unserem Ziel fuhren, waren wir erstaunt über die Aussicht auf die südlichen Dörfer, Schwärme schneeweißer Gänse, verschmierte Öfen direkt auf der Straße, ungewöhnlich für das Moskauer Auge. Eine unerwartete Überraschung erwartete die Gäste. Eine große Menschenmenge empfing sie auf dem

бравурно сыгравший туш. Вскоре, однако, выяснилось, что встречаются другую группу — прибывший в том же поезде Московский Художественный театр и его знаменитых артистов во главе с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко.

Сосредотачивая все силы на «Войне и мире», композитор успевал делать и много чего другого. Ведь он всегда умел переключаться от одной работы к другой, не говоря уж о счастливой способности трудиться одновременно над несколькими сочинениями. Сергей Сергеевич находил время и для концертных вечеров — в Нальчике, в частности, выступал в городском театре и в военных госпиталях вместе со знаменитыми мастерами сцены Малого театра и МХАТа — Василием Качаловым и Аллой Тарасовой, Иваном Москвиным, Ольгой Книппер-Чеховой и Варварой Рыжовой — и даже ходил в горы с Мясковским, который, к радости обоих друзей, оказался в том же городе.

Любознательного Сергея Сергеевича чрезвычайно заинтересовал незнакомый ему и малоисследованный фольклор горских народов, он слушал игру народных музыкантов. В результате появился Второй струнный Кабардинский квартет, по авторскому признанию, соединявший новый и нетронутый восточный фольклор с самой классической из классических форм.

Прокофьев с молодой женой часто появлялись на общих чаепитиях или приглашали друзей в гостиницу «Нальчик», где они обитали. Эти встречи стали островками подлинного искреннего тепла, столь необходимого в тяжелой обстановке военного времени. Композитор и его молодая супруга, необыкновенно

Bahnsteig, und ein Militärorchester spielte bravourös auf. Bald stellte sich jedoch heraus, dass sie mit einer anderen Gruppe zusammentrafen - dem Moskauer Kunsttheater und seinen berühmten Künstlern unter der Leitung von Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko, die mit demselben Zug angekommen waren.

Während er seine ganze Energie auf „Krieg und Frieden“ konzentrierte, hatte der Komponist auch Zeit, sich mit vielen anderen Dingen zu beschäftigen. Er verstand es immer, von einem Werk zum anderen zu wechseln, ganz zu schweigen von seiner glücklichen Fähigkeit, an mehreren Werken gleichzeitig zu arbeiten. Sergej Sergejewitsch fand auch Zeit für Konzertabende - in Naltschik trat er im Stadttheater und in Militärlazaretten zusammen mit den gefeierten Meistern des Maly-Theaters und des Moskauer Künstlertheaters auf - Wassili Katschalow und Alla Tarasowa, Iwan Moskwins, Olga Knipper-Tschochowa und Warwara Ryschowa - und ging sogar mit Mjaskowski wandern, der sich zur Freude der beiden Freunde in derselben Stadt aufhielt.

Der wissbegierige Sergej Sergejewitsch interessierte sich sehr für die unbekannt und wenig erforschte Volkskunst der Bergvölker und hörte den Volksmusikern beim Spielen zu. Das Ergebnis war das Zweite Kabardinische-Streichquartett, das, so der Autor, neue und unberührte orientalische Volkskunst mit den klassischsten aller klassischen Formen verband.

Prokofjew und seine junge Frau traten oft bei allgemeinen Teegesellschaften auf oder luden Freunde in das Hotel in Naltschik ein, wo sie wohnten. Diese Begegnungen waren Inseln echter, aufrichtiger Wärme, die in der rauen Atmosphäre des Krieges so notwendig waren. Der Komponist und seine junge Frau, ungewöhnlich gastfreundlich,

радушные, трогательно делились всем, что было у них на столе, одаривали присутствующих сочувствием и лаской. В их отношениях ощущалась гармония, и эта гармония распространялась на других людей. Когда Сергей Сергеевич с Мирой Александровной бродили рука об руку по местному рынку в поисках овощей и фруктов, то были настолько заняты друг другом, что удивительно, как ухитрялись еще что-либо купить.

Однако неумолимая поступь войны приближалась к Нальчику, который стал прифронтовым городом. После трех месяцев пребывания на Северном Кавказе группу музыкантов и артистов перебросили в столицу Грузии, Тбилиси.

Большой город с миллионным населением поражал воображение красотой архитектурного облика, своеобразно сочетающейся с дикой природой, которая словно врывается на улицы города. Живописные балконы домиков, купола старинных церквей, дивные виды Кавказского хребта, набережной реки Куры — все это было так необычно для московских жителей...

Прокофьевы вместе с другими прибывшими сюда интеллигентами с радостью окунулись в богатую культурную жизнь, которая не иссякла из-за сложных бытовых условий. Москвичей привлекали прекрасный оперный театр, активная концертная деятельность, оживленная, в том числе артистами, эвакуированными в город. Сергей Сергеевич систематически посещал филармонию, высоко оценил спектакль «Отелло» в театре драмы им. Руставели. Он с успехом продирижировал в Тбилиси своим авторским концертом, дал несколько клавирабендов в столицах Грузии, Азербайджана и Армении. Кто знал, что эти вечера будут из последних

teilten auf rührende Weise alles, was sie auf dem Tisch hatten, und schenkten den Anwesenden Sympathie und Zuneigung. Es herrschte ein Gefühl der Harmonie in ihrer Beziehung, und diese Harmonie erstreckte sich auch auf andere Menschen. Als Sergej Sergejewitsch und Mira Alexandrowna Hand in Hand über den Markt schlenderten, um Obst und Gemüse zu kaufen, waren sie so sehr mit sich selbst beschäftigt, dass es erstaunlich war, wie sie es schafften, etwas anderes zu kaufen.

Der unaufhaltsame Vormarsch des Krieges näherte sich jedoch Naltschik, das zu einer Frontstadt geworden war. Nach drei Monaten im Nordkaukasus wurde eine Gruppe von Musikern und Künstlern nach Tiflis, der Hauptstadt Georgiens, versetzt.

Die große Millionenstadt beeindruckte durch ihre architektonische Schönheit, die sich auf besondere Weise mit der wilden Natur verband, die in die Straßen der Stadt einzubrechen schien. Die malerischen Balkone der Häuser, die Kuppeln der alten Kirchen, die herrlichen Ausblicke auf die Kaukasuskette, das Ufer des Flusses Kura - all das war für die Moskauer so ungewöhnlich...

Die Prokofjews und andere Intellektuelle, die hierher kamen, freuten sich, in ein reiches kulturelles Leben einzutauchen, das durch die schwierigen Lebensbedingungen nicht versiegte. Die Moskauer wurden von dem schönen Opernhaus und der regen Konzerttätigkeit angezogen, die auch von Künstlern ausgeübt wurde, die in die Stadt evakuiert worden waren. Sergej Sergejewitsch besuchte systematisch die Philharmonie und lobte das Stück „Othello“ im Rustaweli Drama-Theater. Er dirigierte erfolgreich sein Autorenkonzert in Tiflis und gab mehrere Klavierabende in den Hauptstädten von Georgien, Aserbaidschan und Armenien. Wer konnte schon ahnen, dass diese



его открытых выступлений, в дальнейшем им помешает тяжелая болезнь.

Как же складывалась судьба самого сокровенного детища композитора? Дорога «Войны и мира» на театральную сцену, к публике, да и вообще к окончательной редакции — своего рода эпопея, со своими взлетами и падениями, вершинами и спадами, героями и антигероями. Эта дорога требовала преодоления множества препятствий, хотя в чем-то — прежде всего в интенсивности творческого вдохновения — путь был заманчиво легок, в другом же — извилист и мучителен.

На первых домашних показах фрагментов «Войны и мира» в Тбилиси публика была самая что ни на есть доброжелательная, можно сказать, интеллектуальная элита русской культуры — композиторы Юрий Шапорин и Анатолий Александров, певцы Анатолий Доливо и Нина Дорлиак, актер Василий Качалов, художник Игорь Грабарь. В мирных условиях вряд ли возможно было собрать воедино такое изысканное общество. Музыка впечатлила слушателей, все осознавали, что интерпретировать ее должны певцы, не только способные хорошо петь, но и владеющие всем комплексом сценического искусства.

Поступали обнадеживающие вести: еще не оконченным произведением сразу же заинтересовались разные театры — начиная с Тбилисского, Бакинского и Ленинградского Кировского и кончая американской Метрополитен-опера, постановку в которой планировал выдающийся дирижер Леопольд Стоковский. Вместе с тем темпы работы тормозились по вполне прозаичным причинам — не было нотной бумаги, хронически не хватало денег на переписку нот.

Судьбой оперы непосредственно занималось государство в лице

Абанде zu seinen letzten öffentlichen Auftritten gehören würden, noch dazu behindert durch eine schwere Krankheit.

Welches Schicksal ereilte das beliebteste Werk des Komponisten? Der Weg von „Krieg und Frieden“ auf die Theaterbühne, an die Öffentlichkeit und schließlich in die endgültige Fassung ist eine Art Epos mit Höhen und Tiefen, Helden und Anti-Helden. Dieser Weg verlangte die Überwindung vieler Hindernisse, obwohl er manchmal - vor allem in der Intensität der schöpferischen Inspiration - verlockend leicht, manchmal aber auch verschlungen und gewunden war.

Bei den ersten Heimvorführungen von Ausschnitten aus „Krieg und Frieden“ in Tiflis war das Publikum die wohlwollendste, man könnte sagen, die intellektuelle Elite der russischen Kultur - die Komponisten Juri Schaporin und Anatoli Alexandrow, die Sänger Anatoli Doliwo und Nina Dorliak, der Schauspieler Wassili Katschalow, der Künstler Igor Grabar. Es war kaum möglich, eine so exquisite Gesellschaft in Frieden zusammenzubringen. Die Musik beeindruckte das Publikum, und jeder war sich bewusst, dass sie von Sängern interpretiert werden musste, die nicht nur gut singen konnten, sondern auch den gesamten Komplex der Bühnenkunst beherrschten.

Es gab ermutigende Nachrichten: verschiedene Theater - von Tiflis, Baku und dem Leningrader Kirow bis hin zur amerikanischen Metropolitan Opera, deren Inszenierung von dem hervorragenden Dirigenten Leopold Stokowski geplant wurde - waren sofort an dem unvollendeten Werk interessiert. Das Tempo der Arbeit wurde jedoch aus ganz prosaischen Gründen gebremst - es gab kein Notenpapier und es fehlte chronisch an Geld, um die Noten zu kopieren.

Der Staat, vertreten durch das Komitee für die Künste, war direkt an den

Комитета по делам искусств — ситуация для Прокофьева достаточно необычная. Его торопили постоянными телеграммами, музыку оценивали музыканты-профессионалы, предлагались серьезные коррективы, переработки. 12 мая 1942 года в Комитете по делам искусств в отсутствие Прокофьева состоялся первый показ оперы, на рояле ее в высшей степени достойно продемонстрировали в четыре руки великолепные пианисты Станислав Теофилович Рихтер и Анатолий Иванович Ведерников. Сергей Сергеевич получил знаменательный отклик от своего коллеги Шостаковича: «Впечатление у меня осталось огромное... мне кажется, что первые 4 картины великолепны. Проигрывая их, я задыхался от восторга и некоторые моменты играл по многу раз, что и задержало полное знакомство: не хватило времени сыграть все...» (16; с. 222).

«Мирная» часть оперы была принята довольно единодушно. Нарекания вызвала военная часть — обилием бытовых сцен, разговорных диалогов, недостаточно выразительным звучанием патриотических номеров и вообще их местом в опере. Среди предлагаемых переработок были такие, на которые Прокофьев шел легко, ощущая недостатки сам. Например, и он считал необходимым усилить действенный характер, драматическое напряжение второй «военной» части. А вот перекраивать финал в более апофеозном духе композитор сначала категорически отказывался, потом вроде бы согласился, но сделал опять-таки по-своему, чтобы не нарушить драматургическое течение эпоса. Словом, все вышло, как и всегда. Заказчиков Сергей Сергеевич слушал лишь до тех пор, пока их замечания

Geschicken der Oper beteiligt - eine für Prokofjew eher ungewöhnliche Situation. Er wurde durch wiederholte Telegramme gehetzt, die Musik wurde von professionellen Musikern bewertet und es wurden ernsthafte Korrekturen und Änderungen vorgeschlagen. Am 12. Mai 1942 wurde die Oper in Abwesenheit Prokofjews im Komitee für die Künste uraufgeführt und von den großartigen vierhändigen Pianisten Stanislaw Teofilowitsch Richter und Anatoli Iwanowitsch Wedernikow in aller Würde am Flügel gespielt. Sergej Sergejewitsch erhielt von seinem Kollegen Schostakowitsch eine bezeichnende Antwort: „Ich habe einen gewaltigen Eindruck erhalten... ich finde die ersten vier Bilder großartig. Als ich sie abspielte, schnaufte ich vor Vergnügen und spielte einige Momente immer und immer wieder, was die volle Erfahrung verzögerte: Ich hatte nicht die Zeit, sie alle zu spielen...“ (16; S. 222).

Der „Friedens“-Teil der Oper wurde ziemlich einhellig aufgenommen. Der Kriegsteil wurde wegen der Fülle von Alltagsszenen, der gesprochenen Dialoge, der unzureichend ausdrucksstarken Vertonung der patriotischen Nummern und generell wegen ihrer Stellung in der Oper kritisiert. Unter den vorgeschlagenen Änderungen waren einige, die Prokofjew ohne weiteres akzeptierte, da er die Nachteile selbst spürte. So hielt er es zum Beispiel für notwendig, den aktiven Charakter, die dramatische Spannung des zweiten, des „Kriegs“-Teils zu erhöhen. Doch das Finale in einem apothetischen Geist zu verändern, lehnte der Komponist zunächst kategorisch ab, stimmte dann zu, tat dies aber wieder auf seine Weise, um den dramaturgischen Fluss des Epos nicht zu stören. Kurzum, es kam alles so, wie es immer kommt. Sergej Sergejewitsch hörte seinen Kunden nur insoweit zu, als ihre Bemerkungen

соответствовали его собственным представлениям.

Чтобы максимально приблизиться к обстановке, описываемой Толстым, авторы либретто изучали в читальном зале Тбилисской библиотеки воспоминания о войне 1812 года, сборники старых солдатских песен и хоров. Это помогло расширить и доработать народно-патриотическую «военную» часть оперы.

Весной 1942 года, когда Прокофьев завершал работу над грандиозным сочинением, к нему обратился Сергей Михайлович Эйзенштейн с предложением написать музыку к двухсерийному фильму «Иван Грозный». Съёмки его начались в Алма-Ате, где разместились эвакуированная из Москвы киностудия. В конце марта в столицу Казахстана летит ответное письмо: «Дописываю последние такты „Войны и мира“, а следовательно, в ближайшее время имею возможность подпасть под твоё иго... С нежностью „смотрю вперед“ на нашу совместную работу и крепко обнимаю тебя» (4; с. 220-221).

Грустно было друзьям прощаться с покидающими их Сергеем Сергеевичем и Мирой Александровной: «С отъездом Прокофьевых в Алма-Ату... мы все музыкально осиротели, да и не только музыкально: Прокофьев, находившийся в творческом ударе, действовал радостно на всех нас и заставлял всех остальных своей прекрасной музыкой и своим бодрым, энергичным тоном более мужественно противостоять испытаниям времени», — вспоминала Ольга Ламм (16; с. 220).

После семи месяцев пребывания в Тбилиси переезд в Алма-Ату, где композитор с супругой застряли на целый год, оказался долгим и сложным. Железнодорожные станции были забиты эшелонами.

сеinen eigenen Vorstellungen entsprachen.

Um dem von Tolstoi beschriebenen Schauplatz so nahe wie möglich zu kommen, studierten die Autoren des Librettos Erinnerungen an den Krieg von 1812, Sammlungen alter Soldatenlieder und Chöre im Lesesaal der Bibliothek von Tiflis. Dies trug dazu bei, den volkspatriotischen „Kriegs“-Teil der Oper zu erweitern und zu verfeinern.

Im Frühjahr 1942, während Prokofjew die Arbeit an seiner ehrgeizigen Komposition abschloss, trat Sergej Michailowitsch Eisenstein mit dem Vorschlag an ihn heran, die Musik für den zweiteiligen Film „Iwan der Schreckliche“ zu komponieren. Die Dreharbeiten begannen in Alma-Ata, wo sich das evakuierte Studio befand. Ende März flog ein Antwortschreiben in die kasachische Hauptstadt: „Ich schließe gerade die letzten Takte von „Krieg und Frieden“ ab und habe daher die Möglichkeit, mich in naher Zukunft unter Ihr Joch zu begeben... Ich freue mich sehr auf unsere gemeinsame Arbeit und umarme Sie ganz fest“ (4; S. 220-221).

Die Freunde waren traurig, sich von Sergej Sergejewitsch und Mira Alexandrowna zu verabschieden: „Mit der Abreise der Prokofjews nach Alma-Ata... wurden wir alle zu musikalischen Waisen, und das nicht nur musikalisch: Prokofjew, der sich in einem schöpferischen Rausch befand, wirkte auf uns alle freudig ein und machte alle anderen mit seiner schönen Musik und seinem heiteren, energischen Ton mutiger gegen die Prüfungen der Zeit“, — erinnert sich Olga Lamm (16; S. 220).

Nach sieben Monaten in Tiflis erwies sich der Umzug nach Alma-Ata, wo der Komponist und seine Frau ein Jahr lang festsäßen, als langwierig und schwierig. Die Bahnhöfe waren mit Zügen überfüllt. Sie hielten zunächst in Baku, dann auf

Остановились сначала в Баку, потом по ту сторону Каспия, в Красноводске, задержались и в Ташкенте. Самое поразительное, что и в эти недели пути наш герой успевал работать.

Наконец, добрались до Алма-Аты, далекого азиатского города, раскинувшегося у подножия Ала-Тау. И тут Прокофьев нашел приятное для себя — широкие тенистые улицы, полудеревенская тишь окраин, почти курорт с умеренным климатом и массой зелени. Однако условия жизни в эвакуации с каждым новым городом все ухудшались. Систематические перебои с электричеством, нехватка продовольствия.

Как и большинство людей, Сергей Сергеевич вместе с женой терпел невзгоды и лишения, но верный себе, по поводу бытовых неудобств не сетовал. Вот для наглядности выдержки из дневника Миры Александровны, относящиеся к весне и лету 1942 года: «С питанием опять осложнения — Сереже отказали в выдаче и одного обеда в столовой. На рынке продукты дорожают, а денег у нас совсем мало. Раньше еще выручали полуфабрикаты, котлеты, которые я приготовляла на электрической плитке (котлеты эти Книппер называл блюдо “прощай, Бобик”). Теперь и их достать нельзя, и это для нас значительное лишение...» Другая запись: «Утром и в два часа дня Сережа поднимается в столовую (тут же в гостинице) за едой. С двух часов дня до следующего утра мы почти ничего не едим, потому что электрические плитки не действуют в связи с отсутствием света и просто не на чем готовить. Изредка Сережа, пользуясь любезностью персонала на кухне, согревает там чайник, два раза даже просил сварить нам картошку, но злоупотреблять этим неудобно, несмотря на хорошее отношение. Иногда... мы имеем немножко мяса,

der anderen Seite des Kaspischen Meeres in Krasnowodsk und blieben in Taschkent. Das Bemerkenswerteste ist, dass unser Held sogar während dieser Wochen der Reise arbeiten konnte.

Schließlich erreichten sie Alma-Ata, eine ferne asiatische Stadt am Fuße des Ala-Tau. Und hier fand Prokofjew etwas Angenehmes: breite, schattige Straßen, halbländliche, ruhige Vororte, fast ein Kurort mit gemäßigttem Klima und viel Grün. Die Lebensbedingungen in der evakuierten Stadt verschlechterten sich jedoch mit jeder neuen Stadt. Systematische Stromausfälle, Lebensmittelknappheit.

Wie die meisten Menschen litten auch Sergej Sergejewitsch und seine Frau unter Entbehrungen, aber er blieb sich treu und beklagte sich nicht über die Unannehmlichkeiten des Alltags. Zur Veranschaulichung hier einige Auszüge aus Mira Alexandrownas Tagebuch, die sich auf das Frühjahr und den Sommer 1942 beziehen: „Es gibt wieder Probleme mit dem Essen - Serjoscha wurde sogar eine Mahlzeit in der Kantine verweigert. Die Lebensmittel werden auf dem Markt immer teurer, und wir haben sehr wenig Geld. Früher halfen noch halbfertige Mahlzeiten, Frikadellen, die ich auf einem Elektroherd zubereitete (Knipper nannte diese Frikadellen „Lebe wohl, Bobik“). Jetzt kann man sie auch nicht mehr bekommen, und das ist ein großer Verlust für uns...“ Ein weiterer Eintrag: „Morgens und um zwei Uhr nachmittags ging Serjoscha in die Kantine (im Hotel), um zu essen. Von zwei Uhr nachmittags bis zum nächsten Morgen essen wir kaum etwas, denn die Elektroherde sind wegen des fehlenden Stroms außer Betrieb und es gibt einfach nichts zum Kochen. Gelegentlich nutzt Serjoscha die Höflichkeit des Küchenpersonals und wärmt dort einen Kessel auf, und zweimal bat sie sogar darum, für uns Kartoffeln zu kochen, aber es ist

которое покупать на рынке не можем из-за дороговизны» (16; с. 218-219). И все это происходит в тот драматический момент, когда Мира Александровна, перенесшая скарлатину, нуждалась в усиленном питании.

Несмотря на природный оптимизм и веру в добрые и светлые начала жизни, Прокофьев, на которого с разных сторон сыпались сообщения об утрате близких друзей, тяжело переживал их потери. Зимой 1941 года от взрыва бомбы погиб драматург Александр Афиногенов, давний единомышленник Борис Демчинский умер от голода в блокадном Ленинграде, Владимир Держановский не выдержал условий прифронтовой Москвы.

Очень волновала композитора судьба первой его семьи, которая оставалась во время войны в Москве. Сергей Сергеевич не всегда имел сведения о сыновьях и Лине Ивановне. Хотя он старался активно, как только мог, поддерживать их материально, конечно, им приходилось нелегко. Свободно владея несколькими европейскими языками, Лина Ивановна в то тяжелое время стала зарабатывать деньги как переводчица в Совинформбюро.

Пожалуй, впервые тогда Прокофьев почувствовал, что его музыка может быть по-настоящему востребованной. Некоторые произведения композитора впрямую были на передовых позициях. Так, фильм «Александр Невский» в дни обороны Севастополя демонстрировался перед матросами и солдатами. «Потрясающее впечатление произвела песня «Вставайте, люди русские». Усиленная резонансом подземелья (убежищ, где картина

unangenehm, sie zu missbrauchen, trotz der guten Einstellung. Manchmal... haben wir ein bisschen Fleisch, das wir wegen der hohen Kosten nicht auf dem Markt kaufen können“ (16; S. 218-219). All dies geschah zu einem dramatischen Zeitpunkt, als Mira Alexandrowna, die an Scharlach erkrankt war, eine bessere Ernährung benötigte.

Trotz seines natürlichen Optimismus und seines Glaubens an die guten und hellen Anfänge des Lebens litt Prokofjew, der von allen Seiten mit Berichten über den Verlust seiner engen Freunde bombardiert wurde, schwer unter deren Verlust. Im Winter 1941 kam der Dramatiker Alexander Afinogenow bei einer Bombenexplosion ums Leben, sein langjähriger Freund Boris Demtschinski verhungerte im belagerten Leningrad, und Wladimir Derschanowski überlebte die Bedingungen an der Moskauer Front nicht.

Der Komponist war sehr besorgt über das Schicksal seiner ersten Familie, die während des Krieges in Moskau geblieben war. Sergej Sergejewitsch hatte nicht immer Informationen über seine Söhne und Lina Iwanowna. Obwohl er sich nach Kräften bemühte, sie finanziell zu unterstützen, war es natürlich nicht leicht für sie. Lina Iwanowna, die mehrere europäische Sprachen fließend beherrschte, begann in diesen schwierigen Zeiten, als Dolmetscherin für das Sowjetisches Informationsbüro Geld zu verdienen.

Vielleicht hatte Prokofjew damit zum ersten Mal das Gefühl, dass seine Musik wirklich gefragt sein könnte. Einige der Werke des Komponisten standen direkt im Vordergrund. So wurde beispielsweise der Film „Alexander Newski“ in den Tagen der Verteidigung von Sewastopol den Matrosen und Soldaten gezeigt. „Das Lied „Erhebe dich, du russisches Volk“ hat einen großen Eindruck hinterlassen. Gestärkt durch die Resonanz des Untergrunds (Bunker, in denen das Bild

показывалась. — *Прим, авт.*), она властно захватывала душу», — вспоминал участник защиты города (7; с. 466). Кантата, которая была скомпонована из музыки к фильму, воистину зашагала по планете. После триумфального исполнения в Нью-Йорке влиятельный критик писал: «История повторяется... мы находимся в процессе операций, которые положат конец немецкой мечте о господстве на Востоке». Трудно красноречивей оценить актуальность произведения, которое, кстати, по силе воздействия и соответствия историческому моменту сравнивали с Седьмой симфонией Дмитрия Шостаковича.

Почти в каждом из пунктов своей одиссеи военных лет Прокофьев получал художественную пищу для обогащения монументального эпоса. Общаясь в гостинице в Нальчике с прославленным мхатовцем, режиссером Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко, Сергей Сергеевич получил от него некоторые ценные советы по драматургическому плану оперы «Война и мир». В предварительной реализации ее замысла принимал участие другой крупный режиссер — Сергей Эйзенштейн. Он с большим вниманием и воодушевлением выслушал исполненную на рояле и спетую композитором оперу и дал ряд ценных советов, наиболее принципиальные из которых Прокофьев принял.

Эйзенштейн согласился стать постановщиком «Войны и мира» и, будучи к тому же незаурядным художником, делал зарисовки-эскизы отдельных эпизодов-сцен. Конечно, двух великих Сергеев связывала, прежде всего, работа в кино. Однако стоит и коротко заострить внимание на роли Эйзенштейна в рождении замысла прокофьевского эпоса.

gezeigt wurde. - *Anm. d. Verf.*), ergriff es kraftvoll die Seele“, - erinnerte sich ein Teilnehmer der Verteidigung der Stadt (7; S. 466). Die Kantate, die aus der Musik für den Film komponiert wurde, hat die Welt im Sturm erobert. Nach einer triumphalen Aufführung in New York schrieb ein einflussreicher Kritiker: „Die Geschichte wiederholt sich... Wir befinden uns mitten in Operationen, die dem deutschen Traum von der Vorherrschaft im Osten ein Ende setzen werden.“ Die Relevanz eines Werkes, das übrigens in seiner Kraft und Aktualität mit Dmitri Schostakowitschs Siebter Symphonie verglichen wurde, lässt sich kaum deutlicher herausstellen.

An fast jedem Punkt seiner Odyssee durch den Krieg erhielt Prokofjew künstlerische Nahrung, um sein monumentales Epos zu bereichern. Bei einem Gespräch in einem Hotel in Naltschik mit dem berühmten Regisseur Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko erhielt Sergej Sergejewitsch von ihm wertvolle Ratschläge für den dramaturgischen Plan seiner Oper „Krieg und Frieden“. Ein weiterer bedeutender Regisseur, Sergej Eisenstein, war an der vorläufigen Umsetzung der Idee beteiligt. Er hörte sich die Oper, die der Komponist auf dem Klavier spielte und sang, mit großer Aufmerksamkeit und Begeisterung an und gab eine Reihe wertvoller Anregungen, von denen Prokofjew die grundlegendsten akzeptierte.

Eisenstein erklärte sich bereit, bei „Krieg und Frieden“ Regie zu führen, und da er auch ein hervorragender Künstler war, fertigte er Skizzen an - Skizzen einzelner Episoden-Szenen. Natürlich verband die beiden großen Sergejs vor allem ihre Arbeit im Film. Es lohnt sich jedoch, kurz auf Eisensteins Rolle bei der Entstehung der Idee des Prokofjew-Epos einzugehen.

Obwohl der Regisseur das Werk nie selbst inszenieren konnte, hatte er einen

Хотя режиссер так и не сумел поставить произведение, он оказал большой воздействие на его рождение. И тем, что детально знакомясь с оперой в рояльном авторском исполнении, давал Прокофьеву конкретные советы по драматургии, и тем, что совместная работа над фильмами не могла пройти мимо такого восприимчивого художника, как Прокофьев. Конечно же, режиссерские принципы Эйзенштейна повлияли на композитора.

Именно режиссер с его чутьем великого драматурга посоветовал Сергею Сергеевичу включить сцену «зловеще воющего» оркестрового пейзажа — метели в тринадцатую картину, «Смоленская дорога», изображающую отступление французов. Аналогичную роль — психологического эмоционального ввода в действие играет одухотворенный пейзаж-ноктюрн в первой картине — «Отрадное». Действительно, сольные реплики или фрагменты арий участников этой сцены — Наташи, Сони и невольного свидетеля их разговора, князя Андрея, как бы слиты с атмосферой лунной майской ночи; дивная звукоизобразительная картина соответствует душевным предчувствиям героев. Разве такое решение не созвучно важнейшей идее Эйзенштейна о «неравнодушной природе»?

Другой основополагающий тезис его эстетики — теория пафоса, которую безусловно, сознательно или нет, в данном случае неважно, поддерживал Прокофьев. Пафос, по Эйзенштейну, это непрерывное «исступление», непрерывный «выход из себя» по мере того, как нарастает интенсивность эмоционального содержания кадра, эпизода, сцены, произведения в целом.

Очень показательный пример подобного рода в «Войне и мире» —

большой Einfluss auf dessen Entstehung. Sowohl in der Tatsache, dass er Prokofjew konkrete Ratschläge zur Dramaturgie gab, als auch in der Tatsache, dass die gemeinsame Arbeit an Filmen nicht an einem so aufgeschlossenen Künstler wie Prokofjew vorbeigehen konnte. Natürlich haben Eisensteins Regieprinzipien den Komponisten beeinflusst.

Es war der Regisseur mit seinem Gespür für den großen Dramatiker, der Sergej Sergejewitsch riet, die Szene der „unheilvoll heulenden“ Orchesterlandschaft - einen Schneesturm - in das dreizehnte Bild „Die Straße von Smolensk“ aufzunehmen, das den Rückzug der Franzosen darstellt. Eine ähnliche Rolle – ein psychologischer emotionaler Input ins Handeln – spielt das vergeistigte Landschaftsnokturno im ersten Bild – „Otradnoje“. Die Solozeilen oder Arienfragmente der Teilnehmer dieser Szene - Natascha, Sonja und ein unfreiwilliger Zeuge ihres Gesprächs, Fürst Andrej - sind wie mit der Atmosphäre einer mondbeschiedenen Maiennacht verschmolzen; die wundersame Klangwelt entspricht der seelenvollen Erwartung der Figuren. Steht diese Lösung nicht im Einklang mit Eisensteins zentraler Idee der „fürsorglichen Natur“?

Eine weitere Grundthese seiner Ästhetik ist die Theorie des Pathos, die sicherlich, bewusst oder unbewusst, in diesem Fall unwichtig, von Prokofjew unterstützt wurde. Pathos ist nach Eisenstein die unaufhörliche „Raserei“, das unaufhörliche „aus sich herausgehen“, wenn die Intensität des emotionalen Inhalts einer Einstellung, einer Episode, einer Szene, eines Werks als Ganzes zunimmt.

Ein sehr anschauliches Beispiel dafür in „Krieg und Frieden“ ist die dritte

третья картина, «В особняке старого князя Болконского», где происходит его знакомство с будущей невесткой, к которой он настроен крайне недружелюбно. Яркий образец композиции, пронизанной иронической двусмысленностью; настоящий смысл слов прямо противоположен тому внешнему смыслу, который, якобы, несут фразы. Издеваясь над Наташей, старый князь поначалу весьма церемонен, и только интонация выдает его. Постепенно он выходит из себя, и во всем строе его речи ощущается исступленность возмущения, вот-вот готового прорваться наружу (от лицемерия он переходит в конце концов к прямому гневу). Все эти этапы очень выразительно переданы в музыке.

Переход мирной части оперы в военную демонстрирует воспринятое Прокофьевым у Эйзенштейна умение подробности бытовой жизни персонажей переплавлять в обобщения, вырачивать до эпических высот. Пьер Безухов получает известие о начале войны в тот момент, когда он уязвлен, переживает личную драму (конфликт с Анатолом Курагиным из-за Наташи). Но эта драма через контрастное столкновение седьмой и восьмой картин — «Кабинет Пьера Безухова» и «Бородинское поле перед сражением» — сразу же расширяется до масштабов эпопеи, до драмы общественной.

В связи с особой значимостью уникального творческого союза композитора и режиссера остановим ненадолго хронику военных событий биографии С.С. Прокофьева и подробнее осветим уникальную историю взаимоотношений двух равновеликих творцов.

Szene, „In der Villa des alten Fürsten Bolkonski“, in der er seiner zukünftigen Schwiegertochter begegnet, der er äußerst unfreundlich gegenübersteht. Ein anschauliches Beispiel für eine Komposition, die von ironischer Zweideutigkeit durchdrungen ist; die tatsächliche Bedeutung der Worte steht in direktem Gegensatz zu der äußeren Bedeutung, die die Phrasen angeblich haben. Der alte Fürst, der Natascha verspottet, gibt sich zunächst feierlich, und nur sein Tonfall verrät ihn. Allmählich zieht er sich zurück, und man spürt in seiner Rede einen Anflug von Empörung, der kurz vor dem Ausbruch steht (er geht schließlich von Heuchelei zu offener Wut über). All diese Etappen werden in der Musik sehr ausdrucksstark wiedergegeben.

Der Übergang vom friedlichen zum militärischen Teil der Oper zeigt Prokofjews Adaption von Eisensteins Fähigkeit, Details aus dem Alltag der Figuren zu verallgemeinern und sie zu epischen Höhen zu entwickeln. Pierre Besuchow hat die Nachricht vom Ausbruch des Krieges zu einem Zeitpunkt erhalten, als er verwundet war und ein persönliches Drama durchlebte (Konfrontation mit Anatol Kuragin wegen Natascha). Doch dieses Drama weitet sich durch das kontrastreiche Aufeinandertreffen des siebten und achten Bildes - „Das Arbeitszimmer von Pierre Besuchow“ und „Das Borodino-Feld vor der Schlacht“ - sofort zu einem Epos, zu einem Gesellschaftsdrama aus.

Angesichts der besonderen Bedeutung der einzigartigen schöpferischen Allianz zwischen dem Komponisten und dem Regisseur wollen wir kurz innehalten, um die militärischen Ereignisse in Prokofjews Biografie zu schildern und die einzigartige Beziehung zwischen diesen beiden ebenso großen Künstlern näher zu beleuchten.



## ПРОКОФЬЕВ И ЭЙЗЕНШТЕЙН

Два великих Сергея недаром встретились как творческие соратники. Напомним, это было еще в 1938 году в совместной работе над фильмом «Александр Невский». Сергей Сергеевич Прокофьев и Сергей Михайлович Эйзенштейн сразу почувствовали родственность душ и умов. Композитор называл режиссера «тонким музыкантом». Тот его, в свою очередь, «магом и волшебником». Они понимали и чувствовали художественные устремления друг друга с полуслова. Оба были необыкновенными остряками и затейниками. «Однажды, вернувшись с прогулки, мы заметили в кресле, стоявшем на террасе, странные предметы — кусок железа и камень», — вспоминала Мира Александровна. Оказывается, живший неподалеку от их дачи в Кратове Эйзенштейн оставил свою «визитную карточку»: эйзен — «железо», штейн — «камень» (нем. — *Прим, авт.*) (20; с. 91—92).

Часто встречаясь, оба Сергея много спорили, шутили, каламбурили не только по-русски, но и по-английски, по-французски.

Сама природа, сам тип дарования, можно сказать, объединял художников. Они любили и в жизни, и в искусстве острую характерность, любой, даже второстепенный персонаж в их трактовке — особенный; имели тягу к динамике, ощущали форму как постепенно развивающийся диалектический процесс, сходный с этапами всякой человеческой жизни: зарождение, расцвет, кульминация, спад. Оба не чурались показа примет быта, которые с неподражаемым мастерством умели подымать до символического обобщения.

Эйзенштейн был очень музыкален. Он даже в своей режиссерской

## PROKOFJEW UND EISENSTEIN

Nicht umsonst trafen sich die beiden großen Sergejs als kreative Kollaborateure. Es war 1938, als sie gemeinsam an dem Film „Alexander Newski“ arbeiteten. Sergej Sergejewitsch Prokofjew und Sergej Michailowitsch Eisenstein spürten sofort eine Seelenverwandtschaft und Geistesverwandtschaft. Der Komponist nannte den Regisseur einen „subtilen Musiker“. Er wiederum war ein „Magier und Zauberer“. Sie verstanden und spürten wortwörtlich die künstlerischen Bestrebungen des jeweils anderen. Beide waren außerordentlich geistreich und unterhaltsam. „Eines Tages, als wir von einem Spaziergang zurückkamen, bemerkten wir seltsame Gegenstände in einem Sessel auf der Terrasse - ein Stück Eisen und einen Stein“, - erinnert sich Mira Alexandrowna. Es stellte sich heraus, dass Eisenstein, der nicht weit von ihrer Datscha in Kratowo lebte, seine „Visitenkarte“ hinterlassen hat: Eisen - „Eisen“, Stein - „Stein“ (deutsch - *Anm. d. Verf.*) (20; S. 91-92).

Die beiden Sergejs trafen sich oft und stritten viel, scherzten und machten Wortspiele nicht nur auf Russisch, sondern auch auf Englisch und Französisch.

Das Wesen, die Art des Talents, so könnte man sagen, einte die Künstler. Sie liebten sowohl im Leben als auch in der Kunst die Schärfe des Charakters, jede, auch eine Nebenfigur in ihrer Interpretation - besonders; sie hatten einen Hang zur Dynamik, empfanden die Form als einen sich allmählich entwickelnden dialektischen Prozess, ähnlich den Stadien des gesamten menschlichen Lebens: Geburt, Blüte, Höhepunkt, Verfall. Beiden war es nicht fremd, die Zeichen des Alltags zu zeigen, die sie mit unnachahmlicher Geschicklichkeit zur symbolischen Verallgemeinerung zu erheben wussten.

работе нередко оперировал музыкальными терминами: «полифонизм», «контрапункт», «фуга» (имелись в виду принятые в музыке виды многоголосия, основанные на одновременном сочетании и развитии нескольких самостоятельных мелодических линий. — *Прим. авт.*). В этой связи потрясающе выразительны строки письма, адресованные Сергею Михайловичу (не Прокофьеву, а именно режиссеру!) актрисой Серафимой Бирман, занятой в картине «Иван Грозный»: «Я с предельной преданностью и в “строгом почерке” выполняю собой, Ефросиньей, все нотные знаки, все интервалы, все диезы и бемоли, какие нужны Вам — композитору — для звучания Вами создаваемой симфонии» (13; с. 141). Конечно, не случайно артистка называет режиссера композитором.

Единство звукозрительного ряда — свою фундаментальную мысль Эйзенштейн подчеркивал всегда, считая, что большинство из нас, слушая музыку, «видит» при этом перед собой некие пластические образы. Что касается Прокофьева, то Сергей Михайлович поражался удивительной способности композитора «слышать» в звуках пластическое изображение, способности, которая позволяла ему создавать точнейшие музыкальные эквиваленты «картинки». Конкретный пример из «Ивана Грозного» подтверждает сказанное. Оркестровый фрагмент «Океан-море, море синее», воплощающий мечты царя о выходе к морю. Прокофьев по ходу звучания музыки комментирует: «Вот этот играет струящийся по волнам свет... Вот этот — перекаты волн... Вот этот простор... а этот таинственную глубину...» Комментарий подхватывает уже

Eisenstein war sehr musikalisch. Auch in seiner Regiearbeit verwendete er häufig musikalische Begriffe: „Polyphonismus“, „Kontrapunkt“, „Fuge“ (gemeint sind die in der Musik akzeptierten Formen der Polyphonie, die auf der gleichzeitigen Kombination und Entwicklung mehrerer unabhängiger melodischer Linien beruhen. - *Anm. d. Verf.*). Äußerst aussagekräftig sind in diesem Zusammenhang die Zeilen des Briefes, den die in „Iwan der Schreckliche“ engagierte Schauspielerin Serafima Birman an Sergej Michailowitsch (nicht Prokofjew, sondern der Regisseur!) richtete: „Mit äußerster Hingabe und in „strenger Handschrift“ werde ich alle musikalischen Zeichen, alle Intervalle, alle Einteilungen und Schläge ausführen, die Sie, der Komponist, für den Klang der Symphonie, die Sie schreiben, benötigen“ (13; S. 141). Natürlich ist es kein Zufall, dass die Schauspielerin den Regisseur als Komponisten bezeichnet.

Eisenstein betonte stets die Einheit der audiovisuellen Serie - seine Grundidee, da er glaubte, dass die meisten von uns beim Hören von Musik gleichzeitig eine Art plastischer Bilder vor sich „sehen“. Was Prokofjew betrifft, so bewunderte Sergej Michailowitsch die erstaunliche Fähigkeit des Komponisten, plastische Bilder in Klängen zu „hören“, eine Fähigkeit, die es ihm ermöglichte, die präzisesten musikalischen Entsprechungen von „Bildern“ zu schaffen. Ein konkretes Beispiel von „Iwan dem Schrecklichen“ bestätigt dies. Das Orchesterfragment „Ozean-Meer, blaues Meer“ verkörpert den Traum des Zaren, einmal das Meer zu betreten. Im Verlauf der Musik kommentiert Prokofjew: „Diese spielt das Licht, das auf die Wellen niedergeht... Dies hier ist das Rollen der Wellen... Dies ist die Ausdehnung... und dieser eine geheimnisvolle Tiefe...“ Der Kommentar wird vom Regisseur aufgegriffen: „...Alle zusammen erschaffen sie eher nach, als

режиссер: «...Все вместе воссоздают, а не копируют, вызывают к жизни, а не списывают с нее, и коллективно творят поразительный образ океана, необъятно разливающегося вширь и, словно конь копытами, бьющего прибоями, перекатывающегося валами бурь или безмятежно голубого, невозмутимо дремлющего в солнечных бликах, каким он рисуется в мечте собирателю русской земли» (27; с. 487).

Эйзенштейна чрезвычайно интересовало особое восприятие Прокофьевым времени. «Мы выходим из маленького просмотрового зала, — вспоминал он процесс совместной работы с композитором, — и хотя сейчас 12 часов ночи, я совершенно спокоен. Ровно в 11 часов 55 минут в ворота киностудии въедет маленькая темно-синяя машина. Из нее выйдет Сергей Прокофьев. В руках у него будет очередной музыкальный номер... Новый кусок фильма мы смотрим ночью. Утром будет готов к нему новый кусок музыки...» И вот вывод режиссера: «Точность во времени — это производная от точности в творчестве. В абсолютной точности музыкального образа» (27; с. 481).

Снова — для наглядности бытовой пример, но очень характерный. Композитор настолько не переносил безделья, что в неизбежных перерывах между записями музыки к фильму сосредоточенно раскладывал на рояле пасьянс — занятие, которое любил на протяжении всей жизни. Пасьянсы предпочитал сложные, где требовалось думать, соображать. В том числе не раз возвращался к «рахманиновскому» и «чеховскому» пасьянсам, которым его в свое время научили сам Сергей Васильевич и жена писателя, известная актриса МХАТа Ольга Книппер-Чехова.

Сергей Сергеевич имел явные склонности к кинематографическому мышлению, в частности, к такой его

dass sie kopieren, sie erwecken eher zum Leben, als dass sie abschreiben und schaffen gemeinsam das eindrucksvolle Bild des Ozeans, der sich ins Unermessliche ausdehnt und, wie ein Pferd mit Hufen, die Brandung bricht, von stürmischen Wellen überrollt wird oder heiter blau, heiter in den Sonnenstrahlen schlummert, wie es sich im Traum des Sammlers von russischem Land darstellt“ (27; S. 487).

Eisenstein interessierte sich sehr für Prokofjews besondere Wahrnehmung der Zeit. „Wir verlassen den kleinen Vorführraum, - erinnert er sich an die Arbeit mit dem Komponisten, - und obwohl es jetzt 12 Uhr nachts ist, bin ich ganz ruhig. Um genau 11.55 Uhr hält ein kleines dunkelblaues Auto vor den Toren des Filmstudios. Sergej Prokofjew wird da rauskommen. Er wird eine weitere musikalische Nummer veranstalten... Abends sehen wir uns einen neuen Film an. Am Morgen wird ein neues Musikstück für ihn bereit sein...“. Und hier die Schlussfolgerung des Regisseurs: „Die Genauigkeit in der Zeit ist eine Ableitung der Genauigkeit in der Schöpfung. In der absoluten Präzision des musikalischen Bildes“ (27; S. 481).

Um ein banales, aber sehr typisches Beispiel zu nennen. Der Komponist konnte Müßiggang nicht ausstehen, so dass er zwischen den Aufnahmen von Filmmusik zwangsläufig Solitär auf dem Klavier spielte, eine Tätigkeit, die er zeitlebens liebte. Er bevorzugte schwierige Solitär-Spiele, die Denken und Schlussfolgerungen erfordern. Er kehrte immer wieder zu den Rätseln von Rachmaninow und Tschechow zurück, die er von Sergej Wassiljewitsch selbst und der Frau des Schriftstellers, der berühmten Schauspielerin Olga Knipper-Tschochowa vom Moskauer Künstlertheater, gelernt hatte.

Sergej Sergejewitsch hatte eine offensichtliche Vorliebe für filmisches Denken, insbesondere für eine so

важнейшей составляющей, как монтаж. Любопытный в этом смысле случай, опять же чисто бытовой: сообщая Эйзенштейну номер своего телефона, Прокофьев произносил его как бы в виде монтажной цепи, диктуя ряд — 5-10-20, добавочный 30 с интонацией нарастающего восторга, с увеличивающимся после каждой цифры количеством восклицаний в голосе. Делал он это ради запоминания, но демонстрировал сходный с монтажным тип мышления.

Другой пример, характеризующий Прокофьева как на- туру чрезвычайно динамичную, — тоже заметное сходство с Эйзенштейном — манера подписи: ПРКФВ без гласных, которую он часто применял, а иногда даже писал целиком короткие письма или открытки в такой манере.

Итак, этим двум незаурядным художникам, а заодно и заинтересованному культурному человечеству повезло, что они встретились и что остались плоды совместной работы — фильмы «Александр Невский», о котором уже шла речь, и «Иван Грозный».

Отныне Эйзенштейн не мыслил себе другого соавтора в работе в кино, нежели Прокофьев. Задумав эпопею «Иван Грозный», он в 1942 году познакомил Сергея Сергеевича со сценарием и изложил свой план музыкального оформления. Для этого режиссер дал композитору так называемый темник, в котором намечалось содержание музыкальных фрагментов. Кроме того, большим подспорьем для Прокофьева были карандашные рисунки Сергея Михайловича — замечательного рисовальщика, запечатлевающие важнейшие эпизоды фильма. Автор музыки так привык к этим карандашным «шпаргалкам», что без них отказывался работать.

«На экране сменяются царские палаты, бескрайняя татарская степь,

важная Komponente des filmischen Denkens wie die Montage. Es gibt einen kuriosen Fall, ebenfalls rein alltäglich: als Prokofjew Eisenstein seine Telefonnummer mitteilte, sprach er sie wie eine Montagekette aus und diktierte die Zeile - 5-10-20, die zusätzliche 30 - mit einer Intonation wachsender Freude, wobei die Zahl der Ausrufe in seiner Stimme nach jeder Zahl zunahm. Er tat es auswendig, zeigte aber eine ähnliche Denkweise wie bei der Montage.

Ein weiteres Beispiel, das Prokofjew als sehr dynamisches Merkmal kennzeichnet, ist der Signaturstil: PRKFW ohne Vokale, den er häufig verwendete und manchmal sogar ganze kurze Briefe oder Postkarten in dieser Weise schrieb.

Diese beiden außergewöhnlichen Künstler und damit auch kulturell interessierte Menschen hatten also das Glück, sich zu treffen und die Früchte ihrer gemeinsamen Arbeit zu sehen: die Filme „Alexander Newski“, über den bereits gesprochen wurde, und „Iwan der Schreckliche“.

Eisenstein konnte sich keinen anderen filmischen Mitarbeiter als Prokofjew vorstellen. Als er das Epos „Iwan der Schreckliche“ konzipierte, machte er 1942 Sergej Sergejewitsch mit dem Drehbuch vertraut und skizzierte seinen Plan für die Vertonung. Zu diesem Zweck gab der Regisseur dem Komponisten eine so genannte Themenliste, die den Inhalt der musikalischen Fragmente umriss. Eine große Hilfe für Prokofjew waren außerdem die Bleistiftzeichnungen von Sergej Michailowitsch - einem bemerkenswerten Zeichner, der die wichtigsten Episoden des Films darstellte. Der Komponist war so sehr an diese „Spickzettel“ gewöhnt, dass er sich weigerte, ohne sie zu arbeiten.

„Der Bildschirm ersetzt die zaristischen Gemächer, die weite tatarische Steppe,

пышный свадебный пир, поле брани, русская слобода в снегу. Для всего этого надо было найти соответственные краски в музыке», — вспоминал Прокофьев (27; с. 231). Во время совместного просмотра очередного куса фильма режиссер высказывал свои пожелания. Например, «вот здесь надо, чтобы звучало так, как будто у матери вырывают из рук ребенка», по другому фрагменту — «сделай мне, точно пробкой по стеклу» (27; с. 251). А вот впечатления Эйзенштейна от совместных просмотров: «Зал темен. Но не настолько, чтобы в отсветах экрана не уловить его рук на ручках кресла: этих громадных сильных прокофьевских рук, стальными пальцами охватывающих клавиши, когда со всем стихийным бешенством темперамента он обрушивает их на клавиатуру...

По экрану бежит картина.

А по ручке кресла, нервно вздрагивая, словно приемник телеграфа Морзе, движутся беспощадно четкие пальцы Прокофьева.

Прокофьев отбивает такт? Нет. Он отбивает гораздо большее. Он в отстук пальцев улавливает закон строения, по которому на экране в монтаже скрещены между собою длительности и темпы отдельных кусков, и то, и другое, вместе взятое, сплетено с поступками и интонацией действующих лиц» (27; с. 436).

Работа над второй серией фильма «Иван Грозный» уже шла в других условиях. Из-за тяжелой болезни врачи строго лимитировали часы работы Прокофьева. Разумеется, ему не разрешалось и ездить на киностудию. Но отказаться от художественного сотрудничества с Эйзенштейном было свыше его сил. Композитор появлялся в студии, чтобы отсмотреть уже готовый, смонтированный кусок фильма для его последующего музыкального

ein üppiges Hochzeitsfest, ein Schlachtfeld, eine russische Siedlung im Schnee. Für all das musste man in der Musik entsprechende Farben finden“, - erinnerte sich Prokofjew (27; S. 231). Bei der gemeinsamen Betrachtung des nächsten Films äußerte der Regisseur seine Wünsche. Zum Beispiel: „hier sollte es klingen, als ob ein Kind der Mutter aus den Händen gerissen wird“, ein anderes Fragment: „lass es klingen wie ein Korken gegen das Glas“ (27; S. 251). Und hier sind Eisensteins Eindrücke von den gemeinsamen Besichtigungen: „Der Saal ist dunkel. Aber nicht so dunkel, dass man seine Hände auf den Stühlen im Schein des Bildschirms nicht sehen könnte: diese riesigen, kräftigen Prokofjew-Hände, stählerne Finger, die die Tasten greifen, während er sie mit der ganzen elementaren Raserei seines Temperaments auf die Klaviatur wirft...

Ein Bild läuft über den Bildschirm.

Und auf der Armlehne des Stuhls, nervös zitternd wie ein Morsetelegrafeneempfänger, bewegen sich Prokofjews unbarmherzig klare Finger.

Schlägt Prokofjew den Takt? Nein. Er schlägt viel mehr als das. In seinem Fingertakt erfasst er das Gesetz der Struktur, durch das sich die Dauern und Tempi der einzelnen Stücke in der Montage überkreuzen, die beide zusammengenommen mit den Handlungen und der Intonation der Figuren verwoben sind“ (27; S. 436).

Die Arbeiten an der zweiten Serie von „Iwan dem Schrecklichen“ fanden bereits unter anderen Bedingungen statt. Wegen seiner schweren Krankheit schränkten die Ärzte Prokofjews Arbeitszeiten streng ein. Natürlich durfte er auch nicht in das Filmstudio gehen. Eine künstlerische Zusammenarbeit mit Eisenstein konnte er jedoch nicht ablehnen. Der Komponist erschien im Studio, um die fertige, geschnittene Fassung des Films auf ihren späteren musikalischen Inhalt hin zu überprüfen.

наполнения. Затем, по мере готовности музыки, к нему на квартиру приезжал верный обоим художникам, сам человек в высшей степени творческий, звукорежиссер Вольский. Прокофьев за роялем знакомил его с очередным фрагментом, предлагал разные варианты оркестровки с тем, чтобы уже на месте была возможность выбрать наилучший. Свои предложения педантичный Прокофьев записывал в «шпаргалки» для памяти. Так шла работа.

Музыка Сергея Прокофьева к обеим сериям «Ивана Грозного» по своей зримой скульптурной образности, по степени накала монументальной драмы, впечатляющей мощными хоровыми сценами, массовыми плясками, яркостью батальных и жанрово-обрядовых сцен, проникновенной силой мелодических обобщений входит органичной неразрывной частью в поэтику гениальной фрески Сергея Эйзенштейна.

Первая серия фильма, вышедшая на экраны в январе 1945 года, была встречена с огромным энтузиазмом, в том числе и за рубежом. Величайшим историческим фильмом, который был когда-либо создан, назвал его в телеграмме к Эйзенштейну сам Чарли Чаплин.

Известно, что судьба второй серии «Ивана Грозного» сложилась трагически. В отличие от отмеченной Сталинской премией первой части (январь 1946), она была раскритикована и не вышла тогда на экраны, а в Постановлении ЦК ВКП(б) «О кинофильме “Большая жизнь”» Эйзенштейну приписывались идеологические ошибки (сентябрь того же 1946). Его упрекали в том, что он представил «прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной

Данн, als die Musik fertig war, kam Wolski, selbst ein sehr kreativer Mann, ein Tontechniker, in seine Wohnung. Prokofjew setzte sich ans Klavier, machte ihn mit dem nächsten Fragment vertraut und schlug ihm verschiedene Versionen der Orchestrierung vor, so dass er die Möglichkeit hatte, vor Ort die beste auszuwählen. Der pedantische Prokofjew schrieb seine Vorschläge in „Spickzetteln“ für das Gedächtnis nieder. Die Arbeit verlief auf diese Weise.

Die Musik Sergej Prokofjews zu den beiden Serien von „Iwan dem Schrecklichen“ ist in ihrer plastischen Bildhaftigkeit, dem Intensitätsgrad des monumentalen Dramas, das mit kraftvollen Chorszenen, Massentänzen, der Lebendigkeit der Kampf- und rituellen Szenen und der durchdringenden Kraft der melodischen Verallgemeinerungen beeindruckt, ein integraler Bestandteil der Poetik von Sergej Eisensteins brillantem Fresko.

Die erste Serie des Films, die im Januar 1945 in die Kinos kam, wurde mit großer Begeisterung aufgenommen, auch im Ausland. Charlie Chaplin selbst bezeichnete ihn in einem Telegramm an Eisenstein als den größten historischen Film, der je gedreht wurde.

Es ist bekannt, dass das Schicksal der zweiten Serie von „Iwan dem Schrecklichen“ eine tragische Wendung nahm. Im Gegensatz zum ersten Teil (Januar 1946), der mit dem Stalinpreis ausgezeichnet wurde, wurde er kritisiert und nicht veröffentlicht. In der Entschließung des Zentralkomitees der Allunionskommunistischen Partei (Bolschewiki) „Über den Film „Ein großes Leben““ wurden Eisenstein ideologische Fehler vorgeworfen (September 1946). Ihm wurde vorgeworfen, „die fortschrittliche Opritschnik-Armee Iwans des Schrecklichen als eine Bande von

волей и характером, — слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета» (13; с. 144). Сталин, от которого непосредственно шел запрет, вероятно, почувствовал слишком явные ассоциации с тираном, изображенным сгорбленным, юродствующим, мнительным, и с советской опричниной, поработившей всякое живое слово и даже дыхание страны. В воплощении войска Грозного — и жуть, и мощь, веселье и страх... Необузданный, почти хлыстовский пляс этакого «пира во время чумы» был выделен Эйзенштейном внезапно вторгшимся ярким цветовым пятном. Дотоле мрачный черно-белый экран словно залило цветом алой крови — красных рубах бесноватых опричников, отчего тоже рождались вполне читаемые аналогии...

Преждевременная смерть великого режиссера в 1948 году навсегда прервала его работу над эпопеей о царе Иване. Фильм был показан лишь в 1958 году, когда уже не было в живых ни Эйзенштейна, ни Прокофьева.

Так драматически закончилось сотрудничество Прокофьева в кинематографе. «Со смертью С.М. Эйзенштейна считаю свою кинематографическую деятельность навсегда законченной», — заявил он (7; с. 542).

Композитор даже безо всяких мотивировок отказывался сделать сюиту или как-то иначе преобразовать музыку к «Ивану Грозному» в самостоятельное произведение. Сделал это значительно позже дирижер Абрам Львович Стасевич, первый интерпретатор данной музыки,

Degenerierten wie der amerikanische Ku-Klux-Klan und Iwan der Schreckliche, ein Mann mit starkem Willen und Charakter, als charakterschwach und willenlos, so etwas wie Hamlet“ (13; S. 144) darzustellen. Stalin, von dem das Verbot direkt ausging, spürte wahrscheinlich nur allzu deutlich die Assoziationen mit einem Tyrannen, der als bucklig, töricht und undurchsichtig dargestellt wurde, und mit der sowjetischen Oprichnina, die jedes lebendige Wort und sogar den Atem des Landes versklavt hatte. Die Inkarnation der Armee vom Schrecklichen ist sowohl unheimlich als auch mächtig, urkomisch und erschreckend... Der hemmungslose, fast peitschenartige Tanz dieses „Festes während der Pest“ wurde von Eisenstein hervorgehoben, der plötzlich mit leuchtenden Farben eindrang. Der zuvor düstere Schwarz-Weiß-Bildschirm schien mit der Farbe von rotem Blut überflutet zu werden - die roten Hemden der dämonischen Oprichniks, die auch eine recht lesbare Analogie hervorriefen...

Der frühe Tod des großen Regisseurs im Jahr 1948 unterbrach seine Arbeit an dem Epos Zar Iwan für immer. Der Film wurde erst 1958 gezeigt, als weder Eisenstein noch Prokofjew noch am Leben waren.

Prokofjews Zusammenarbeit mit der Filmindustrie endete dramatisch. „Mit dem Tod von S. M. Eisenstein betrachte ich meine kinematographische Tätigkeit für immer als beendet“, - erklärte er (7; S. 542).

Der Komponist weigerte sich, eine Suite zu komponieren oder die Musik für „Iwan den Schrecklichen“ auf andere Weise in ein eigenständiges Werk zu verwandeln, auch wenn es dafür keinen Grund gab. Der Dirigent Abram Lwowitsch Stassewitsch, der erste Interpret dieser Musik, tat dies erst viel später und komponierte daraus eine

который скомпоновал из нее большую сюиту, но калейдоскопичность и растянутость формы помешали воспринимать звуковые образы Прокофьева во всей красе и полноте. Но так как сохранились и партитура, и записи, понять, что такое в адекватном виде творение Эйзенштейна — Прокофьева можно.

Остался, к сожалению, нереализованным и замысел оперы на ту же тему, которую автор задумывал, рассчитывая на содружество с Эйзенштейном. Так печально закончился этот в высшей степени гармоничный союз двух замечательных художников, оставивший значительные и не меркнущие следы в нашей культуре.

## НАДЕЖДЫ

После полутора лет скитаний по разным городам и весям Прокофьеву пора было отправиться в столицу, чтобы решать сценическую судьбу новых сочинений, прежде всего «Войны и мира» — любимого Сергеем Сергеевичем оперного детища. Для этого он с женой решается в конце ноября 1942 года на трудную поездку из Алма-Аты в Москву на поезде. Случайный попутчик, искусствовед Юрий Слонимский, живописно рисует, каким он увидел тогда Прокофьева: «Чуть ли не на каждой станции стояли вагоны с солдатами — уральцами и сибиряками... Прокофьев часто останавливался подле эшелонов. Здесь кипела и бурлила, переливаясь через край, такая могучая и неистребимая жизнь... Кто выводил на баяне плясовую... Кто со вкусом распивал чай, заедая мерзлым хлебом и тушенкой... Кто мылся на путях, оголив до пояса сильное молодое тело... Кто затягивал задумчивую песню с хором. Подолгу Прокофьев вглядывался в такие

große Suite, aber die kaleidoskopische und gedehnte Form verhinderte, dass Prokofjews Klangbilder in ihrer ganzen Pracht und Fülle wahrgenommen werden konnten. Da aber sowohl die Partitur als auch die Aufnahmen erhalten sind, kann man das Werk von Eisenstein-Prokofjew in angemessener Form verstehen.

Die Idee einer Oper zum gleichen Thema, die der Autor in Zusammenarbeit mit Eisenstein entwickelt hatte, blieb leider unrealisiert. Dies war das traurige Ende einer höchst harmonischen Allianz zwischen zwei großen Künstlern, die unsere Kultur nachhaltig geprägt haben.

## HOFFNUNGEN

Nach anderthalb Jahren des Umherziehens in verschiedenen Städten war es für Prokofjew an der Zeit, in die Hauptstadt zu kommen, um über das Bühnenschicksal neuer Werke zu entscheiden, allen voran „Krieg und Frieden“ - die von Sergej Sergejewitsch geliebte Oper. Zu diesem Zweck nahmen er und seine Frau Ende November 1942 die beschwerliche Reise von Alma-Ata nach Moskau mit dem Zug auf sich. Der Kunsthistoriker Juri Slonimski, ein zufälliger Mitreisender, erinnert sich lebhaft daran, wie er Prokofjew damals sah: „Fast an jeder Station standen Waggons mit Soldaten - Uraler und Sibirer... Prokofjew hielt oft bei den Zügen. Hier war das Leben so mächtig und unerschöpflich, dass es brodelte und kochte, dass es über den Rand schwappte... Wer würde ein Tanzlied auf dem Akkordeon spielen... Wer hat geschmackvoll Tee getrunken, gefrorenes Brot und Eintopf gegessen... Wer auf den Gleisen wusch, entblößte bis zur Taille einen starken jungen Körper... der mit dem Chor ein



сцены. Он возвращался в вагон умиротворенным и освеженным. А затем, снова и снова любовался пейзажем...» (7; с. 473). Не правда ли, реакция, очень типичная для художника, который страстно любил и умел воплощать самую плоть жизни, этот мир как театр.

«Война и мир» — единственное произведение Прокофьева, над которым он работал достаточно долго, много раз его усовершенствовал, доделывал и переделывал. Впрочем, разве могло быть иначе, имея в виду грандиозность и архитрудность поставленной задачи. Конечно, композитор уже имел большой и разнообразный опыт работы в оперном жанре. Да, он использовал здесь способность к гибкому мелодическому речитативу, умение распевать литературную прозу, строить непрерывно развивающуюся сцену. Но необычные сочетания в «Войне и мире» — воплощение лирико-психологического пласта жизни и показ реальных картин русской истории — делают произведение уникальным, и оно до сих пор остается таковым. Эта опера — своего рода хрестоматия, в которой мы встречаем и выразительную декламацию, и нежную кантилену, цельные номера — признак традиционного оперного построения и исполненные мощного симфонического дыхания фрагменты. Разнообразнейший круг используемых средств — от самых простых до самых сложных — тоже достоин войти в хрестоматию, хотя остроумное и неожиданное их использование выдает руку подлинно оригинального творца.

Художник, воплощающий бездну оттенков чувств, который всегда ощущает за текстом подтекст — в этих свойствах Прокофьева сказался

wehmütiges Lied sang. Lange Zeit betrachtete Prokofjew solche Szenen. Er würde beruhigt und erfrischt zum Wagen zurückkehren. Und dann, immer wieder, die Landschaft bewundern...“ (7; S. 473). Ist das nicht eine sehr typische Reaktion für einen Künstler, der das Leben selbst, diese Welt als Theater, leidenschaftlich liebte und zu verkörpern wusste.

„Krieg und Frieden“ ist das einzige Werk, an dem Prokofjew sehr lange gearbeitet hat, indem er es immer wieder überarbeitete, vervollständigte und umarbeitete. Aber wie könnte es auch anders sein, wenn man die Größe und Erzherzlichkeit der Aufgabe bedenkt, um die es geht. Natürlich verfügte der Komponist bereits über umfangreiche und vielfältige Erfahrungen im Bereich der Oper. Ja, er nutzte hier seine Fähigkeit, ein flexibles melodisches Rezitativ zu verwenden, seine Fähigkeit, literarische Prosa zu singen und eine sich ständig entwickelnde Szene aufzubauen. Aber die ungewöhnliche Kombination in „Krieg und Frieden“ - die Verkörperung einer lyrischen und psychologischen Ebene des Lebens und die Darstellung realistischer Bilder der russischen Geschichte - machen das Werk einzigartig, und so ist es bis heute geblieben. Diese Oper ist eine Art Pergament, in dem wir eine ausdrucksstarke Deklamation und eine zarte Kantilene, ganze Nummern - ein Zeichen der traditionellen Opernstruktur - und Fragmente voller kraftvollem symphonischem Atem finden. Die unterschiedlichsten Medien, von den einfachsten bis zu den komplexesten, sind ebenfalls würdig, in die Anthologie aufgenommen zu werden, auch wenn ihr witziger und unerwarteter Einsatz die Hand eines wirklich originellen Komponisten verrät.

Der Künstler, der einen Abgrund von Gefühlsschattierungen verkörpert, der immer einen Subtext hinter einem Text wittert - diese Eigenschaften Prokofjews

талант тонкого психолога. Он проявил здесь и дар живописца-монументалиста, широким мазком запечатлевающего колоритные картины — сцены народной жизни. Яркость, образная щедрость, красочное великолепие и символическое наполнение в показе всего этого достойны Прокофьева-классика. При этом драматургическая структура эпопеи: первая часть — мирный быт, вторая — эпизоды Отечественной войны 1812 года — небезупречна, связи между эпизодами, да и между самими частями не всегда достаточно мотивированы. Тем не менее в нашей памяти остается речь персонажей — жеманные фразы Элен, фанфаронские реплики Курагина, благородные обороты Андрея Болконского, саркастические — его отца; в сознании запечатлеваются и целые сцены: ночь в Отрадном — зарождение чистого чувства Андрея к Наташе; их поэтичное сближение на балу у екатерининского вельможи; издевательская реакция старого Болконского на Наташу-невесту; истеричное соло Наполеона в его ставке во время Бородинского боя; предсмертный бред раненого Андрея и его последняя встреча-примирение с Наташей; наконец, хоровой эпилог — славление русской армии.

Когда речь идет о «Войне и мире», нельзя пройти мимо фигуры музыканта, дирижера, благодаря которому опера все же, после долгих мытарств, увидела свет рампы. Это Самуил Абрамович Самосуд. Он хорошо понимал степень трудности сочинения, за постановку которого собирался взяться, и силу индивидуальности автора, с коим предстояло иметь дело: «Прокофьев был как бы живым, наглядным олицетворением древнего афоризма,

spiegeln sich im Talent eines feinsinnigen Psychologen wider. Hier zeigte er auch sein Talent als Maler und Monumentalist, indem er mit breiten Strichen farbenfrohe Szenen des Volkslebens darstellte. Die Lebendigkeit, die imaginäre Großzügigkeit, die Farbenpracht und der symbolische Gehalt in der Darstellung all dessen sind des Klassikers Prokofjew würdig. Gleichzeitig ist die dramaturgische Struktur des Epos - erster Teil: friedliches Leben, zweiter Teil: Episoden aus dem Vaterländischen Krieg von 1812 - nicht perfekt, die Verbindungen zwischen den Episoden und zwischen den Teilen selbst sind nicht immer ausreichend motiviert. Nichtsdestotrotz behalten wir die Sprache der Figuren - die Affektiertheit von Helene, die Fanfare von Kuragin, die edlen Wendungen von Andrej Bolkonski, die sarkastischen seines Vaters; auch ganze Szenen prägen sich in unser Gedächtnis ein: die Nacht in Otradnoje - das Erwachen von Andrejs reinen Gefühlen für Natascha; ihre poetische Annäherung auf dem Ball bei Katharinas Adligem; die spöttische Reaktion des alten Bolkonski auf Natascha, die Braut; Napoleons hysterisches Solo in seinem Hauptquartier während der Schlacht von Borodino; das sterbende Delirium des verwundeten Andrej und seine letzte Begegnung - die Versöhnung mit Natascha; schließlich der chorische Epilog - das Lob der russischen Armee.

Wenn es um Krieg und Frieden geht, darf man den Musiker, den Dirigenten, nicht außer Acht lassen, dem es zu verdanken ist, dass die Oper nach einer langen Tortur endlich das Licht der Welt erblickte. Es war Samuil Abramowitsch Samossud. Er war sich des Schwierigkeitsgrades des Werkes, das er in Angriff nehmen wollte, und der Stärke der Individualität des Autors, mit dem er sich auseinandersetzen musste, sehr wohl bewusst: „Prokofjew war eine lebendige, anschauliche Verkörperung

гласившего, что человек должен быть или горячим или холодным, пламенным или ледяным, но только не «теплым» (иначе говоря, безличным, равнодушным)... эта подлинная страстность, непримиримость, заостренная четкость его характера с равной силой давала себя знать и в творчестве, и в личных взаимоотношениях» (18; с. 125). И тем не менее, несмотря на колоссальный пиетет перед Прокофьевым, именно Самосуд убедил его сделать некоторые принципиальные добавления в оперу, которые усовершенствовали ее драматургию. Дирижер, а как потом выяснилось и Эйзенштейн, не сговариваясь, настоятельно рекомендовали композитору ввести картину бала, где бы впервые встретились Наташа с Андреем — так появился обворожительной красоты вальс, одна из обаятельнейших страниц прокофьевского искусства вообще. Самосуду принадлежит также инициатива вставить во вторую «военную» часть дилогии «Совет в Филях», против чего композитор долго возражал, ссылаясь на то, что в опере военному заседанию не место, это, дескать, дело драмы или кино. Но потом все же совершил поступок беспрецедентной смелости и своим блестящим характеристичным пером нарисовал отважного Ермолова, напыщенного лицемерного Бенигсена, благородного, но сомневающегося Баркляя де Толли и прозорливого решительного Раевского. А уж в каких муках рождалась ария Кутузова! Восемь вариантов предшествовали окончательному виду этой просторно льющейся мелодии, которая действительно воплощает прекрасный образ Родины.

Премьера «Войны и мира» состоялась 7-9 июня 1945 года в Большом зале консерватории. В

des alten Aphorismus, der besagt, dass der Mensch entweder heiß oder kalt, feurig oder eisig, aber nicht ‚warm‘ (mit anderen Worten: unpersönlich oder gleichgültig) sein muss... Diese echte Leidenschaft, diese Unversöhnlichkeit, diese scharfe Klarheit seines Charakters zeigt sich sowohl in seinem kreativen Schaffen als auch in seinen persönlichen Beziehungen“ (18; S. 125). Doch trotz seiner großen Verehrung für Prokofjew war es Samossud, der ihn überredete, einige entscheidende Ergänzungen vorzunehmen, die die Dramaturgie der Oper verbesserten. Der Dirigent, und wie sich später herausstellte, auch Eisenstein, drängte den Komponisten, eine Ballszene einzuführen, in der Natascha und Andrej sich zum ersten Mal begegnen würden - und so entstand ein Walzer von bezaubernder Schönheit, eine der reizvollsten Seiten von Prokofjews Kunst im Allgemeinen. Samossud ergriff auch die Initiative, „Der Rat von Fili“ in den zweiten „militärischen“ Teil der Dilogie einzufügen, wogegen sich der Komponist lange Zeit wehrte, da eine militärische Versammlung in einer Oper nichts zu suchen habe, da dies eine Angelegenheit des Dramas oder des Films sei. Doch dann machte er eine beispiellose Geste des Mutes und malte mit seiner brillanten Feder den tapferen Jermolow, den aufgeblasenen und heuchlerischen Benigsen, den edlen, aber zweifelhaften Barclay de Tolly und den gewitzten und entschlossenen Rajewski. Und unter welchen Qualen wurde die Arie von Kutusow geboren! Acht Variationen gingen der endgültigen Form dieser weiträumig fließenden Melodie voraus, die wirklich das schöne Bild der Heimat verkörpert.

„Krieg und Frieden“ wurde vom 7. - 9. Juni 1945 im Großen Saal des Konservatoriums uraufgeführt. An der

концертном исполнении принимали участие артисты Большого театра и Московской филармонии, Государственный симфонический оркестр под управлением того же Самосуда. Присутствовал весь цвет столичной культурной элиты. Публика устроила композитору настоящую овацию. Сценические же воплощения были впереди.

Вернемся, однако, в годы сотрясавшей страну войны.

Когда-то, еще в консерваторские годы, Прокофьев шутивно разделял свои произведения на два типа: «громоздкие» и «веселенькие». Да, композитор всегда умел работать одновременно над несколькими и, казалось бы, принципиально разными опусами. Скорее всего, он таким образом не просто переключался. Как человек и художник необыкновенно цельный — свойство, подаренное ему самой природой — Прокофьев, сближая контрасты, словно бы утверждал эту самую высокую цельность в творчестве. В результате чего рядом появлялись высокая трагедия и легкая буффонада, бурное громогласное действие и поражающее легкой прозрачностью музыкальное кружево. Получалось так, что эстетические крайности сходились на планете под названием «Сергей Прокофьев». А можно рассуждать и иначе. Что бы ни трактовал Сергей Сергеевич, к каким бы разным темам ни обращался, как уже говорилось, прежде всего, его интересовали человеческие чувства, реакции и типы, пусть и принадлежащие разным культурам и эпохам. Горести и радости, персонажи, несущие свет и тьму, и разные оттенки того и другого — вот его всегдашняя доминанта, определяющая творчество. Так было в его искусстве всегда. Напомним о соседстве «Скифской сюиты» и Классической симфонии, «Любви к трем апельсинам» и «Огненного

Konzertaufführung nahmen Künstler des Bolschoi-Theaters und der Moskauer Philharmoniker sowie das Staatliche Symphonieorchester unter der Leitung von Samossud teil. Die gesamte kulturelle Elite der Hauptstadt war anwesend. Das Publikum spendete dem Komponisten einen wahren Beifall. Es sollten noch weitere Bühneninszenierungen folgen.

Doch kehren wir zurück zu den Kriegsjahren, die das Land erschütterten.

In seiner Zeit am Konservatorium teilte Prokofjew seine Werke scherzhaft in zwei Typen ein: „sperrig“ und „lustig“. Ja, der Komponist war immer in der Lage, an mehreren und scheinbar grundverschiedenen Opern gleichzeitig zu arbeiten. Höchstwahrscheinlich hat er nicht nur auf diese Weise gehandelt. Als Mensch und Künstler von ungewöhnlicher Integrität - eine Eigenschaft, die ihm von der Natur selbst verliehen wurde - bringt Prokofjew die Gegensätze zusammen, als wolle er diese höchste Ganzheitlichkeit in seiner Kunst bekräftigen. Das Ergebnis war ein Nebeneinander von großer Tragik und leichter Possenreißerei, von wildem Treiben und musikalischen Spitzen, die in ihrer leichten Transparenz umwerfend wirken. So kam es, dass sich die ästhetischen Extreme auf dem Planeten „Sergej Prokofjew“ trafen. Aber es ist auch möglich, anders zu argumentieren. Welche Interpretationen Sergej Sergejewitsch auch immer vornahm und welche unterschiedlichen Themen er auch immer behandelte, wie wir bereits sagten, interessierte er sich vor allem für menschliche Gefühle, Reaktionen und Typen, wenn auch aus verschiedenen Kulturen und Epochen. Leid und Freude, helle und dunkle Charaktere und verschiedene Schattierungen von beidem - das war schon immer sein Hauptmerkmal, das seine Kunst ausmacht. Das war in seiner Kunst schon immer der Fall.

ангела», «Пети и волка» и Октябрьской кантаты. Поэтому, с одной стороны, странно видеть в период военных лет рядом с «Войной и миром» и «Иваном Грозным» сказочную балетную феерию «Золушка», прелестную юношески чистую Флейтовую сонату (1943). Но, с другой стороны, вполне закономерно.

В разгар каторжного труда над «Войной и миром» композитора потянуло к образам «моцартовским», гармоничным. Может быть, дело было проще — он хотел отдохнуть, а отдыхать, не сочиняя, был не в состоянии, работать для него было так же естественно и необходимо, как дышать... Тембр флейты, словно подслушанный у птицы в лесу, очень соответствовал образности трехчастной сонаты — наивно простодушному лиризму, игровой скерцозности, грациозной танцевальности. Через год после появления сонаты к Прокофьеву обратился знаменитый скрипач Давид Федорович Ойстрах с предложением сделать редакцию этого произведения для скрипки. «Все происходило молниеносно, — вспоминал музыкант. По предложению Сергея Сергеевича я к каждому месту, подлежащему редакции, сделал по 2-3 варианта и, пронумеровав их, представил готовые образцы на его усмотрение. Он с карандашом в руках отмечал, что находил подходящим, что-то поправлял, и таким образом, без лишних слов, была сделана скрипичная редакция сонаты» (27; с. 452). Ойстрах здесь скромно умалчивает, что на основе его советов автор обогатил сонату важными фактурными новшествами. Так родилось плодотворное содружество с известным скрипачом,

Erinnern wir uns an die Gegenüberstellung der „Skythischen Suite“ und der Klassischen Sinfonie, der „Liebe zu den drei Orangen“ und des „Feurigen Engels“, von „Peter und dem Wolf“ und der Oktoberkantate. So ist es einerseits seltsam, das märchenhafte Ballettspektakel „Aschenbrödel“ in den Kriegsjahren neben „Krieg und Frieden“ und „Iwan der Schreckliche“ und der herrlich jugendlichen Flötensonate (1943) zu sehen. Andererseits ist es aber auch ganz natürlich.

Inmitten der harten Arbeit an „Krieg und Frieden“ fühlte sich der Komponist zu mozartschen, harmonischen Bildern hingezogen. Vielleicht war es einfacher als das - er wollte sich ausruhen, und er konnte sich nicht ausruhen, ohne zu komponieren, die Arbeit war für ihn so natürlich und notwendig wie das Atmen... Das Timbre der Flöte, als ob sie einen Vogel im Wald belauschen würde, entsprach sehr der Bildsprache der dreisätzigen Sonate - naiv einfache Lyrik, verspieltes Scherzo und anmutige Tanzbarkeit. Ein Jahr nach dem Erscheinen der Sonate trat der berühmte Geiger David Fjodorowitsch Oistrach an Prokofjew mit dem Vorschlag heran, das Werk für Violine zu bearbeiten. „Alles geschah in Windeseile, - erinnert sich der Musiker. Auf Anregung von Sergej Sergejewitsch fertigte ich von jedem zu überarbeitenden Abschnitt zwei oder drei Fassungen an, die ich nummerierte und ihm als fertige Muster vorlegte. Er notierte mit einem Bleistift, was er für angemessen hielt, und korrigierte dann andere, und so entstand, ohne unnötige Worte, die Violinfassung der Sonate“ (27, S. 452). Oistrach verschweigt hier bescheiden, dass der Komponist auf seinen Rat hin die Sonate mit wichtigen neuen Texturen bereichert hat. So entstand eine fruchtbare Zusammenarbeit mit dem berühmten Geiger, dem später die Erste Sonate für Violine und Klavier (1946) gewidmet wurde. „Es gibt kein gleichwertiges

которому была позже посвящена и Первая соната для скрипки и фортепиано (1946). «Равного произведения по красоте и глубине музыки... не появлялось в мировой камерной литературе для скрипки многие десятилетия» — так оценил ее Ойстрах (7; с. 521).

Можно предположить, что, обратившись в тяжелое время к балету «Золушка», Прокофьев — мастер солнечный и светлый, тяжело реагирующий на засилье зла даже в обыденной жизни или в литературе, таким образом защищался, отгораживался от ужасов войны, нужды, потерь близких, от неудач с исполнением произведений... Кроме того, к его искусству очень подходят эти мудрые слова Михаила Пришвина: «Тайная современность рассказа о несовременных вещах является, может быть, пробным камнем истинного творчества» (7; с. 604). При всех обстоятельствах появление данного сочинения выглядит на его творческом пути очень органичным. Тем более что в любом сюжете, даже в сказочном, его прежде всего интересовали люди, их взаимоотношения: «Я хочу писать о живых людях, а не о куклах» (27; с. 387).

Идею «Золушки» по сказке Шарля Перро предложил театральный критик и либреттист Николай Дмитриевич Волков, авторитет которого как первого биографа Мейерхольда говорил сам за себя. Постановщиком планировался Вахтанг Чабукиани, танцевавший на сцене Кировского театра.

Тема «Золушки» возникла не сразу. Исполнители хотели «Снегурочку», и еще в начале 1940 года велись переговоры именно о ней. Искусствовед и балетный либреттист Юрий Слонимский вручил композитору даже вариант сценария по «весенней сказке» Островского. Но Прокофьев отверг сюжет по

Werk in Bezug auf die Schönheit und Tiefe der Musik... ist in der weltweiten Kammermusikliteratur für Violine seit vielen Jahrzehnten nicht mehr aufgetaucht“ - so die Einschätzung von Oistrach (7; S. 521).

Man könnte vermuten, dass Prokofjew - ein sonniger und strahlender Meister, der auf die Dominanz des Bösen auch im Alltag oder in der Literatur stark reagiert - sich dadurch, dass er sich in schwierigen Zeiten dem Ballett „Aschenbrödel“ zuwandte, vor den Schrecken des Krieges, der Entbehrungen, dem Verlust geliebter Menschen und dem Scheitern seiner Arbeit schützen wollte... Darüber hinaus sind die weisen Worte von Michail Prischwin sehr passend für seine Kunst: „Die geheime Gleichzeitigkeit der Geschichte der vormodernen Dinge ist vielleicht der Prüfstein der wahren Kreativität“ (7; S. 604). Alles in allem wirkt das Erscheinungsbild dieses Werks sehr organisch in seinem Schaffensprozess. Zumal ihn in jeder Geschichte, auch in der eines Märchens, vor allem die Menschen und ihre Beziehungen interessieren: „Ich will über echte Menschen schreiben, nicht über Marionetten“ (27; S. 387).

Der Theaterkritiker und Librettist Nikolai Dmitrijewitsch Wolkow, dessen Autorität als Meyerholds erster Biograf für sich spricht, schlug vor, „Aschenbrödel“ nach dem Märchen von Charles Perrault zu inszenieren. Wachtang Tschabukiani, der am Kirow-Theater tanzte, sollte die Regie übernehmen.

Das Thema „Aschenbrödel“ kam nicht sofort auf. Die Darsteller wollten „Das Schneeflöckchen“, und Anfang 1940 wurden Verhandlungen darüber geführt. Der Kunsthistoriker und Ballettlibrettist Juri Slonimski legte dem Komponisten sogar eine Fassung des Drehbuchs vor, die auf Ostrowskis „Frühlingsmärchen“ basiert. Doch Prokofjew lehnte die

причине, очень характерной для него: «Лирический балет, балет-сказка — это хорошо! Но в финале у Вас... люди гибнут. А я не хочу смертей — их достаточно у меня в «Ромео». Хочу в финале торжество любви» (7; с. 450).

Послушаем композитора еще раз в другой связи. Его раздражали претензии балетных к якобы малой танцевальности «Ромео». Типична реакция Сергея Сергеевича: «Они привыкли считать танцами только галопы, польки, вальсы, мазурки, вариации...» И добавил, что хотя сочинить их может, но не хочет. «Сочинить легко по-старому. А нужно делать по-новому» (7; с. 450).

Два акта балета были закончены буквально накануне войны — в марте-апреле 1941 года. Хотя эта сказка в разных вариантах существует у множества народов, Прокофьев задумал ее именно как русскую сказку. Саму Золушку он видел «не только как сказочный персонаж, но и как живого человека, чувствующего, переживающего и волнующего нас» (11; с. 192). Либреттист Волков описывает подробности совместной работы на его квартире с композитором и балетмейстером: «Прокофьев, подойдя к пианино, положил секундомер и сказал Чабукиани: «Теперь извольте протанцевать весь второй акт. И помните только одно — пока я не написал музыку, можете менять какие угодно хореографические рисунки, но когда я музыку напишу, то не переделаю ни одной ноты». Чабукиани послушно протанцевал второй акт, и Сергей Сергеевич тщательно прокорректировал намеченные им темпы, ритмы, размеры (7; с. 451).

Handlung aus einem für ihn sehr charakteristischen Grund ab: „Ein lyrisches Ballett, ein Ballettmärchen - das ist gut! Aber in Ihrem Finale... ..sterben Menschen. Und ich will den Tod nicht - ich habe genug davon in „Romeo“. Ich will den Triumph der Liebe im Finale“ (7; S. 450).

Hören wir uns den Komponisten noch einmal in einem anderen Zusammenhang an. Er ärgerte sich über die Klagen der Balletttänzer über die vermeintlich geringe Tanzbarkeit von „Romeo“. Sergej Sergejewitschs Reaktion ist typisch: „Sie sind daran gewöhnt, nur Galoppe, Polkas, Walzer, Mazurken, Variationen als Tänze zu betrachten...“. Und er fügte hinzu, dass er sie zwar komponieren könnte, dies aber nicht wollte. „Es ist einfach, auf die alte Art zu komponieren. Aber man muss es auf eine neue Weise tun“ (7; S. 450).

Zwei Akte des Balletts wurden kurz vor dem Krieg - im März/April 1941 - fertiggestellt. Obwohl das Märchen in vielen Ländern in verschiedenen Versionen existiert, hat Prokofjew es speziell als russisches Märchen konzipiert. Er sah Aschenbrödel selbst „nicht nur als Märchenfigur, sondern auch als eine lebendige Person, die fühlt, erlebt und begeistert“ (11; S. 192). Der Librettist Wolkow schildert die Details der gemeinsamen Arbeit in seiner Wohnung mit dem Komponisten und Choreographen: „Prokofjew kam zum Klavier, legte die Stoppuhr weg und sagte zu Tschabukiani: „Jetzt werden Sie den ganzen zweiten Akt tanzen können. Und denken Sie an eines: solange ich die Musik nicht geschrieben habe, können Sie die choreografischen Muster nach Belieben ändern, aber wenn ich die Musik geschrieben habe, werde ich keine einzige Note ändern. Tschabukiani tanzte gehorsam den zweiten Akt, und Sergej Sergejewitsch korrigierte sorgfältig die vorgesehenen Tempi, Rhythmen und Dimensionen (7; S. 451).

Третий акт создавался уже в Перми. Это был последний пункт эвакуационной эпопеи композитора. Он переехал туда летом 1943 года для работы над балетом с деятелями Кировского театра, которые находились здесь на аналогичном положении. С радостью встретился Прокофьев во старыми знакомыми, артистами Галиной Улановой, Константином Сергеевым, Наталией Дудинской. Теперь балетмейстером мыслился Сергеев, который оставил воспоминания об этом знаменательном для всех участников сотрудничестве: «Памятуя наши пожелания попробовать себя в роли, если можно так сказать, традиционного балетного (в лучшем смысле слова) композитора, Прокофьев писал «настоящий балет», используя всевозможные любимые нами ритмы, темпы, формы — адажио, пленительные вальсы, галопы, польки, придворные танцы — павана, паспье... таким образом, мы непосредственно участвовали в процессе создания произведения, а не имели дело с уже готовой музыкой, как это было при постановке «Ромео». ...В «Золушке» был дан простор танцу, и Принц от первого до последнего танца находился в воздухе. Это был мой актерский «реванш» (имеется в виду, видимо, по отношению к партии Ромео. — *Прим, авт.*) и одновременно — мой балетмейстерский дебют» (21; с.61).

Композитор, любивший курьезы и охочий до остроумных решений, с удовольствием принимал их от других. Так, вызванному в Пермь для работы либреттисту Волкову пришлось в голову изобразить бьющие в кульминационный момент часы в виде группы гномов, среди которых Сергей Сергеевич особенно полюбил гнома полуночи. Во время боя часов через всю сцену раскачивался огромный маятник под зловецкие аккорды в музыке. Сестры Золушки,

Der dritte Akt wurde bereits in Perm geschaffen. Es war der letzte Punkt im Evakuierungsepos des Komponisten. Im Sommer 1943 zog er dorthin, um mit dem Kirow-Theater, das sich in einer ähnlichen Situation befand, an dem Ballett zu arbeiten. Prokofjew war hocheifrig, seine alten Bekannten, die Tänzer Galina Ulanowa, Konstantin Sergejew und Natalia Dudinskaja, zu treffen. Nun wurde Sergejew für den Choreographen gehalten, und er hinterließ folgende Erinnerungen an diese bedeutende Zusammenarbeit: „In Anbetracht unseres Wunsches, sich als, wenn ich so sagen darf, traditioneller Ballettkomponist (im besten Sinne des Wortes) zu versuchen, schrieb Prokofjew ein „richtiges Ballett“, wobei er alle Arten von Rhythmen, Tempi und Formen verwendete, die wir liebten - Adagio, fesselnde Walzer, Galopp, Polkas, Hoftänze - Pavanen, Passepied... Auf diese Weise waren wir direkt in den Entstehungsprozess des Werkes involviert und mussten uns nicht mit vorgefertigter Musik auseinandersetzen, wie es bei „Romeo“ der Fall war... In „Aschenbrödel“ gab es eine Offenheit für den Tanz und der Prinz war vom ersten bis zum letzten Tanz in der Luft. Das war meine schauspielerische „Rache“ (offensichtlich in Bezug auf die Rolle des Romeo. - *Anm. d. Verf.*) und gleichzeitig das Debüt meines Ballettmeisters“ (21; S. 61).

Der Komponist, der Kuriositäten liebte und gerne witzige Lösungen fand, nahm sie gerne von anderen an. So kam der Librettist Wolkow, der zur Arbeit nach Perm gerufen wurde, auf die Idee, die Uhr, die auf dem Höhepunkt schlägt, als eine Gruppe von Zwergen darzustellen, unter denen Sergej Sergejewitsch den Mitternachtszwerg besonders mochte. Als die Uhr schlug, schwang ein riesiges Pendel zu unheilvollen Musikakkorden über die Bühne. Aschenbrödels Schwestern wurden auf Initiative des



по инициативе постановщика, были названы Злюка и Кривляка, причем для последней он предложил определение, которое Прокофьев не только принял с энтузиазмом, но и блестяще воплотил: «сахарная снаружи и ядовитая внутри».

Наблюдательный Сергеев, высоко ценивший доброту и гостеприимство композитора, не забыл отметить, что среди душевной беседы он нет-нет да и позволял себе иронические колкие замечания в адрес искусства балета. Что ж Прокофьев и здесь оставался Прокофьевым. Уланова же в первую очередь подчеркивала человечность Сергея Сергеевича: «Он был так естественен, так искренен и прост, так весь, целиком отдавался своим впечатлениям, что казался большим ребенком: он мог по-детски удивляться, много и по-настоящему радоваться, смеяться, когда было отчего смеяться, и так же неподдельно огорчаться, когда сталкивался с несправедливостью, пошлостью, бездарностью. И я думаю, что этой искренности и прямоты не могут не почувствовать даже те люди, которые не знали Прокофьева лично, а только слышали его произведения...» (27; 436).

Партитура искрилась находками и хлесткой выдумкой. Прокофьев был тут в большой мере знакомым — вновь резко сталкивались юмор, вплоть до гротеска, и нескончаемой красоты и поэтичности лирика; вновь композитор выступал заядлым музыкальным рисовальщиком, изображая то вздорный визг злых завистливых сестер, то портреты чванливых недалеких гостей, раздувающихся от сословной спеси, то изысканный фантастичный сказочный мир фей. Сама же героиня, Золушка, наделена целым эмоциональным спектром дивной прокофьевской лирики — от тихой грусти, скромных девичьих мечтаний до восторженного любовного экстаза.

Regisseurs Sljuka und Kriwljak genannt, und für letztere schlug er eine Definition vor, die Prokofjew nicht nur begeistert aufnahm, sondern auch brillant verkörperte: „außen zuckrig und innen giftig“.

Der aufmerksame Sergejew, der die Freundlichkeit und Gastfreundschaft des Komponisten zu schätzen wusste, vergaß nicht zu bemerken, dass er sich inmitten der herzlichen Konversation hin und wieder ein ironisches Wortspiel über die Ballettkunst erlaubte. Nun, auch hier blieb Prokofjew Prokofjew. Ulanowa hob vor allem die Menschlichkeit von Sergej Sergejewitsch hervor: „Er war so natürlich, so aufrichtig und einfach, so ganz und gar seinen Eindrücken ergeben, dass er wie ein großes Kind wirkte: er war kindlich überrascht, überglücklich und wirklich glücklich, lachte, wenn es etwas zu lachen gab, und ebenso aufrichtig betrübt, wenn er mit Ungerechtigkeit, Banalität, Mittelmäßigkeit konfrontiert wurde. Und ich denke, dass auch diejenigen, die Prokofjew nicht persönlich kannten, sondern nur seine Werke gehört haben, diese Aufrichtigkeit und Direktheit spüren...“ (27; 436).

Die Partitur sprüht vor Erfindungen und kluger Phantasie. Hier war Prokofjew sehr vertraut - einmal mehr kollidierte der Humor, einschließlich der Groteske, scharf mit der unendlichen Schönheit und Poesie der Lyrik; einmal mehr war der Komponist ein eifriger musikalischer Zeichner, der das muntere Gekreische der böartigen, neidischen Schwestern, die vor Arroganz anschwellenden Porträts selbstgefälliger, rücksichtsloser Gäste oder die raffinierte Fantasiewelt der Märchen darstellte. Die Heldin, Aschenbrödel, ist mit dem gesamten emotionalen Spektrum von Prokofjews Lyrik ausgestattet - von stiller Traurigkeit und bescheidenen Mädchenträumen bis hin zu schwärmerischer Liebesverzückung.

Однако этот, казалось бы, совершенно знакомый композитор здесь увлекал слушателя такой свежей, выпуклой образностью, таким ярким, характеристичным, запоминающимся музыкальным языком.

Осенью 1943 года Прокофьевы окончательно возвратились в Москву из эвакуации. Суровые черты военных лет все чаще смягчались признаками мирной жизни. И уже 1944-1945 годы в столице был шанс, кажется, для привычного времяпрепровождения. Об этом свидетельствует дневник Миры Александровны той поры (5).

Так, Прокофьевым удалось отметить день рождения Сергея Сергеевича прямо в гостинице, где они жили. Дирекция ресторана пошла навстречу и даже распорядилась в номере сервировать стол. Мира Александровна сумела раздобыть большой куст белой сирени в подарок мужу.

В гостинице как своеобразном Доме искусств, где находилось немало его деятелей, не обходилось без курьезов.

Однажды кто-то в соседнем номере, перевирая, упорно наигрывал тему из Седьмой симфонии Шостаковича. Когда потерявший терпение Прокофьев постучал кулаком в стенку, выяснилось, что знаменитый певец Иван Семенович Козловский, живший в соседнем номере, вместе со своим гостем, не менее известным актером Иваном Михайловичем Москвиным, прослышав, что рядом поселился... Шостакович, решили доставить ему удовольствие.

Именно тогда крупные пианисты, вслед за Рихтером, стали включать в свой репертуар произведения Прокофьева. Яков Зак сыграл с грандиозным успехом Третий фортепианный концерт; Мария

Doch dieser scheinbar vertraute Komponist fesselt den Zuhörer mit einer so frischen, lebendigen Bildsprache, einer so lebendigen, unverwechselbaren und einprägsamen Musiksprache.

Im Herbst 1943 kehrten die Prokofjews schließlich aus der Evakuierung nach Moskau zurück. Die harten Züge der Kriegsjahre wurden zunehmend durch Zeichen des friedlichen Lebens gemildert. Und schon 1944-1945 gab es, so scheint es, eine Chance für einen normalen Zeitvertreib in der Hauptstadt. Das Tagebuch von Mira Alexandrowna aus dieser Zeit bezeugt dies (5).

So gelang es den Prokofjews, den Geburtstag von Sergej Sergejewitsch direkt in dem Hotel zu feiern, in dem sie untergebracht waren. Die Restaurantleitung war sehr hilfsbereit und bestellte sogar einen Tisch, der im Zimmer gedeckt wurde. Mira Alexandrowna gelang es, einen großen weißen Fliederbusch als Geschenk für ihren Mann zu besorgen.

Das Hotel als eine Art Haus der Kunst, das viele seiner Künstler beherbergte, war nicht ohne Kuriositäten.

Eines Tages spielte jemand im Zimmer nebenan ein Thema aus der Siebten Symphonie von Schostakowitsch. Als Prokofjew, der die Geduld verloren hatte, an die Wand klopfte, stellte sich heraus, dass der berühmte Sänger Iwan Semjonowitsch Koslowski, der im Zimmer nebenan wohnte, zusammen mit seinem Gast, dem ebenso berühmten Schauspieler Iwan Michailowitsch Moskwin, gehört hatte, dass Schostakowitsch nebenan eingezogen war... Schostakowitsch, beschlossen, ihm zu gefallen.

Damals begannen die großen Pianisten im Anschluss an Richter, die Werke Prokofjews in ihr Repertoire aufzunehmen. Jacob Sak spielte das Dritte Klavierkonzert mit großem Erfolg, Maria Grinberg die Fünfte und Siebte

Гринберг — Пятую и Седьмую сонаты. А еще незадолго до войны талант Марии Юдиной вернул к полноценной концертной жизни юношеский Второй фортепианный концерт, ошельмованный когда-то в зале Павловского вокзала, а теперь принятый с неподдельным энтузиазмом.

Один из шедевров военных лет — Восьмая фортепианная соната (1944), завершающая триаду зрелых фортепианных сочинений этого жанра, открывающуюся предвоенной Шестой. Прокофьев, по сути, создал свою концепцию сонатной формы. В каждой из сонат он как бы открывает эту форму заново, нигде не повторяясь. Произведения резко индивидуальны: поражающая накаленным острым драматизмом Шестая, эпически монументальная Седьмая, исполненная зрелых раздумий и всепроникающего лиризма Восьмая. Само время диктовало фресковый монументальный их стиль, столкновение в образном мире конфликтных начал (об этих сонатах уже шла речь в главе «Прокофьев-пианист». — *Прим. авт.*).

Про исполнение Седьмой ее страстным поклонником прославленным американским пианистом Владимиром Горовицем, первым сыгравшим сонату в США, рецензент писал: «Эта пьеса по-своему так же характерна для потрясаемой войной России, как и Седьмая симфония Шостаковича. В неумолимом ритме финала есть что-то героическое, внушающее представление о непреклонной воле народа, которому не суждено испытать поражения» (7; с. 467). Восьмую сонату с блеском продемонстрировал публике Эмиль Гилельс. Сергей Сергеевич восхищался «феноменальными пальцами» коллеги-интерпретатора.

Sonate. Und kurz vor dem Krieg kehrte Maria Judinas Talent mit ihrem jugendlichen Zweiten Klavierkonzert ins Konzertleben zurück, das einst im Saal des Pawlowski-Bahnhofs besudelt worden war, nun aber mit echter Begeisterung aufgenommen wurde.

Eines der Meisterwerke der Kriegsjahre ist die Achte Klaviersonate (1944), die den Dreiklang der reifen Klavierwerke dieser Gattung vervollständigt, der mit der Sechsten aus der Vorkriegszeit beginnt. Prokofjew schuf im Grunde genommen seine eigene Konzeption der Sonatenform. In jeder der Sonaten hat er diese Form gleichsam wiederentdeckt, ohne sich zu wiederholen. Die Werke sind sehr individuell - das Sechste, das durch seine glühende und scharfe Dramatik besticht, das episch monumentale Siebte und das Achte, das von reifen Reflexionen und durchdringender Lyrik erfüllt ist. Die Zeit selbst diktierte ihren freskenhaften monumentalen Stil, das Aufeinanderprallen widersprüchlicher Elemente in der imaginären Welt (diese Sonaten wurden bereits im Kapitel „Prokofjew der Pianist“ besprochen - *Anm. d. Verf.*).

Über die Aufführung der Siebten durch ihren leidenschaftlichen Bewunderer, den gefeierten amerikanischen Pianisten Wladimir Horowitz, der die Sonate als erster in den USA aufführte, schrieb der Rezensent: „Dieses Stück ist auf seine Weise ebenso charakteristisch für ein vom Krieg erschüttertes Russland wie Schostakowitschs Siebte Symphonie. Der unerbittliche Rhythmus des Finales hat etwas Heroisches, das auf den unbeugsamen Willen eines Volkes verweist, das nicht dazu bestimmt ist, eine Niederlage zu erleiden“ (7; S. 467). Die Achte Sonate wurde von Emil Gilels brillant vorgetragen. Sergej Sergejewitsch bewunderte die

Сонаты, впрочем как и другие инструментальные сочинения композитора, испытали на себе плодотворное воздействие театра Прокофьева — его опер и балетов. Наш автор явно обладал счастливым даром «сюжетной интриги», и многие части его инструментальных циклов разворачиваются как своеобразные театральные сцены. Слушателя захватывает поток событий, впечатлений, по-особому яркий благодаря неистощимой фантазии Прокофьева, ювелирная отделка каждой детали.

Примета отступления страшной войны — открывшаяся для Сергея Сергеевича возможность поехать в 1944 году в Дом творчества композиторов, близ города Иваново. Вновь наш герой оказался «на своей территории»: возобновились длинные прогулки по чудному северному лесу, с ностальгическим восторгом вдыхал он знакомые запахи, прислушивался к голосам природы. А когда однажды запел соловей, Прокофьев лукаво сказал: «Хорошая темка получилась из того, что пела птичка».

Обитатели Дома творчества ухитрялись даже пикники устраивать. Заехали в глубь леса на двух подводах, приготовили настоящий обед, пили чай из самовара. Сокрушительный ливень и тот не сумел испортить настроения. Но Сергей Сергеевич, как всегда, времени не терял, моментами обдумывал новую симфонию.

В дни, когда победа была уже не за горами, произошло знаменательное событие — в Москве в марте 1944 года открылся пленум композиторской организации. Его задача — оценить произведения, созданные в годы войны. Вероятно,

„phänomenalen Finger“ seines Interpretationskollegen.

Die Sonaten erfuhren, wie auch die anderen Instrumentalwerke des Komponisten, den fruchtbaren Einfluss von Prokofjews Theater - seinen Opern und Balletten. Unser Komponist hatte offensichtlich ein glückliches Händchen für „Intrigen“, und viele Teile seiner Instrumentalzyklen entfalten sich als eine Art theatralische Szene. Der Hörer wird durch den Fluss der Ereignisse und Eindrücke gefesselt, der dank Prokofjews unerschöpflicher Phantasie und der juwelengleichen Ausarbeitung jedes Details besonders lebendig ist.

Ein Zeichen des Rückzugs aus dem schrecklichen Krieg war die Gelegenheit, die sich für Sergej Sergejewitsch 1944 in der Nähe der Stadt Iwanowo im Haus der Komponisten bot. Unser Held war wieder „in seinem Revier“: er nahm seine langen Spaziergänge in den herrlichen Wäldern des Nordens wieder auf, atmete mit nostalgischer Freude die vertrauten Gerüche ein und lauschte den Stimmen der Natur. Und als eines Tages die Nachtigall sang, sagte Prokofjew verschmitzt: „Aus dem, was der Vogel gesungen hat, ist ein gutes Thema entstanden.“

Den Bewohnern des Hauses der kreativen Arbeit ist es sogar gelungen, ein Picknick zu organisieren. Sie fuhren mit zwei Wagen tief in den Wald, kochten ein richtiges Abendessen und tranken Tee aus dem Samowar. Ein heftiger Regenschauer konnte die Laune nicht trüben. Aber Sergej Sergejewitsch verlor wie immer keine Zeit, sondern dachte sofort an eine neue Sinfonie.

In den Tagen, als der Sieg vor der Tür stand, kam es zu einem bedeutenden Ereignis: im März 1944 wurde in Moskau ein Plenum des Komponistenverbandes eröffnet. Ihre Aufgabe war es, die in den Kriegsjahren geschaffenen Werke zu bewerten.

дискуссии такого уровня, такой степени серьезности, искренности и ответственности не было в этих стенах ни до, ни после. Разговор шел о мастерстве. В своем выступлении Прокофьев ратовал за творческую фантазию и подчеркивал, что «с о ч и н я т ь — значит слагать, выдумывать» (7; с. 483).

Любопытна критика, которой два гиганта отечественной музыки — Шостакович и Прокофьев подвергли на пленуме некоторые черты творчества друг друга. Они, конечно, представляют типичный «парный принцип» в развитии культуры. Мало того, что Шостакович — яркий пример социального художника, призванного стать летописцем эпохи, а Прокофьев — столь же яркий пример эпического творца, который чаще всего оценивал судьбоносные события с определенной дистанции. И другие особенности их таланта тоже не совпадают, они скорее дополняют один другого. Соответственны и претензии. Прокофьев ощущал в музыке младшего коллеги недостаточную яркость материала, благо он сам — благословенный мелодист, такой крупный, между прочим, последний в XX веке. Шостакович же не мог смириться с симфоническим методом мышления Прокофьева, который больше тяготел к сопоставлению ярко образных пластов, чем к развитию целого полотна из короткого тематического зерна. Разделяло двух прославленных музыкантов и разное отношение к использованию низовых слоев культуры, и несходный показ гротесковых сторон бытия.

Wahrscheinlich hatte es in diesen Mauern nie zuvor oder danach eine Diskussion auf einem solchen Niveau, mit einem solchen Maß an Ernsthaftigkeit, Aufrichtigkeit und Verantwortung gegeben. Die Rede war von handwerklichem Können. In seiner Rede setzte sich Prokofjew für die schöpferische Phantasie ein und betonte, dass „k o m p o n i e r e n heißt dichten, erfinden“ (7; S. 483).

Die Kritik, die die beiden Giganten der nationalen Musik, Schostakowitsch und Prokofjew, im Plenum an den Werken des jeweils anderen geübt haben, ist kurios. Sie stellen sicherlich ein typisches „Paarprinzip“ in der Entwicklung der Kultur dar. Schostakowitsch war nicht nur ein leuchtendes Beispiel für einen sozialen Künstler, der dazu bestimmt war, Chronist einer Epoche zu werden, sondern Prokofjew war ein ebenso leuchtendes Beispiel für einen epischen Künstler, der schicksalhafte Ereignisse meist aus einer gewissen Distanz heraus beurteilte. Und auch die anderen Merkmale ihrer Begabung stimmen nicht überein, sondern ergänzen sich vielmehr. Dementsprechend sind auch die Forderungen. Prokofjew spürte in der Musik seines jüngeren Kollegen den Mangel an Lebendigkeit des Materials, den Segen, selbst ein begnadeter Melodiker zu sein, übrigens der letzte im 20. Jahrhundert. Schostakowitsch hingegen konnte sich nicht mit der symphonischen Denkweise Prokofjews anfreunden, die mehr zum Nebeneinander von lebendigen imaginären Schichten als zur Entwicklung eines ganzen Bildes aus einem kurzen thematischen Faden neigte. Die beiden renommierten Musiker trennten sich auch durch ihr unterschiedliches Verhältnis zur Nutzung der Basis und durch ihre unterschiedliche Darstellung der grotesken Aspekte der Existenz.

Вспомним скептическое замечание Прокофьева по отношению к некоторым страницам творчества Дукельского.

Правильнее всего сказать, что такого рода творческое противостояние уже не раз встречалось в истории. Сошлемся на примеры Чайковского и Римского-Корсакова, Вагнера и Брамса, тоже в большой мере антиподов, словно дополнявших друг друга.

Линия Прокофьева-эпика, продолжателя пути таких колоссов русской музыки, как Глинка, Бородин, Римский-Корсаков, рельефно высветилась в трех монументальных симфониях 40-х годов — второй редакции Четвертой, где усилилась масштабность концепции, «крупный штрих», в Пятой и Шестой. Обращение композитора к этому жанру совпало с расцветом симфонизма в военные и послевоенные годы — как в СССР, так и за рубежом.

Пятую симфонию композитор особенно выделял, так как в ней он вернулся к симфоническому жанру после большого перерыва и, таким образом, считал, что Пятая как бы обобщает, подытоживает большой период в его творчестве: «Я хотел воспеть свободного и счастливого человека, его могучие силы, его благородство, его духовную чистоту. Не могу сказать, что я эту тему выбирал, — она родилась во мне и требовала выхода. Я написал такую музыку, которая зрела и наконец наполнила мою душу» (12; с. 125).

Широкая панорама жизни предстает перед слушателями в монументальном эпическом четырехчастном цикле. Тут и сдержанная величавая лирика, эпизоды раздумий; безмятежная шутливая игра, оборачивающаяся жутким гротеском; образы народного

Erinnern wir uns an Prokofjews skeptische Bemerkung über einige Seiten von Dukelskis Werk.

Es wäre richtig zu sagen, dass diese Art von kreativem Widerstand in der Geschichte schon viele Male aufgetreten ist. Die Beispiele von Tschaikowsky und Rimski-Korsakow, Wagner und Brahms, die ebenfalls in hohem Maße Antipoden waren, scheinen sich gegenseitig zu ergänzen.

Die epische Linie von Prokofjew, der den Weg solcher Kolosse der russischen Musik wie Glinka, Borodin und Rimski-Korsakow fortsetzte, wurde in seinen drei monumentalen Sinfonien der 40er Jahre deutlich - in der zweiten Ausgabe der Vierten, in der sich das Ausmaß des Konzepts und die „breiten Striche“ intensivierten, sowie in der Fünften und Sechsten. Die Rückkehr des Komponisten zu dieser Gattung fiel mit der Blütezeit des Symphonismus in den Kriegs- und Nachkriegsjahren zusammen - sowohl in der UdSSR als auch im Ausland.

Der Komponist hob die Fünfte Symphonie besonders hervor, da er in ihr nach einer großen Pause wieder zur symphonischen Gattung zurückkehrte, und meinte, dass die Fünfte gleichsam eine große Periode seines Schaffens zusammenfasse und rekapituliere: „Ich wollte den freien und glücklichen Menschen, seine mächtigen Kräfte, seinen Adel und seine geistige Reinheit preisen. Ich kann nicht sagen, dass ich mir dieses Thema ausgesucht habe - es wurde in mir geboren und verlangte nach einem Ventil. Ich schrieb die Art von Musik, die reifte und schließlich meine Seele erfüllte“ (12; S. 125).

In dem monumentalen, epischen, vierteiligen Zyklus wird ein breites Panorama des Lebens präsentiert. Es enthält verhaltene, majestätische Lyrik und Episoden der Kontemplation, heitere Verspieltheit, die in schauerliche Grotteske umschlägt, Bilder nationaler Katastrophen und einen ungebremsten

бедствия и безудержный поток веселья, ликующей радости, перерастающий в мощный богатырский пляс.

Исполнение Пятой симфонии, которую назвали «Богатырской симфонией» наших дней (ассоциация с произведением композитора Александра Бородина того же названия. — *Прим, авт.*) в январе 1945 года вылилось в триумф. Символично, что первые такты музыки, которую интерпретировал сам автор, стоявший за пультом, прозвучали под грохот артиллерийского салюта. Вскоре Пятая начала свое победное шествие по миру — после Дня победы блестяще прозвучала в Ленинграде под управлением Евгения Мравинского, осенью — в Париже в дни прокофьевского фестиваля, затем с громким успехом в Нью-Йорке...

Конец войны ознаменовался радостным событием в семье Прокофьевых — они переехали в новую квартиру на Можайском шоссе. С какой охотой стремился теперь Прокофьев домой, неизменно повторяя: «В гостях хорошо, а дома лучше». Не забудем, сколько ему пришлось скитаться по съемным квартирам и гостиницам, в последние годы к тому же испытывая элементарную нужду в самом необходимом.

Однако, как и прежде в жизни композитора, «эффект зебры» не покидал его: вскоре после шумного новоселья — катастрофический случай — композитор при падении сильно ушиб голову, получил сотрясение мозга, которое спровоцировало тяжелейшую гипертоническую болезнь. Сергей Сергеевич надолго вышел из строя. Навещавший его в больнице Дмитрий Борисович Кабалецкий вспоминает: «Прокофьев лежал, совершенно не двигаясь. Временами переставал

Стром von Heiterkeit und jubelnder Freude, der sich zu einem kraftvollen heroischen Tanz auswächst.

Die Aufführung der Fünften Sinfonie, die heute „Heroische Sinfonie“ genannt wird (eine Assoziation mit einem gleichnamigen Werk des Komponisten Alexander Borodin - *Anm. d. Verf.*), im Januar 1945 war ein Triumph. Es ist symbolisch, dass die ersten Takte der Musik, die vom Komponisten selbst, der am Pult stand, interpretiert wurden, unter dem Getöse des Artilleriesaluts gespielt wurden. Schon bald trat die Fünfte ihren Siegeszug durch die ganze Welt an - nach dem Tag des Sieges wurde sie in Leningrad unter der Leitung von Jewgeni Mrawinski brillant aufgeführt, im Herbst in Paris während des Prokofjew-Festivals, dann in New York mit durchschlagendem Erfolg...

Das Ende des Krieges war für die Prokofjews ein freudiges Ereignis - sie zogen in eine neue Wohnung an der Moschaisk-Chaussee. Mit welchem Eifer Prokofjew nun nach Hause strebte, wiederholte er unentwegt: „Es ist gut, weg zu sein, aber besser, zu Hause zu sein.“ Wir sollten nicht vergessen, wie oft er in Mietwohnungen und Hotels umherziehen musste und in den letzten Jahren zudem ein elementares Bedürfnis nach dem Nötigsten verspürte.

Doch wie schon zuvor im Leben des Komponisten ging der „Zebra-Effekt“ nicht spurlos an ihm vorüber: kurz nach der lärmenden Einweihungsparty - ein katastrophaler Vorfall - zog sich der Komponist bei einem Sturz eine schwere Kopfprellung zu und erlitt eine Gehirnerschütterung, die einen schweren Bluthochdruck auslöste. Sergej Sergejewitsch war lange Zeit außer Gefecht gesetzt. Dmitri Borissowitsch Kabalewski, der ihn im Krankenhaus besuchte, erinnerte sich: „Prokofjew lag völlig regungslos da.

узнавать собеседников и терял сознание... С грустными мыслями ушел я от него. Казалось, что это конец...» (27; с. 420). Но крепкий организм и воля победили. Композитор вновь обрел форму: «Мы здесь отлеживаемся и отгуливаемся и в общем чувствуем себя хорошо», — писал он из подмосковного санатория «Подлипки» (7; с. 498).

Согрела сердце композитора наконец-то осуществленная, что называется с третьего захода, постановка «Золушки» на сцене Большого театра в 1945 году в хореографии Ростислава Захарова, сценографии Петра Вильямса. В главной партии выступили Галина Уланова и Ольга Лепешинская.

«Золушку» оценили сразу и многие. Наверное, выдающийся писатель и сам тонкий сказочник, Юрий Олеша, лучше других объяснил это: «Музыка “Золушки” поистине первоклассна... Кажется, будто она не явилась результатом предварительно сделанной работы, а рождается тут же, как рассказ композитора о том, как должна звучать сказка» (7; с. 507).

Сергей Сергеевич многое ценил в постановке Захарова, навсегда стал страстным поклонником искусства Улановой. Однако были в спектакли вещи, ему не близкие. В частности, излишняя помпезность декорационного решения. Остроумный Прокофьев не удержался от едкого замечания по этому поводу: «Получилось придворное представление, которым победившая страна угощает знатных иностранных гостей» (7; с. 507). Любопытно, что о том же говорил на заседании художественного совета режиссер Александр Таиров, усмотревший в пышности второго акта балета черты ревю и даже резче — барокко на купеческий лад.

Manchmal erkannte er die Leute, mit denen er sprach, nicht mehr und fiel in Ohnmacht... Ich verließ ihn mit traurigen Gedanken. Es schien, dass dies das Ende war...“ (27; S. 420). Aber der starke Körper und der Wille haben gesiegt. Der Komponist kam wieder in Form: „Hier ruhen wir uns aus und gehen spazieren, und im Allgemeinen fühlen wir uns wohl“, - schrieb er aus dem Sanatorium „Podlipki“ bei Moskau (7; S. 498).

Die Inszenierung von „Aschenbrödel“ am Bolschoi-Theater im Jahr 1945 mit der Choreographie von Rostislaw Sacharow und dem Bühnenbild von Pjotr Williams erwärmte schließlich das Herz des Komponisten. In der Titelrolle traten Galina Ulanowa und Olga Lepeschinskaja auf.

„Aschenbrödel“ wurde sofort und von vielen geschätzt. Vielleicht hat es der bedeutende Schriftsteller und gute Geschichtenerzähler Juri Olescha selbst am besten erklärt: „Die Musik von „Aschenbrödel“ ist wirklich erstklassig... Es scheint, als ob es nicht das Ergebnis einer vorhergehenden Arbeit ist, sondern auf einmal geboren wird, als die Geschichte des Komponisten, wie ein Märchen klingen muss“ (7; S. 507).

Sergej Sergejewitsch schätzte an Sacharows Inszenierung viel und wurde für immer ein leidenschaftlicher Bewunderer von Ulanowas Kunst. Es gab jedoch einige Dinge in der Aufführung, die ihm nicht gefielen. Insbesondere der übertriebene Pomp des Bühnenbilds. Der geistreiche Prokofjew konnte sich bei dieser Gelegenheit eine bissige Bemerkung nicht verkneifen: „Es stellte sich heraus, dass es sich um eine Hofaufführung handelte, mit der das siegreiche Land edlen ausländischen Gästen eine Freude macht“ (7; S. 507). Seltsamerweise sagte der Regisseur Alexandr Tairow auf der Sitzung des künstlerischen Beirats dasselbe, und in der Pracht des zweiten Akts des Balletts



Возникли недоразумения из-за инструментовки партитуры. Считалось, что традиции большого балета требуют более густого и громогласного звучания, в то время как авторская оркестровка отличалась прозрачностью, нежирностью. Вместо Прокофьева, состояние здоровья которого было весьма нестабильным, «улучшать» оркестровку поручили ударнику театра, в качестве отличного ремесленника вполне справившегося со своей задачей. Однако бедный композитор на премьере «морщился, когда его ухо слышало чужие заплаты на его музыкальной ткани» (7; с. 507). Сам факт, что Прокофьев допустил такую ситуацию, говорит о многом — видимо, все свои чрезвычайно малые силы отныне он старался сберечь для творчества и очень уж хотел видеть свои детища на сцене.

Из-за почти не покидающей ныне Сергея Сергеевича прогрессирующей гипертонической болезни он даже вынужден был посещать спектакли «Золушки» лимитированно, по акту в вечер.

Кировский театр показал свою версию «Золушки» пять месяцев спустя и сделал композитору настоящий подарок. Спектакль шел, во-первых, в авторской оркестровке — выяснилось, что оригинал вовсе не нуждается в «улучшении» — во-вторых, он оказался менее помпезным, но зато более изобретательным, пикантным, остроумным. Следуя замечательной традиции, автор скомпоновал из музыки балета оркестровые сюиты, по-новому представил ряд танцевальных фрагментов; сделал он и цикл фортепианных пьес. Таким

сah er Züge der Revue und, noch schärfer, des Barocks auf eine kaufmännische Art. Es gab einige Missverständnisse wegen der Instrumentierung der Partitur. Man war der Ansicht, dass die Traditionen des großen Balletts einen dichterem und donnernden Klang verlangten, während die Orchestrierung des Autors sich durch Transparenz und Zartheit auszeichnete. Anstelle von Prokofjew, dessen Gesundheitszustand sehr prekär war, wurde die Orchestrierung dem Schlagzeuger des Theaters übertragen, der als ausgezeichneter Handwerker dieser Aufgabe durchaus gewachsen war. Doch der arme Komponist „rümpfte bei der Uraufführung die Nase, als sein Ohr die Flicker eines anderen auf seinem musikalischen Stoff hörte“ (7; S. 507). Allein die Tatsache, dass Prokofjew dies zuließ, spricht Bände - offenbar versuchte er, all seine äußerst geringen Kräfte für die Kreativität aufzusparen und war sehr daran interessiert, seine Kinder auf der Bühne zu sehen.

Wegen des fortschreitenden Bluthochdrucks, der Sergej Sergejewitsch fast nie verlässt, war er sogar gezwungen, eine begrenzte Anzahl von Aufführungen von „Aschenbrödel“ zu besuchen, einen Akt pro Abend.

Das Kirow-Theater zeigte seine Version von „Aschenbrödel“ fünf Monate später und machte dem Komponisten damit ein echtes Geschenk. Die Inszenierung wurde erstens vom Komponisten selbst orchestriert - es stellte sich heraus, dass das Original überhaupt nicht „verbessert“ werden musste - und zweitens war sie weniger pompös, sondern einfallsreicher, geschmackvoller und witziger. Einer bemerkenswerten Tradition folgend, komponierte der Komponist aus der Ballettmusik Orchestersuiten und präsentierte eine Reihe von Tanzfragmenten auf neue Weise; außerdem schuf er einen Zyklus von

образом, эта музыка зазвучала и в концертных залах.

Глава седьмая

## УХОД

### РАДОСТИ И ТРЕВОГИ ПОСЛЕВОЕННОЙ ПОРЫ

В послевоенные годы все чаще музыка Прокофьева звучит в концертных залах и на театральных площадках. Все чаще к ней обращаются выдающиеся интерпретаторы. Только за один год — с ноября 1945 по декабрь 1946 года — театры Москвы и Ленинграда показали пять новых спектаклей с музыкой Прокофьева: балеты «Золушка» и «Ромео и Джульетта» в Большом театре, оперу «Война и мир» — в Ленинградском Малом оперном, «Дуэнья» и «Золушку» — в театре им. Кирова. Признание композитора росло и за рубежом: «Ваш успех и Ваша слава увеличиваются здесь с каждым днем, — сообщал Сергею Сергеевичу из Парижа его старый друг Петр Петрович Сувчинский. — Как одно из доказательств — концерт Дезормьера, который замечательно продирижировал Вашей 5-й симфонией... Все пианисты буквально «заигрываются» Вашими сонатами — 3-й и последними» (7; с. 500).

Но одновременно с радостными событиями усугубляется болезнь, которая настойчиво мешает работать. Врачи ограничивают и ограничивают время его творчества — того, ради чего ему стоит жить... Даже в период тяжелых приступов, он, втайне от медиков, заносит новые мелодии в заветную тетрадку.

Художник Игорь Грабарь подсмотрел сам процесс работы

Klavierstücken. So wurde diese Musik auch in Konzertsälen gehört.

Siebttes Kapitel

## PFLEGE

### FREUDEN UND ÄNGSTE DER NACHKRIEGSZEIT

In den Nachkriegsjahren wird Prokofjews Musik immer häufiger in Konzertsälen und Theatern gespielt. Es wird zunehmend von hervorragenden Interpreten verwendet. Innerhalb eines Jahres - zwischen November 1945 und Dezember 1946 - brachten die Theater in Moskau und Leningrad fünf neue Aufführungen von Prokofjews Musik auf die Bühne: die Ballette „Aschenbrödel“ und „Romeo und Julia“ am Bolschoi-Theater, die Oper „Krieg und Frieden“ am Leningrader Maly-Opernhaus und „Die Duenja“ und „Aschenbrödel“ am Kirow-Theater. Auch im Ausland wuchs die Anerkennung des Komponisten: „Ihr Erfolg und Ihr Ruhm nehmen hier jeden Tag zu, - schrieb ein alter Freund, Pjotr Petrowitsch Suwtschinski, aus Paris an Sergej Sergejewitsch. - Ein Beweis dafür war das Konzert von Désormière, der Ihre 5. Symphonie großartig dirigierte... Alle Pianisten „flirten“ förmlich mit Ihren Sonaten - der 3. und der letzten“ (7; S. 500).

Doch gleichzeitig mit den freudigen Ereignissen verschlimmert sich seine Krankheit, die seine Arbeit beharrlich behindert. Ärzte beschränken und begrenzen seine kreative Zeit - etwas, wofür es sich zu leben lohnt... Selbst während schwerer Anfälle schreibt er heimlich neue Melodien in sein geliebtes Notizbuch.

Der Künstler Igor Grabar erhaschte einen Blick auf Sergej Sergejewitschs

Сергея Сергеевича: «Перед ним на пюпитре рояля стояла тетрадь нотной бумаги. В руке он держал карандаш и долго всматривался вдаль, словно прислушиваясь к каким-то ему одному слышимым звукам. И, внезапно повернув голову к нотам, он поднимал карандаш, начинавший неистово бегать по бумаге, выводя ноты. Так продолжалось четверть часа, иногда полчаса и больше, пока он снова не возвращался к своему прежнему неподвижно-созерцательному состоянию» (27; с. 495).

Отныне постоянным жилищем для Прокофьева с Мирой Александровной становится зимняя дача на Николиной горе с большим садом, расположенная в живописном месте Подмосковья на берегу Москвы-реки. Сергей Сергеевич с удовольствием вспоминает, что он сын агронома, ухаживает за садом, возится с фруктовыми деревьями и цветами, совершает длинные прогулки вдоль реки.

Почти безвыездное четырехлетнее пребывание на Николиной горе, начиная с 1946 года, плодотворно воздействовало на Прокофьева. Свежий воздух, чудесная природа, тишина способствовали улучшению его самочувствия (7; с. 528).

Большим событием были приезды друзей. А уж когда приезжал непревзойденный артист Василий Иванович Качалов, который читал стихи Пушкина, Лермонтова, Бунина, Пастернака, а однажды в течение двух вечеров разыграл перед немногочисленными слушателями за всех персонажей пьесу Чехова «Дядя Ваня», восторгом не было границ.

Казалось бы, получила разбег сценическая жизнь сочинений Прокофьева. Однако их не переставали преследовать препятствия. Когда уже всюю шли репетиции оперы «Война и мир» в Большом театре, неожиданно был

Arbeit: „Vor ihm auf dem Pult lag ein Heft mit Notenblättern. Er hielt einen Bleistift in der Hand und blickte lange Zeit in die Ferne, als lausche er irgendwelchen Geräuschen, die nur er hören konnte. Plötzlich drehte er seinen Kopf zu den Notizen und hob den Bleistift, der wütend über das Papier zu laufen begann und die Notizen nachzeichnete. So dauerte es eine Viertelstunde, manchmal eine halbe Stunde oder länger, bis er wieder in seinen früheren ruhigen und kontemplativen Zustand zurückkehrte“ (27; S. 495).

Von da an wohnen Prokofjew und Mira Alexandrowna dauerhaft in ihrem Winterhaus in Nikolina Gora mit großem Garten in einer malerischen Gegend nahe Moskau am Ufer der Moskwa. Sergej Sergejewitsch erinnert sich gerne daran, dass er der Sohn eines Agronomen ist, der seinen Garten pflegt, Obstbäume und Blumen hegt und lange Spaziergänge am Fluss macht.

Ein fast ungebetener vierjähriger Aufenthalt in Nikolina Gora, der 1946 begann, hatte eine fruchtbare Wirkung auf Prokofjew. Die frische Luft, die wunderbare Natur, die Stille trugen zu seinem Wohlbefinden bei (7; S. 528).

Die Besuche von Freunden waren ein großes Ereignis. Und als der hervorragende Schauspieler Wassili Iwanowitsch Kachalow kam, Gedichte von Puschkin, Lermontow, Bunin und Pasternak rezitierte und einmal zwei Abende lang Tschechows „Onkel Wanja“ für alle Figuren vor einem kleinen Publikum aufführte, kannte die Begeisterung keine Grenzen.

Die Bühnenpräsenz von Prokofjews Werken schien einen Aufschwung erfahren zu haben. Dennoch wurden sie immer wieder von Hindernissen heimgesucht. Als die Proben für „Krieg und Frieden“ am Bolschoi-Theater bereits in vollem Gange waren, wurde

снят со своего поста возглавляющий труппу Самуил Самосуд. «Войну и мир» сразу же исключили из репертуара. Следующий этап сценической эпопеи — Ленинградский Малый оперный, где стал работать все тот же неутомимый Самосуд. К тому моменту отпал в качестве режиссера Сергей Эйзенштейн и возник Борис Александрович Покровский, с тех пор пламенный пропагандист театра Прокофьева. Сценографом стал выдающийся художник, работавший с Мейерхольдом, Владимир Владимирович Дмитриев. Оба — и дирижер, и режиссер настойчиво предлагали давать «Войну и мир» в два вечера.

Наконец-то событие свершилось — первая часть «Войны и мира» стала одним из самых репертуарных спектаклей сезона. К декабрю 1946 года вместо запланированных двадцати опера прошла сорок раз. Из них большинство с аншлагом. Со второй частью, однако, вновь задержка. Начальству, руководившему культурой, не понравилось несколько массовых эпизодов. Постановка полного варианта законсервировалась на неопределенный срок, в то время как компромиссный урезанный вариант сохранялся в репертуаре театра.

В конце того же 1946 года состоялась премьера «Дуэньи» уже в Ленинградском театре им. Кирова. Из-за нездоровья автор не смог посещать репетиции. Дирижер Борис Эммануилович Хайкин вел с ним постоянную переписку, советовался по разным деталям постановки. Скажем, родилась идея использовать такой трюк: дон Хером запекает застольную песню, аккомпанируя себе на... стаканах. Однако внезапно возникло препятствие — мастер, изготовивший семь дюралюминиевых чаш, запросил слишком высокую цену, и директор испугался

Samuil Samossud unerwartet von seinem Posten an der Spitze des Ensembles entfernt. „Krieg und Frieden“ wurde sofort aus dem Repertoire gestrichen. Die nächste Etappe des Bühnenepos war das Leningrader Maly-Opernhaus, wo derselbe unermüdliche Samossud zu arbeiten begann. Zu diesem Zeitpunkt war Sergej Eisenstein als Regisseur ausgeschieden, und Boris Alexandrowitsch Pokrowski, seither ein eifriger Förderer des Prokofjew-Theaters, trat auf. Der Bühnenbildner war Wladimir Dmitrijew, ein herausragender Künstler, der mit Meyerhold zusammengearbeitet hatte. Sowohl der Dirigent als auch der Regisseur bestanden darauf, „Krieg und Frieden“ an zwei Abenden aufzuführen.

Endlich war es soweit - der erste Teil von „Krieg und Frieden“ wurde zu einer der meistgespielten Produktionen der Spielzeit. Bis Dezember 1946 wurde die Oper vierzig Mal statt der geplanten zwanzig Mal aufgeführt. Die meisten von ihnen vor vollem Haus. Der zweite Teil wurde jedoch erneut verschoben. Die Kulturverantwortlichen waren mit einigen Massenszenen nicht einverstanden. Die Produktion der vollständigen Fassung wurde auf unbestimmte Zeit eingestellt, während die gekürzte Kompromissfassung im Repertoire des Theaters blieb.

Ende desselben Jahres, 1946, wurde „Die Duenja“ am Kirow-Theater in Leningrad uraufgeführt. Der Autor konnte aus gesundheitlichen Gründen nicht an den Proben teilnehmen. Der Dirigent Boris Emmanuilowitsch Chaikin stand in ständiger Korrespondenz mit ihm und beriet sich mit ihm über verschiedene Details der Produktion. Zum Beispiel wurde die Idee geboren, folgenden Trick anzuwenden: Don Jerome singt ein Tischlied und begleitet sich dabei selbst auf... Gläsern. Doch plötzlich tauchte ein Hindernis auf: der Handwerker, der die sieben Duraluminiumschalen herstellte, hatte

перерасхода, тем более что незадолго до этого театр приобрел дорогостоящую басовую флейту. Хайкин предложил заменить звучащие чаши бутафорией, а «партию стаканов» передать традиционным оркестровым колокольчикам. Типична реакция Прокофьева: «Немедленно продайте басовую флейту, купите бокалы...» (7; с. 524).

Спектакль получился и поэтичным, и веселым (режиссер И.Ю. Шлепянов), его постановочные традиции до сих пор питают режиссеров. С восторгом воспринял представление Шостакович: «Опера овеяна весенней свежестью, молодостью. Это глубоко органичное и цельное в своих компонентах произведение, полное непосредственного юмора и смеха, смеха широкого, добродушного и лукавого. Слушая „Дуэнью“, вспоминаешь „Фальстафа“ Верди — та же непосредственность чувств, обогащенная мудростью большого мастера» (7; с. 524).

Через несколько месяцев опера получила признание и за рубежом. Она зазвучала прежде всего на сцене в Праге, позже в Болгарии и Германии, Югославии и Италии.

Счастливым для сценической реализации произведений Прокофьева 1946 год принес еще один сюрприз — в Большом театре увидел свет рампы балет «Ромео и Джульетта». В основном это был вариант ленинградской постановки 1940 года, но более драматизированный. По словам первой Джульетты, Галины Улановой, исполнявшей любимую партию и в Москве, тут отразились глубокие чувства прошедшей войны: «Я увидела в новой Джульетте такие духовные качества, которые в других условиях повели бы шекспировскую героиню на подвиг общенародного значения» (7; с. 524). Такой вот,

einen zu hohen Preis verlangt, und der Direktor fürchtete, zu viel Geld auszugeben, zumal das Theater gerade eine teure Bassflöte gekauft hatte. Chaikin schlug vor, die klingenden Schalen durch Requisiten zu ersetzen und den „gläsernen Teil“ den traditionellen Orchesterglocken zu überlassen. Prokofjews Reaktion ist typisch: „Sofort die Bassflöte verkaufen, die Gläser kaufen...“ (7; S. 524).

Die Inszenierung war sowohl poetisch als auch komisch (Regie: I. J. Schlepjanow), und seine Inszenierungstraditionen nähren noch heute Regisseure. Schostakowitsch war von der Aufführung begeistert: „Die Oper ist mit Frühlingsfrische und Jugendlichkeit gesegnet. Es ist ein zutiefst organisches und ganzheitliches Werk, voll von direktem Humor und Lachen, einem breiten, gutmütigen und verschlagenen Lachen. Wenn man „Die Duenja“ hört, fühlt man sich an Verdis „Falstaff“ erinnert - dieselbe Unmittelbarkeit der Gefühle, angereichert mit der Weisheit eines großen Meisters“ (7; S. 524).

Einige Monate später wurde die Oper auch im Ausland bekannt. Sie wurde zunächst in Prag, später in Bulgarien und Deutschland, Jugoslawien und Italien aufgeführt.

Das Jahr 1946, ein Glücksfall für die Bühnenumsetzung von Prokofjews Werken, brachte eine weitere Überraschung: Im Bolschoi-Theater erblickte das Ballett „Romeo und Julia“ das Licht der Welt. Es handelte sich im Grunde um eine Variante der Leningrader Inszenierung von 1940, die jedoch stärker dramatisiert wurde. Laut Galina Ulanowa, der ersten Julia, die auch in Moskau die Lieblingsrolle spielte, spiegelten sich hier die tiefen Gefühle des Krieges wider: „In der neuen Julia sah ich solche geistigen Qualitäten, die Shakespeares Heldin unter anderen Bedingungen zu einer Leistung von nationaler Bedeutung geführt hätten“ (7; S. 524). Dies ist eine

несколько неожиданный, социально направленный, но искренний отзыв великой балерины. Этот спектакль стал классикой. В нем блистали не только исполнители главных партий, но и все остальные. Особенно запомнились Сергей Корень в роли Меркуцио и Алексей Ермолаев — Тибальд, проявившие себя здесь не только как великолепные танцовщики, но прежде всего как выдающиеся актеры.

Впечатления войны, однако, не оставляли Прокофьева. Трехчастная Шестая симфония, написанная им в 1947 более драматическая по сравнению с «богатырской», Пятой, по его признанию, была навеяна непосредственными переживаниями военных лет. «Сейчас мы радуемся достигнутой победе, — говорит он, — но у каждого из нас есть незалеченные раны: у одного погибли близкие, другой потерял здоровье... Об этом не следует забывать» (7; с. 537). Тревожные звуки лихолетья словно врываются в музыкальное действие. Мы слышим то шум битвы в возгласиях всего оркестра, то мощные удары литавр, патетическое траурное шествие сменяется проникновенным напевом русского причета. Возникает и другая ассоциация — с Бетховеном (симфония помечена опусом 111, подобно последней бетховенской сонате, которую Сергей Сергеевич очень ценил). Прокофьев здесь будто руководствовался стремлением продолжить традицию позднего творчества великого немца с его высоким интеллектуальным строем, глубинными обобщающими размышлениями.

Безусловно, в «военных» симфониях сильно влияние театра Прокофьева с частой сменой разнообразной яркой образности. Однако все более значительным становится в них уровень обобщений, показ самой диалектики жизни, где

etwas unerwartete, sozial orientierte, aber aufrichtige Kritik der großen Ballerina. Dieser Auftritt wurde zu einem Klassiker. Es waren nicht nur die Darsteller der Hauptrollen, die darin glänzten, sondern auch alle anderen. Besonders hervorzuheben sind Sergej Koren als Mercutio und Alexej Jermolaew als Tybalt, die sich hier nicht nur als exzellente Tänzer, sondern vor allem als hervorragende Schauspieler erwiesen.

Die Eindrücke des Krieges haben Prokofjew jedoch nicht verlassen. Die dreiteilige Sechste Symphonie, die er 1947 schrieb und die dramatischer ist als die „Heroische“ Fünfte, wurde, wie er zugab, durch die unmittelbare Erfahrung der Kriegsjahre inspiriert. „Jetzt freuen wir uns über den Sieg, den wir errungen haben, - sagt er, - aber jeder von uns hat Wunden, die noch nicht verheilt sind: der eine hat einen geliebten Menschen verloren, ein anderer hat seine Gesundheit verloren... Das darf nicht vergessen werden“ (7; S. 537). Die beunruhigenden Klänge der ruinösen Jahre scheinen in das musikalische Geschehen einzubrechen. Die Kampfgeräusche des Orchesterchors, die mächtigen Pauken, der pathetische Trauerzug wechseln sich ab mit dem innigen Refrain einer russischen Prozession. Eine weitere Assoziation entsteht - mit Beethoven (die Sinfonie ist mit Opus 111 gekennzeichnet, wie Beethovens letzte Sonate, die Sergej Sergejewitsch sehr schätzte). Dabei ließ sich Prokofjew von dem Bestreben leiten, die Tradition des großen deutschen Spätwerks mit seiner hohen intellektuellen Struktur und seinen tiefgründigen, verallgemeinerten Reflexionen fortzusetzen.

Der Einfluss des Theaters von Prokofjew ist in den Kriegssinfonien mit ihren häufigen Wechseln verschiedener lebendiger Bilder zweifellos stark. Die Ebene der Verallgemeinerungen wird jedoch immer bedeutsamer und zeigt die Dialektik des Lebens selbst, wo man

рядом мы наблюдаем покой и борьбу, радость и горе, мечтательное уединение и волевой напор.

Совсем другой — умиротворенный, прощальный взгляд художника ощущаем в Девятой фортепианной сонате, как оказалось, эпилоге всего цикла фортепианных сонат. В том же 1947 году на своем дне рождения Прокофьев преподнес Рихтеру подарок — произведение на редкость проникновенное, камерное, чисто лирическое, озаренное мягким внутренним светом.

В ситуации «дозированной активности» драгоценным для композитора было посещение Ленинграда в середине 1947 года. Дадим слово Мире Мендельсон: «Мы могли себе позволить..., провести время следующим образом: пойти в Малый оперный театр на “Войну и мир”, оттуда — послушать Шестую симфонию под управлением Евгения Александровича Мравинского, снова вернуться в театр и после спектакля посидеть за ужином с друзьями» (7; с. 531). Наконец-то Сергей Сергеевич побывал и на «Дуэнье». Он на редкость непосредственно реагировал на сюжетно-драматургические перипетии в своих собственных сочинениях — от души смеялся над комическими поворотами сюжета «Дуэньи», горестно прощался с умирающим Андреем Болконским в «Войне и мире».

Вроде бы композитор дожил до настоящего признания. Он — орденосец, народный артист РСФСР, шесть звезд лауреата Сталинской премии красуются на его груди. Однако на самом деле его музыка все еще с трудом пробивает себе дорогу к сердцу и сознанию слушателей. Трудно поверить, но даже про «Ромео» говорили, что музыке балета не хватает самого главного — любви героев. Такой, казалось, искусственный слушатель, как

Frieden und Kampf, Freude und Trauer, träumerische Einsamkeit und Willensdruck beobachten kann.

Ein ganz anderer - friedlicher - Abschiedsblick des Künstlers ist in der Neunten Klaviersonate zu spüren, die, wie sich herausstellte, der Epilog des gesamten Klaviersonaten-Zyklus ist. 1947 schenkte Prokofjew Richter zum Geburtstag ein Werk, das ungewöhnlich innig, kammermusikalisch und rein lyrisch ist und von einem sanften inneren Licht erleuchtet wird.

In einer Situation der „dosierten Aktivität“ war ein Besuch in Leningrad Mitte 1947 für den Komponisten sehr wertvoll. Lassen wir Mira Mendelssohn zu Wort kommen: „Wir konnten es uns leisten, ... unsere Zeit wie folgt zu verbringen: ins Maly-Opernhaus gehen, um „Krieg und Frieden“ zu sehen, von dort aus die Sechste Symphonie unter der Leitung von Jewgeni Mrawinski zu hören, wieder ins Theater zurückzukehren und nach der Aufführung mit Freunden zu Abend zu essen“ (7; S. 531). Sergej Sergejewitsch hat sich schließlich auch „Die Duenja“ angeschaut. Er reagierte sehr direkt auf die handlungsdramaturgischen Wendungen in seinen eigenen Werken - er lachte herzlich über die komischen Wendungen in „Die Duenja“, er nahm traurig Abschied vom sterbenden Andrej Bolkonski in „Krieg und Frieden“.

Der Komponist scheint dieser Anerkennung gerecht geworden zu sein. Er ist ein preisgekrönter Komponist, Volkskünstler der RSFSR und trägt sechs Stalinpreis-Sterne auf seiner Brust. Tatsächlich hat es seine Musik aber immer noch schwer, den Weg in die Herzen und Köpfe der Hörer zu finden. Es ist kaum zu glauben, aber selbst über „Romeo“ wurde gesagt, dass der Musik des Balletts das Wichtigste fehlt - die Liebe der Figuren. So schien es, ein erfahrener Zuhörer,

известный режиссер драмы, Юрий Александрович Завадский, с сожалением отмечал неадекватность музыки «Золушки», которая, дескать, слишком сложна для аудитории. Много разного рода нареканий вызывала «Война и мир», в том числе и в профессиональной среде.

Неприятие музыки не останавливало, однако, прежнего страстного желания Прокофьева работать. Невозможно представить себе, как терзала композитора вынужденная «диета», на которой настаивали доктора. Находясь постоянно в орбите музыки, он, следуя своей благодатной привычке фиксировать проходящие темы, записывал их на конфетных коробках, клочках бумаги и, конечно, в записных книжках, делая это уже в любое время. Бедный дисциплинированный Сергей Сергеевич даже искал себе оправдание, нарушая предписания медицины: «Неужели же врачи не понимают, что мне легче записать мелодию, чем держать ее в голове» (7; с. 549).

Не переносящий праздности, Прокофьев все же постоянно находил себе дела, стараясь как-то компенсировать перерывы в любимой деятельности. Некоторые каждодневные занятия приобретали почти ритуальный характер. Перед самым сном Сергей Сергеевич неизменно выходил на шоссе, чтобы зажечь уличный фонарь на придорожном столбе. Если же случалось, что лампа в фонаре перегорала, он с явной озабоченностью пускался искать коменданта Николиной горы, чтобы тот распорядился ввернуть новую лампочку.

По-особому пристально следил Сергей Сергеевич за всеми переменами, происходящими в природе, прислушивался к тому, как весело галдят птенцы в гнезде, как

wie der berühmte Theaterregisseur Juri Alexandrowitsch Sawadski, mit Bedauern festgestellt, die Unzulänglichkeit der Musik von „Aschenbrödel“, die, wie sie sagen, zu schwierig für das Publikum ist. „Krieg und Frieden“ ist auf vielfältige Weise kritisiert worden, auch in Fachkreisen.

Die Abneigung gegen die Musik tat Prokofjews früherer Leidenschaft für die Arbeit jedoch keinen Abbruch. Man kann sich gar nicht vorstellen, wie sehr der Komponist von der erzwungenen „Diät“ gequält wurde, die ihm seine Ärzte auferlegten. Ständig in der Umlaufbahn der Musik, folgte er seiner fruchtbaren Angewohnheit, einfallende Themen festzuhalten, sie auf Bonbondosen, Papierfetzen und natürlich in Notizbüchern zu notieren, und zwar zu jeder Zeit. Der arme, disziplinierte Sergej Sergejewitsch suchte sogar nach einer Ausrede, um gegen die Vorschriften der Medizin zu verstoßen: „Merken die Ärzte nicht, dass es für mich leichter ist, eine Melodie aufzuschreiben, als sie im Kopf zu behalten“ (7; S. 549).

Prokofjew, der den Müßiggang nicht ausstehen konnte, fand dennoch immer etwas zu tun und versuchte, die Pausen bei seinen Lieblingsbeschäftigungen auszugleichen. Einige alltägliche Aktivitäten nahmen einen fast rituellen Charakter an. Kurz vor dem Schlafengehen ging Sergej Sergejewitsch immer auf die Landstraße, um eine Straßenlaterne an einem Mast am Straßenrand anzuzünden. Wenn die Glühbirne in der Laterne durchbrannte, machte er sich auf die Suche nach dem Kommandanten von Nikolina Gora, um eine neue einsetzen zu lassen.

Sergej Sergejewitsch beobachtete besonders aufmerksam alle Veränderungen in der Natur, lauschte den fröhlich polternden Küken im Nest, dem beharrlichen Picken eines Spechts



упорно долбит кору дерева дятел, живо представлял себе «ужас спящей личинки, до которой он добирается длинным клювом». Иногда в шутку спрашивал: «А почему у дятлов не бывает гипертонии?» (27; с. 378).

Многие знавшие Прокофьева всегда подчеркивали, что он воспринимал мир прежде всего через звуки. На море слушал, как плещутся волны — то бурно, то ласково, нежно. С наступлением весны в музыку превращалось все — журчание ручья, шум листьев, щебетание птиц. Казалось, жизнь на земле воплотилась для него в безграничное число различно сочетаемых голосов.

На даче Прокофьев много времени проводил с животными, которых очень любил. Так как ему было запрещено посещать концерты и спектакли, он, видимо, вспоминая детство, наблюдал во дворе дачного дома что-то вроде театральных представлений. Особый восторг вызывали так называемые куриные кроссы, когда кусочек хлеба бросался в сторону, противоположную группе сосредоточенных в другом углу кур и петухов, которые сломя голову бросались за ним — кто быстрее. Композитор, с азартом следивший за результатами «кроссов», отставших всегда кормил сам. Правда, наибольший его интерес все же вызывал старый белый петух, прозванный «Кипун» за склонность по малейшему поводу «закипать от гнева». Этот петух всегда приходил первым и потом важно разгуливал по двору, помахивая своим розовым хвостом, полученным в результате незапланированной операции — петух угодил в кастрюлю с клюквенным киселем.

an der Baumrinde, stellte sich „den Schrecken einer schlafenden Larve vor, nach der er mit seinem langen Schnabel greift“. Manchmal fragte er scherzhaft: „Warum haben Spechte keinen Bluthochdruck?“ (27; S. 378).

Viele Menschen, die Prokofjew kannten, haben immer wieder betont, dass er die Welt vor allem durch Klänge wahrnahm. Auf dem Meer lauschte er den Wellen, die mal rau, mal sanft, mal zärtlich plätscherten. Wenn der Frühling kommt, wird alles zur Musik - das Murmeln des Baches, das Rauschen der Blätter, das Zwitschern der Vögel. Das Leben auf der Erde schien ihm in einer unendlichen Anzahl von unterschiedlich kombinierten Stimmen verkörpert zu sein.

Auf der Datscha verbrachte Prokofjew viel Zeit mit den Tieren, die er sehr liebte. Da es ihm verboten war, Konzerte und Theateraufführungen zu besuchen, beobachtete er offenbar in Erinnerung an seine Kindheit eine Art Theatervorstellung im Hof der Datscha. Besonders begeistert war er von den so genannten Hühnerrennen, bei denen ein Stück Brot in die entgegengesetzte Richtung zu einer Gruppe von Hühnern und Hähnen geworfen wurde, die sich in einer anderen Ecke versammelt hatten, und alle hinterherliefen - wer auch immer schneller war. Der Komponist, der die Ergebnisse der Rennen im Auge behielt, versorgte die Nachzügler immer selbst. Allerdings interessierte er sich am meisten für einen alten weißen Hahn, der den Spitznamen „Kipun“ trug, weil er bei der geringsten Provokation „vor Wut kochte“. Dieser Hahn war immer der erste, der ankam, und lief dann mit seinem rosa Schwanz wedelnd über den Hof. Das war das Ergebnis einer ungeplanten Aktion - der Hahn war in einen Topf mit Preiselbeersauerrahm gefallen.

## НОКАУТ 1948-го.

Среди таких, почти идиллических патриархальных занятий, сокрушительным контрастом вторгся в жизнь нашего героя роковой 1948 год. Его приходится специально выделить черным цветом в биографии Сергея Сергеевича.

В годы войны художники, и Прокофьев, конечно, в их числе, не ощущали столь явного давления идеологической машины. Было не до них. Существовал реальный враг, мнимому внутреннему «врагу» временно дали послабление. Однако в первые же послевоенные годы стало понятным, насколько надежды на другой порядок отношений художников с властью оказались иллюзорными. Одно за другим последовали постановления ЦК — о литературе, театре и кино (все в 1946 году), которые в знакомом разносном стиле осуждали деятелей искусств за чуждость народу и формализм. Пострадали при этом самые талантливые из них — писатели Михаил Зощенко и Анна Ахматова, близкий друг и соавтор Прокофьева Сергей Эйзенштейн, о чем уже шла речь в связи с запретом второй серии «Ивана Грозного».

Вскоре дело дошло и до музыки. Совершенно подкосило Сергея Сергеевича Постановление 1948 года «Об опере “Великая дружба”» от 10 февраля. В день его опубликования пришло известие о внезапной кончине Сергея Эйзенштейна. Такой тяжелый фон сопровождал для него развернувшуюся кампанию.

На Совещании деятелей советской музыки в ЦК, которое предшествовало Постановлению, прозвучали прямые выпады против творчества Сергея Сергеевича. Причем они раздавались из уст людей, вряд ли действительно не

## NIEDERLAGE 1948

Inmitten dieser fast idyllischen patriarchalischen Berufe bildet das Schicksalsjahr 1948 einen erdrückenden Kontrast zum Leben unseres Protagonisten. Sie muss in der Biografie von Sergej Sergejewitsch ausdrücklich schwarz hervorgehoben werden.

In den Kriegsjahren spürten die Künstler, zu denen Prokofjew zweifellos gehörte, nicht den offensichtlichen Druck des ideologischen Apparats. Für sie war keine Zeit. Es gab einen echten Feind, ein imaginärer interner „Feind“ wurde vorübergehend entlastet. Doch schon in den ersten Nachkriegsjahren wurde deutlich, wie sehr die Hoffnungen auf eine andere Ordnung der Beziehungen zwischen Künstlern und Staat illusorisch waren. Die Entschlüsse des Zentralkomitees über Literatur, Theater und Kino (alle von 1946) verurteilen in ihrer gewohnten verzerrten Art die Künstler als volksfremd und formalistisch. Die talentiertesten unter ihnen litten darunter - die Schriftsteller Michail Schoschtschenko und Anna Achmatowa, Prokofjews enger Freund und Mitarbeiter Sergej Eisenstein, wie bereits im Zusammenhang mit dem Verbot der zweiten Serie von „Iwan der Schreckliche“ erwähnt.

Bald ging es nur noch um Musik. Der Erlass „Über die Oper „Die große Freundschaft““ vom 10. Februar 1948 verblüffte Sergej Sergejewitsch völlig. Am Tag der Veröffentlichung kam die Nachricht vom plötzlichen Tod Sergej Eisensteins. Ein solch schwieriger Hintergrund begleitete den sich für ihn entwickelnden Kampagnenverlauf.

Auf der Tagung der sowjetischen Musikschaffenden im Zentralkomitee, die der Entschlüsselung vorausging, wurden direkte Angriffe gegen die Arbeit von Sergej Sergejewitsch geführt. Und sie kamen aus dem Munde von Leuten, die diese Musik kaum verstehen. Hier

понимающих эту музыку. Вот характерная выдержка из речи композитора Виктора Белого: «...Прокофьев борется с Прокофьевым в одном и том же произведении, например в 6-й симфонии, где явное стремление к широкой мелодической линии к отчетливому тематизму сплошь и рядом прерывается, нарушается грубым вмешательством неизвестно против чего бушующего Прокофьева (заметим: говорится о Шестой симфонии, прямом отклике на события, страдания войны! — *Прим. авт.*). Эти же черты очень сильны в оперном творчестве Прокофьева, где островки чудесной лирической музыки теряются в море нарочито лапидарных речитативных построений, лишаящих его оперы подлинной выразительности» (24; с. 98).

На прошедшем в апреле Первом всесоюзном съезде советских композиторов в докладе генерального секретаря организации Тихона Хренникова прозвучали еще более суровые оценки искусства Сергея Сергеевича: «Следует указать на глубокие пороки оперы Прокофьева „Война и мир“. Анализируя существо тех отклонений от романа Толстого, которые допущены композитором и его либреттистом, мы приходим к выводу, что перед нами своеобразное, модернистическое толкование великого творения русской классической литературы» (9; с. 45).

В коварных демагогических речах указывались и примеры, на которые, дескать, надо равняться проштрафившимся «формалистам». Одним из таких примеров оказался «Тихий Дон» Дзержинского. Вновь, как и в 1936 году, когда осудили «Леди Макбет» Шостаковича, роль такого пророка, знающего, как и что надо писать для народа, выпала Дзержинскому, который ни по

ein typischer Auszug aus der Rede des Komponisten Wiktor Bely: „... Prokofjew kämpft mit Prokofjew in ein und demselben Werk, zum Beispiel in der Sechsten Symphonie, wo der ausdrückliche Wunsch nach einer breiten melodischen Linie und einem klaren Thema immer wieder unterbrochen wird, verletzt durch grobe Einmischung des unbekanntenen Prokofjews (Anmerkung: die Sechste Symphonie ist eine direkte Antwort auf die Ereignisse, das Leid des Krieges! - *Anm. d. Verf.*). Diese Züge sind auch in Prokofjews Opern sehr stark ausgeprägt, wo sich Inseln wunderbar lyrischer Musik in einem Meer bewusst lapidarer Rezitativstrukturen verlieren, die seine Opern ihrer wahren Ausdruckskraft berauben“ (24; S. 98).

Auf dem Ersten Allunionskongress der sowjetischen Komponisten im April äußerte sich Tichon Chrennikow, Generalsekretär der Organisation, noch schärfer über Sergej Sergejewitschs Kunst: „Es lohnt sich, auf die tiefen Mängel in Prokofjews Oper „Krieg und Frieden“ hinzuweisen. Wenn wir das Wesen der Abweichungen von Tolstois Roman analysieren, die der Komponist und sein Librettist vorgenommen haben, kommen wir zu dem Schluss, dass wir eine eigenartige, modernistische Interpretation des großen Werks der russischen klassischen Literatur sehen“ (9; S. 45).

Die heimtückischen demagogischen Reden verwiesen auch auf Beispiele, an denen sich die „Formalisten“ orientieren sollten. Ein solches Beispiel war Dserschinskis „Der stille Don“. Wie schon 1936, als Schostakowitschs „Lady Macbeth“ verurteilt wurde, fiel die Rolle eines solchen Propheten, der wusste, wie und was für das Volk geschrieben werden sollte, wieder einmal Dserschinski zu, der den beiden

таланту, ни по уровню мастерства не мог стоять рядом с двумя русскими гениями — Шостаковичем и Прокофьевым.

Андрей Жданов, выступивший на Совещании в ЦК, высказывал уже прямые угрозы: «Формалистическое направление в музыке было осуждено партией 12 лет тому назад. За истекший период правительство многих из вас наградило Сталинскими премиями, в том числе и тех, кто грешил по части формализма. То, что вас наградили, — это был большой аванс... мы терпели, ожидая, что наши композиторы сами найдут в себе силы для того, чтобы избрать правильную дорогу. Но теперь всякий видит, что необходимо было вмешательство партии» (24; с. 146).

Приведенные выдержки — из самых «содержательных», в то время как разнузданных оскорбительных оговоров на этих идеологических сборищах было тоже немало. Однако сколь иезуитски звучали такие «содержательные» отклики. Разве реально было бедному Прокофьеву сориентироваться в разыгравшемся жутком трагифарсе, понять реальные причины постановлений — начальники от культуры громили наиболее яркое искусство, чтобы вновь приструнить его деятелей и тотально подчинить их неумолимой государственной машине!

Как всегда в советские времена, мало того, что с трибун звучали огульная уничтожающая критика, бездоказательные ложные обвинения в формализме и всяких других грехах. Ретивые администраторы от культуры, от которых зависело бытование музыки, тут же проявили подобострастную самодеятельность, сделали свои суровые оргвыводы и практически вообще наложили запрет на искусство Прокофьева и других ошельмованных композиторов. Из

russischen Genies Schostakowitsch und Prokofjew an Talent und Können nicht das Wasser reichen konnte.

Andrej Schdanow, der auf der Sitzung des Zentralkomitees sprach, sprach bereits direkte Drohungen aus: „Die formalistische Tendenz in der Musik wurde von der Partei vor 12 Jahren verurteilt. In der Zwischenzeit sind viele von Ihnen von der Regierung mit Stalinpreisen ausgezeichnet worden, auch diejenigen, die sich gegen den Formalismus versündigt haben. Die Tatsache, dass Sie den Preis erhalten haben, war ein großer Fortschritt... Wir waren geduldig und warteten darauf, dass unsere Komponisten selbst die Kraft finden würden, den richtigen Weg zu gehen. Aber jetzt kann jeder sehen, dass das Eingreifen der Partei notwendig war“ (24; S. 146).

Diese Auszüge gehören zu den „gehaltvollsten“, aber es gab auch viele ungezügelte, beleidigende Tiraden auf diesen ideologischen Versammlungen. Doch wie jesuitisch klangen solche „prägnanten“ Antworten. Wie realistisch war es für den armen Prokofjew, sich in der makabren Tragödie, die sich abspielte, zurechtzufinden, die wahren Gründe hinter den Dekreten zu verstehen - die Kulturbosse zerschlugen die lebendigste Kunst, um ihre Vertreter zu maßregeln und sie ganz dem unerbittlichen Staatsapparat zu unterwerfen!

Wie immer zu Sowjetzeiten reichte es nicht aus, wahllose, destruktive Kritik von den Tribünen aus zu hören, unbegründete falsche Anschuldigungen des Formalismus und alle möglichen anderen Sünden. Die eifrigen Kulturverwalter, von denen die Existenz der Musik abhing, zeigten sofort unterwürfigen Dilettantismus, zogen ihre eigenen harten, orgiastischen Schlüsse und verboten die Kunst von Prokofjew und anderen bedrängten Komponisten praktisch ganz. Viele ihrer Werke

репертуара театров и исполнителей-инструменталистов были исключены многие их произведения. Эти администраторы так переусердствовали, что специальным распоряжением правительства, разумеется, привычно лицемерным, пришлось отменить некоторые запреты.

Как же сам Прокофьев на первых порах воспринимал все происходящее? Несколько необычно. Некоторые нюансы его поведения позволяли воспринимать композитора в высшей степени наивным человеком, подобным большому ребенку. Так считал Мстислав Ростропович. Похоже, был прав. Во время гневной речи Андрея Жданова бывший в зале Прокофьев болтал с соседом. На замечания кого-то из ждановцев: «Слушайте. Это Вас Касается», Сергей Сергеевич невозмутимо ответил: «Я никогда не обращаю внимания на замечания людей, которые не были мне представлены» (15; с. 257). Наивно? Может быть. Но и мужественно тоже...

Человек, получивший традиционное воспитание, не терявший ни при каких обстоятельствах достоинства, он всеми своими ограниченными к тому времени силами пытался понять, чего же хотят партийные деятели, в том числе от него, стараясь убедить себя общаться с ними как с нормальными людьми. Трудно понять до конца, то ли он действительно воспринимал отдельные пункты Постановления всерьез, то ли лукавил, шел на компромисс ради того, чтобы сохранить для себя возможность работать. Приходит в голову и такой парадокс. Конечно, методы, которыми расправлялись с деятелями искусств, Прокофьев никак не мог принять. Но, скорее всего, с некоторыми главными призывами, содержащимися в документе, он был согласен, о чем заявил в письме в Президиум общего

wurden aus dem Repertoire von Theatern und Instrumentalisten ausgeschlossen. Diese Verwalter waren so übereifrig, dass ein spezieller Regierungserlass, natürlich gewohnheitsmäßig heuchlerisch, einige der Verbote aufheben musste.

Wie hat Prokofjew selbst anfangs alles wahrgenommen? Das ist etwas ungewöhnlich. Bestimmte Nuancen seines Verhaltens erlaubten es, den Komponisten als einen sehr naiven Mann wahrzunehmen, wie ein großes Kind. Das dachte auch Mstislaw Rostropowitsch. Er scheint Recht gehabt zu haben. Während der wütenden Rede von Andrej Schdanow unterhielt sich der ehemalige Prokofjew im Saal mit einem Nachbarn. Auf die Bemerkung von jemandem von Schdanow: „Hören Sie. Das betrifft Sie“, antwortete Sergej Sergejewitsch nonchalant: „Ich achte nie auf die Bemerkungen von Leuten, die mir nicht vorgestellt worden sind“ (15; S. 257). Naiv? Vielleicht. Aber auch mutig...

Als traditionell erzogener Mann, der seine Würde unter keinen Umständen verloren hatte, versuchte er mit all seinen damals begrenzten Kräften zu verstehen, was die Parteifunktionäre wollten, auch von ihm, und versuchte, sich davon zu überzeugen, mit ihnen wie mit normalen Menschen zu kommunizieren. Es ist schwer nachzuvollziehen, ob er einige Punkte des Erlasses wirklich ernst nahm oder nur Kompromisse einging, um seine Arbeitsfähigkeit zu erhalten. Ein weiteres Paradoxon kommt mir in den Sinn. Natürlich konnte Prokofjew die Methoden, mit denen gegen Künstler vorgegangen wurde, nicht akzeptieren. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass er mit einigen der wichtigsten in dem Dokument enthaltenen Appelle einverstanden war, wie er in einem Brief an das Präsidium der

собрания членов Союза композиторов.

Сергей Сергеевич, в частности, писал, что сам никогда не сомневался в важности, определяющей роли мелодии в музыке; признавался, как трудно найти мелодию, сразу понятную даже не посвященному слушателю и в то же время оригинальную. Здесь ожидает, по мнению композитора, целый ряд ловушек: «можно впасть в тривиальность или в пошлость, или в перепев уже ранее сочиненного». Другая крайность — мелодия чересчур сложная, изысканная. Сергей Сергеевич брал на себя обязательство попытаться преодолеть названные крайности.

Касался Прокофьев и обвинений в ведущей роли речитатива в его музыке, который, дескать, преобладает над кантиленой. И объяснял свою позицию так: «...всякое движение на сцене скорее всего связано с речитативом, тогда как кантилена вызывает в известной мере неподвижность на сцене...». В каждом оперном либретто есть места, предназначенные для речитатива, есть другие, требующие ариозности, однако большую часть оперы композитор может истолковать по своему желанию и речитативно, и ариозно. В своей новой опере на советский сюжет Прокофьев обещал подумать о соотношении двух ведущих элементов оперного языка.

Сам большой противник всякого примитива, Сергей Сергеевич откликнулся и на призыв Постановления чаще обращаться к полифонии, особенно в хоровом и ансамблевом пении (23; с. 14-15).

Человек очень добросовестный и пунктуальный, честный и прямодушный, Прокофьев, казалось, старался воспринять партийную критику серьезно и отреагировать на

Generalversammlung des Komponistenverbandes erklärte.

Sergej Sergejewitsch schrieb, dass er selbst nie an der Bedeutung und der entscheidenden Rolle der Melodie in der Musik gezweifelt habe, und räumte ein, wie schwierig es sei, eine Melodie zu finden, die auch für den unbedarften Hörer sofort verständlich und gleichzeitig originell sei. Hier gibt es nach Ansicht des Komponisten mehrere Fallstricke: „Man kann in Trivialität oder Platttheit verfallen, oder in eine Wiederholung von etwas bereits Komponiertem.“ Im anderen Extrem ist die Melodie übermäßig komplex und raffiniert. Sergej Sergejewitsch unternahm den Versuch, die genannten Extreme zu überwinden.

Prokofjew ging auch auf die Vorwürfe ein, das Rezitativ spiele in seiner Musik die Hauptrolle und habe Vorrang vor der Kantilene. Und er erläuterte seinen Standpunkt folgendermaßen: „... jede Bewegung auf der Bühne ist höchstwahrscheinlich mit dem Rezitativ verbunden, während die Kantilene einen gewissen Grad an Unbeweglichkeit auf der Bühne verursacht...“. In jedem Opernlibretto gibt es Passagen, die für das Rezitativ vorgesehen sind, und andere, die ein Arioso erfordern, aber der größte Teil der Oper kann nach Belieben entweder rezitativ oder arioso interpretiert werden. In seiner neuen Oper über ein sowjetisches Thema versprach Prokofjew, über die Beziehung zwischen den beiden wichtigsten Elementen der Opernsprache nachzudenken.

Er selbst war ein großer Gegner jeglichen Primitivismus und folgte der Aufforderung der Resolution, sich vermehrt der Mehrstimmigkeit zuzuwenden, insbesondere im Chor- und Ensemblegesang (23; S. 14-15).

Als Mann von großer Gewissenhaftigkeit und Pünktlichkeit, ehrlich und geradeheraus, schien Prokofjew darauf bedacht zu sein, die Kritik der Partei ernst zu nehmen und

нее по существу. Вместе с тем пассажи о благодарности за четкие указания Постановления, помогающие в поисках музыкального языка, понятного и близкого народу, иначе, как иронию, сегодня трудно воспринять. В то же время Прокофьеву, такому, каким он был, нереально было понять условия хитрой и коварной политико-социальной игры, особенности этого театра абсурда; он был слишком чистым и далеким от подковерных придворных советских интриг человеком и художником.

Как бы чудовищно ни выглядело ныне это письмо в нашем восприятии, не написать его он не мог, не имел возможности вовсе не реагировать на партийную критику. И, что более чем естественно в его положении, Прокофьев очень боялся этой власти. Недаром после Постановления 1948 года, по свидетельству сына, он сжег любимые им романы Владимира Набокова и комплекты журнала «Америка» в каминной печи на Николиной горе.

Страшным ударом стал для Сергея Сергеевича в том же злополучном году арест его первой жены — Лины Ивановны. Казалось, это случилось как гром среди ясного неба, на самом деле система действовала по вполне сложившемуся иезуитскому сценарию. Великого художника с мировым именем запустить в советские жернова она не решалась, но держать его «на коротком поводке» — с большой охотой. Разве не так поступили с Анной Ахматовой, арестовав ее сына, или с Борисом Пастернаком, посадив его возлюбленную Ольгу Ивинскую?!

Сын композитора, Станислав Сергеевич, считал, что Лину Ивановну погубило посещение приемов в зарубежных посольствах, отношения с иностранцами, которые она продолжала поддерживать и

auf sie zu antworten, wie sie es verdient. Gleichzeitig fällt es heute schwer, Prokofjews klare Anweisung, zu einer verständlichen und volksnahen Musiksprache beizutragen, nicht als Ironie zu verstehen. Gleichzeitig war es für Prokofjew unmöglich, die Bedingungen eines listigen und heimtückischen politischen und sozialen Spiels, die Besonderheiten dieses absurden Theaters zu verstehen; er war zu rein und weit entfernt vom Innenleben der sowjetischen Hofintrigen, um ein Mensch und Künstler zu sein.

Wie ungeheuerlich uns dieser Brief auch erscheinen mag, er konnte ihn nicht schreiben, und er war auch nicht in der Lage, auf die Kritik der Partei überhaupt nicht zu reagieren. Und mehr als es in seiner Position natürlich ist, hatte Prokofjew große Angst vor dieser Macht. Nicht umsonst verbrannte er nach dem Dekret von 1948 laut Aussage seines Sohnes seine Lieblingsromane von Wladimir Nabokow und eine Menge der Zeitschrift „Amerika“ in einem Kaminofen in Nikolina Gora.

Die Verhaftung seiner ersten Frau, Lina Iwanowna, in jenem unglückseligen Jahr war ein schwerer Schlag für Sergej Sergejewitsch. Es schien aus heiterem Himmel zu kommen, aber in Wirklichkeit handelte das System nach einem perfekt ausgearbeiteten jesuitischen Drehbuch. Sie wagte es nicht, den weltberühmten Künstler in die sowjetischen Mühlen zu treiben, aber sie war mehr als bereit, ihn „an der kurzen Leine“ zu halten. War es nicht das, was sie Anna Achmatowa antaten, indem sie ihren Sohn verhafteten, oder Boris Pasternak, indem sie seine geliebte Olga Iwinskaja einsperrten?!

Der Sohn des Komponisten, Stanislaw Sergejewitsch, war der Meinung, dass Lina Iwanowna durch ihre Teilnahme an Empfängen in ausländischen Botschaften und die Beziehungen zu Ausländern, die sie auch nach

после ухода Прокофьева из семьи. Может быть, в какой-то мере повлияло и то, что она с сыновьями подавала прошение о выезде из Советского Союза, но в этом им отказали. Как бы то ни было, ей предъявили привычное обвинение в шпионаже и измене Родине. Среди конфискованных вещей оказался и привезенный Прокофьевым из-за границы рояль «Ферстер», много пластинок. Впоследствии тот же Станислав Сергеевич с болью вспоминал, сколько ценных документов жизни и творчества композитора тогда безвозвратно исчезло — писем, семейных фотографий, записных книжек, памятных вещей родителей. Во время допросов Лины Ивановны Прокофьева следователи называли не иначе, как «этот предатель», «этот белый эмигрант».

На следующий день после ареста сыновья поехали к отцу на Николину гору сообщить о случившемся. Известие его потрясло, он выглядел подавленным, безнадежно молчаливым. Вероятно, небезосновательно мнение Святослава Сергеевича, что Прокофьев чувствовал за собой часть вины, из-за его ухода из семьи Лина Ивановна оказалась незащищенной. Хотя это та самая область, которая не имеет ни смысла, ни логики, поступки вершивших черные дела в тот страшный период советской истории кошмарно иррациональны... Разобраться действительно было трудно. Достаточно далекому от социальных проблем, да к тому же в большой мере формировавшемуся на Западе Прокофьеву тем более. Согласимся с искусствоведом Нелли Шахназаровой: «За фасадом уверенной в себе, создавшей социальные блага для своих граждан и стремительно двигавшейся к

Prokofjews Auszug aus der Familie gepflegt, ruiniert wurde. Vielleicht hatte auch die Tatsache, dass sie und ihre Söhne einen Antrag auf Ausreise aus der Sowjetunion gestellt hatten, der jedoch abgelehnt wurde, einen gewissen Einfluss. Auf jeden Fall wurde sie mit den üblichen Vorwürfen der Spionage und des Verrats konfrontiert. Unter den beschlagnahmten Gegenständen befanden sich Prokofjews „Förster“-Flügel, den er aus dem Ausland mitgebracht hatte, und zahlreiche Schallplatten. Später erinnerte sich Stanislaw Sergejewitsch schmerzlich daran, dass viele wertvolle Dokumente aus dem Leben und Werk des Komponisten unwiederbringlich verloren gegangen waren - Briefe, Familienfotos, Notizbücher und Erinnerungsstücke seiner Eltern. Als Lina Iwanowna Prokofjew verhört wurde, bezeichneten die Ermittler sie als „diese Verräterin“ und „diese weiße Emigrantin“.

Am Tag nach der Verhaftung fuhren die Söhne nach Nikolina Gora, um ihrem Vater zu erzählen, was passiert war. Die Nachricht erschütterte ihn, er wirkte bedrückt, hoffnungslos still. Für Swjatoslaw Sergejewitsch war es wahrscheinlich nicht unvernünftig zu denken, dass Prokofjew eine Mitschuld daran trug, dass Lina Iwanowna durch sein Verlassen der Familie schutzlos zurückblieb. Obwohl es sich hier um einen Bereich handelt, der weder Sinn noch Logik ergibt, sind die Handlungen derjenigen, die in dieser schrecklichen Periode der sowjetischen Geschichte die bösen Taten begangen haben, auf erschreckende Weise irrational... Es war in der Tat schwierig, sich einen Reim darauf zu machen. Dies gilt umso mehr für Prokofjew, der den sozialen Problemen recht fern stand und weitgehend im Westen ausgebildet wurde. Stimmen wir der Kunsthistorikerin Nelly Schachnasarowa zu: „Hinter der Fassade des Selbstbewusstseins, der Schaffung von



обещанному партией “райскому” будущему страны стоял другой мир — опутавших эту страну концентрационных лагерей, бесчисленных, но строго плановых репрессий и удушающего страха. Так впервые в истории возникла в едином государстве ситуация двое-мирия» (28; с. 96).

Чтобы лучше оценить эмоциональное состояние композитора в ту сложнейшую пору, послушаем и признания писателя Константина Симонова, приближенного к власти человека, хотя и не элементарного царедворца, а фигуры противоречивой и по-своему масштабной, которая безусловно оставила след в отечественной культуре: «То, что кажется сейчас неимоверно чудовищным, как бы входило в некую норму, становилось почти привычным. Ты жил среди этого как глухой, словно не слышал, что вокруг все время стреляют, убивают, исчезают люди» (28; с. 89). Может, это была некая страшная форма защиты?! Если уж такой позиции придерживался Симонов, что уж говорить о нашем герое. Ему казалось, что его ценят, его одаивали наградами и премиями, и вдруг в одночасье все перевернулось. В конце 40-х он словно был нокаутирован, потерял дар речи. Излюбленная политика кнута и пряника, столь любимая страшной советской машиной, — это было выше его понимания.

Лина Ивановна, которую в лучшие годы Прокофьев ласково называл «пташкой», неоднократно в их совместной жизни проявляла себя преданным и понимающим другом. Как уже говорилось, она самоотверженно поддержала Сергея Сергеевича в его намерении

социальном Wohlstand für seine Bürger und der raschen Annäherung an die von der Partei versprochene ‚paradiesische‘ Zukunft gab es eine andere Welt - die Konzentrationslager, die zahllosen, aber streng geplanten Repressionen und die erstickende Angst, die dieses Land umgab. So entstand zum ersten Mal in der Geschichte eine Zwei-Welten-Situation innerhalb eines einzigen Staates“ (28; S. 96).

Um den emotionalen Zustand des Komponisten in dieser schwierigen Zeit besser einschätzen zu können, können wir auch ein Geständnis des Schriftstellers Konstantin Simonow anhören, eines Mannes, der der Macht nahe stand, obwohl er kein einfacher Höfling war, sondern eine umstrittene und auf seine Weise groß angelegte Figur, die die russische Kultur zweifellos prägte: „Was jetzt unglaublich monströs erscheint, als ob es in eine bestimmte Norm eingegangen wäre, wurde fast zur Gewohnheit. Du hast mittendrin gelebt, als ob du taub wärst, als ob du nicht gehört hättest, dass ständig auf Menschen geschossen wurde, dass sie getötet wurden, dass sie verschwanden“ (28; S. 89). Vielleicht war dies eine Art von furchtbarem Schutz! Wenn das die Einstellung von Simonow war, dann erst recht die unseres Helden. Er schien geschätzt zu werden, wurde mit Auszeichnungen und Preisen überhäuft, und plötzlich änderte sich alles über Nacht. In den späten 40er Jahren wurde er ohnmächtig, als hätte er die Fähigkeit zu sprechen verloren. Die Politik des Zuckerbrots und der Peitsche, die von der furchterregenden sowjetischen Maschinerie so sehr favorisiert wird, war ihm zuwider.

Lina Iwanowna, die von Prokofjew in seinen besten Jahren liebevoll „Vögelchen“ genannt wurde, war in ihrem gemeinsamen Leben oft eine treue und verständnisvolle Freundin. Wie bereits erwähnt, unterstützte sie selbstlos Sergej Sergejewitsch bei seinem Vorhaben, in die UdSSR

вернуться в СССР. Более всего благодаря большому мужеству и, быть может, легкому счастливому характеру, она, испив полную чашу испытаний, проведя в заключении восемь лет, вернулась и была реабилитирована. А в 1974 году уехала из СССР, жила в Париже, в Лондоне, много путешествовала и скончалась в 1989 году в возрасте 91 года. Похоронили ее на кладбище под Парижем в могиле матери Сергея Сергеевича, Марии Григорьевны, которая когда-то умерла на руках у своей невестки, и таким образом, она как бы вернулась в лоно дорогой для нее семьи.

В каких только злодеяниях ни обвиняли Сергея Сергеевича в связи с арестом первой жены разного рода обыватели. Вплоть до того, что он, дескать, оставил «инострannую семью», чтобы окончательно отречься от эмигрантского прошлого.

Во-первых, сами характеристики нравственного человеческого облика композитора не совместимы с таким оговором. Во-вторых — об этом пишет сын Прокофьева — Сергей Сергеевич до 1948 года, то есть долгое время (он окончательно связал свою жизнь с Мирой Александровной в 1941 году. — *Прим. авт.*) не оформлял новый брак, поэтому формально оказывался связанным именно с «инострannой семьей» (15; с. 224). Оформить же отношения со второй женой композитор решился в начале того же злосчастливого 1948 года. Видимо, прежде всего, подталкивала его сделать это усиливающаяся болезнь и необходимость обеспечить будущее Мире Александровне. Сначала Сергей Сергеевич попытался выяснить обстоятельства, при которых можно заключить новый брак, так как Лина Ивановна никогда

zurückzukehren. Vor allem dank ihres großen Mutes und vielleicht auch wegen ihres unbekümmerten, fröhlichen Charakters kehrte sie nach acht Jahren Gefängnis zurück und wurde rehabilitiert, nachdem sie die volle Härte der Strafe erfahren hatte. Sie verließ die UdSSR 1974, lebte in Paris und London, unternahm zahlreiche Reisen und starb 1989 im Alter von 91 Jahren. Sie wurde auf einem Friedhof in der Nähe von Paris im Grab von Sergej Sergejewitschs Mutter, Marija Grigorjewna, beigesetzt, die einst in den Armen ihrer Schwiegertochter gestorben war, und so war es, als sei sie in den Schoß ihrer geliebten Familie zurückgekehrt.

Welche Gräueltaten Sergej Sergejewitsch im Zusammenhang mit der Verhaftung seiner ersten Frau von allen möglichen Spießbürgern vorgeworfen wurden. Das ging so weit, dass er angeblich seine „ausländische Familie“ verließ, um sich endgültig von seiner Emigrantenvergangenheit loszusagen.

Erstens sind die Eigenschaften des menschlichen, moralischen Charakters des Komponisten selbst mit einem solchen Vorbehalt unvereinbar. Zweitens hat Sergej Sergejewitsch, wie Prokofjews Sohn schreibt, bis 1948, also lange Zeit, nicht wieder geheiratet (1941 band er sein Leben endgültig an Mira Alexandrowna. - *Anm. d. Verf.*), keine neue Ehe eingetragen, so dass er formell mit einer „ausländischen Familie“ verbunden war (15; S. 224). Zu Beginn des unglücklichen Jahres 1948 beschloss der Komponist, seine Beziehung zu seiner zweiten Frau zu formalisieren. Offensichtlich wurde er durch die zunehmende Krankheit und die Notwendigkeit, die Zukunft von Mira Alexandrowna zu sichern, dazu gedrängt. Zunächst versuchte Sergej Sergejewitsch herauszufinden, unter welchen Umständen eine neue Ehe arrangiert werden könnte, da Lina Iwanowna ihm nie eine Scheidung

не давала ему развода. Однако, к его изумлению, было сказано, что первый брак не действителен. До сих пор эта ситуация в советской юридической практике называется «казусом Прокофьева». Лишь после возвращения из лагеря Лине Ивановне с большим трудом удалось восстановить себя в правах жены композитора.

Как же развивалось в эти трудные мучительные годы творчество Прокофьева? Дадим сначала слово критике. Вновь голоса резко разделились. Одни, более всего зарубежные корреспонденты, упрекали Прокофьева в опрощении, обеднении стиля, в тенденции к смягчению резкостей и лиризации в результате, дескать, воздействия «советских ждановистов», расценивали последний период искусства Прокофьева как период наивысших достижений, наконец-то, доступных широким массам людей. И те, и другие утверждения были далеки от истины, прежде всего, оттого, что несли на себе сильную идеологическую печать. Прокофьев шел всегда своим художественным путем, и менее всего его искусство соответствовало господствующим догмам, даже если собственные высказывания по временам совпадали с подобными декларациями.

Две ведущие работы тех лет — опера «Повесть о настоящем человеке» и балет «Сказ о каменном цветке» наиболее выразительно демонстрируют и новые поиски Сергея Сергеевича, и наметившиеся издержки творчества. Возможно, это были трудности позднего стиля, когда художник часто мучается проблемой намечающегося угасания. Или же попытки какого-то нового, еще до сих пор недостаточно осмысленного поворота... Определенно лишь, что явные кризисные черты сильно усугублялись непрерывным течением

господствующим течением. Zu seinem Erstaunen wurde ihm jedoch mitgeteilt, dass die erste Ehe nicht gültig sei. Bis heute wird diese Situation in der sowjetischen Rechtspraxis als „Fall Prokofjew“ bezeichnet. Erst nach seiner Rückkehr aus dem Lager gelang es Lina Iwanowna unter großen Schwierigkeiten, sich wieder als Ehefrau des Komponisten zu etablieren.

Wie hat sich Prokofjews Werk in diesen schwierigen und quälenden Jahren entwickelt? Lassen Sie uns zunächst den Kritikern das Wort erteilen. Auch hier waren die Stimmen sehr geteilt. Einige, vor allem ausländische Korrespondenten, warfen Prokofjew Vereinfachung, Verarmung des Stils, eine Tendenz zur Abruptheit und Lyrisierung vor, die auf den Einfluss der „sowjetischen Schdanowisten“ zurückzuführen sei, während andere die letzte Periode von Prokofjews Kunst als eine Periode der höchsten Errungenschaften ansahen, die endlich für das breite Publikum zugänglich sei. Diese beiden Behauptungen waren weit von der Wahrheit entfernt, vor allem weil sie stark ideologisch geprägt waren. Prokofjew ging immer seinen eigenen künstlerischen Weg, und seine Kunst entsprach am wenigsten den vorherrschenden Dogmen, auch wenn seine eigenen Aussagen manchmal mit solchen übereinstimmten.

Die beiden Hauptwerke dieser Jahre - die Oper „Die Geschichte vom wahren Menschen“ und das Ballett „Das Märchen von der steinernen Blume“ - zeigen am ausdrucksvollsten sowohl Sergej Sergejewitschs neue Suche als auch die aufkommenden kreativen Schwierigkeiten. Dies mögen die Schwierigkeiten des späten Stils gewesen sein, bei dem der Künstler oft von dem Problem des bevorstehenden Vergehens gequält wird. Oder es war der Versuch einer neuen, noch unzureichend konzipierten Wendung... Sicher ist, dass die offensichtlichen

подкашивающей Прокофьева болезни.

Взяться за «Повесть» по произведению военного журналиста и писателя Бориса Полевого было, конечно, очень дерзким шагом со стороны композитора (либретто Миры Мендельсон совместно с Прокофьевым. — *Прим. авт.*). Сюжет — суперсовременный, история тяжело раненного в годы Великой Отечественной войны летчика Алексея Маресьева, благодаря стойкости духа и настоящему мужеству вернувшегося на протезах в строй; герой — реальное лицо; места действия — чаще всего сугубо внеоперные (прифронтовой лес, землянка, хирургическая палата, аэродром), интонационная сфера — далекая от напрашивающейся стилизации мелодий военных лет, либо оригинальная авторская, либо разрабатывающая старинный слой крестьянской песни.

Прокофьев был увлечен этим материалом, кроме всего прочего, и из-за психологических причин. Ему, вероятно, оказалась близка ситуация, при которой человек, путем невероятных усилий, побеждает свой недуг. Он намеревался создать действительно очень доступную музыку, пронизанную ясными песенными мелодиями. Практика, почерпнутая в работе в кино, стимулировала использование в драматургии «Повести» приемов наплывов-воспоминаний.

Если раньше, когда композитор обращался в своих произведениях к песенным темам, он преимущественно создавал оригинальную мелодику, ныне Сергей Сергеевич достаточно откровенно использовал бытовые жанры, привлекая темы из своего же «сейфа» — либо массовых песен, либо обработок народных песен.

Кризисные признаки через постоянный ход от Прокофьева ослабляющей болезни сильно обострились.

Die „Geschichte“ auf der Grundlage des Werks des Kriegsjournalisten und Schriftstellers Boris Polewoi zu komponieren, war natürlich ein sehr gewagter Schritt des Komponisten (das Libretto stammt von Mira Mendelssohn in Zusammenarbeit mit Prokofjew - *Anm. d. Verf.*). Die Handlung ist hochmodern, die Geschichte des im Zweiten Weltkrieg schwer verwundeten Piloten Alexej Maresjew, der dank seiner Tapferkeit und seines wahren Mutes mit Prothesen in den aktiven Dienst zurückkehrte; der Held ist eine reale Person; die Schauplätze - meist strikt nicht opernhafte (Wald an der Front, Unterstand, Krankenstation, Flugplatz), die Intonationssphäre - weit entfernt von der unvermeidlichen Stilisierung von Kriegsmelodien oder dem ursprünglichen Autor oder der Entwicklung einer alten Schicht von Bauernliedern.

Prokofjew fühlte sich unter anderem aus psychologischen Gründen zu diesem Material hingezogen. Wahrscheinlich fühlte er sich der Situation nahe, in der man mit unglaublicher Anstrengung die eigene Krankheit überwindet. Er wollte eine wirklich zugängliche Musik schaffen, die von klaren, liedhaften Melodien durchdrungen ist. Diese Praxis, die er durch seine Arbeit beim Film erlernt hatte, regte die Verwendung der Technik der Rückblenden in der Dramaturgie der „Geschichte“ an.

Während der Komponist früher, wenn er sich in seinen Werken Liedthemen zuwandte, in erster Linie originelle Melodien schuf, bediente sich Sergejewitsch ganz offen der Genres des täglichen Lebens, indem er Themen aus seinem eigenen „Safe“ verwendete - entweder Massenlieder oder Bearbeitungen von Volksliedern. Hier setzte Prokofjew mehr als anderswo auf

Более, чем где-либо раньше, здесь Прокофьев опирался на законченные замкнутые номера, почти совсем уйдя от сквозного непрерывного развития действия. Это, естественно, привело к его некоторой статичности, вялости. Были в опере и другие недочеты — преобладание хроникального метода инсценировки над обобщающими моментами; слишком обыденная и прозаическая литературно-текстовая основа; известная неровность, стилистическая простоватость самого музыкального материала. Хотя встречались тут и яркие, запоминающиеся, в том числе мелодически, фрагменты, драматически впечатляющие, волнующие места.

Главное же — раньше, когда Прокофьев брался за современную тему, документалист в нем, ведомый прежде всего особенностями дарования, неизменно превращался в мифотворца. Так происходило, в частности, в «Семене Котко» и, безусловно, в Октябрьской кантате. Однако этого не произошло в «Повести о настоящем человеке». Помешала бедная и приземленная литературная часть — и это у такого литературно одаренного человека, каким был Сергей Сергеевич. Не хватило и сил, сейчас чрезвычайно ограниченных, для большого эстетического скачка, чтобы дотянуть документальную историю до настоящего художественного обобщения.

Как справедливо писал постановщик этой оперы 1960 года Георгий Павлович Ансимов в 1994 году, «Это, конечно, не то свободное прокофьевское творчество, как в «Апельсинах», «Обручении» или в «Огненном ангеле». Это — ответ на «Постановление». Созидание с оглядкой. И вся партитура свидетельствует об этом... «Повесть», начатая в 1947 году с таким азартом и оконченная в 1948-м, после

vollständige, geschlossene Nummern und verzichtete fast völlig auf eine ununterbrochene Entwicklung der Handlung. Dies führte natürlich zu einer gewissen Behäbigkeit und Lethargie. Die Oper wies auch andere Mängel auf: die Vorherrschaft der chronologischen Inszenierungsmethode gegenüber verallgemeinernden Momenten, eine zu alltägliche und prosaische literarische Textgrundlage und eine gewisse Unebenheit und stilistische Schlichtheit des musikalischen Materials selbst. Obwohl es auch helle, einprägsame, auch melodische, fragmentarische, dramatisch beeindruckende und spannende Stellen gab.

Die Hauptsache ist, dass früher, wenn Prokofjew ein zeitgenössisches Thema aufgriff, der Dokumentarist in ihm, der vor allem von den Besonderheiten seines Talents angetrieben wurde, immer zum Mythenmacher wurde. Dies war insbesondere bei „Semjon Kotko“ und zweifellos auch bei der Oktoberkantate der Fall. In „Die Geschichte vom wahren Menschen“ ist dies jedoch nicht geschehen. Der arme und bodenständige literarische Teil - und der eines so literarisch begabten Mannes wie Sergej Sergejewitsch es war - verhinderte dies. Auch reichte die Kraft nicht mehr aus, einen großen ästhetischen Sprung zu wagen, um die dokumentarische Geschichte zu einer echten künstlerischen Verallgemeinerung zu machen.

Wie Georgi Pawlowitsch Ansimow, der Regisseur dieser Oper aus dem Jahr 1960, 1994 zu Recht schrieb: „Dies ist sicherlich kein freies Prokofjew-Werk wie „Die Orangen“, „Die Verlobung“ oder „Der feurige Engel“. Es handelt sich um die Antwort auf eine Verfügung. Erstellung mit Vorsicht. Und die gesamte Partitur legt davon Zeugnis ab... „Die Geschichte“, die 1947 mit so viel Leidenschaft begonnen und 1948, nach dem Dekret, vollendet wurde,

“Постановления”, оказалась как бы переломанной пополам. Во всех ее частях чувствуется масштабный замысел, но во многих фрагментах — неуверенное воплощение. Замыслы Прокофьева настолько интересны и значительны, что их при достойной, подлинно прокофьевской реализации можно было бы назвать открытиями. Но замысел воплощен в слабой форме, такой тусклой, что удивляешься — Прокофьев ли это писал? Да, писал он. Писал, хрустя суставами, перебитыми в 1948-м. По “Повести” видно, что стало с великим мастером после Варфоломеевской ночи “Постановления”» (1; с. 168, 169).

Кировский театр, который готовил премьеру оперы в декабре 1948 года, показал ее на закрытом просмотре. Сергей Сергеевич, приехавший на просмотр, был очень огорчен низким уровнем исполнения, неосвоенностью партий артистами. «Я слушал и не узнавал своей музыки!.. Они играли не мою музыку», — с горечью сетовал он (7; с. 552). На последующем обсуждении, где композитор, к счастью, не присутствовал, «Повесть» подверглась уничтожающей критике. Главным образом, совершенно несправедливой. Ее упрекали в том, что в ней нет ничего русского, а тем более советского, будто она немелодична и, совсем уж бредовое утверждение, будто автор «пародирует» советскую действительность. Вывод был безапелляционен: «Прокофьев создал идейно убогое произведение, которое находится за пределами искусства» (7; с. 552).

Один лишь композитор-песенник Василий Павлович Соловьев-Седой, как никто понимавший толк в настоящих мелодиях, пытался защитить Прокофьева и разобраться в истинных качествах его работы.

erwies sich als zweigeteilt. In allen Teilen des Werks ist eine ehrgeizige Idee zu erkennen, aber in vielen Fragmenten ist die Umsetzung unsicher. Prokofjews Ideen sind so interessant und bedeutsam, dass man sie, wenn sie richtig umgesetzt würden, mit einem wirklich prokofjewschen Ansatz als Entdeckungen bezeichnen könnte. Aber die Idee ist in einer schwachen Form verkörpert, die so langweilig ist, dass man sich fragt, ob sie von Prokofjew stammt. Ja, das hat er. Er schrieb, indem er mit seinen Fingerknöcheln knirschte, die er sich 1948 gebrochen hatte. Aus der „Geschichte“ kann man ersehen, was dem großen Meister nach der „Verfügung“ der Bartholomäusnacht widerfuhr.“ (1; S. 168, 169).

Das Kirow-Theater, das die Uraufführung der Oper im Dezember 1948 vorbereitete, zeigte sie in einer Privatvorstellung. Sergej Sergejewitsch, der zu den Vorpremieren gekommen war, war sehr verärgert über das niedrige Niveau der Aufführung und die mangelnde Beherrschung der Rollen durch die Künstler. „Ich hörte zu und erkannte meine Musik nicht wieder...! Sie spielten nicht meine Musik“, - beklagte er sich bitter (7; S. 552). Bei einer anschließenden Diskussion, bei der der Komponist glücklicherweise nicht anwesend war, wurde die Erzählung heftig kritisiert. Überwiegend völlig ungerecht. Ihm wurde vorgeworfen, nichts Russisches, geschweige denn Sowjetisches zu enthalten, unmodern zu sein und - eine völlig verrückte Behauptung - die sowjetische Realität zu „parodieren“. Die Schlussfolgerung war kategorisch: „Prokofjew hat ein ideologisch miserables Werk geschaffen, das jenseits der Kunst liegt“ (7; S. 552).

Der Liedkomponist Wassili Pawlowitsch Solowjow-Sedoj, der mehr als jeder andere über echte Melodien wusste, versuchte, Prokofjew zu verteidigen und den wahren Qualitäten seines Werks auf den Grund zu gehen.

Пришедшему в гостиницу «Астория» утешить Сергея Сергеевича Дмитрию Борисовичу Кабалевскому показалось, что тот вовсе не удручен. Наш герой показал коллеге только что написанную тему для нового балета «Сказ о каменном цветке». Несмотря ни на что, Прокофьев оставался Прокофьевым.

Последнюю балетную партитуру композитора трудно оценить однозначно. Основанная на нескольких сказах Павла Бажова (либретто Мендельсон и балетмейстера Леонида Лавровского), она утверждает русский национальный стиль в творчестве нашего автора. Это была естественная для выбранной темы позиция. Как всегда, Прокофьев отнесся к делу очень ответственно. Он тщательно ознакомился с заказанными им же расшифровками уральского песенного фольклора, обработками старинных песен Свердловской области, а также использовал в музыке балета некоторые из тем прежних сочинений и свои обработки русских народных песен. Разумеется, композитор претворил по-своему весь этот материал.

По просьбе балетмейстера Лавровского, Сергей Сергеевич согласился ввести в картину ярмарочного гулянья цыганскую пляску. Не знавший цыганского фольклора, он смущенно пресекал все попытки концертмейстера театра импровизировать на похожие темы из-за их явной, с его точки зрения, безвкусицы: «Простите, я затворю окна. Я не могу допустить, чтобы такие звуки неслись с дачи Прокофьева!» (27; с. 521).

Только после прослушивания подлинных цыганских напевов в Доме звукозаписи родился искомый номер.

Dmitri Borissowitsch Kabalewski, der ins Hotel „Astoria“ kam, um Sergej Sergejewitsch zu trösten, schien sich nicht entmutigen zu lassen. Unser Held zeigte seinem Kollegen das Thema, das er gerade für ein neues Ballett geschrieben hatte: „Das Märchen von der steinernen Blume“. Trotz allem blieb Prokofjew Prokofjew.

Die neueste Ballettmusik des Komponisten ist schwer eindeutig zu beurteilen. Es basiert auf mehreren Erzählungen von Pawel Baschow (Libretto von Mendelssohn und Choreograph Leonid Lawrowski) und bekräftigt den russischen Nationalstil im Werk unseres Autors. Es war eine natürliche Position für das gewählte Thema. Wie immer nahm Prokofjew die Angelegenheit sehr ernst. Er machte sich akribisch mit Transkriptionen der Ural-Liederfolklore und Bearbeitungen alter Lieder aus der Region Swerdlowsk vertraut und verwendete auch einige Themen aus seinen eigenen Werken und seine eigenen Bearbeitungen russischer Volkslieder in der Musik des Balletts. Natürlich hat der Komponist all dieses Material auf seine eigene Weise umgesetzt.

Auf Bitten des Ballettmeisters Lawrowski erklärte sich Sergej Sergejewitsch bereit, einen Zigeunertanz in das Bild der Jahrmarktsfeierlichkeiten einzufügen. Da er mit der Zigeunerfolklore nicht vertraut war, war es ihm peinlich, als der Konzertpianist des Theaters versuchte, über ähnliche Themen zu improvisieren, weil sie seiner Meinung nach offensichtlich geschmacklos waren: „Entschuldigen Sie, ich mache die Fenster zu. Ich kann nicht zulassen, dass solche Klänge aus Prokofjews Datscha kommen!“ (27; S. 521).

Erst nachdem Sie im Schallplattenhaus authentische Zigeunermelodien gehört

В результате звуковой мир огромного четырехактного «Сказа» оказался пронизанным песенными и танцевальными мотивами. Сменяют друг друга перепляс, причет, скоморошина, частушка, плавный обрядовый танец, буйный забубенный пляс. Простые мотивы соседствуют с изысканной утонченной звуковой тканью. Тут много яркой музыки, причем легко узнаваемой именно как прокофьевская.

Однако конфликтный тип драматургии решен Прокофьевым слишком уж в духе традиционного балетного театра, своего рода старой балетной феерии. Герои «Каменного цветка» — Хозяйка Медной горы, олицетворяющая и красоту горной природы, и соблазны женственности, любящая пара Данила и Катерина, переживающая драматические препятствия на пути к соединению, злобный приказчик Северьян — наделены завершёнными танцевальными монологами, диалогами. Вместе с тем в балете слишком уж силен принцип дивертисментной сюиты, в которой отдельные номера словно «нанизываются» друг на друга, и в итоге действие явно тормозится.

Большой театр долго откладывал постановку «Каменного цветка». Балет увидел свет рампы только спустя четыре года после окончания партитуры, когда автор уже ушел из жизни — такая печальная участь его сочинений становилась, к сожалению, традицией.

Сергей Сергеевич тем не менее старался не сдаваться, силен был все же в нем запас природного жизнелюбия. Да и некоторые окружающие люди старались помочь, поддержать в трудный для композитора час. Один из них —

hatten, war die Nummer, die sie suchten, geboren.

So ist die Klangwelt des riesigen Vieraktors „Das Märchen“ durchdrungen von Gesangs- und Tanzmotiven. Sie ersetzen einander durch einen Perepljas, ein Klagelied, einen Skomoroschina, einen Tschastuschka, einen sanften rituellen Tanz, einen stürmischen, heftigen Tamburintanz. Einfache Motive werden mit einem äußerst raffinierten Klanggewebe konfrontiert. Es gibt hier eine Menge heller Musik, die leicht als Prokofjew-Musik zu erkennen ist.

Allerdings löst Prokofjew den Konflikt dramaturgisch zu sehr im Sinne des traditionellen Ballettheaters, einer Art alter Ballett-Extravaganz. Die Figuren in „Die steinerne Blume“ - die Herrin des Kupferbergs, die sowohl die Schönheit der Bergnatur als auch die Verführung der Weiblichkeit verkörpert, das liebende Paar Danilo und Katerina, das auf dem Weg zur Vereinigung dramatische Hindernisse überwinden muss, und der böse Kommissar Sewerjan - werden durch vollständige Tanzmonologe und Dialoge gestärkt. Gleichzeitig ist das Prinzip der Divertissement-Suite im Ballett zu stark ausgeprägt, die einzelnen Nummern scheinen aneinandergereiht zu sein, was die Handlung deutlich behindert.

Das Bolschoi-Theater hat die Inszenierung von „Die steinerne Blume“ lange Zeit verschoben. Das Ballett erblickte erst vier Jahre nach Fertigstellung der Partitur das Licht der Bühne, als der Komponist bereits verstorben war - ein solch trauriges Schicksal seiner Werke wurde leider zur Tradition.

Sergej Sergejewitsch versuchte dennoch, nicht aufzugeben, seine natürliche Lebensfreude war immer noch stark. Und einige Menschen in seinem Umfeld versuchten, ihm in der Stunde der Not zu helfen und ihn zu unterstützen. Einer von ihnen war der



совсем тогда молодой Мстислав Ростропович, с которым у Прокофьева завязалась творческая и человеческая дружба: «Наблюдая их вместе, — делится своими впечатлениями Святослав Рихтер, — можно было принять Сергея Сергеевича за его отца — так они были похожи». По словам Рихтера, молодой виолончелист «цепко схватился за Сергея Сергеевича», всячески стараясь способствовать созданию виолончельных опусов (7; с. 565). И он действительно добился своего. Об одном из таких сочинений — новой Виолончельной сонате, сыгранной Ростроповичем и Рихтером на одном из открытых вечеров Пленума Союза композиторов в 1950 году сохранилась запись в дневнике Мясковского: «...первоклассное, изумительное произведение» (7; с. 565).

По привычке не сразу приняли одно из самых лучших произведений той поры — монументальную Симфонию-концерт для виолончели с оркестром, которая при исполнении была раскритикована «в пух и прах». Сказались интонационные сложности, непривычные тембровые находки, очень виртуозная партия виолончели. И это несмотря на то, что в новой для себя сенсационной роли дирижера выступил сам Рихтер, великолепно играл и солист Ростропович.

Исключительно требовательный к себе, Прокофьев всегда был требовательным и к исполнителям своей музыки, оставаясь таковым и в тяжелые для себя годы. Вот характерный эпизод, рассказанный тем же Ростроповичем. Когда он передал Сергею Сергеевичу просьбу некоторых виолончелистов сделать несколько облегченных вариантов пассажей из «провалившейся» Симфонии-концерта, Прокофьев согласился, но выдвинул условие:

blutjunge Mstislaw Rostropowitsch, mit dem Prokofjew eine künstlerische und menschliche Freundschaft verband: „Wenn man sie zusammen sah, - so beschreibt Swjatoslaw Richter seine Eindrücke, - konnte man Sergej Sergejewitsch für seinen Vater halten - so sehr waren sie sich ähnlich.“ Richter zufolge hat der junge Cellist Sergej Sergejewitsch „hartnäckig gepackt“ und alles in seiner Macht Stehende getan, um dessen Werke für Cello zu fördern (7; S. 565). Und er hat sein Ziel tatsächlich erreicht. Eines dieser Werke - eine neue Cellosonate, gespielt von Rostropowitsch und Richter an einem der offenen Abende des Komponistenverbandes im Jahr 1950 - wird in Mjaskowskis Tagebuch festgehalten: „...ein erstklassiges, wunderbares Werk“ (7, S. 565).

Aus Gewohnheit wurde eines der besten Werke der Zeit, das monumentale Symphoniekonzert für Cello und Orchester, nicht sofort angenommen und kritisiert, als es „in Stücken“ aufgeführt wurde. Sie wurde durch die Intonationsschwierigkeiten, die ungewöhnlichen Klangfarbenentdeckungen und den virtuosen Cellopart beeinträchtigt. Und das, obwohl Richter selbst in seiner neuen Rolle als Dirigent sensationell agierte und auch der Solist Rostropowitsch großartig spielte.

Prokofjew stellte stets hohe Ansprüche an sich selbst und an die Interpreten seiner Musik, und er blieb dies auch in den schwierigen Jahren seines Lebens. Hier ist eine typische Episode, die Rostropowitsch erzählt. Als er Sergej Sergejewitsch die Bitte mehrerer Cellisten vorlegte, mehrere vereinfachte Fassungen von Passagen aus dem „gescheiterten“ Sinfoniekonzert anzufertigen, stimmte Prokofjew zu, stellte aber eine Bedingung: „... auf dem Klavier würde er an diesen Stellen nicht

«...в клавише в этих местах он пометит не “вариант”, а... “облегченно». На мой недоуменный вопрос он ответил: «Я надеюсь, что те музыканты, у которых есть совесть, не захотят играть “облегченные” варианты» (27; с. 474).

Когда Ростропович в середине 50-х годов сыграл Симфонию-концерт за рубежом, ее оценили чрезвычайно высоко: «Это величественная партитура, полная жизни и разнообразия, является золотым рудником тем и эпизодов»; «Симфония-концерт навеки займет свое место в числе лучших произведений Прокофьева», — приветствовала ее критика (7; с. 583).

Осталась незавершенной начатая Соната для виолончели соло. Маститый композитор, задумавший для второй ее части медленную фугу, не стеснялся советоваться с опытным полифонистом, композитором Виссарионом Яковлевичем Шебалиным, соседом по даче на Николиной горе. «...Сергей Сергеевич пришел ко мне и просил помочь ему, проконсультировать фугу, которую он хотел написать... От смущения я лепетал: «Мне бы самому у Вас учиться...», — вспоминал Шебалин (7; с. 593).

В разгар травли композиторов-«формалистов» Прокофьев захотел обратиться к детской теме: «Мне кажется, прикоснусь к детской жизни, как Антей к земле, и вновь обрету силу...» (13; с. 39). Детское радиовещание помогло свести Сергея Сергеевича с Маршаком, и эти два больших ребенка, как их оценивали наблюдавшие в совместной работе, очень быстро нашли общий язык. Итог содружества — два произведения — оркестровая сюита «Зимний костер» с краткими поэтическими эпиграфами Маршака и оратория «На страже мира» для

„Variante“ vermerken, sondern... „erleichtert“. Auf meine verblüffte Frage antwortete er: „Ich hoffe, dass die Musiker, die ein Gewissen haben, nicht die „erleichterten“ Versionen spielen wollen“ (27; S. 474).

Als Rostropowitsch die Konzertsymphonie Mitte der 50er Jahre im Ausland spielte, wurde sie in den höchsten Tönen gelobt: „Diese majestätische Partitur, voller Leben und Vielfalt, ist eine Goldmine an Themen und Episoden“; „Die Konzertsymphonie wird für immer ihren Platz unter Prokofjews besten Werken einnehmen“, - lobte der Kritiker (7; S. 583).

Die Cellosonate für Solocello war unvollendet. Der ehrwürdige Komponist, der sich für den zweiten Teil eine langsame Fuge ausgedacht hatte, zögerte nicht, einen erfahrenen Polyphonisten zu Rate zu ziehen, den Komponisten Wissarion Jakowlewitsch Schebalin, den Nachbarn seiner Datscha in Nikolina Gora. „... Sergej Sergejewitsch kam zu mir und bat mich, ihm zu helfen, ihn bei einer Fuge zu beraten, die er schreiben wollte... Peinlich berührt stammelte ich: „Ich wünschte, ich könnte selbst von Ihnen lernen...“, erinnerte sich Schebalin (7; S. 593).

Inmitten der Verfolgung „formalistischer“ Komponisten wollte sich Prokofjew dem Thema der Kinder zuwenden: „Es scheint mir, dass ich das Leben der Kinder berühren werde, wie Antäus den Boden berührt, und ich werde wieder Kraft finden...“ (13; S. 39). Der Kinderfunk brachte Sergej Sergejewitsch und Marschak zusammen, und die beiden großen Kinder, die man zusammen sah, fanden sehr schnell eine gemeinsame Sprache. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit waren zwei Werke - die Orchestersuite „Winterlagerfeuer“ mit kurzen poetischen Epigraphien von Marschak und das Oratorium „Auf Friedenswacht“

солистов, чтецов, хора и оркестра на стихи того же поэта.

Первое же исполнение в конце 1950 года ( в один вечер с сюитой «Зимний костер») оратории, состоящей из десяти эпизодов, вылилось в настоящий триумф. За минуту до начала концерта в зал с бокового входа неожиданно для присутствующих вошел Прокофьев. Зал взорвался аплодисментами, люди стоя приветствовали Сергея Сергеевича. Принимая в тот же вечер поздравления от писателя Александра Фадеева, как бы «крестного отца» оратории, который посоветовал привлечь в качестве соавтора Маршака, он сказал: «Вы очень подняли мою жизнь сейчас...» (7; с. 573).

## БЕЗНАДЕЖНОСТЬ

Насколько прекрасным было детство Прокофьева, настолько тяжелым, насыщенным мрачными, горестными событиями — конец его пути. Никогда прежде внутреннее состояние композитора не зависело столь сильно от внешних перипетий жизни. И это несмотря на то, что он умел дистанцироваться от окружающей обстановки — не вредно напомнить об этом лишний раз. Как и о его необыкновенной и редко встречающейся цельности. Очень выразительно и с артистической меткостью написал об этом молодой Мстислав Ростропович, наблюдавший близко Сергея Сергеевича на Николиной горе:

«В музыке он так же тщательно вычищал неаккуратно переписанные паузы, как в жизни тщательно и аккуратно одевался».

Слушая его музыку, невольно вспоминаешь его манеру разговаривать — остроумно,

für Solisten, Rezitatoren, Chor und Orchester zu Gedichten desselben Dichters.

Die Uraufführung des aus zehn Episoden bestehenden Oratoriums Ende 1950 (am selben Abend mit der Suite „Winterlagerfeuer“) war ein Triumph. Eine Minute vor Beginn des Konzerts betrat Prokofjew unerwartet den Saal durch einen Seiteneingang. Das Auditorium brach in Beifall aus, als die Menschen aufstanden, um Sergej Sergejewitsch zu begrüßen. Als er am selben Abend die Glückwünsche des Schriftstellers Alexander Fadejew entgegennahm, der wie der „Pate“ des Oratoriums wirkte und dazu riet, Marschak als Co-Autor einzubeziehen, sagte er: „Sie haben mein Leben jetzt wirklich verbessert...“ (7; S. 573).

## HOFFNUNGSLOSIGKEIT

Wie wunderbar war Prokofjews Kindheit, wie schwierig, voller düsterer, trauriger Ereignisse - das Ende seiner Reise. Nie zuvor war der innere Zustand des Komponisten so stark von den äußeren Wechselfällen des Lebens beeinflusst worden. Und das, obwohl er es verstand, sich von seiner Umwelt zu distanzieren - es schadet nicht, sich das noch einmal vor Augen zu führen. Ebenso wie seine außergewöhnliche und selten zu sehende Integrität. Der junge Mstislaw Rostropowitsch, der Sergej Sergejewitsch in Nikolina Gora aus nächster Nähe beobachtete, schrieb darüber sehr ausdrucksvoll und mit künstlerischer Präzision:

„In der Musik säuberte er die ungenau transkribierten Pausen genauso sorgfältig, wie er sich im Leben sorgfältig und ordentlich kleidete.“

Wenn man seine Musik hört, kann man nicht umhin, sich an seine Art zu sprechen zu erinnern - witzig, offen, manchmal hart, oft zärtlich.

откровенно, временами резковато, часто нежно.

В музыке Прокофьева — полное отсутствие сухости; в жизни — любовь к людям, природе, животным.

В музыке — точность темпов и железная ритмическая канва; в жизни — дисциплина и ритм всего дня.

В музыке — прозрачность оркестровки, использование минимума необходимых инструментов; в жизни — ничего лишнего в окружающей обстановке: только тот минимум предметов, который непосредственно нужен для жизни.

Наблюдая Сергея Сергеевича, можно было ежеминутно поражаться замечательной гармонии гениального композитора и человека, человека кристальной чистоты и вечной юности» (27; с. 479).

Но в конце 40-х годов разные обстоятельства — одно за другим, навалившиеся на него сразу всей своей невыносимой тяжестью — словно нарушили, сломали эту цельность, пригнули композитора, поранили его природную аполлоническую гармоничность.

Всегда ценивший смешное и забавное в жизни, Прокофьев, вероятно, из-за усиливающейся болезни постепенно утрачивал способность стойко сопротивляться черным полосам своей жизни, которые становились все шире и шире.

Сопровождающие весь его путь контрасты окружающего бытия, подчеркнем еще раз, на границе 40-50-х годов обострились до крайности. Приятие и шельмование его произведений носили словно характер своеобразного маятника. Выносить эту ситуацию Сергею Сергеевичу с каждым днем становилось все труднее.

In Prokofjews Musik fehlt es völlig an Trockenheit; im Leben - gibt es Liebe zu Menschen, Natur, Tieren.

In der Musik - die Genauigkeit des Tempos und die eiserne rhythmische Leinwand; im Leben - die Disziplin und der Rhythmus des ganzen Tages.

In der Musik die Transparenz der Orchestrierung, die Verwendung eines Minimums an notwendigen Instrumenten; im Leben - nichts Überflüssiges in der Umwelt: nur das Minimum an Gegenständen, die unmittelbar zum Leben benötigt werden.

Wenn man Sergej Sergejewitsch beobachtete, konnte man jede Minute von der wunderbaren Harmonie des brillanten Komponisten und des Mannes, eines Mannes von kristallklarer Reinheit und ewiger Jugend, staunen“ (27, S. 479).

Doch Ende der vierziger Jahre brachen verschiedene Umstände - einer nach dem anderen, die sich zu einem unerträglichen Gewicht auf türmten - diese Integrität, zermürbten den Komponisten, schädigten seine natürliche apollinische Harmonie.

Prokofjew, der stets das Komische und Amüsante schätzte, verlor, vielleicht aufgrund seiner zunehmenden Krankheit, allmählich die Fähigkeit, den dunkleren und tieferen Zügen in seinem Leben zu widerstehen.

Die Kontraste der umgebenden Welt, die sich, das sei noch einmal betont, an der Schwelle der 40er - 50er Jahre extrem verschärften. Die Akzeptanz und Missbilligung seiner Werke waren wie eine Art Pendel. Diese Situation wurde für Sergej Sergejewitsch von Tag zu Tag schwerer zu ertragen.

Жуткий эпизод описывает Ольга Павловна Ламм в своих воспоминаниях: «Летом (дело было на Николиной горе в 1949 году. — *Прим, авт.*) мы все пережили... ужасное событие: в относительно холодные дни июля ворвалось несколько жарких, и, однажды, к нам пришли Прокофьевы. Сергей Сергеевич был крайне возбужден, лицо его было красным, говорил он как-то не очень ясно и смятенно. Мира Александровна, держа его за руку, нежно и испуганно пыталась успокоить его и все твердила: "Сереженька, пойдем домой, пойдем скорее домой!" Но Сергей Сергеевич все устремлялся к Николаю Яковлевичу (Мясковскому. — *Прим. авт.*), по-видимому, желая ему что-то объяснить. Мы пытались усадить Сергея Сергеевича в тень на террасе, но он не мог оставаться неподвижным, все пытаюсь что-то пояснить, куда-то идти, тянул Миру Александровну в лес: "Гулять, гулять". С трудом... удалось проводить его домой на дачу... Вызвали врача из Москвы» (16; с. 194-195). По мнению врача, у Прокофьева случился инсульт, принявший форму почти что безумия. Рассказавшая этот случай Ольга Павловна не без оснований считает, что поводом для такой реакции послужил сильнейший контраст в приеме сочинений Прокофьева — в Большом театре на репетиции «Каменного цветка» ему устроили овацию, а незадолго до этого в труппе ленинградского Кировского на обсуждении «Повести о настоящем человеке» — настоящую обструкцию. Подорванная, измученная нервная система композитора не могла выдержать таких «перепадов».

Вновь стрелка качнулась в благоприятную сторону в 1952 году — решено было выпустить в свет четырехтомник избранных

Eine grausame Episode beschreibt Olga Pawlowna Lamm in ihren Erinnerungen: „Im Sommer (es war in Nikolina Gora im Jahr 1949 - *Anm. d. Verf.*) erlebten wir alle... ein schreckliches Ereignis: in den relativ kalten Julitagen brachen einige heiÙe Tage herein, und eines Tages kamen die Prokofjews zu uns. Sergej Sergejewitsch war sehr aufgeregt, sein Gesicht war rot und er sprach etwas verwirrt und unverständlich. Mira Alexandrowna, die seine Hand hielt, versuchte ihn zärtlich und ängstlich zu beruhigen und sagte: „Serjoschenka, lass uns nach Hause gehen, lass uns bald nach Hause gehen!“ Aber Sergej Sergejewitsch eilte immer wieder auf Nikolai Jakowlewitsch (Mjaskowski. - *Anm. d. Verf.*) zu, offenbar um ihm etwas zu erklären. Wir versuchten, Sergej Sergejewitsch auf der Terrasse in den Schatten zu setzen, aber er konnte nicht stillhalten, versuchte die ganze Zeit, etwas zu erklären, irgendwohin zu gehen, und zog Mira Alexandrowna in den Wald: „Geh, geh.“ Mit Schwierigkeiten... gelang es mir, ihn zum Haus zu begleiten... Wir haben einen Arzt aus Moskau angerufen“ (16; S. 194-195). Nach Angaben des Arztes erlitt Prokofjew einen Schlaganfall, der fast zum Wahnsinn führte. Olga Pawlowna, die diese Geschichte erzählte, glaubt, dass der Grund für diese Reaktion der starke Kontrast in der Rezeption von Prokofjews Werken war - bei einer Probe von „Die steinerne Blume“ im Bolschoi-Theater erhielt er stehende Ovationen, während er kurz zuvor im Leningrader Kirow-Theater bei einer Diskussion von „Die Geschichte vom wahren Menschen“ - eine echte Obstruktion erhielt. Das geschädigte, erschöpfte Nervensystem des Komponisten konnte solche „Umschwünge“ nicht verkraften.

Mit der Entscheidung, eine vierbändige Auswahl der Klavierwerke des Komponisten zu veröffentlichen, kam 1952 wieder Bewegung in die Sache.

фортепианных произведений композитора.

Он так страстно хотел быть востребованным у себя на Родине, что считал недопустимым для себя издаваться за рубежом до тех пор, пока ноты не выйдут в СССР.

После приступа 1949 года состояние здоровья Сергея Сергеевича резко ухудшилось. Доза рабочего времени, по настоянию врачей, свелась до одного часа в день. Прокофьев уже не мог постоянно жить и на благословенной Николиной горе. Начиная с зимы 1950-1951 года супруги проводили холодное время года в центре Москвы, в квартире отца Миры Александровны в Камергерском переулке, где семья сначала занимала две комнаты, потом, после долгих уговоров, удалось убедить соседей поменяться, и Прокофьевым достались все три комнаты.

Очень удручала Сергея Сергеевича смерть близких друзей-единомышленников, один за другим ушедших из жизни — кроме Эйзенштейна, Асафьев, Ламм, Мясковский. Напомним: дружба с последним длилась целых 44 года.

На встрече 1953 года, последнего в его жизни, наш композитор цитировал строки В. Жуковского, поминая умерших:

О милых спутниках, которые наш свет Своим  
сопутствием для нас животворили,

Не говори с тоской: их нет,  
Но с благодарностию: были.

В последние годы жизни Прокофьева с трудом узнавали сыновья. «Он еще не был старым человеком и должен был быть в расцвете сил, несмотря на сохранившееся чувство юмора и трудоспособность, (в нем. — *Прим. авт.*) проглядывало какое-то угнетенное состояние, затаившаяся

Er war so sehr darauf bedacht, in seinem Heimatland gefragt zu sein, dass er es für inakzeptabel hielt, im Ausland zu veröffentlichen, solange die Noten in der UdSSR nicht freigegeben waren.

Nach dem Anfall von 1949 verschlechterte sich der Gesundheitszustand von Sergej Sergejewitsch rapide. Die Arbeitszeit wurde auf Drängen der Ärzte auf eine Stunde pro Tag reduziert. Prokofjew konnte nicht mehr dauerhaft in dem gesegneten Nikolina Gora leben. Seit dem Winter 1950-1951 verbrachte das Paar die kalte Jahreszeit im Zentrum Moskaus, in einer Wohnung von Miras Vater in der Kamergerski-Gasse, wo die Familie zunächst zwei Zimmer hatte, später gelang es ihnen nach langem Zureden, die Nachbarn zum Umziehen zu bewegen, und die Prokofjews erhielten alle drei Zimmer.

Sergej Sergejewitsch war sehr traurig über den Tod seiner engen, gleichgesinnten Freunde, die - abgesehen von Eisenstein, Assafjew, Lamm und Mjaskowski - einer nach dem anderen starben. Die Freundschaft mit letzterem dauerte 44 Jahre.

Bei einer Begegnung im Jahr 1953, der letzten in seinem Leben, zitierte unser Komponist Zeilen aus W. Schukowski, Gedenken an die Toten:

Von den süßen Gefährten, die unser Licht  
Durch ihre Gesellschaft zum Leben geschenkt  
haben,  
Sprich nicht mit Sehnsucht: es gibt keine;  
Aber mit Dankbarkeit: sie waren.

In seinen letzten Lebensjahren wurde Prokofjew von seinen Söhnen kaum noch erkannt. „Er war noch kein alter Mann und hätte in der Blüte seines Lebens stehen müssen, doch trotz seines erhaltenen Humors und seiner Arbeitsfähigkeit (in ihm. - *Anm. d. Verf.*) konnte man eine Art depressiven Zustand, eine unterschwellige Bitterkeit

горечь и утомление, которые, по моему, отражали пережитое» (15; с. 230). Таким видел Сергея Сергеевича старший сын в начале 50-х. Святослав Сергеевич, вероятно, вспоминал молодого здорового отца, который обожал играть со своими мальчиками в морской бой, причем не в обыкновенный, а усовершенствованный, с более сложными правилами; включался в игру в детскую железную дорогу и предлагал новые необычные маршруты; увлекался фразами-перевертышами.

Старший сын сфотографировал отца незадолго до смерти: «Это был уже другой человек, с печальным и безнадежным взглядом» (15; с. 229). Он стал больше интересоваться жизнью сыновей, в частности, следил за увлечением Олега живописью и даже способствовал тому, чтобы тот начал брать частные уроки у известного художника Роберта Фалька.

Всячески старалась скрасить вынужденно аскетичный образ жизни мужа Мира Александровна. Она много и постоянно читала ему вслух — как художественную литературу, так и мемуарику. И здесь у него были свои предпочтения. Например, он тяжело переносил Достоевского и избегал погружаться в атмосферу его сочинений. Предпочитал «Игрока». Очень ценил Толстого, Чехова, но не юмористические рассказы, а «Степь», «Скучную историю». Островский не привлекал, так как не видел его пьесы приспособленными к оперным сюжетам. Чрезвычайно любил Сергей Сергеевич Пушкина за мудрость, солнечность, ясность — за те самые качества, которыми с избытком был наделен сам. Прочла ему Мира Александровна письма Балакирева и Стасова, книги о Глинке, Чайковском, Римском-Корсакове. Он внимательно слушал и поневоле сопоставлял судьбу великих со своей судьбой.

und Müdigkeit erkennen, die meiner Meinung nach das widerspiegelte, was er erlebt hatte“ (15; S. 230). So sah ihn Sergej Sergejewitschs ältester Sohn in den frühen 50er Jahren. Swjatoslaw Sergejewitsch erinnerte sich wahrscheinlich an seinen jungen, gesunden Vater, der mit seinen Jungen gerne Seekampf spielte, und zwar keinen gewöhnlichen, sondern einen verbesserten mit komplizierteren Regeln; er beteiligte sich am Spiel der Kindereisenbahn und schlug neue und ungewöhnliche Strecken vor; er mochte Palindrome.

Der älteste Sohn hat seinen Vater kurz vor seinem Tod fotografiert: „Er war schon ein anderer Mensch, mit einem traurigen und hoffnungslosen Blick“ (15; S. 229). Er interessierte sich mehr für das Leben seiner Söhne, insbesondere verfolgte er Olegs Leidenschaft für die Malerei und ermutigte ihn sogar, Privatunterricht bei dem berühmten Künstler Robert Falk zu nehmen.

Mira Alexandrowna tat ihr Bestes, um den zwanghaft asketischen Lebensstil ihres Mannes aufzuheitern. Sie las ihm ständig laut vor - sowohl Belletristik als auch Memoiren. Und hier hatte er seine eigenen Vorlieben. So tolerierte er beispielsweise Dostojewski kaum und vermied es, in die Atmosphäre seiner Werke einzutauchen. Er bevorzugte den „Spieler“. Er schätzte Tolstoi, Tschechow, aber keine humorvollen Geschichten, sondern „Die Steppe“, „Eine langweilige Geschichte“. Ostrowski legte keinen Einspruch ein, da er seine Stücke nicht an Opern Themen angepasst sah. Segej Sergejewitsch schätzte Puschkina sehr für seine Weisheit, sein sonniges Gemüt und seine Klarheit - Eigenschaften, mit denen er selbst im Überfluss ausgestattet war. Mira Alexandrowna las ihm Briefe von Balakirew und Stassow vor, Bücher über Glinka, Tschaikowsky, Rimski-Korsakow. Er hörte aufmerksam zu und verglich

Не проходил композитор и мимо появляющихся музыкальных новинок, в частности, он жадно расспрашивал друзей о только что появившихся Двадцати четырех прелюдиях и фугах Шостаковича.

Связь с внешним миром ныне осуществлялась только через радио, да изредка предпринимались короткие прогулки по Москве. Из-за начавшейся холодной войны бедный композитор ничего не знал об исполнениях своей музыки за рубежом и о том, где находятся некоторые оставшиеся там ноты.

Даже юбилейный концерт в честь 60-летия Прокофьева, прошедший скромно, безо всякой помпы, врачи запретили ему посетить. Он, правда, своеобразно на нем «присутствовал» — через двустороннюю радиотелефонную связь между Домом композиторов и своей квартирой, выслушивал все приветственные речи; а в конце, после небольшого концерта, из радиорупора слышались ответные слова благодарности юбиляра, что привело публику в восторг.

Неминуемый конец все приближался. Прокофьев, такой прежде неугасимо жизнелюбивый, терял свое главное солнценосное качество. Теперь он часто повторял такие слова: «А сколько я мог бы, должен был бы еще написать». И совсем уж необычное для него признание: «Душа болит...» С ужасом Мира Александровна услышала от него роковое: «Ты должна будешь, обязана будешь привести в порядок мои дела...» (18; с. 288, 289).

В последний день жизни композитора ничто, казалось, не предвещало скорого конца. Мира Александровна читала вслух воспоминания о Гоголе, заходил концертмейстер Большого театра

unwillkürlich das Schicksal der großen Persönlichkeiten mit seinem eigenen.

Der Komponist hielt sich auch über die neuesten Entwicklungen auf dem Laufenden und fragte seine Freunde eifrig nach Schostakowitschs neuen Vierundzwanzig Präludien und Fugen.

Die Kommunikation mit der Außenwelt erfolgte nur noch über das Radio und gelegentliche kurze Spaziergänge in Moskau. Aufgrund des Kalten Krieges wusste der arme Komponist nichts über Aufführungen seiner Musik im Ausland und den Verbleib einiger seiner verbliebenen Noten.

Selbst das Konzert zu Prokofjews 60. Geburtstag, das bescheiden und ohne jeglichen Pomp stattfand, wurde von seinen Ärzten untersagt. Er war jedoch auf besondere Weise „anwesend“ - über eine Zwei-Wege-Funktelefonverbindung zwischen dem Haus der Komponisten und seiner Wohnung hörte er alle Begrüßungsreden; und am Ende, nach einem kleinen Konzert, ertönten die Dankesworte aus dem Funkturm, was das Publikum erfreute.

Das unvermeidliche Ende rückte immer näher. Prokofjew, der zuvor so unersättlich lebenslustig war, verlor seine wichtigste sonnige Eigenschaft. Nun wiederholte er oft die folgenden Worte: „Und wie viel mehr hätte ich schreiben können und sollen“. Und ein für ihn recht ungewöhnliches Geständnis: „Meine Seele schmerzt...“. Mira Alexandrowna war entsetzt, als sie ihn die verhängnisvollen Worte sagen hörte: „Du wirst es müssen, du wirst meine Angelegenheiten in Ordnung bringen müssen...“ (18; S. 288, 289).

Am letzten Tag des Lebens des Komponisten schien nichts auf ein baldiges Ende hinzudeuten. Mira Alexandrowna las Erinnerungen an Gogol vor, und der Konzertmeister des Bolschoi-Theaters kam vorbei, um ein



взять новый фрагмент для готовящегося к постановке балета «Каменный цветок». Около восьми часов вечера Прокофьев вышел из кабинета, где отдыхал. Его шатало, он жаловался на озноб, головокружение, тошноту. Тщетно медики боролись за его жизнь. Смерть наступила мгновенно от кровоизлияния в мозг.

Время перехода Прокофьева в небытие оказалось сродни абсурдистской акции. Он расстался с жизнью в день смерти Сталина, 5 марта. Это помешало достойно проводить гордость и славу русской музыки. Пресса и радио были блокированы другим событием, многие люди не могли проститься с покойным, оказалось невозможным достать цветы, друзья срезали домашние, в горшках. Альфред Шнитке, со слов очевидцев, описывает скромную процессию людей, осмелившихся в этот день проводить Прокофьева в последний путь: «по почти пустой улице, параллельной бурлящему потоку трагически-истеричной массы, что оплакивала Сталина, двигалась в противоположном направлении небольшая группа людей, неся на плечах гроб величайшего русского композитора... Этот образ кажется мне символическим. Ибо подобное движение против течения в то время было абсолютно бесперспективным...» (22; с. 3).

На более чем скромных проводах прозвучали приметные слова Шостаковича: «Я горжусь тем, что мне посчастливилось жить и работать рядом с таким великим музыкантом, как С.С. Прокофьев» (7; с. 597).

Но система контрастов продолжала действовать и после кончины композитора. Его «лебединая песнь», Седьмая симфония (1951-1952),

neues Fragment für das Ballett „Die steinerne Blume“ aufzunehmen, das für die Produktion vorbereitet wurde. Gegen acht Uhr abends verließ Prokofjew das Büro, in dem er sich ausgeruht hatte. Er war zittrig und klagte über Schüttelfrost, Schwindelgefühl und Übelkeit. Vergeblich kämpften die Sanitäter um sein Leben. Er starb sofort an einer Hirnblutung.

Der Zeitpunkt, zu dem Prokofjew in Vergessenheit geriet, kam einer absurden Aktion gleich. Am 5. März, dem Tag von Stalins Tod, gab er sein Leben auf. Dies verhinderte, dass der Stolz und der Ruhm der russischen Musik in Ehren gehalten werden konnten. Die Presse und das Radio waren durch ein anderes Ereignis blockiert, viele Menschen konnten sich nicht von dem Verstorbenen verabschieden, es war unmöglich, Blumen zu besorgen, Freunde schnitten selbstgemachte Blumen in Töpfen. Alfred Schnittke beschreibt nach Augenzeugenberichten die bescheidene Prozession von Menschen, die es wagten, sich an diesem Tag von Prokofjew zu verabschieden: „In einer fast leeren Straße, parallel zu dem tobenden Strom tragisch-hysterischer Massen, die um Stalin trauerten, bewegte sich eine kleine Gruppe von Menschen in die entgegengesetzte Richtung, die den Sarg des größten russischen Komponisten auf ihren Schultern trugen... Dieses Bild scheint mir symbolisch zu sein. Denn eine solche Bewegung gegen den Strom war damals völlig aussichtslos...“ (22; S. 3).

Bei der mehr als bescheidenen Verabschiedung erklangen Schostakowitschs denkwürdige Worte: „Ich bin stolz, dass ich das Privileg hatte, an der Seite eines so großen Musikers wie S. S. Prokofjew zu leben und zu arbeiten“ (7; S. 597).

Aber das System der Kontraste funktionierte auch nach dem Tod des Komponisten weiter. Sein „Schwanengesang“, die Siebte Sinfonie

которую Прокофьев назвал юношеской, пронизанная светлой печалью, свежим лиризмом, беззаботным юмором, в чем-то родственная Классической симфонии, была удостоена в 1957 году Ленинской премии. Россия всегда любила своих знаменитых покойников.

Горько звучат в этой связи строчки из письма-отклика Шостаковича на симфонию: «Желаю Вам жить и создавать по крайней мере сто лет. Слушая такие произведения, как ваша Седьмая симфония, становится гораздо легче и веселее жить» (7; с. 588). Нам же кажется, что этой музыкой Прокофьев возвращался в свое счастливейшее детство и прощался с жизнью как с любимой в нежном возрасте сказкой.

Приходится признать, что последний период жизни композитора иначе как трагическим, не назовешь. Мы старались показать, что по ряду серьезных причин он не вписался в западную жизнь, и возвращение его, обласканного и признанного во всем мире автора, было закономерным. Однако при всем желании войти в жизнь такой обновившейся Родины, он по-настоящему своим не стал и здесь, то есть тоже не вписался, несмотря опять же на прижизненный статус советского классика. Всегда и во всех случаях, где бы он ни жил, его спасал благоносный солнечный гениальный дар, который давал художнику подлинную независимость и позволял его яркой индивидуальности проявлять себя, не считаясь с окружающими обстоятельствами.

Немного перефразируя любимого Прокофьевым Бажова, закончим рассказ о жизни композитора такими словами сказочника: «Добрый мастер ушел. С дорогим глазом, с золотой рукой» (7; с. 599).

(1951-1952), die Prokofjew als eine jugendliche Sinfonie bezeichnete, die von leichter Traurigkeit, frischer Lyrik und unbeschwertem Humor durchdrungen ist, ähnlich wie die klassische Sinfonie, wurde 1957 mit dem Lenin-Preis ausgezeichnet. Russland hat seine berühmten Toten schon immer geliebt.

Die Zeilen aus Schostakowitschs Antwortbrief auf die Sinfonie sind in dieser Hinsicht ergreifend: „Ich wünsche Ihnen, dass Sie mindestens hundert Jahre lang leben und schaffen. Das Hören von Werken wie Ihrer Siebten Symphonie macht das Leben viel leichter und fröhlicher“ (7; S. 588). Es scheint uns, dass Prokofjew mit dieser Musik in seine glücklichste Kindheit zurückkehrte und sich vom Leben als geliebtes Märchen im zarten Alter verabschiedete.

Wir müssen zugeben, dass der letzte Lebensabschnitt des Komponisten nichts weniger als tragisch war. Wir haben versucht zu zeigen, dass er aus einer Reihe von schwerwiegenden Gründen nicht in das westliche Leben passte und seine Rückkehr als international geachteter und gefeierter Komponist nur natürlich war. Aber bei allem Wunsch, sich in das Leben dieses verjüngten Mutterlandes einzufügen, gehörte er auch nicht wirklich hierher, das heißt, er passte auch nicht hinein, obwohl er ein Leben lang ein sowjetischer Klassiker war. Zu allen Zeiten und in allen Fällen, wo auch immer er lebte, wurde er durch eine wohlthuende sonnige Gabe des Genies gerettet, die dem Künstler wahre Unabhängigkeit verlieh und seiner lebendigen Individualität erlaubte, sich ohne Rücksicht auf die sie umgebenden Umstände auszudrücken.

Um Prokofjews Liebling Baschow zu paraphrasieren, wollen wir die Lebensgeschichte des Komponisten mit den Worten des Erzählers beenden: „Der gute Meister ist gegangen. Mit

einem lieben Auge, mit einer goldenen Hand“ (7; S. 599).

## НЕ ТОЛЬКО МУЗЫКА

«Темные бездны реального никогда не лишались в его представлении всепокоряющего солнца», — так сказал о Прокофьеве его выдающийся младший современник и коллега Альфред Шнитке. Это высказывание вполне можно было бы поместить в альбом нашего героя, куда он помещал высказывания знаменитых людей о том, что они думают о солнце.

Сергей Сергеевич не только был наделен светлым оптимистическим мировоззрением, он сумел — что вообще редко встречалось в истории мировой культуры — гармонично сочетать в своей личности черты художника и человека.

Вот каким, уже вернувшимся из-за границы, увидел его Святослав Рихтер: «Как-то в солнечный день я шел по Арбату и увидел необычного человека. Он нес в себе вызывающую силу и прошел мимо меня, как явление. В ярких желтых ботинках, клетчатый, с красно-оранжевым галстуком. Я не мог не обернуться ему вслед — это был Прокофьев».

Видимо, одно из главных определяющих свойств натуры композитора была цельность. Она и обеспечивала ту самую гармоничность, о которой говорили многие из знавших его: «В Прокофьеве много свежести и тех простых, совершенно неожиданных очарований, которые мы с детской радостью узнаем и встречаем в Природе, где мы видим неожиданного зверька, невиданный цветок, вдруг взлетевшую бабочку, слышим в октябрьский день жужжанье шмеля и

## NICHT NUR MUSIK

„Die dunklen Abgründe des Realen wurden in seinem Geist nie der alles bezwingenden Sonne beraubt“, - so sagte über Prokofjew sein herausragender jüngerer Zeitgenosse und Kollege Alfred Schnittke. Diese Aussage könnte durchaus in das Album unseres Helden aufgenommen worden sein, in dem er Aussagen berühmter Persönlichkeiten über ihre Meinung zur Sonne festgehalten hat.

Sergej Sergejewitsch war nicht nur mit einer hellen und optimistischen Einstellung ausgestattet, sondern es gelang ihm auch - was in der Geschichte der Weltkultur im Allgemeinen selten ist - die Züge eines Künstlers und eines Menschen harmonisch in seiner Persönlichkeit zu vereinen.

So sah ihn Swjatoslaw Richter, als er aus dem Ausland zurückkehrte: „Eines sonnigen Tages ging ich den Arbat entlang und sah eine ungewöhnliche Person. Er trug eine suggestive Kraft in sich und ging an mir vorbei wie ein Phänomen. Er trägt leuchtend gelbe hohe Schuhe, kariert, mit einer rot-orangenen Krawatte. Ich konnte nicht anders, als mich in seinem Kielwasser umzudrehen - es war Prokofjew.“

Offenbar war eine der wichtigsten Eigenschaften des Komponisten Integrität. Sie sorgte für jene Harmonie, von der viele, die ihn kannten, sprachen: „Prokofjew ist voller Frische und jener einfachen, völlig unerwarteten Reize, die wir in der Natur erkennen und mit Freude begegnen, wo wir ein unerwartetes Tier, eine ungesehene Blume, einen plötzlich fliegenden Schmetterling sehen, das Summen einer Hummel an einem Oktobertag und den kristallinen Gesang einer Waldlerche hören... In diesem jungen

хрустальную песнь лесного жаворонка... в этом юном гении вся надежда на возрождение музыки и что он явит из себя наконец ту героическую цельную фигуру, которой давно недостает столь блестящей Русской Музыке», — эти пророческие слова принадлежат поэту Константину Бальмонту.

Происхождение заветной цельности Прокофьева — скорее всего от его необыкновенной причастности к природе. Он не просто пассивно любовался ею. Это были взаимоотношения чувствующих друг друга партнеров — с понравившимся ароматным полевым цветком или с особо большим причудливым муравейником, со звездным небом или новой живописной проселочной дорогой, с бездомной собачкой или хорошим грибом. Он восхищался отсветами заката, рисунками бегущих облаков, разнообразными переливами певчих птиц. Сергей Сергеевич хотел не только чувствовать запахи и ощущать звуки природы, но и знать о ней как можно больше. Справочники о растениях, специальная книга о сталактитовых пещерах — не случайные в его библиотеке. Он себя действительно ощущал частью природы: «Мне нравились, например, крик петуха, запах дымка, запах лошадей, смешанный с махоркой». И это при том, что большую часть взрослой жизни прожил в городских условиях. Правда, в летнюю пору неизменно стремился испытать из живительного натурального источника.

Предвижу несогласие, но мне кажется, что буйство разных природных стихий в музыке Прокофьева сродни таким же стихиям в душе человеческой и более — даже в социальной жизни. Во всяком случае, для меня как для слушателя вихревая вьюга в «Метели» из

Genie ruhen alle Hoffnungen auf der Wiederbelebung der Musik und darauf, dass er endlich jene heroische Gesamtgestalt offenbart, die der russischen Musik lange gefehlt hat“ - diese prophetischen Worte stammen von dem Dichter Konstantin Balmont.

Der Ursprung der von Prokofjew so geschätzten Ganzheitlichkeit liegt höchstwahrscheinlich in seiner außergewöhnlichen Auseinandersetzung mit der Natur. Er hat sie nicht nur passiv bewundert. Es war eine Beziehung von Gefühlspartnern - mit einer duftenden Wildblume oder einem besonders großen, skurrilen Ameisenhügel, mit einem Sternenhimmel oder einer malerischen neuen Landstraße, mit einem streunenden Hund oder einem guten Pilz. Er bewunderte die Spiegelungen des Sonnenuntergangs, die Muster der vorbeiziehenden Wolken, die verschiedenen Schattierungen der Singvögel. Er wollte nicht nur die Geräusche der Natur riechen und fühlen, sondern auch so viel wie möglich über sie erfahren. Fachbücher über Pflanzen, ein spezielles Buch über Tropfsteinhöhlen waren kein Zufall in seiner Bibliothek. Er fühlte sich als Teil der Natur: „Ich mochte zum Beispiel den Schrei des Hahns, den Geruch von Rauch, den Geruch von Pferden gemischt mit Tabak.“ Und das, obwohl er die meiste Zeit seines Erwachsenenlebens in einer städtischen Umgebung gelebt hat. Im Sommer suchte er jedoch stets die lebensspendende natürliche Quelle auf, um von ihr zu trinken.

Ich rechne mit einer Meinungsverschiedenheit, aber mir scheint, dass der Aufruhr der verschiedenen Naturelemente in Prokofjews Musik den gleichen Elementen in der menschlichen Seele und noch mehr im gesellschaftlichen Leben entspricht. Für mich als Hörer

«Войны и мира», где «носятся черти, бабы-яги», сцена в игорном доме в «Игроке» и картина сметающей все на своем пути революции в «Кантате к XX-летию Октября» — сходные явления.

Даже в природе композитор не изменял светлому взгляду на мир. По свидетельству второй жены, Миры Александровны Мендельсон-Прокофьевой, он предпочитал лес не мрачный, густой, а более прозрачный, где хвойные деревья чередовались с лиственными и неожиданно можно было выйти на светлую зеленую поляну.

Скорее всего, именно у природы, которая устроена необыкновенно целесообразно, воспринял Прокофьев — композитор и человек и это драгоценное качество. Он сам сформулировал его: «Во всем, что я пишу, я придерживаюсь двух главных принципов — ясность в выявлении моих идей, избегание всего лишнего в их выражении». На самом деле, его музыка может нравиться, может и не быть близкой, но в ней никогда нет «воды», так называемых общих мест. Весьма любопытно в связи с ясностью и четкостью мышления Сергея Сергеевича вспомнить совет, данный им другу Сувчинскому, обитавшему тогда во Франции, которому предложили в 20-е годы работать в Москве: «Если Вы находите, что сейчас и без Вас обойдутся, то тогда лучше сохранить себя в резерве, с тем, чтобы вступить в работу свежим... Вбивать основы хорошо, но если при взмахе молот будет ударяться о притолоку, то польза будет малая»...если же «Вы сможете превозмочь засос эмиграции еще в течение нескольких лет, то ехать не надо, ибо свежие силы пригодятся не только при вколачивании свай, но и при

sind jedenfalls der wirbelnde „Schneesturm“ in „Krieg und Frieden“, in dem „Teufel und Baba-Jaga fliegen“, die Szene im Haus des „Spielers“ und das Bild der Revolution, das in der „Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution“ alles hinwegfegt, ähnliche Phänomene.

Auch in der Natur verriet der Komponist nie seine leichtere Sicht auf die Welt. Laut seiner zweiten Frau, Mira Alexandrowna Mendelssohn-Prokofjewa, bevorzugte er nicht den düsteren, dichten Wald, sondern einen transparenteren, in dem sich Nadelbäume mit Laubbäumen abwechselten und man plötzlich auf eine hellgrüne Lichtung gelangen konnte.

Prokofjew - Komponist und Mensch - hat diese wertvolle Eigenschaft wahrscheinlich von der Natur übernommen, die auf ungewöhnlich zweckmäßige Weise organisiert ist. Er selbst formulierte es so: „In allem, was ich schreibe, halte ich mich an zwei Hauptprinzipien - Klarheit in der Darstellung meiner Ideen und Vermeidung von Überflüssigem in ihrem Ausdruck.“ In der Tat kann man seine Musik mögen oder auch nicht, aber sie enthält niemals „Wasser“, sogenannte Allgemeinheiten. In Bezug auf die Klarheit und Präzision des Denkens von Sergej Sergejewitsch ist es interessant, sich an den Rat zu erinnern, den er seinem damals in Frankreich lebenden Freund Suwtschinski gab, dem in den 20er Jahren eine Stelle in Moskau angeboten wurde: „Wenn Sie feststellen, dass sie jetzt ohne Sie auskommen, dann ist es besser, sich in Reserve zu halten, damit Sie frisch an die Arbeit gehen können... In die Fundamente zu hämmern ist gut, aber wenn der Hammer mit einem Schlag den Türsturz trifft, nützt es wenig“ ... wenn „Sie den Sog der Auswanderung noch ein paar Jahre überwinden können, dann gehen Sie nicht, denn frische Kräfte sind nicht nur beim

возведении стен». Возможно, что в 1922 году такой позицией Прокофьев руководствовался и сам. Позже, как известно, для своей собственной судьбы он выбрал другие мотивы.

Однако более всего организованность, целеустремленность, необычайно четкие, можно сказать, доверительные отношения со временем сказались в умении работать — завидном таланте Сергея Сергеевича. А если не работать, то ни в коем случае не убивать время — этого Прокофьев с детства не умел. Много свидетельств тому и в воспоминаниях, и в письмах. Боясь нареканий за длинную цитату, рискну тем не менее — очень уж характерно описание самого композитора в письме к его приятельнице Фатме Самойленко о режиме дня, господствующем в баварском местечке Этталь, где Прокофьев в течение полутора лет постоянно проживал вместе с матерью и своим другом Башкирцевым-Вериным в начале 20-х годов: «... встаю в 8 с половиной... Пью шоколад и осматриваю, на месте ли сад. Затем запираюсь работать. Пишу 3-й концерт. В 12,5 — завтрак. По рюмочке Сен-Рафаэля, больше ни-ни! В 2 — шахматная партия (матч; пока результат: я + 5, Борис Верин +2, ничьи — 2). Около 3,5 партия кончается, берем костюмы, полотенце и градусник и ...идем купаться. Температура воды +22 по цельсию... По возвращении — чай с желе. Приходит усатый почтальон. Всегда четыре газеты и два или три письма. Происходит чтение и неспешный чай. В 6 я удаляюсь заниматься, обыкновенно играю на рояле. В 7,5 — обед. После обеда мама и Б.Н. (Верин. — *Прим, авт.*) идут на ферму за молоком, теплое, прямо из-под коровы. А я готовлюсь к лекции, прочитываю главу из Outline

Hämmern von Pfählen, sondern auch beim Bau von Mauern nützlich.“ Es ist möglich, dass sich Prokofjew 1922 selbst von dieser Position leiten ließ. Später wählte er, wie wir wissen, andere Motive für sein eigenes Schicksal.

Vor allem aber spiegelten sich seine Organisation, seine Entschlossenheit und seine ungewöhnlich klare, man könnte sagen, vertrauensvolle Haltung im Laufe der Zeit in seiner Arbeitsfähigkeit wider - ein beneidenswertes Talent dafür. Und wenn nicht, um zu arbeiten, dann auf keinen Fall, um die Zeit totzuschlagen - das konnte Prokofjew seit seiner Kindheit nicht. In seinen Erinnerungen und in seinen Briefen finden sich zahlreiche Belege dafür. Aus Angst, wegen des langen Zitats gerügt zu werden, wage ich es trotzdem - die Beschreibung des Komponisten in einem Brief an seine Freundin Fatma Samoilenko über den Alltag im bayerischen Ettal, wo Prokofjew Anfang der 20er Jahre eineinhalb Jahre lang mit seiner Mutter und seinem Freund Werin-Baschkirow lebte, ist nur allzu typisch: „... aufstehen um 8:30 Uhr... Ich trinke Schokolade und sehe mich um, um nach dem Garten zu sehen. Dann schließe ich mich zum Arbeiten ein. Ich schreibe das 3. Konzert. Um 12.30 Uhr, Frühstück. Eine Aufnahme von St. Raphael, mehr nicht! Um 2 - Schachpartie (Match; bisheriges Ergebnis: ich + 5, Boris Werin +2, 2 Remis). Gegen 3.30 Uhr endet das Spiel, wir nehmen Anzüge, ein Handtuch und ein Thermometer und ... gehen schwimmen. Wassertemperatur +22 Celsius... Bei unserer Rückkehr - Tee mit Gelee. Der schnauzbärtige Postbote trifft ein. Immer vier Zeitungen und zwei oder drei Briefe. Es wird gelesen und in aller Ruhe Tee getrunken. Um 6 Uhr ziehe ich mich zurück, um zu arbeiten, meistens am Klavier. Um 7.30 Uhr gibt es Mittagessen. Nach dem Mittagessen gehen Mama und W. N. (Werin - *Anm.*

of History Уэллса, преувеличенной книги. В 9 часов приват-доцент (я) читает лекцию по мирозданию перед лежащей на двух диванах аудиторией. В 10 мама уходит спать, Б.Н. — читать, а я пишу письма ...или переписываю ноты. В 11 мы с Б.Н. идем бросать в ящик письма, оттуда к океану и наблюдаем звезды. В 11,5 съедаем творог с молоком, целуемся и расходимся на покой. Расписание строго соблюдается». Кто, даже из незаурядных людей, мог бы похвастаться таким замечательным времяпрепровождением?

Сведения же о том, как Прокофьев работал, захватывают. Он трудился одинаково интенсивно везде, где бы то ни было: в купе поезда или каюте парохода, в больничной палате или на лесной поляне, в любом настроении и даже тогда, когда рядом не было ни рояля, ни письменного стола. Он записывал пришедшие в голову музыкальные мысли на клочке бумаги, коробке от папирос, использованном конверте, если не было под рукой заветной записной книжки. А уж сколько у него было корректуры, редакций, оркестровок — лучшим отдыхом композитор считал правильную смену занятий.

Дмитрий Кабалевский вспоминал, как Прокофьев, не переносящий праздности вокруг себя, находясь в Доме творчества композиторов «Иваново», организовал обычай, по которому каждый должен был по вечерам отчитываться о проделанной за день работе.

Солнце, подарившее Сергею Сергеевичу светлый взгляд на мир, обогатило его незаурядной активностью, энергией и волей: «Я не

*d. Verf.)* auf den Bauernhof, um warme Milch zu holen, direkt von der Kuh. Und ich bereite mich auf die Vorlesung vor, indem ich ein Kapitel aus Wells Outline of History lese, einem wunderbaren Buch. Um 9 Uhr hält der private Dozent (ich) einen Vortrag über die Schöpfung vor einem Publikum, das auf zwei Sofas liegt. Um 10 Uhr geht Mama ins Bett, W. N. liest und ich schreibe Briefe ... oder schreibe Notizen um. Um 11 Uhr gehen W. N. und ich los, um Briefe in eine Schublade zu werfen, von dort aus ans Meer zu gehen und die Sterne zu beobachten. Um 11.30 Uhr essen wir Hüttenkäse mit Milch, küssen uns und ziehen uns zurück. Der Zeitplan wird strikt eingehalten.“ Wer, selbst ein außergewöhnlicher Mensch, könnte sich mit einem so wunderbaren Zeitvertreib brüsten?

Die Berichte über die Arbeitsweise Prokofjews sind jedoch faszinierend. Er arbeitete mit der gleichen Intensität, wo immer er sich aufhielt: in einem Zugabteil oder einer Dampfkabine, in einer Krankenstation oder auf einer Waldlichtung, in jeder Stimmung und auch dann, wenn weder ein Klavier noch ein Schreibtisch in der Nähe waren. Er schrieb seine musikalischen Gedanken auf einem Stück Papier, einer Zigarettenschachtel oder einem gebrauchten Briefumschlag nieder, wenn kein Notizbuch zur Hand war. Und er hatte so viele Korrekturen, Überarbeitungen und Orchestrierungen - der Komponist fand, dass der richtige Berufswechsel die beste Erholung ist.

Dmitri Kabalewski erinnerte sich daran, wie Prokofjew, der den Müßiggang um sich herum nicht ertragen konnte, während seiner Zeit im Haus der Komponisten „Iwanowo“ einen Brauch einführte, wonach jeder abends über die tagsüber geleistete Arbeit Bericht erstatten musste.

Die Sonne, die Sergej Sergejewitsch einen hellen Blick auf die Welt schenkte, bereicherte ihn mit überragender Aktivität, Energie und Willenskraft: „Ich

люблю пребывать в состоянии, я люблю быть в движении» — эта самохарактеристика как нельзя лучше определяла доминанту его натуры. Даже «Обломова» Ивана Гончарова не мог читать — слишком уж чужд был ему этот персонаж!

Он хотел все успеть и ему это удавалось — играл в шахматы и вел обширную шахматную и нешахматную переписку; изучал языки; делал переводы; как замечает Наталия Ильинична Сац, «если ему что-либо нравилось, то очень; если нет — тоже очень. Говорил коротко, прямо, горячо, даже резко. Не пользовался словами “так себе”, “отчасти”. К его необычным, похожим на обрубки, ответам надо было привыкнуть, зато потом становилось легко и просто. Он был искренен и откровенен...».

Характерна, кстати, манера игры в столь любимые шахматы, которыми Прокофьев занимался всю жизнь и очень серьезно, где он достиг немалых успехов: защиту не любил, а вот «атаку проводил остроумно и изобретательно» — мнению выдающегося профессионала Михаила Ботвинника можно верить.

Как человек и художник здоровой психики, Сергей Сергеевич не любил приторную искусственную сентиментальность, его тяготило болезненное самокопание, он предпочитал воплощать чувства простые и сильные.

Бойцовские качества композитор, обладающий не просто самоуверенностью, каким многие его видели на протяжении всей жизни, но настоящим чувством собственного достоинства, сохранял всегда. Независимо от авторитетов, с которыми ему приходилось сталкиваться. Как уж он зависел от Дягилева, был связан, что называется, по рукам и по ногам

bleibe nicht gerne in einem Zustand, ich bin gerne in Bewegung“ - diese Selbstbeschreibung hätte die vorherrschende Eigenschaft seines Wesens nicht besser beschreiben können. Er konnte nicht einmal „Obломow“ von Iwan Gontscharow lesen - die Figur war ihm zu fremd!

Er wollte alles machen, und es gelang ihm - er spielte Schach und führte eine umfangreiche Schach- und Nicht-Schach-Korrespondenz; er studierte Sprachen; er machte Übersetzungen; wie Natalja Iljinitchna Saz bemerkt, „wenn er etwas mochte, dann sehr, wenn nicht, auch sehr. Er sprach kurz, direkt, leidenschaftlich und sogar scharf. Er hat nicht die Worte „geht so“ oder „teilweise“ verwendet. An seine ungewöhnlichen, plumpen Antworten musste man sich erst gewöhnen, aber dann ging es ganz leicht und einfach. Er war aufrichtig und geradlinig...“.

Bezeichnend war übrigens die Art und Weise, wie er sein Lieblingsspiel Schach spielte, das Prokofjew sein ganzes Leben lang und sehr ernsthaft praktizierte und in dem er beachtliche Erfolge erzielte: er mochte keine Verteidigung, sondern „griff geistreich und erfinderisch an“ - einer Meinung des hervorragenden Profis Michail Botwinnik konnte man vertrauen.

Als Mensch und Künstler mit gesundem Verstand mochte Sergej Sergejewitsch keine aufgesetzte Sentimentalität, er war von morbider Selbstverurteilung belastet und zog es vor, einfache und starke Gefühle zu verkörpern.

Der Komponist, der nicht nur das Selbstvertrauen hatte, das viele in seinem Leben sahen, sondern auch ein echtes Selbstwertgefühl, behielt immer seine kämpferischen Qualitäten. Ohne Rücksicht auf die Behörden, denen er begegnete. Er war in hohem Maße von Djagilew abhängig und ihm gegenüber mit Händen und Füßen verpflichtet. Aber er versuchte, seinen Standpunkt unermüdlich zu verteidigen: „...Ich hatte



обязательствами перед ним. Но позиции свои старался отстаивать неизменно: «...Я вынес впечатление, что, разбирая мою "Сказку про Шута", ни Вы, ни никто так ничего в ней и не разобрали. Это очень стыдно, но я думаю, что это вполне возможно, так как в свое время Вы бессовестно отмахнулись от музыки "Алы и Лоллия"... Какие Ваши планы и какова судьба моего бедного Шута, так предательски похороненного в коварных складках Вашего портфеля?» Таким образом молодой Прокофьев пытается стимулировать Дягилева выполнить договорное обязательство о постановке балета.

Соревнования Сергей Сергеевич любил, что называется, с «молодых ногтей». Стоит напомнить о «бое роялей», который принес ему премию им. Рубинштейна и подарочный рояль. Или такой, например, факт: Прокофьев, живя в Эттале, выиграл домашний конкурс на лучший перевод сонета с французского. В жюри не кто-нибудь — Игорь Северянин и Константин Бальмонт.

То качество, которое прежде называлось гармонией и которое правильнее, вероятно, определить как некое внутреннее равновесие, помогало Сергею Сергеевичу избегать всякого рода крайностей, в том числе во взглядах на самые актуальные проблемы. В частности, в отношении к понятию «современность». Вот как он рассуждает о ней в письме к Петру Сувчинскому: « "Современность" — хорошее слово, но в Вашем письме оно повторяется раз 15 и под конец визжит над головою, как угрожающий свист бича... Известно ли Вам, в каком отношении со своею современностью был Шекспир? Мне это неизвестно, но когда я читаю его сонеты, мне решительно на это наплевать». Ясно, что в этом отрывке

den Eindruck, dass weder Sie noch sonst jemand etwas von meiner „Geschichte vom Narren“ verstanden hat. Es ist schade, aber ich halte es für durchaus möglich, da Sie die Musik von „Ala und Lolli“ seinerzeit schamlos abgetan haben... Was sind Ihre Pläne und was ist das Schicksal meines armen Narren, der so heimtückisch in den verräterischen Falten Ihrer Aktentasche vergraben ist?“ Auf diese Weise versucht der junge Prokofjew, Djagilew zu ermutigen, seine vertragliche Verpflichtung zur Aufführung des Balletts zu erfüllen.

Sergej Sergejewitsch liebte den Wettbewerb, wie man so schön sagt, „von klein auf“. Es lohnt sich, an den „Kampf der Klaviere“ zu erinnern, dessen Sieg ihm den Rubinstein-Preis einbrachte und ein Klavier als Geschenk. Oder zum Beispiel diese Tatsache: Prokofjew, der in Ettal lebte, gewann einen heimischen Wettbewerb für die beste Übersetzung eines Sonetts aus dem Französischen. Nicht irgendwer - Igor Sewerjanin und Konstantin Balmont saßen in der Jury.

Diese Eigenschaft, die man früher als Harmonie bezeichnete und die wohl eher als eine Art inneres Gleichgewicht zu definieren ist, half Sergej Sergejewitsch, alle Arten von Extremen zu vermeiden, auch in seinen Ansichten über die aktuellsten Probleme. Insbesondere im Hinblick auf den Begriff der „Moderne“. So spricht er in einem Brief an Pjotr Suwtschinski : „Die Moderne“ ist ein gutes Wort, aber in Ihrem Brief wird es fünfzehnmal wiederholt, und gegen Ende schreit es über meinem Kopf wie der drohende Pfiff einer Peitsche... Wissen Sie, in welchem Verhältnis Shakespeare zu seiner Zeitgenossenschaft stand? Ich weiß es nicht, aber wenn ich seine Sonette lese, ist es mir egal.“ Es ist klar, dass Prokofjew in dieser Passage von 1922 gegen die Verabsolutierung des

письма, относящегося к 1922 году, Прокофьев протестует против абсолютизации понятия «современность» и выступает в защиту явлений, ценность которых не меркнет со временем.

А вот другое письмо, адресованное литератору Николаю Энгельгарду, где композитор страстно выступает защитником новой музыки: «Ваши слова о „единой красоте“ — непреложная истина, но Ваши нападки на новую музыку есть гнев слепого. Человеческий слух, а может даже ухо, эволюционируют непрерывно — и разгадка Вашего непонимания в том, что игрой природы я на скале его эволюции брошен на несколько десятилетий вперед по сравнению с Вами. Ведь и Моцарт в свое время писал „какофонию“ (письмо издателя к нему); и Бетховен был „глухим и сумасшедшим стариком“; и Вагнер только и знал, что „гремел оркестром до головной боли“».

Бросающаяся в глаза разница позиций — внешняя. На самом деле Прокофьев всегда (не только в 1916 году, когда написано письмо к Энгельгарду) защищал необходимость говорить новым языком. Однако взгляд на современность, которая превышает всего как абсолютная и единственная ценность, как единственный критерий новизны, его не устраивал.

Если от сказанного выше останется впечатление, что Сергей Сергеевич был этаким ходячей добродетелью, это не верно. Как всякий живой талантливый человек, он состоял из противоречий: ясность и гармоничность соседствовали с чрезмерным максимализмом, уверенность в себе с колючестью, оживленность, возбуждаемость — с привычками подразнить, поиздеваться, молчаливость, серьезность — с балагурством, озорством. Естественно, что он был

Begriffs der „Moderne“ protestiert und sich für Phänomene einsetzt, deren Wert nicht mit der Zeit vergeht.

Und hier ein weiterer Brief an den Schriftsteller Nikolai Engelhardt, in dem der Komponist die neue Musik leidenschaftlich verteidigt: „Ihre Worte über die „einheitliche Schönheit“ sind eine unumstößliche Wahrheit, aber Ihre Angriffe auf die neue Musik sind der Zorn eines Blinden. Das menschliche Ohr, oder vielleicht sogar das Ohr, entwickelt sich ständig weiter - und der Hinweis auf Ihr Missverständnis ist, dass das Spiel der Natur mich mehrere Jahrzehnte vor Ihnen auf die Klippe seiner Entwicklung geworfen hat. Schließlich schrieb Mozart zu seiner Zeit „Kakophonie“ (Brief des Verlegers an ihn); und Beethoven war ein „tauber und verrückter alter Mann“; und Wagner wusste nur, wie man „das Orchester zu Kopfschmerzen rüttelt“.“

Der auffällige Unterschied in der Position ist äußerlich. In der Tat hat Prokofjew immer (nicht nur 1916, als er seinen Brief an Engelhardt schrieb) die Notwendigkeit verteidigt, in einer neuen Sprache zu sprechen. Die Auffassung der Moderne, die vor allem als absoluter und einziger Wert, als einziges Kriterium der Neuheit gilt, passte ihm jedoch nicht.

Wenn die obigen Ausführungen den Eindruck erwecken, dass Sergej Sergejewitsch eine wandelnde Tugend war, so ist dies nicht wahr. Wie jeder begabte Mensch auf der Welt bestand er aus Widersprüchen: Klarheit und Harmonie standen neben exzessivem Maximalismus, Selbstvertrauen neben Stacheligkeit, Lebendigkeit, Erregbarkeit - neben der Gewohnheit, zu necken, zu scherzen, Zurückhaltung, Ernsthaftigkeit neben Scherz und Schalkhaftigkeit. Natürlich war er ein Egozentriker - eine Eigenschaft, die mit jedem großen

эгоцентризм — качество, сопровождающее любой крупный талант. Но вместе с тем Прокофьев умел по-настоящему глубоко дружить, он преданно заботился о том, чтобы пропагандировать произведения коллег, по-настоящему интересовался и умел слышать «чужую» музыку, много помогал разным нуждающимся деньгами, хлопотал о репрессированном родственнике, немало рискуя собственным положением. Словом, скорее всего Сергея Сергеевича надо назвать натурой парадоксальной. Это качество сказывалось и в отношениях с обществом, причем любым, не важно, на какой территории и в каком общественном строе. Воспринимая с большим энтузиазмом внешние признаки XX века, типа автомобилей, киноаппаратов, любых технических и бытовых новшеств, он в определенном смысле приближался к великим художникам века XVIII. В чем? Всегда был склонен выполнять заказ — настоящий, предположим Дягилева, или художественный — как бы заказ среды, в которой он вращался (оттого возник повод написать Вторую симфонию) или, наконец, социальный, исходящий от советского государства. Однако, взявшись за такой заказ, он как бы отстранялся и от заказчика, и от того, чтобы ему угодить (даже в случае с Дягилевым был в достаточной мере независим). В силу вступали собственно музыкальные идеи и намерения.

Парадоксальность природы и, соответственно, восприятия жизни, способствовала, в частности, развитию в нем неумолимого чувства театра, с которым, впрочем, он, кажется, родился.

Родители, как уже рассказывалось, очень способствовали тому, чтобы природное чувство расцвело. Как, наверное, страшно было Марии

Talent einhergeht. Aber gleichzeitig besaß Prokofjew eine echte Tiefe der Freundschaft; er förderte die Werke seiner Kollegen, interessierte sich aufrichtig für die Musik „anderer Leute“ und war in der Lage, sie zu hören, half verschiedenen Bedürftigen mit Geld und setzte sich für einen unterdrückten Verwandten ein, wobei er große Risiken mit seiner eigenen Position einging. Kurz gesagt, Sergej Sergejewitsch kann man am ehesten als paradoxen Charakter bezeichnen. Diese Eigenschaft zeigte sich auch in seinen Beziehungen zur Gesellschaft, und zwar zu jeder Gesellschaft, unabhängig von ihrem Territorium oder ihrer sozialen Ordnung. In gewisser Weise nähert er sich den großen Künstlern des 18. Jahrhunderts an, indem er die äußeren Merkmale des 20. Jahrhunderts wie Autos, Kinoapparate und alle möglichen technischen und häuslichen Neuerungen begeistert aufgreift. Inwiefern? Er war immer geneigt, einen Auftrag zu erfüllen - einen realen Auftrag, zum Beispiel von Djalilew, oder einen künstlerischen Auftrag, sozusagen von der Umgebung, in der er sich bewegte (daher der Grund, die Zweite Symphonie zu schreiben), oder schließlich einen sozialen Auftrag, der vom Sowjetstaat ausging. Als er diesen Auftrag annahm, war es jedoch so, als ob er sich sowohl von seinem Auftraggeber als auch von seinem Wunsch, ihm zu gefallen, zurückzog (selbst im Fall von Djalilew war er ziemlich unabhängig). Die musikalischen Ideen und Absichten selbst kamen ins Spiel.

Seine paradoxe Natur und damit seine Wahrnehmung des Lebens hat insbesondere zu seinem unbändigen Sinn für das Theater beigetragen, mit dem er jedoch schon geboren zu sein scheint.

Die Eltern haben, wie bereits erwähnt, sehr dazu beigetragen, dass sich das natürliche Gefühl entfalten konnte. Wie schrecklich muss es für Marija

Григорьевне разрешать Сереже вставать на ходули, на которых вместе с деревенскими ребятами он разыгрывал очередные представления. Он ведь мог покалечить себе руки — самое необходимое для занятий любимой музыкой. Но она чувствовала, что запрещать нельзя, что это тоже необходимая ему пища, из которой протянутся нити в будущее.

Иногда, в подростковом возрасте, чувство театра проявлялось в несколько неожиданных формах. Например, мальчик любил подсматривать в освещенные окна, разумеется, им руководил интерес к «разыгрываемым» там комическим и драматическим сценам, а вовсе не нескромность, любопытство закомплексованного человека.

Разумеется, такая новинка, как узкоплечный киноаппарат, не мог не увлечь Прокофьева. Ну, а когда в съемках участвовал сам Мейерхольд, удовольствиям не было предела. Все участники трагикомического фильма «О похищении ребенка» облачались в невероятные костюмы и с большим увлечением бегали по дому и саду, — вспоминал сын композитора Святослав Сергеевич. Композитор и его жена были по очереди актерами и операторами, Мейерхольд руководил всем многочасовым действием и играл роль злодея-похитителя. Ребенка изображал шестилетний Олег.

Другой театральный гений, Шаляпин, представлял однажды во Франции в одном загородном местечке мимические сценки: «...до чего выразительна и комична была огромная, мощная фигура Шаляпина, когда он вдруг перевоплощался в “знатную даму”, прихорашивающуюся перед своим зеркалом, затем он брался за шитье, вдевал нитку в

Grigorjewna gewesen sein, Serjoscha auf Stelzen stehen zu lassen, auf denen er zusammen mit den Dorfkindern regelmäßig Theater spielte. Er könnte seine Hände verkrüppeln, das Wichtigste für das Spielen seiner Lieblingsmusik. Aber sie spürte, dass man es ihm nicht verbieten sollte, dass es auch die Nahrung war, die er brauchte, aus der die Fäden für die Zukunft gezogen werden würden.

In der Adoleszenz zeigte sich der Sinn für Theater manchmal auf etwas unerwartete Weise. Der Junge spähte zum Beispiel gerne durch die beleuchteten Fenster, natürlich aus Interesse an den komischen und dramatischen Szenen, die sich dort abspielten, und nicht aus Unbescheidenheit, der Neugier eines gehemmten Menschen.

Natürlich konnte eine solche Neuheit wie die Schmalfilmkamera Prokofjew nur faszinieren. Nun, als Meyerhold selbst an den Dreharbeiten teilnahm, kannte das Vergnügen keine Grenzen. Alle, die an dem tragikomischen Film „Über die Entführung eines Kindes“ beteiligt waren, verkleideten sich mit unglaublichen Kostümen und rannten mit großer Begeisterung durch Haus und Garten, - erinnert sich Swjatoslaw Sergejewitsch, der Sohn des Komponisten. Der Komponist und seine Frau wechselten sich als Schauspieler und Kameramänner ab, wobei Meyerhold die Regie bei der stundenlangen Handlung führte und die Rolle des schurkischen Entführers spielte. Das Kind wurde von dem sechsjährigen Oleg gespielt.

Ein anderes Theatergenie, Tschaljapin, präsentierte einmal in Frankreich in einem ländlichen Ort mimische Szenen: „...wie ausdrucksstark und komisch war Tschaljapins riesige, kräftige Gestalt, wenn er sich plötzlich in eine „edle Dame“ verwandelte, die sich vor ihrem Spiegel pflegte, dann begann er zu nähen, die Nadel einzufädeln usw. Diese scheinbar banalen Szenen

иголку и т.п. Эти банальные, казалось бы, сценки он изображал с такой живостью и серьезностью, что их нельзя вспомнить без смеха», — такой досуг, описываемый Линой Ивановной, разумеется, был отрадой для страстно любившего театр композитора.

Всю жизнь Сергей Сергеевич обожал разные игры, по большей части «умные», интеллектуальные. С сыновьями играл в морской бой, однако не в обыкновенный, а усовершенствованный, с более сложными правилами. Наблюдая за детской железной дорогой, включался в игру и предлагал новые необычные маршруты. Любил раскладывать пасьянсы, но сложные, где требовалось думать, соображать. В том числе не раз возвращался к «рахманиновскому» и «чеховскому» пасьянсам, которым его научили сам Сергей Васильевич и жена писателя. Увлекался Прокофьев фразами-перевертышами. Сын его вспомнил, например, такую: «Леша на полке клопа нашел». Все эти занятия стимулировали природную одаренность композитора как необыкновенного изобретателя, выдумщика, фантазера.

Когда он выбирал темы и сюжеты для музыкально-сценических произведений, человеческие качества природы тоже давали о себе знать. Например, не взялся за «Отелло», потому что это означало бы необходимость «находиться все время в атмосфере дурных чувств», «не хотелось бы иметь дело с Яго».

Конечно, Прокофьев был в большой мере гармоничной натурой. Однако нельзя его представлять совсем уж в розовом свете. В музыке есть страницы трагические и остро драматические, есть гротесковые и передающие варварски-разрушительные действия. Но как человек и музыкант он был

schilderte er mit einer solchen Lebendigkeit und Ernsthaftigkeit, dass es unmöglich ist, sich an sie zu erinnern, ohne zu lachen“ - eine solche von Lina Iwanowna beschriebene Freizeit war für den Komponisten, der das Theater leidenschaftlich liebte, natürlich ein Genuss.

Sein ganzes Leben lang liebte Sergej Sergejewitsch verschiedene Spiele, meist „kluge“, intellektuelle Spiele. Mit seinen Söhnen spielte er Seekampf, aber kein gewöhnliches, sondern ein fortgeschrittenes Spiel mit komplexeren Regeln. Als er eine Kindereisenbahn beobachtete, spielte er mit und schlug neue, ungewöhnliche Strecken vor. Am liebsten spielte er Geduldsspiele, die aber komplex sind und Denken und Schlussfolgerungen erfordern. Mehr als einmal kehrte er zu den Rätseln von Rachmaninow und Tschechow zurück, die ihm von Sergej Wassiljewitsch und der Frau des Schriftstellers beigebracht worden waren. Prokofjew liebte Palindrome. Sein Sohn erinnerte sich zum Beispiel an das folgende: „Lescha hat eine Wanze auf dem Regal gefunden.“ All diese Tätigkeiten förderten die natürliche Begabung des Komponisten als außergewöhnlicher Erfinder, Tüftler und Fantast.

Bei der Wahl der Themen und Sujets für seine musikalischen Werke kamen auch die menschlichen Eigenschaften seines Wesens zum Tragen. So hat er zum Beispiel „Othello“ nicht aufgenommen, weil es bedeutet hätte, „die ganze Zeit in einer Atmosphäre von schlechten Gefühlen zu sein“ und „sich nicht mit Jago auseinandersetzen zu wollen“.

Natürlich war Prokofjew ein sehr harmonischer Charakter. Allerdings sollte man ihn nicht in ein allzu rosiges Licht rücken. Es gibt Seiten in seiner Musik, die tragisch und hochdramatisch sind, es gibt groteske Seiten, die barbarische und zerstörerische Handlungen vermitteln. Aber als Mensch und Musiker war er

поразительно жизнестоек и умел преодолевать всякие препятствия, как бы поглощая их своим добрым оптимистическим взглядом. Если же был не в силах преодолеть дурное, ужасное, страшное, то просто показывал его, словно внутренне отстраняясь, то есть действуя как истинный эпик. Этот человек и художник знал правду о своем времени, но большую часть своей жизни не позволял ей подавить, пригнуть себя. И вовсе не декларативно громко боролся он с разрушительными силами, а побеждал их своей кристально чистой, целомудренной лирикой, которая как незамутненный источник вечно будет поить жаждущих, давать им живительную силу.

## ЖИЗНЬ ПОСЛЕ ЖИЗНИ

Почти полвека прошло с тех пор, как не стало Сергея Сергеевича Прокофьева. Парадоксально, но судьба его сочинений на родине долгое время продолжала подчиняться все тому же «принципу маятника» — от признания, славы, почета поворачивалась в сторону неприятия, подозрительности, забвения.

В момент ухода композитора из жизни его творчество, позволим себе такой образ, «лежало в сплошных руинах». Ярлык «формалиста» все еще витал над именем нашего автора. Пропагандировался, звучал по радио один и тот же набор сочинений, которые считались наиболее доступными — скиты из балета «Ромео и Джульетта», кантата «Александр Невский», марш из оперы «Любовь к трем апельсинам». Из опер в репертуаре театров оставались только первая часть «Войны и мира» и «Обручение в монастыре», остальные либо были сняты, либо не шли вовсе. Не могло

bemerkenswert widerstandsfähig und in der Lage, alle Hindernisse zu überwinden, als ob er sie mit seiner freundlichen, optimistischen Einstellung absorbierte. Wenn er das Schlechte, das Furchtbare, das Schreckliche nicht überwinden konnte, zeigte er es einfach, als ob er sich innerlich zurückzog - mit anderen Worten, er handelte wie ein wahrer Epos. Dieser Mann und Künstler kannte die Wahrheit über seine Zeit, aber die meiste Zeit seines Lebens ließ er sich nicht von ihr erdrücken. Und er kämpfte nicht lautstark gegen zerstörerische Kräfte, sondern überwand sie mit seiner kristallklaren, keuschen Lyrik, die wie eine unberührte Quelle die Durstigen für immer speisen und ihnen lebensspendende Kraft geben wird.

## LEBEN NACH DEM LEBEN

Fast ein halbes Jahrhundert ist seit dem Tod von Sergej Sergejewitsch Prokofjew vergangen. Paradoxerweise gehorchte das Schicksal seiner Werke in seiner Heimat lange Zeit demselben „Pendelprinzip“ - von Anerkennung, Ruhm, Ehre bis hin zu Ablehnung, Misstrauen, Vergessenheit.

Zum Zeitpunkt des Todes des Komponisten lag sein Werk, um dieses Bild zu verwenden, „in Trümmern“. Das Etikett „Formalist“ hing immer noch über dem Namen unseres Komponisten. Dieselbe Reihe von Kompositionen wurde propagiert und im Radio ausgestrahlt, die als am zugänglichsten angesehen wurden - die Suiten aus dem Ballett „Romeo und Julia“, die Kantate „Alexander Newski“ und der Marsch aus der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“. Von den Opern sind nur der erste Teil von „Krieg und Frieden“ und „Verlobung im Kloster“ auf den Spielplänen der Theater geblieben, während die anderen entweder

быть и речи о балетах, написанных для труппы Дягилева. На концертной эстраде тоже звучали считанные произведения.

Однако со второй половины 50-х и особенно в 60-е годы положение стало меняться, в том числе и на родной земле композитора. Но сначала — о растущей славе Прокофьева за рубежом.

Значение нашего великого художника очень точно определил его известный английский коллега Бенджамен Бриттен: «Смерть композитора, обладавшего такой мощной жизненной силой, такой смелостью, таким оптимизмом, — большая потеря для всего мира» (7; с. 597).

Газеты сообщали о десятках зарубежных представлений музыки великого русского творца. Прошли успешные постановки — «Войны и мира» в Белграде, Лондоне, Милане и Нью-Йорке; силами коллективов Французского радио были продемонстрированы «Игрок» и «Огненный ангел»; несчетное количество раз увидел сцену на многих площадках мира балет «Ромео и Джульетта». Самым масштабным по количеству представленных сочинений оказался фестиваль «Пражская весна» 1963 года, посвященный десятилетию со дня смерти композитора. В известном неаполитанском театре Сан-Карло, где в течение одного 1964 года увидели свет ramпы четыре оперы русского мастера, родилась даже такая шутивная поговорка: «Скажи мне, сколько произведений Прокофьева ты поставил, и я скажу, какой ты театр». Самые знаменитые музыканты мира считали своим долгом художника обратиться к произведениям Прокофьева — дирижеры Артуро Toscanini и Эрнест Ансерме, Юджин Орманди и Герберт

zurückgezogen oder gar nicht aufgeführt wurden. Für Djagilews Ensemble geschriebene Ballette kamen nicht in Frage. Auch auf der Konzertbühne wurden nur eine Handvoll Werke aufgeführt.

Ab der zweiten Hälfte der 50er und vor allem in den 60er Jahren begann sich die Situation jedoch zu ändern, auch im Heimatland des Komponisten. Doch zunächst zu Prokofjews wachsendem Ruhm im Ausland.

Die Bedeutung unseres großen Künstlers hat sein berühmter englischer Kollege Benjamin Britten sehr treffend definiert: „Der Tod eines Komponisten, der eine so starke Vitalität, einen solchen Mut, einen solchen Optimismus besaß, ist ein großer Verlust für die Welt“ (7; S. 597).

Die Zeitungen berichteten über Dutzende von ausländischen Aufführungen der Musik des großen russischen Komponisten. „Krieg und Frieden“ wurde mit großem Erfolg in Belgrad, London, Mailand und New York inszeniert; die Ensembles des französischen Rundfunks haben „Der Spieler“ und „Der feurige Engel“ aufgeführt; das Ballett „Romeo und Julia“ war unzählige Male an vielen Orten der Welt zu sehen. Die meisten Werke wurden beim Prager Frühlingfestival 1963 anlässlich des zehnten Todestages des Komponisten aufgeführt. Am renommierten Teatro di San Carlo in Neapel, wo 1964 vier Opern des russischen Meisters aufgeführt wurden, gab es sogar einen scherzhaften Spruch: „Sagen Sie mir, wie viele Werke von Prokofjew Sie inszeniert haben, und ich werde Ihnen sagen, an welchem Theater Sie sind.“ Die berühmtesten Musiker der Welt haben es sich zur Aufgabe gemacht, sich auf Prokofjews Werke zu beziehen - die Dirigenten Arturo Toscanini und Ernest Anserme, Eugene Ormandy und Herbert von Karajan, der Geiger Joseph

фон Караян, скрипач Жозеф Сигети, пианисты Владимир Горовиц и Ван Клайберн.

Все перечислить невозможно и не нужно. Тенденция ясна. С каждым годом новые исполнители, как прославленные, так и начинающие свою карьеру, пополняли список интерпретаторов музыки композитора.

Лицом к творениям Прокофьева повернулись и на его родине, о чем отныне и будет преимущественно идти речь. Почти каждый сезон приносил новую премьеру, воскрешал забытый музыкально-театральный опус, реабилитировал несправедливо раскритикованное произведение.

Вошли в историю «Прокофианы» такие крупнейшие отечественные музыканты, как пианист Святослав Рихтер, скрипач Давид Ойстрах и виолончелист Мстислав Ростропович. Они не только способствовали рождению сочинений для своих инструментов еще при жизни автора, но на протяжении многих лет их трактовка считалась эталонной. Однако, естественно, появились и новые энтузиасты творчества великого мастера — скрипач Олег Каган и виолончелистка Наталия Гутман, пианисты Михаил Плетнев, Николай Петров и Евгений Кисин. Называю лишь некоторых, их гораздо больше.

Важное событие — выход в свет полного собрания сочинений Прокофьева в 20 томах (издание осуществлялось с 1955 по 1967 год).

Наконец-то стали более отчетливо выступать контуры такого масштабного и оригинального явления, как театр Прокофьева. Путь его к публике возобновился в 1954 году премьерой балета «Сказ о Каменном цветке», где блистали Галина Уланова, Майя Плисецкая, Алексей Ермолаев. Но адекватно прочесть партитуру балетмейстеру Леониду Лавровскому не вполне

Szigeti, die Pianisten Wladimir Horowitz und Van Cliburn.

Es ist weder möglich noch notwendig, sie alle aufzuzählen. Der Trend ist eindeutig. Jedes Jahr kommen neue Interpreten hinzu, sowohl renommierte als auch solche, die erst am Anfang ihrer Karriere stehen.

Prokofjews Werke werden auch in seinem Heimatland behandelt, das von nun an das Hauptthema sein wird. Fast jede Spielzeit brachte eine neue Premiere, ließ ein vergessenes musikalisches oder Theaterwerk wieder auferstehen und rehabilitierte ein zu Unrecht kritisiertes Werk.

Prominente nationale Musiker wie der Pianist Swjatoslaw Richter, der Geiger David Oistrach und der Cellist Mstislaw Rostropowitsch haben „prokofianische“ Geschichte geschrieben. Sie trugen nicht nur dazu bei, dass zu Lebzeiten des Autors Werke für ihre Instrumente entstanden, sondern ihre Interpretation galt viele Jahre lang als Standard. Aber natürlich traten auch neue Liebhaber der Werke des großen Meisters auf - der Geiger Oleg Kagan und die Cellistin Natalia Gutman, die Pianisten Michail Pletnjow, Nikolai Petrow und Jewgeni Kisin. Um nur einige zu nennen, gibt es noch viele mehr.

Ein wichtiges Ereignis war die Veröffentlichung von Prokofjews Gesamtwerk in 20 Bänden (erschieden zwischen 1955 und 1967).

Die Konturen des groß angelegten und originellen Phänomens des Prokofjew-Theaters begannen sich schließlich deutlicher abzuzeichnen. Sein Weg zum Publikum wurde 1954 mit der Premiere des Balletts „Das Märchen von der steinernen Blume“ erneuert, in dem Galina Ulanowa, Maja Plissezkaja und Alexej Jermolajew mitwirkten. Dem Choreographen Leonid Lawrowski gelang es jedoch nicht, die Partitur



удалось. Гораздо ярче это сделал в 1957 году молодой Юрий Григорович, который освободил произведение от бытового натурализма и раскрыл его поэтическое очарование.

Наконец-то последовали первые постановки полной версии «Войны и мира» в Малом оперном в Ленинграде, в Москве в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, а затем в Большом, далее в Киеве.

Лишь восемь лет спустя после премьеры 1946 года в Ленинградском Малом оперном участники спектакля смогли вновь появиться на сцене в опере, с которой они сроднились и за которую по-настоящему боролись. Бедный композитор, ему так и не удалось увидеть свое детище, все тринадцать картин на сцене!

Уместно в этой связи напомнить об одной неожиданной и оригинальной идее дирижера Самуила Самосуда, наверное, самого преданного данной партитуре музыканта: «...по глубокому моему убеждению, опера Прокофьева во всем своем масштабе может быть по-настоящему раскрыта и донесена до слушателя-зрителя не столько в театре, весьма ограниченном в своих выразительных возможностях, сколько в кино» (18; с. 138). Этой оригинальной идее пока не суждено было воплотиться. Но еще не поздно взяться за нее какому-нибудь способному на дерзкие поступки нашему современнику — режиссеру.

Однако продолжим речь о театральном «Прокофиане» и вообще о бытовании произведений композитора после его ухода. Мы сосредоточились на его театре по нескольким причинам. И потому, что данная область — из любимых у

adäquat zu lesen. Der junge Juri Grigorowitsch tat dies 1957 noch viel brillanter, indem er das Werk vom häuslichen Naturalismus befreite und seinen poetischen Charme zum Vorschein brachte.

Schließlich kam es zu den ersten Aufführungen der vollständigen Fassung von „Krieg und Frieden“ am Maly-Opernhaus in Leningrad, in Moskau am Stanislawski- und Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheater, dann am Bolschoi-Theater und schließlich in Kiew. Die ersten Aufführungen der vollständigen Fassung von „Krieg und Frieden“ fanden am Maly-Opernhaus in Leningrad statt.

Erst acht Jahre nach der Uraufführung 1946 im Leningrader Maly-Opernhaus konnten die Mitwirkenden der Inszenierung wieder in der Oper auftreten, die ihnen ans Herz gewachsen war und für die sie wirklich gekämpft hatten. Armer Komponist, er hat sein Werk, alle dreizehn Gemälde, nie auf der Bühne sehen können!

Es lohnt sich, eine unerwartete und originelle Idee des Dirigenten Samuil Samossud zu erwähnen, der wahrscheinlich der hingebungsvollste Musiker dieser Partitur ist: „...nach meiner tiefen Überzeugung kann Prokofjews Oper in ihrer ganzen Größe dem Publikum im Kino wirklich offenbart und vermittelt werden, und nicht im Theater, das in seinen Ausdrucksmöglichkeiten sehr begrenzt ist“ (18; S. 138). Diese ursprüngliche Idee ist noch nicht umgesetzt worden. Aber es ist noch nicht zu spät, dass ein mutiger Zeitgenosse von uns sich dieser Sache annimmt.

Bleiben wir jedoch beim theatralischen „prokofianisch“ und ganz allgemein bei der Existenz der Werke des Komponisten nach seinem Weggang. Wir konzentrieren uns aus mehreren Gründen auf sein Theater. Beides, weil diese Gegend zu Prokofjews

самого Прокофьева. И потому, что специфика этих жанров позволяет более наглядно проследить за их бытованием. На протяжении десятилетий изменения тут естественно были гораздо заметнее, чем в инструментальной сфере.

Итак, постепенно, начиная с 60-х годов и позже, разные площадки театров СССР завоевали «Любовь к трем апельсинам» и «Обручение в монастыре», не говоря уже о «Золушке» и «Ромео и Джульетте». В нескольких театрах ставили «Семена Котко», на сцене Большого театра в 1960 году реабилитировали «Повесть о настоящем человеке».

Казалось, рост популярности музыки Прокофьева обеспечен. Но все было не так просто. И параллельно с этим восхождением к славе происходили другие процессы с обратным знаком.

Лишь в 1957 году вышла в свет на русском языке первая в мире фундаментальная монография Израиля Нестьева о жизни и творчестве композитора, готовая к печати еще перед войной. С вариантом своей книги автор познакомил Сергея Сергеевича, который внимательно ее изучил. Издание в СССР по разным причинам откладывалось. И книга в 1946 году вышла в США на английском языке. Хотя это произошло с санкции партийных функционеров, в 1948 году Нестьеву это обстоятельство припомнили. «За формалистические ошибки в работах о композиторе Прокофьеве» (выписка из решения МГК ВКП(б)) он получил выговор и чуть не поплатился головой.

Другой красноречивый факт: в 1961 году на запрос композиторской организации о проведении объемного фестиваля в честь 70-летия Прокофьева, ЦК партии — по-

Lieblingsgebieten gehört. Und weil die Besonderheit dieser Gattungen es uns ermöglicht, ihre Verwendung besser zu verfolgen. Hier sind die Veränderungen im Laufe der Jahrzehnte natürlich viel stärker spürbar gewesen als im instrumentalen Bereich.

So eroberten nach und nach, ab den 60er Jahren, verschiedene Theater in der UdSSR „Die Liebe zu drei Orangen“ und „Verlobung im Kloster“, ganz zu schweigen von „Aschenbrödel“ und „Romeo und Julia“. „Semjon Kotko“ wurde an mehreren Theatern aufgeführt und „Die Geschichte vom wahren Menschen“ wurde 1960 am Bolschoi-Theater rehabilitiert.

Die Popularität von Prokofjews Musik schien gesichert zu sein. Aber so einfach war es nicht. Und parallel zu diesem Aufstieg zum Ruhm fanden andere Prozesse mit umgekehrtem Vorzeichen statt.

Erst 1957 wurde die weltweit erste grundlegende Monographie von Israel Nestjew über Leben und Werk des Komponisten in russischer Sprache veröffentlicht, die noch vor dem Krieg druckreif war. Der Autor stellte Sergej Sergejewitsch eine Fassung seines Buches vor, die dieser sorgfältig studierte. Seine Veröffentlichung in der UdSSR verzögerte sich aus verschiedenen Gründen. Und das Buch wurde 1946 in den USA auf Englisch veröffentlicht. Obwohl dies mit der Billigung von Parteifunktionären geschah, wurde Nestjew im Jahr 1948 an diese Tatsache erinnert. „Wegen formalistischer Fehler in den Werken über den Komponisten Prokofjew“ (Auszug aus einem Beschluss des Moskauer Staatskomitees der Allunionskommunistischen Partei (Bolschewiki)) wurde er gemäßregelt und erlitt beinahe eine Kopfverletzung.

Eine weitere beredte Tatsache: 1961 wurde der Antrag einer Komponistenorganisation, zu Ehren von Prokofjews 70. Geburtstag ein großes Festival zu veranstalten, vom

прежнему главный вершитель всех культурных дел в стране — ответил отказом. Сергей Сергеевич все еще оставался для этих «вершителей» подозрительной фигурой.

И все же, как говорится, процесс пошел.

Общеизвестна роль личности в истории человечества. Но на пути творчества к публике она не менее значима. Творчества Прокофьева в том числе. Причем так сложилось, что каждое десятилетие выдвигало своего лидера, которому выпала честь занять определяющее место в пропаганде искусства великого соотечественника. Хотя, конечно, десятилетняя «единица измерения» достаточно условна, потому что некоторые крупные интерпретаторы действовали и продолжают действовать на протяжении четырех десятилетий прошлого и начала нынешнего века. Речь пойдет о наиболее исторически значимых событиях в их интерпретации музыки Прокофьева.

Первый, кого надо назвать, среди принципиальных и последовательных таких пропагандистов (помимо уже названных знаменитых музыкантов-инструменталистов) — дирижер Геннадий Рождественский. По инициативе выдающегося маэстро современности, после смерти Сергея Сергеевича (вторая половина 50-х — 60-е годы), зазвучали ранние, почти неизвестные советскому слушателю его симфонии — Вторая, Третья и Четвертая (в новой редакции). Убеденный и преданный ценитель музыки композитора, истинный и непревзойденный ее толкователь, Рождественский извлек на свет и исполнил «Балладу о мальчике, оставшемся неизвестным», кантату «Семеро их», «Симфоническую песнь», из партитур к неосуществленным спектаклям по

Zentralkomitee der Partei abgelehnt, das nach wie vor der wichtigste Entscheidungsträger in allen kulturellen Angelegenheiten des Landes ist. Sergej Sergejewitsch war für diese „Entscheidungsträger“ immer noch eine verdächtige Figur.

Und doch hat der Prozess, wie man so sagt, begonnen.

Die Rolle des Individuums in der Geschichte der Menschheit ist wohlbekannt. Für die Kreativität in der Öffentlichkeit ist sie jedoch nicht weniger wichtig. Prokofjews Kreativität ist eine davon. Und so kam es, dass jedes Jahrzehnt seinen eigenen Anführer ernannte, dem die Ehre zuteil wurde, einen entscheidenden Platz in der Förderung der Kunst seines großen Landsmannes einzunehmen. Allerdings ist die „Maßeinheit“ von zehn Jahren eher bedingt, da einige wichtige Interpreten in den vergangenen vier Jahrzehnten und zu Beginn dieses Jahrhunderts gehandelt haben und weiterhin handeln. Wir werden über die historisch bedeutsamsten Ereignisse in ihrer Interpretation von Prokofjews Musik sprechen.

Der erste, der unter diesen prinzipientreuen und konsequenten Propagandisten (neben den bereits erwähnten berühmten Instrumentalisten) zu nennen ist, ist der Dirigent Gennadi Roschdestwenski. Auf Initiative des herausragenden Maestros wurden nach dem Tod von Sergej Sergejewitsch (zweite Hälfte der 50er - 60er Jahre) seine frühen Sinfonien - die Zweite, Dritte und Vierte (in der neuen Fassung) - aufgeführt, die dem sowjetischen Publikum fast unbekannt waren. Als überzeugter und hingebungsvoller Verehrer der Musik des Komponisten, als wahrer und unübertroffener Interpret dieser Musik, hat Roschdestwenski die „Ballade vom unbekanntem Knaben“, die Kantate „Es sind ihrer Sieben“, den „Sinfonischen Gesang“, die Suite „Puschkiniana“ aus den Partituren für die nicht aufgeführten Produktionen

«Евгению Онегину», «Борису Годунову» и к фильму «Пиковая дама» он составил и сыграл сюиту «Пушкиниана». В 1963 году дирижер впервые представил публике в концертном исполнении многострадального «Игрока». Он записал практически всю музыку Прокофьева на пластинки. Аналогичный художественный подвиг совершил другой дирижер, эстонец Неэме Ярви, живущий и работающий ныне в Америке.

Настала пора сказать и о втором, после Геннадия Рождественского, главном и блестящем интерпретаторе произведений Прокофьева, в данном случае его опер, который выделяется среди других последовательностью и масштабностью своей деятельности на этом поприще, — режиссере Борисе Покровском.

«Театр Прокофьева — это наш век, стоящий на плечах XVIII и XIX», — считал Борис Александрович. Он осуществил постановки — и не единожды — шести из восьми опер мастера (за исключением «Маддалены» и «Повести о настоящем человеке») в Москве и Ленинграде, Праге, Лейпциге и Софии.

Предоставим слово самому Покровскому, который очень выразительно определил и значение театра Прокофьева, и причины, которые сделали этот театр таким востребованным как для режиссера, так для публики:

«Меня притягивает к С. Прокофьеву ...многообразие его драматургических интересов. То мы с ним на Бородинском поле в XIX веке, то в Севилье XVIII века, то в украинском селе трудных лет гражданской войны XX века, то в средневековом Кельне, то в сказочном царстве короля Треф (Имеются в виду, соответственно, «Война и мир», «Дуэнья», «Семен Котко», «Огненный ангел» и «Любовь

„Eugen Onegin“ und „Boris Godunow“ sowie für den Film „Pique Dame“ komponiert und aufgeführt. 1963 stellte der Dirigent den leidgeprüften „Spieler“ zum ersten Mal in einem Konzert der Öffentlichkeit vor. Er hat praktisch die gesamte Musik von Prokofjew auf Schallplatte aufgenommen. Eine ähnliche künstlerische Leistung vollbrachte ein anderer Dirigent, der Este Neeme Järvi, der heute in Amerika lebt und arbeitet.

Es ist an der Zeit, den zweiten, nach Gennadi Roschdestwenski, wichtigsten und brilliantesten Interpreten der Werke Prokofjews - in diesem Fall seiner Opern - zu erwähnen, den Regisseur Boris Pokrowski, der sich in diesem Bereich durch die Konsequenz und den Umfang seiner Tätigkeit auszeichnet.

„Das Theater Prokofjews ist unser Jahrhundert, das auf den Schultern des 18. und 19. steht“, - meinte Boris Alexandrowitsch. Er inszenierte sechs der acht Opern des Meisters (mit Ausnahme von „Maddalena“ und „Die Geschichte vom wahren Menschen“) in Moskau und Leningrad, Prag, Leipzig und Sofia - und das mehr als einmal.

Wir erteilen Pokrowski das Wort, der die Bedeutung des Prokofjew-Theaters und die Gründe, die es sowohl für den Regisseur als auch für das Publikum so begehrenswert machten, sehr eloquent dargelegt hat:

„Ich fühle mich zu Prokofjew ... durch die Vielfalt seiner dramaturgischen Interessen hingezogen. Wir sind mit ihm auf dem Feld von Borodino im 19. Jahrhundert, in Sevilla im 18. Jahrhundert, in einem ukrainischen Dorf in den schwierigen Jahren des Bürgerkriegs im 20. Jahrhundert, im mittelalterlichen Köln und im märchenhaften Reich des Treffs (Spielkartenfarbe) (gemeint sind „Krieg und

к трем апельсинам». — *Прим. авт.*)... Его театр — лаконизм, краткость и острота характеристик. Его театр — многообразие жизнетворящих эмоций. Его театр — калейдоскоп чувств, событий, характеров» (3; с. 285-286).

Постановки Покровским опер Прокофьева в 70-80-х годах — яркая страница и его собственного творческого пути, и отечественной музыкальной сцены в целом.

Есть, впрочем, среди них спектакль, который обрел поистине историческое значение — это «Игрок», поставленный в 1974 году в содружестве с дирижером Александром Лазаревым и сценографом Валерием Левенталем. Несмотря на то что первым в СССР сценическую жизнь опере дал тартусский театр «Ванемуйне» (1971).

Яркую динамичность сообщали представлению постоянные переходы от крупного плана к целостной панораме, от героя к массе. Реальный и иллюзорный мир здесь были предельно сближены, господствовало жуткое впечатление балансирования на грани жизни и кошмара вымысла...

«Игрок» Покровского — Лазарева — Левенталю опроверг прочно распространенное тогда предубеждение: оперы Прокофьева пагубны для певцов, потому что в них нет естественной гибкой интонации. Спектакль выдвинул превосходных исполнителей.

Событийным явлением театральной «Прокофианы» стал Всероссийский фестиваль 1984 года, проведенный в Перми. Это был первый фестиваль оперно-балетного искусства классика отечественной музыки на его родной земле. Он открыл публике двухвечерний вариант оперы «Война

и Мир», «Die Duenja», «Semjon Kotko», «Der feurige Engel» und «Die Liebe zu den drei Orangen». - *Anm. d. Verf.*)... Sein Theater ist die Lakonie, die Kürze und die Schärfe der Charakterisierungen. Sein Theater ist eine Vielfalt von lebensspendenden Emotionen. Sein Theater ist ein Kaleidoskop von Gefühlen, Ereignissen, Figuren» (3; S. 285-286).

Pokrowskis Inszenierungen von Prokofjews Opern in den 70er - 80er-Jahren sind ein Höhepunkt sowohl seiner eigenen Karriere als auch der nationalen Musikszene im Allgemeinen.

Unter ihnen gibt es jedoch eine, die wirklich historische Bedeutung erlangt hat - Der Spieler, 1974 zusammen mit dem Dirigenten Alexander Lasarew und dem Bühnenbildner Waleri Lewenthal inszeniert. Obwohl es das erste in der UdSSR war, das die Oper auf die Bühne brachte, wurde sie vom „Vanemuine“-Theater in Tartu inszeniert (1971).

Die ständigen Übergänge von der Nahaufnahme zum Gesamtpanorama, vom Helden zur Masse, machten die Aufführung lebendig und dynamisch. Die realen und die illusorischen Welten wurden hier extrem nahe beieinander gebracht, mit einem unheimlichen Eindruck des Balancierens an der Grenze zwischen dem Leben und dem Alptraum der Fiktion...

„Der Spieler“ von Pokrowski-Lasarew-Lewenthal widerlegte das damals weit verbreitete Vorurteil, Prokofjews Opern seien für die Sänger schädlich, weil ihnen eine natürliche, flexible Intonation fehle. Die Produktion brachte hervorragende Sänger hervor.

Das ereignisreiche Phänomen des „prokofianischen“ Theaters war das Allrussische Festival 1984 in Perm. Es war das erste Opern- und Ballettfestival eines Klassikers der nationalen Musik in seinem Heimatland. Es eröffnete dem Publikum eine Zwei-Nächte-Fassung der Oper „Krieg und Frieden“ und

и мир» и впервые в России дал сценическую жизнь многострадальному «Огненному ангелу», написанному в 1927 году.

Постановка «Войны и мира» в подобной версии стала воистину творческим подвигом. Выяснилось, спустя десятилетия после создания этой эпопеи, что именно полная авторская версия, как это ни парадоксально, снимает упреки критиков и постановщиков произведения в чрезмерном избытии материала и недостаточной его организованности. Драматургия целого приобрела черты большей стройности и логичности. Характеры некоторых действующих лиц, в частности Пьера Безухова, в новом дополненном виде выглядели более живыми, многогранными. Открытие многих купюр укрупнило, сделало масштабнее народно-патриотическую линию оперы.

Эта постановка вошла в историю как наиболее адекватная, и получение Государственной премии она более чем заслужила. Что касается реакции публики, не привыкшей к таким длинным, да к тому же двухвечерним, зрелищам, то констатированный театром факт — за полтора года тридцать спектаклей и все с аншлагами — говорит сам за себя.

Что же касается «Огненного ангела», то как первопроходцы на отечественной сцене пермяки столкнулись с определенными трудностями. Вновь заработал «принцип маятника», преследовавший сначала судьбу самого композитора, а после его ухода и судьбу его сочинений.

Провинциальное начальство от культуры в середине 80-х годов прошлого века все еще смертельно боялось мистических мотивов сочинения. Поэтому режиссеру Эмилю Пасынкову, душе и

erweckte zum ersten Mal in Russland den leidgeprüften „Feurigen Engel“ aus dem Jahr 1927 auf der Bühne zum Leben.

Die Inszenierung von „Krieg und Frieden“ in einer solchen Fassung war in der Tat eine künstlerische Meisterleistung. Jahrzehnte nach der Entstehung des Epos ist klar geworden, dass die vollständige Fassung des Autors paradoxerweise die Kritiker und Produzenten des Werks von den Vorwürfen der übermäßigen Fülle des Materials und der mangelnden Organisation entlastet. Die Dramaturgie des Ganzen hat die Merkmale einer größeren Konsistenz und Logik angenommen. Die Charaktere einiger Figuren, insbesondere Pierre Besuchow, wirken in der neuen, vergrößerten Fassung lebendiger und facettenreicher. Der Anfang vieler Kürzungen erweiterte die patriotische Linie der Oper.

Diese Produktion ist als die angemessenste in die Geschichte eingegangen und hat den Staatspreis mehr als verdient. Was die Reaktion des Publikums betrifft, das nicht an so lange und auch nicht an zwei Abende gewöhnt ist, so spricht die Tatsache, dass das Theater innerhalb von anderthalb Jahren dreißig Vorstellungen gegeben hat, die alle ausverkauft waren, für sich selbst.

Was den „Feurigen Engel“ betrifft, so hatten die Permer als Pioniere auf der heimischen Bühne mit einigen Schwierigkeiten zu kämpfen. Wieder einmal hat das „Pendelprinzip“ gewirkt, das zunächst das Schicksal des Komponisten selbst und nach seinem Weggang das Schicksal seiner Werke verfolgt.

Die Kulturbehörden der Provinz hatten Mitte der 80er Jahre noch Todesangst vor den mystischen Motiven des Werks. So musste Regisseur Emil Passynkow, die Seele und der Initiator des Festivals und Regisseur von „Krieg und Frieden“

инициатору фестиваля, постановщику «Войны и мира» и «Огненного ангела», пришлось пойти на некоторые неоправданные драматургические переделки оперы. В результате второстепенный персонаж, Мефистофель, призванный разрядить легким юмором сгущенную от накала страстей обстановку, становился почти главным героем, словно вершителем всех бесовских дел, происходящих в спектакле. Тем не менее гениальная прокофьевская музыка произвела грандиозное впечатление. С огромной отдачей, истинным воодушевлением работали певцы, дирижер-постановщик Александр Анисимов, хормейстер Владимир Васильев, да и сам Эмиль Пасынков.

Сценическая жизнь «Огненного ангела» вообще почти всегда была связана в нашей стране с некой интригой. Всего через пару месяцев после пермской постановки «Огненный ангел» появился в оригинальной авторской редакции не на сцене российского театра, а в Государственном театре оперы и балета Узбекской ССР, осуществленный узбекскими же мастерами — дирижером Дильбар Абдурахмановой и режиссером Фирудином Сафаровым.

Спектакль покорила не только ташкентцев. Он выделился своим незаурядным качеством на Первом Всесоюзном оперно-балетном фестивале в Минске в середине 80-х, где были представлены лучшие работы из всех республик огромной страны.

На грани 80-90-х годов сразу в нескольких театрах была поставлена «Маддалена», написанная еще в 1913 году. Лучшая из постановок принадлежала Самарскому театру оперы и балета. Постановщики — режиссер Юрий Александров и сценограф Вячеслав Окунев ввели в

и «Der feurige Engel», einige ungerechtfertigte dramaturgische Änderungen an der Oper vornehmen. So wird die Nebenfigur Mephistopheles, die die durch die Intensität der Leidenschaften verdichtete Situation mit leichtem Humor entschärfen soll, fast zur Hauptfigur, gleichsam zum Realisator aller dämonischen Ereignisse der Inszenierung. Dennoch hinterließ Prokofjews brillante Musik einen gewaltigen Eindruck. Die Sängerinnen und Sänger, der Dirigent Alexander Anissimow, der Chorleiter Wladimir Wassiljew und Emil Passynkow selbst arbeiteten mit großem Engagement und echter Begeisterung.

Das Bühnenleben des „Feurigen Engels“ im Allgemeinen war in unserem Land fast immer mit einer Art Intrige verbunden. Nur wenige Monate nach der Permer Inszenierung erschien „Der feurige Engel“ in der Originalfassung des Autors nicht auf der Bühne eines russischen Theaters, sondern im Staatlichen Opern- und Ballettheater der Usbekischen SSR, aufgeführt von denselben usbekischen Meistern - der Dirigentin Dilbar Abdurachmanowa und dem Regisseur Firudin Safarow.

Die Produktion zog nicht nur die Menschen in Taschkent in ihren Bann. Mitte der 80er Jahre fiel es durch seine herausragende Qualität beim Ersten Allunions-Opern- und Ballettfestival in Minsk auf, bei dem die besten Werke aus allen Republiken des riesigen Landes präsentiert wurden.

An der Schwelle zu den 80er - 90er Jahren wurde „Maddalena“, die bereits 1913 geschrieben wurde, in mehreren Theatern gleichzeitig aufgeführt. Die besten Produktionen stammen vom Opern- und Ballettheater Samara. Die Regisseure Juri Alexandrow und der Bühnenbildner Wjatscheslaw Okunew

действие острабяющий пласт — мимический персонаж, который изображал молодого Прокофьева, как бы сочиняющего на глазах зрителей свою «Маддалену». Благодаря такому эпическому острабяению, авторам спектакля удалось снять некоторые экспрессионистические преувеличения, свойственные драматургии и музыке этого раннего опуса.

Принципиальную роль в судьбе творений Прокофьева сыграл заметный фестиваль, посвященный 100-летию со дня рождения композитора. Его провел в 1991 году на базе возглавляемого им Мариинского театра третий главный герой отечественной «Прокофианы» — горячий пропагандист и знаток творчества нашего автора Валерий Гергиев. Конечно, он прежде всего дирижер театральный. Это ощутимо даже на концертной площадке, когда он исполняет симфонии, сюиты, кантаты Прокофьева, аккомпанирует солистам в его инструментальных концертах.

Фестиваль 1991 года означал, хотелось надеяться, что навсегда кончились мытарства музыки Сергея Сергеевича на его родине. Прокофьев вошел в вечность. Пришло понимание истинного значения его творчества и в среде певцов. Прославившиеся как герои произведений Верди и Пуччини, Моцарта и Бизе, Чайковского и Римского-Корсакова, они создали выдающиеся образы в прокофьевских операх. Прежде ощущая участие в них как «трудовую повинность», отныне они стали считать это за честь.

Примечательный факт: принадлежащие художнику-эпику оперы и балеты Прокофьева зажили после его смерти своей социально ориентированной жизнью, оставаясь,

führten einen Strauß in das Geschehen ein - eine mimische Figur, die den jungen Prokofjew darstellte, als würde er vor den Augen des Publikums seine „Maddalena“ komponieren. Dank dieser epischen Verfremdung gelang es der Inszenierung, einige der expressionistischen Übertreibungen zu beseitigen, die der Dramaturgie und der Musik dieses frühen Werks innewohnen.

Eine wichtige Rolle für das Schicksal der Werke Prokofjews spielte ein bemerkenswertes Festival, das dem 100. Geburtstag des Komponisten gewidmet war. Es fand 1991 im Mariinski-Theater statt und wurde von dem ihm geleiteten Waleri Gergijew, dem dritten Protagonisten der einheimischen Prokofjew-Bewegung, einem begeisterten Propagandisten und Kenner der Werke unseres Autors, geleitet. Natürlich ist er in erster Linie ein Theaterdirigent. Dies ist auch auf der Konzertbühne zu spüren, wenn er Prokofjews Sinfonien, Suiten und Kantaten aufführt und die Solisten in seinen Instrumentalkonzerten begleitet.

Das Festival von 1991 bedeutete vermutlich das endgültige Aus für Prokofjews Musik in seinem Heimatland. Prokofjew war in die Ewigkeit eingegangen. Die wahre Bedeutung seiner Kunst wurde auch von den Sängern verstanden. Berühmt als Helden der Werke von Verdi und Puccini, Mozart und Bizet, Tschaiikowsky und Rimski-Korsakow, schufen sie herausragende Charaktere in Prokofjews Opern. Früher war es für sie eine "lästige Pflicht", in diesen Opern mitzuwirken, heute betrachten sie es als eine Ehre.

Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, dass Prokofjews Opern und Ballette, die dem epischen Künstler gehören, nach seinem Tod ein eigenes, gesellschaftlich orientiertes Leben führen, während sie



разумеется, при этом в вечности. Все изменения социального, общественного и даже эстетического характера, которые происходили в обществе, так или иначе отражались на постановках его музыкально-сценических сочинений, особенно наиболее ярких.

Отмечая это важное обстоятельство, мы вынуждены отойти от фиксации конкретных временных параметров, так как явления, о которых идет речь, нередко растягивались на годы.

Скажем, когда в балетном жанре в 60-70-е годы началась борьба с засильем драматических элементов, пантомимы, возникающими в спектакле за счет развернутых танцевальных номеров, это сразу отразилось на хореографических решениях «Ромео». Балетмейстеры пренебрегали сюжетным развитием действия, предложенным Прокофьевым. Их интересовало сцепление отдельных развитых танцевальных эпизодов, а не последовательно рассказанная история. Отсюда — часто произвольное изменение порядка номеров балета.

Период господства «негативной эстетики», всякой «чернухи», культура темных сторон жизни, весьма распространенных во всем мире, также своеобразно сказался и на прочтении «Ромео». Мотивы вражды, насилия всячески акцентировались, а тема любви словно микшировалась, отступала на второй план. Ныне этот период явно проходит, и опять в этом гениальном произведении провозглашается слава нескончаемой жертвенной любви.

Большой интерес на грани веков к разным необычным явлениям — магии, оккультизму отразился и в мариинской постановке «Огненного

натурlich in der Ewigkeit bleiben. Alle gesellschaftlichen, sozialen und sogar ästhetischen Veränderungen, die sich in der Gesellschaft vollzogen, spiegelten sich auf die eine oder andere Weise in den Inszenierungen seiner musikalischen und bühnentechnischen Werke wider, insbesondere in den auffälligsten.

In Anbetracht dieses wichtigen Umstands sind wir gezwungen, uns von der Festlegung bestimmter Zeitparameter zu lösen, da sich die fraglichen Phänomene oft über Jahre hinweg erstrecken.

Als beispielsweise in den 60er - 70er Jahren das Ballettgenre gegen die Dominanz dramatischer Elemente, der Pantomime, zu kämpfen begann, die in der Aufführung auf Kosten ausgedehnter Tanznummern auftraten, spiegelte sich dies unmittelbar in den choreografischen Lösungen von „Romeo“ wider. Die Choreographen ließen die von Prokofjew vorgeschlagene Entwicklung der Handlung außer Acht. Sie interessierten sich eher für den Zusammenhalt der einzelnen Tanzepisoden als für die kohärente Geschichte, die erzählt wird. Daher auch die oft willkürliche Umordnung der Ballettnummern.

Die Zeit der Dominanz der „negativen Ästhetik“, aller Arten von „Schwärze“, der Kult der dunklen Seite des Lebens, der in der ganzen Welt verbreitet war, hatte auch eine besondere Wirkung auf die Lektüre von „Romeo“. Die Motive der Feindseligkeit und der Gewalt wurden auf jede erdenkliche Weise hervorgehoben, während das Thema der Liebe in den Hintergrund zu rücken schien. Heute ist diese Zeit eindeutig vorbei, und in diesem brillanten Werk wird erneut die Herrlichkeit der unendlichen, aufopfernden Liebe verkündet.

Das große Interesse der Jahrhundertwende an verschiedenen ungewöhnlichen Phänomenen - Magie und Okkultismus - spiegelte sich auch in

ангела» на уже упомянутом фестивале. Английский режиссер Дэвид Фриман даже ввел в свой весьма яркий и впечатляющий спектакль группу «бритоголовых» акробатов — бесов, которые то в разных скульптурно выразительных позах располагаются на турникетах, то вступают в «отношения» с персонажами.

По-своему время отразилось и на прочтении «Войны и мира». Интерпретация Бориса Покровского 1981 года более всего выявляла серию личностей, проходящих перед нами в эпопее. Именно с точки зрения этих личностей трактовались грандиозные события, показанные в опере.

«Война и мир» 2000 года на сцене Мариинского театра — принципиально другая. В интерпретации режиссера Андрея Кончаловского и сценографа Георгия Цыпина при всем внешнем, поистине голливудском блеске, на поверку опера вышла зрелищем достаточно поверхностным, зато вполне передающим нынешние «державные настроения», «парадный патриотизм». Критика даже назвала спектакль зримым образом новой русской национальной идеи.

Кроме того, черты шоу, явно ощутимые в мышлении постановщиков, вполне корреспондируют с распространенной сегодня тенденцией в академическом искусстве заигрывать с современной массовой культурой.

Любопытно проследить влияние особенностей времени на толкование «Семена Котко». Разумеется, сначала эту оперу, посвященную становлению советской власти на Украине в 1918 году, ставили как вполне соответствующую советской теме. Так было даже в замечательно ярком запоминающемся спектакле

der Mariinski-Inszenierung des „Feurigen Engels“ im Rahmen des erwähnten Festivals wider. Der englische Regisseur David Freeman hat sogar eine Gruppe von „Skinhead“-Akrobaten - Dämonen, die in verschiedenen skulptural ausdrucksstarken Posen auf den Drehkreuzen stehen oder mit den Figuren eine „Beziehung“ eingehen - in seine sehr eindrucksvolle und beeindruckende Vorstellung eingebaut.

Die Lektüre von „Krieg und Frieden“ hatte auch ihre eigenen Auswirkungen auf den Lauf der Zeit. Boris Pokrowskis Interpretation aus dem Jahr 1981 enthüllte vor allem die Reihe der Persönlichkeiten, die uns in dem Epos begegnen. Aus dem Blickwinkel dieser Personen wurden die grandiosen Ereignisse in der Oper interpretiert.

„Krieg und Frieden“ im Mariinski-Theater im Jahr 2000 ist grundlegend anders. In der Interpretation des Regisseurs Andrej Kontschalowski und des Bühnenbildners George Tsy-pin ist die Oper trotz ihres oberflächlichen, wahrhaftigen Hollywood-Glanzes ein eher oberflächliches Spektakel, auch wenn sie die aktuelle „Stimmung des Staates“ und den „festlichen Patriotismus“ vermittelt. Kritiker nannten die Aufführung sogar ein visuelles Abbild der neuen russischen Nationalidee.

Darüber hinaus entsprechen die Merkmale der Ausstellung, die in der Denkweise der Regisseure deutlich spürbar sind, ganz dem aktuellen Trend in der akademischen Kunst, mit der zeitgenössischen Populärkultur zu flirten.

Es ist interessant, den Einfluss der Besonderheiten der damaligen Zeit auf die Interpretation von „Semjon Kotko“ zu verfolgen. Es versteht sich von selbst, dass diese Oper, die der Entstehung der Sowjetmacht in der Ukraine im Jahr 1918 gewidmet ist, zunächst ganz im Sinne des sowjetischen Themas inszeniert wurde. Das war sogar in

Покровского и Левенталя 1970 года. Затем, после краха советской власти, «Котко» вообще перестали ставить, словно стесняясь «издержек» мировоззрения Прокофьева.

Наконец, в 1999 году дирижер Валерий Гергиев, режиссер Юрий Александров и сценограф Семен Пастух предложили публике невиданное по смелости прочтение оперы, спектакль дерзкий и волнующий, справедливо признанный выдающимся явлением.

Главная его особенность — взгляд на события того времени и, соответственно, их оценка из времени нашего. Тут уж не Катаев, на повести которого основано либретто, а сам Андрей Платонов со своими мрачными фантазмагориями предстал перед нами.

Не только музыка не претерпела никаких перемен, но и сюжет вроде бы остался прежним. Изменена трактовка. Все виноваты в том, что мы оказались «у разбитого корыта», на осколке некой вздыбленной планеты — «белые» и «красные», «зеленые» и «черные». Без насилия над музыкой, «советское» здесь органично превращается в «антисоветское». Как обобщенная метафора тоталитаризма выглядит финал: одетые в серые робы маоистского толка, с красными цитатниками в руках, эти духовные манекены призваны провозгласить «светлое будущее».

Завершим эту тему упоминанием о спектакле, который увидел свет рампы уже в начале нового века — «Обручение в монастыре», прочитанное на сцене Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко режиссером Александром Тителем и сценографом Владимиром Арефьевым. Оно

Pokrowskis und Lewenthals wunderbar denkwürdiger Inszenierung von 1970 der Fall. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetmacht wurde „Kotko“ dann überhaupt nicht mehr aufgeführt, als schämte man sich der „Aufwendungen“ von Prokofjews Weltanschauung.

1999 schließlich präsentierten der Dirigent Waleri Gergijew, der Regisseur Juri Alexandrow und der Bühnenbildner Semjon Pastuch dem Publikum eine Oper von noch nie dagewesener Kühnheit, eine kühne und mitreißende Aufführung, die zu Recht als herausragendes Phänomen anerkannt wurde.

Seine Hauptbesonderheit besteht darin, dass er die Ereignisse von damals betrachtet und sie dementsprechend aus unserer Zeit heraus bewertet. Das ist nicht Katajew, auf dessen Geschichte das Libretto basiert, sondern Andrej Platonow selbst mit seiner düsteren Phantasmagorie.

Nicht nur die Musik hat sich nicht verändert, auch die Handlung scheint dieselbe geblieben zu sein. Was sich geändert hat, ist die Auslegung. Alle sind schuld daran, dass wir uns „am Trog“, auf einem Scherbenhaufen eines zerbrochenen Planeten befinden - die „Weißen“ und die „Roten“, die „Grünen“ und die „Schwarzen“. Ohne der Musik Gewalt anzutun, verwandelt sich „Sowjet“ hier organisch in „Anti-Sowjet“. Das Finale wirkt wie eine verallgemeinerte Metapher für den Totalitarismus: in grauen, maoistisch anmutenden Gewändern und mit roten Zitaten in der Hand werden diese geistigen Puppen dazu aufgerufen, eine „strahlende Zukunft“ zu verkünden.

Zum Abschluss dieses Themas soll eine Aufführung erwähnt werden, die bereits zu Beginn des neuen Jahrhunderts das Licht der Rampe erblickte - „Verlobung im Kloster“, gelesen auf der Bühne des Stanislawski- und Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheaters von Regisseur Alexander Titel und

выглядит как вполне постмодернистское зрелище, то есть отвечает модным на театре веяниям, смешивающим самые разные эстетические подходы. В данном случае они неожиданно объединяются ассоциациями с советским спортивно-парадным стилем — по всей видимости, поклон в сторону распространенного направления соц-арта.

Тот же театр проводит в этом году целый фестиваль своих прокофьевских постановок. Кроме «Обручения в монастыре», стоит специально сказать несколько слов о «Войне и мире», трактованном режиссером Александром Тителем и художником Владимиром Арефьевым. Речь идет, прежде всего, о второй части представления, которая неизменно вызывает в зале то, что можно назвать патриотическим подъемом. Второй акт суггестивен, он внушает резонансы, которые и возбуждают в зрителях какие-то спрятанные в бессознательном токи. Это вряд ли сделано сознательно, скорее интуитивно. Главное — Титель и его соавторы отказались от иллюстрирования фабулы... Выстроили пластическую метафору. Тут действует суггестия, внушение, которое складывается из нескольких компонентов: выстроенная фронтально гигантская масса хора и солистов в соответствующих костюмах дает эффект ожившей фрески. Разумеется, сильно воздействует и отлично звучащая музыка (дирижер Феликс Коробов, хормейстер Станислав Лыков). Есть световое и пластическое движение, даже напряжение, таящееся внутри выбранной метафоры.

Наконец, нельзя не сказать о смелой попытке режиссера Дмитрия Бермана в театре «Геликон-Опера» дать жизнь злосчастной последней опере Прокофьева «Повесть о

Бühnenbildner Wladimir Arefjew. Es sieht aus wie ein völlig postmodernes Spektakel, d. h. es entspricht den modischen Trends im Theater und vermischt eine Vielzahl ästhetischer Ansätze. In diesem Fall werden sie unerwartet mit Assoziationen an den sowjetischen Sportparadenstil kombiniert - offenbar eine Verbeugung vor dem weit verbreiteten Trend der Soz-Art.

Dasselbe Theater veranstaltet in diesem Jahr ein ganzes Festival mit seinen Prokofjew-Inszenierungen. Neben „Verlobung im Kloster“ lohnt es sich, ein paar Worte über „Krieg und Frieden“ zu verlieren, bei dem Alexander Titel Regie führte und Wladimir Arefjew als Künstler auftrat. Ich beziehe mich vor allem auf den zweiten Teil der Aufführung, der bei den Zuhörern immer so etwas wie patriotische Begeisterung hervorruft. Der zweite Akt ist suggestiv; er weckt Resonanzen, die im Unterbewusstsein des Publikums verborgene Strömungen anregen. Dies geschieht kaum bewusst, sondern eher intuitiv. Die Hauptsache ist, dass Titel und seine Mitautoren auf die Illustration der Handlung verzichtet haben. Sie haben eine plastische Metapher konstruiert. Hier wirkt die Suggestion, die Suggestion, die aus mehreren Komponenten besteht: eine riesige Masse von Chor und Solisten in entsprechenden Kostümen, die frontal aufgereiht sind, die Wirkung eines wiederbelebten Freskos. Natürlich macht auch die hervorragend klingende Musik (Dirigent Felix Korobow, Chorleiter Stanislaw Lykow) mächtig Eindruck. Es gibt eine leichte und plastische Bewegung, sogar eine Spannung, die in der gewählten Metapher lauert.

Nicht unerwähnt bleiben darf schließlich der kühne Versuch des Regisseurs Dmitri Bertman am „Helikon-Operntheater“, Prokofjews unglückselige letzte Oper „Die

настоящем человеке» под новым названием «Упавший с неба», предпринятой в 2005 году. Дадим слово исследователю истории этой оперы Анне Булычевой: «Версия Бертмана... — о судьбе советского человека, ветерана войны. Действие протекает одновременно в двух временных планах, во время войны и сейчас... на сцене два Мересьева — молодой и старый. Упавший и при падении разорванный надвое самолет становится символом глобальной, неизживаемой катастрофы» (17, с. 222).

Кроме музыки «Повести», в спектакле используются отрывки из кантаты «Александр Невский». Введена и, к сожалению, актуальная тема бездушного отношения государства к ветеранам, спасшим когда-то его и всех нас от вражеского ига.

Подводя итоги, приходится с горечью констатировать: несмотря на то что музыка Прокофьева вроде бы справедливо вошла в вечность, интерес к его творчеству на родине сегодня вспыхивает часто спорадически, в связи с той или иной датой, а если играют что-либо систематически, то это, главным образом, определенный набор популярных сочинений, чаще всего инструментальных. Достаточно сказать, что из его музыкально-сценических опусов сейчас в большинстве театров страны идут в лучшем случае только балеты, более всего «Золушка», иногда «Ромео и Джульетта».

Главная причина этого, думается, в явном кризисе, который переживает сегодня отечественная культура в целом.

В этой связи назиданием послужит сообщение о том, что в 2003 году в ознаменование 50 лет со дня смерти композитора в Великобритании

Geschichte vom wahren Menschen“ unter dem neuen Titel „Vom Himmel gefallen“ im Jahr 2005 wieder aufleben zu lassen. Lassen wir Anna Bulytschowa zu Wort kommen, die die Geschichte dieser Oper erforscht hat: „Bertmans Version... handelt vom Schicksal eines sowjetischen Mannes, eines Kriegsveteranen. Die Handlung findet gleichzeitig in zwei Zeitebenen statt, während des Krieges und jetzt... Es gibt zwei Meresjewy auf der Bühne - einen jungen und einen alten. Das abgestürzte und in zwei Teile gerissene Flugzeug wird zum Symbol der globalen, ungelebten Katastrophe“ (17, S. 222).

Neben der Musik von „Die Geschichte“ werden auch Auszüge aus der „Alexander-Newski“-Kantate aufgeführt. Das Thema der Gleichgültigkeit des Staates gegenüber den Veteranen, die ihn und uns alle einst vor dem feindlichen Joch gerettet haben, wird leider auch eingeführt.

Zusammenfassend müssen wir mit Bitterkeit feststellen: obwohl Prokofjews Musik zu Recht in die Ewigkeit eingegangen zu sein scheint, flammt das Interesse an seinem Werk in seiner Heimat heute oft nur sporadisch auf, im Zusammenhang mit diesem oder jenem Datum, und wenn etwas systematisch gespielt wird, dann sind es vor allem bestimmte populäre Werke, meist instrumental. Es genügt zu sagen, dass die meisten Theater des Landes von seinen Musik- und Bühnenwerken heute bestenfalls Ballette aufführen, vor allem „Aschenbrödel“ und manchmal „Romeo und Julia“.

Der Hauptgrund dafür, so wird vermutet, ist die offensichtliche Krise, in der sich die heimische Kultur heute insgesamt befindet.

In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, dass im Jahr 2003, anlässlich des 50. Todestages des Komponisten, die meisten Werke des

планируется в течение года исполнить огромное большинство произведений великого русского художника.

Разные мнения о Прокофьеве распространены поныне в самой среде отечественных композиторов. Скажем, один видный музыкант авангардного направления, сочинитель и автор книг, не отказывая Прокофьеву в природной гениальности, публично высказал сожаление, что, вернувшись в Советский Союз, он, дескать, пережил «солнечное затмение». Не говоря уже о несоответствии этого постулата творческим достижениям Сергея Сергеевича, его искусственная идеологизированность очевидна.

Однако стоит задержаться на подобном заявлении, чтобы поспорить с истоками данной позиции, кстати, достаточно популярной в определенных профессиональных кругах.

Подобных теоретиков, которые рассматривают развитие искусства исключительно как неуклонное и последовательное усложнение средств выразительности, хочется назвать «прогрессистами». Разумеется, сама идея «новой простоты» или оценка идеального творческого пути, данная Гете (художник пишет сначала просто и плохо, потом сложно и плохо, далее сложно и хорошо и, наконец, просто и хорошо), им должны быть чужды. Мы же убеждены: позиция «прогрессистов» явно узкоцеховая и к Прокофьеву никак не применима.

Каким же видится искусство великого художника, если пытаться взглянуть на него объемно, без предубеждений? Каждый может найти в его творчестве близкое себе — и любители, и профессионалы. Поклонники сложного изощренного музыкального языка и почитатели

большого русского композитора ein Jahr lang in Großbritannien aufgeführt werden sollen.

Unter den einheimischen Komponisten sind unterschiedliche Meinungen über Prokofjew immer noch weit verbreitet. So hat beispielsweise ein prominenter Avantgarde-Musiker, Komponist und Buchautor, der Prokofjews natürliches Genie nicht in Abrede stellt, öffentlich bedauert, dass er bei seiner Rückkehr in die Sowjetunion angeblich eine „Sonnenfinsternis“ erlebte. Ganz zu schweigen von der Unvereinbarkeit dieses Postulats mit den schöpferischen Leistungen von Sergej Sergejewitsch, seine künstliche Ideologisierung ist offensichtlich.

Es lohnt sich jedoch, bei einer solchen Aussage zu verweilen, um sich mit den Ursprüngen dieser Position auseinanderzusetzen, die im Übrigen in bestimmten Fachkreisen recht beliebt ist.

Solche Theoretiker, die die Entwicklung der Kunst lediglich als eine stetige und konsequente Steigerung der Komplexität der Ausdrucksmittel betrachten, möchte man als „Progressive“ bezeichnen. Natürlich muss ihnen die Idee einer „neuen Einfachheit“ oder Goethes Einschätzung eines idealen kreativen Weges (der Künstler malt erst einfach und schlecht, dann komplex und schlecht, dann komplex und gut und schließlich einfach und gut) fremd sein. Wir sind davon überzeugt, dass die Position der „Progressiven“ eindeutig zu eng gefasst ist und in keiner Weise auf Prokofjew zutrifft.

Wie sieht man die Kunst eines großen Künstlers, wenn man versucht, sie volumetrisch und ohne Vorurteile zu betrachten? Jeder kann in seiner Arbeit etwas finden, das ihm nahe steht - Amateure und Profis gleichermaßen. Anhänger der komplexen und anspruchsvollen Musiksprache und

«новой простоты». А главное, как во всяком по-настоящему гармоничном явлении, почти всегда внутри его художественного мира противоположные компоненты образуют единое целое. Например, доступность легко укладываемой в уши мелодии практически всегда компенсируется сложностями гармонии или ритма. Простые контуры формы, как правило, наполнены разнообразным, образно богатым характерным материалом.

Конечно, Прокофьев не был художником-философом в том смысле, что не ставил перед собой задач постичь абстрактные понятия в музыке. Но как отнестись к следующим словам из его дневника: «Характерной чертой времени в том виде, в котором мы ему подчинены сейчас, является способность времени двигаться только в одном направлении. Но, быть может, в вечности исчезновение нашего понятия о времени выразится как раз в том, что мы получим возможность двигаться во времени в обоих направлениях и притом с любой скоростью. Эта гипотеза подтверждает мое предположение, что память есть составная часть бессмертия (нашей вечности), ибо как раз память обладает способностью двигаться во времени в обе стороны и с любой скоростью» (запись от 18 декабря 1926 года. — *Прим. авт.*) (14; с. 450). Как эти мысли воплощались в творчестве и находили ли они там место — отдельная специальная тема, требующая серьезных размышлений. Но вместе с тем мало кто в XX веке умел так отражать разнообразнейшие впечатления от жизни, природы, людских характеров.

Он не был летописцем эпохи и не претендовал на эту роль, хотя всегда

Liebhaber der „neuen Einfachheit“. Und die Hauptsache ist, dass, wie bei jedem wirklich harmonischen Phänomen, die gegensätzlichen Komponenten in seiner künstlerischen Welt fast immer ein einziges Ganzes bilden. So wird beispielsweise die Zugänglichkeit einer leicht verständlichen Melodie fast immer durch die Komplexität der Harmonie oder des Rhythmus kompensiert. Die einfachen Konturen der Form werden in der Regel mit vielfältigem, phantasievоллem Charaktermaterial gefüllt.

Natürlich war Prokofjew kein Künstler-Philosoph in dem Sinne, dass er es sich nicht zur Aufgabe gemacht hat, abstrakte Begriffe in der Musik zu erfassen. Aber was sollen wir mit den folgenden Worten aus seinem Tagebuch anfangen: „Ein charakteristisches Merkmal der Zeit, wie wir sie jetzt erleben, ist die Fähigkeit der Zeit, sich nur in eine Richtung zu bewegen. Aber vielleicht wird das Verschwinden unseres Zeitbegriffs in der Ewigkeit nur darin zum Ausdruck kommen, dass wir die Möglichkeit erhalten, uns in der Zeit in beide Richtungen und gleichzeitig mit beliebiger Geschwindigkeit zu bewegen. Diese Hypothese bestätigt meine Annahme, dass das Gedächtnis ein integraler Bestandteil der Unsterblichkeit (unserer Ewigkeit) ist, denn gerade das Gedächtnis ist in der Lage, sich in der Zeit in beide Richtungen und mit beliebiger Geschwindigkeit zu bewegen“ (18. Dezember 1926, *Anm. d. Verf.*) (14; S. 450). Wie diese Gedanken in das schöpferische Werk umgesetzt wurden und ob sie darin einen Platz gefunden haben, ist ein eigenes, spezielles Thema, das eine ernsthafte Reflexion erfordert. Aber gleichzeitig waren nur wenige Menschen im 20. Jahrhundert in der Lage, so vielfältige Eindrücke vom Leben, der Natur und den menschlichen Charakteren wiederzugeben.

Er war kein Chronist der Epoche und erhob auch nicht den Anspruch, einer zu

задумывался о судьбах мира и любую бытовую историю умел поднять до уровня глобального обобщения.

Ярко национальный русский художник, Прокофьев жадно интересовался самобытными культурами других народов. И любую специфичность вбирала в себя мощная индивидуальность под названием «Сергей Прокофьев».

Наверное, это обидно, но Прокофьев, по существу, не оставил истинных последователей. Вероятно, прав Геннадий Рождественский, который объясняет этот феномен исключительной самобытностью гениального отечественного творца, который в XX веке так и остался «одиноким планетой» на небосклоне мировой истории музыки. И если находились у него последователи, то, пожалуй, единственное, что могли они воспринять, это исключительные проявления жизненной силы в искусстве нашего великого соотечественника.

Все больше слушателей приходят к музыке Прокофьева. Двадцать лет назад он был назван первым среди любимых авторов, перегнав Баха, Моцарта, Бетховена. Сегодня в опросах слушателей серьезной музыки его имя неизменно встречается среди десяти самых предпочитаемых авторов.

Давно бы пора на родине композитора открыть музей, ему посвященный. Ныне Мемориальная музей-квартира — в стадии создания как филиал Музея музыкальной культуры им. Глинки в Москве в Камергерском переулке.

Много сделавший и продолжающий делать для распространения музыки русского мастера в мире, Рождественский мечтал о создании театра Прокофьева: «Нельзя считать отношение к наследию Сергея Сергеевича справедливым до тех пор, пока не будет существовать

sein, obwohl er immer über das Schicksal der Welt nachdachte und jede Alltagsgeschichte zu einer globalen Verallgemeinerung erheben konnte.

Als ausgesprochener russischer Nationalkünstler interessierte sich Prokofjew sehr für die besonderen Kulturen anderer Völker. Und jede Besonderheit wurde in einer starken Individualität namens „Sergej Prokofjew“ absorbiert.

Es ist wahrscheinlich schade, aber Prokofjew hat im Grunde keine echten Nachfolger hinterlassen. Gennadi Roschdestwenski hat wahrscheinlich Recht, wenn er dieses Phänomen mit der außergewöhnlichen Originalität des brillanten russischen Komponisten erklärt, der im 20. Jahrhundert ein „einsamer Planet“ am Himmel der Weltmusikgeschichte blieb. Und wenn er Anhänger hatte, konnten sie vielleicht nur außergewöhnliche Manifestationen der Vitalität in der Kunst unseres großen Landsmannes wahrnehmen.

Immer mehr Hörer kommen, um Prokofjews Musik zu hören. Vor zwanzig Jahren wurde er auf Platz eins der beliebtesten Komponisten gewählt, noch vor Bach, Mozart und Beethoven. Heute findet sich sein Name bei Umfragen unter Hörern ernster Musik immer wieder unter den zehn beliebtesten Komponisten.

Es ist höchste Zeit, dass in seiner Heimat ein dem Komponisten gewidmetes Museum eröffnet wird. Derzeit wird die Museums-Gedenkstätte als Zweigstelle des Glinka-Museums für Musikkultur in Moskau eingerichtet in der Kamergerski-Gasse.

Roschdestwenski, der viel für die Verbreitung der Musik des russischen Meisters in der Welt getan hat und weiterhin tut, träumt von der Gründung eines Prokofjew-Theaters: „Die Beziehung zu Prokofjews Erbe kann nur dann als gerecht angesehen werden, wenn es ein Prokofjew-Theater als



театр Прокофьева как отдельный институт — подобно Байрейту (специальный театр, расположенный в маленьком баварском городке, предназначенный исключительно для исполнения опер Вагнера. — *Прим. авт.*), подобно театру Яначека в Брно. Туда приезжали бы со своими спектаклями труппы из различных городов и стран. Одна за другой поставлены были все его оперы, все балеты, и вот так — в различных исполнительских версиях — и обрело бы свою настоящую жизнь величайшее достояние XX века — театр Сергея Прокофьева» (15; с. 259-260).

Сегодня, когда у Рождественского уже нет реальной возможности осуществить эту судьбоносную идею, не сомневаюсь, что он передал бы эту почетную функцию замечательному дирижеру, который дал концертносценическую жизнь многим произведениям Прокофьева, Владимиру Юровскому.

Но последние слова в этой книге предоставим Геннадию Николаевичу Рождественскому: «Поэт Константин Бальмонт как-то назвал Сергея Прокофьева “солнечным богачом”. Действительно, солнечность Прокофьева многообразна, его музыка ярка, как солнце, тепла, как солнце, и земной шар охватила она, как охватывают его солнечные лучи» (10; с. 71).

eigenständige Institution gibt - wie Bayreuth (ein spezielles Theater in einer kleinen bayerischen Stadt, das ausschließlich für die Aufführung von Wagners Opern bestimmt ist. *Anm. d. Verf.*). - Das Theater würde wie das Janáček-Theater in Brünn aussehen. Dort traten Truppen aus verschiedenen Städten und Ländern auf. Nacheinander wurden alle seine Opern und Ballette inszeniert, und so fand - in verschiedenen Aufführungsversionen - das größte Gut des 20. Jahrhunderts, das Theater von Sergej Prokofjew, zu seinem wahren Leben“ (15; S. 259-260).

Heute, da Roschdestwenski keine reale Möglichkeit mehr hat, diese bedeutsame Idee zu verwirklichen, habe ich keinen Zweifel daran, dass er diese ehrenvolle Aufgabe Wladimir Jurowski übertragen hätte, dem bemerkenswerten Dirigenten, der viele Werke von Prokofjew auf die Bühne gebracht hat.

Aber die letzten Worte in diesem Buch überlassen wir Gennadi Nikolajewitsch Roschdestwenski: „Der Dichter Konstantin Balmont nannte Sergej Prokofjew einmal „einen sonnigen reichen Mann“. In der Tat ist Prokofjews Sonnenhaftigkeit mannigfaltig, seine Musik ist so hell wie die Sonne, so warm wie die Sonne, und sie umarmt den Globus wie die Sonnenstrahlen ihn umarmen“ (10; S. 71).

## КРАТКИЙ ХРОНОГРАФ

**1891, 11(23) апреля.** В селе Сонцовка Бахмутского уезда Екатеринославской губернии (ныне село Красное Красноармейского района Донецкой области) в семье агронома С.А. Прокофьева родился сын Сергей.

**1895-1896.** Начало занятий музыкой под руководством матери — пианистки-любительницы. Первое сочинение — «Индийский галоп» для фортепиано, записан матерью.

**1898.** Гувернантка Л. Роблен записывает ряд фортепианных пьес юного Прокофьева.

**1900.** Поездка с родителями в Москву. Посещение Большого театра. Сочинение оперы «Великан» на собственное либретто.

**1901.** Сочинение оперы «На пустынных островах». Любительская постановка «Великана» в усадьбе родственников Раевских. Занятия общеобразовательными предметами под руководством отца.

**1902.** Поездка с родителями в Петербург и Москву. Посещение Мариинского театра. Встреча с С.И. Танеевым, занятия гармонией с Ю. Померанцевым, учеником С.И. Танеева. Первый приезд на лето в Сонцовку композитора Р. Глиэра для уроков по гармонии, форме и композиции.

**1903.** Второй приезд на лето Р. Глиэра в Сонцовку. Создание оперы «Пир во время чумы» по Пушкину и серии фортепианных миниатюр.

**1904.** Поездка с матерью в Петербург для поступления в консерваторию по совету композитора А.К. Глазунова. Работа над оперой «Ундина» (либретто М.Г. Килынтетт). Экзамен и зачисление в консерваторию в класс композиции А.К. Лядова.

**1905.** Участие в коллективном письме студентов в защиту Н.А. Римского-

## KURZCHRONOGRAPHIE

**1891, 11. (23). April.** Im Dorf Sonzowka, Kreis Bachmut, Gouvernement Jekaterinoslaw (heute Dorf Krasnoje, Kreis Krasnoarmejsk, Gebiet Donezk) wurde in der Familie des Agronomen S. A. Prokofjew ein Sohn, Sergej, geboren.

**1895-1896.** Beginn des Musikstudiums unter der Anleitung seiner Mutter, einer Amateurpianistin. Erste Komposition - „Indischer Galopp“ für Klavier, aufgenommen von seiner Mutter.

**1898.** Die Gouvernante L. Roblen nimmt eine Reihe von Klavierstücken des jungen Prokofjew auf.

**1900.** Eine Reise nach Moskau mit seinen Eltern. Besuch des Bolschoi-Theaters. Komposition der Oper „Der Riese“ nach seinem eigenen Libretto.

**1901.** Komposition der Oper „Auf unbewohnten Inseln“.

Amateurinszenierung von „Der Riese“ auf dem Bauernhof der Verwandten Rajewski. Unterricht in Allgemeinbildung unter der Leitung seines Vaters.

**1902.** Reise mit den Eltern nach Petersburg und Moskau. Besuch des Mariinski-Theaters. Treffen mit S. I. Tanejew, Harmoniestunden mit J. Pomeranzew, Schüler von S. I. Tanejew. Erster Besuch des Komponisten R. Glière in Sonzowka im Sommer für Unterricht in Harmonie, Form und Komposition.

**1903.** Der zweite Sommerbesuch von R. Glière in Sonzowka. Entstehung der Oper „Das Gelage während der Pest“ nach Puschkin und einer Reihe von Klavierminiaturen.

**1904.** Reise mit seiner Mutter nach Petersburg, um sich auf Anraten des Komponisten A. K. Glasunow an einem Konservatorium einzuschreiben. Arbeit an der Oper „Undina“ (Libretto von M. G. Kilyntette (A. M. Kilstedt)). Prüfung und Aufnahme am Konservatorium in die Kompositionsklasse von A. K. Ljadow.

**1905.** Teilnahme an einem kollektiven Brief der Studenten zur Verteidigung

Корсакова, уволенного из консерватории.

**1906.** Возвращение в консерваторию ведущих профессоров — А.К. Лядова, А.К. Глазунова и Н.А. Римского-Корсакова. Начало дружбы и совместное музицирование с Н.Я. Мясковским. Уроки инструментовки у Римского-Корсакова.

**1907.** Завершение работы над оперой «Ундина».

**1908.** Участие в кружке «Вечера современной музыки», сближение с В.Г. Каратыгиным, А.П. Нуроком, В.Ф. Нувелем. Начало занятий дирижированием с Н.Н. Черепниным. 18 декабря — дебют Прокофьева в 45-м собрании «Вечеров современной музыки» (пьесы «Наваждение», «Отчаяние», «Сказка»).

**1909.** Исполнение симфонии ми минор Придворным оркестром (дирижер Г. Варлих). Окончание консерватории по классу сочинения. Поступление в класс специального фортепиано А.Н. Есиповой.

**1910.** Смерть отца С.А. Прокофьева. Создание симфонических произведений — эскиза «Осеннее» и картины «Сны». Первое исполнение «Снов» на ученическом вечере в консерватории под управлением автора.

**1911.** Сближение с московским кружком В.В. Держановско-го — редактора журнала «Музыка». Исполнение «Снов» и «Осеннего» на летних симфонических концертах (дирижер К.С. Сараджев, Москва, Сокольнический круг).

**1912. 25 июля.** Первый концерт для фортепиано с оркестром исполнен автором в московском Народном доме (дирижер К.С. Сараджев). Печатные выступления Мясковского в защиту музыки Прокофьева на страницах журнала «Музыка».

von N. A. Rimski-Korsakow, der aus dem Konservatorium entlassen wurde.

**1906.** Rückkehr der führenden Professoren - A. K. Ljadow, A. K. Glasunow und N. A. Rimski-Korsakow - an das Konservatorium. Beginn der Freundschaft und des gemeinsamen Musizierens mit N. J. Mjaskowski. Unterricht in Instrumentation bei Rimsky-Korsakow.

**1907.** Fertigstellung der Oper „Undina“.

**1908.** Teilnahme am Zirkel „Abende der modernen Musik“, Annäherung an W. G. Karatygin, A. P. Nurok, W. F. Nouvel. Beginn der Durchführung von Studien mit N. N. Tscherepnin. 18. Dezember - Prokofjews Debüt in der 45. Sitzung der „Abende der modernen Musik“ (Stücke „Obsession“, „Verzweiflung“, „Märchen“).

**1909.** Aufführung der Symphonie in e-Moll durch das Hoforchester (Leitung: G. Warlich). Abschluss des Konservatoriums in der Kompositionsklasse. Eintritt in die spezielle Klavierklasse von A. N. Jessipowa.

**1910.** Tod des Vaters S. A. Prokofjew. Schaffung von symphonischen Werken - Skizze „Herbst“ und „Träume“. Uraufführung von „Träume“ bei einem Studentenabend des Konservatoriums unter der Leitung des Autors.

**1911.** Eine Annäherung an den Moskauer Kreis von W.W. Derschanowski, dem Herausgeber der Zeitschrift „Musik“. Aufführung von „Träume“ und „Herbst“ bei den Sommersinfoniekonzerten (Dirigent K. S. Saradjew, Moskau, Kreis Sokolniki).

**1912. 25. Juli.** Das erste Konzert des Autors für Klavier und Orchester wird im Moskauer Volkshaus aufgeführt (Dirigent K. S. Saradjew). Gedruckte Reden Mjaskowskis zur Verteidigung von Prokofjews Musik in der Zeitschrift „Musik“.

**1913.** Опера «Маддалена» (либретто М. Ливен-Орловой). 23 августа премьера Второго фортепианного концерта в авторской интерпретации. Первая поездка с матерью за границу (Франция, Англия, Швейцария).

**1914.** Окончание консерватории по классам фортепиано (первая премия им. Рубинштейна) и дирижирования. Поездка в Лондон, знакомство с С.П. Дягилевым, общение с И.Ф. Стравинским, посещение дягилевских «Русских сезонов». Сочинение по заказу импресарио балета «Ала и Лоллий».

**1915.** Балет «Сказка про Шута (семерых шутов перешутившего)», написанный по заказу Дягилева на сюжет из сказок сборника А.Н. Афанасьева, либретто Прокофьева. Поездка в Италию и выступление в Риме с исполнением Второго фортепианного концерта.

**1916.** Премьера Скифской сюиты по материалам балета «Ала и Лоллий». Включение в репертуар Мариинского театра оперы «Игрок» по Ф.М. Достоевскому. Авторские выступления в Петрограде, Москве, Киеве, Саратове. Начало сотрудничества с издательством С.А. Кусевицкого.

**1917.** Классическая симфония, Первый концерт для скрипки с оркестром, «Мимолетности» (20 пьес) для фортепиано. Отъезд в Кисловодск, где находилась на излечении мать и где Прокофьева застаёт известие об Октябрьской революции.

**1918.** Кантата «Семеро их» на слова поэта К.Д. Бальмонта, пьесы для фортепиано «Сказки старой бабушки». Возвращение в Петроград, выступление в клавирабендах. Встречи с поэтом В.В. Маяковским и наркомом просвещения А.В. Луначарским. Отъезд за границу по командировке Наркомпроса. Путешествие через Сибирь и Дальний Восток. Авторские концерты

**1913.** Die Oper "Maddalena" (Libretto von M. Liven-Orlowa). Am 23. August Premiere des zweiten Klavierkonzerts in der Interpretation des Autors. Erste Auslandsreise mit seiner Mutter (Frankreich, England, Schweiz).

**1914.** Abschluss des Konservatoriums in den Fächern Klavier (erster Rubinstein-Preis) und Dirigieren. Reise nach London, Bekanntschaft mit Sergej Djagilew, Kommunikation mit Igor Strawinsky, Besuch der „Russischen Jahreszeiten“ von Djagilew.

Komposition des Balletts „Ala und Lolli“ im Auftrag des Impresarios.

**1915.** Ballett „Das Märchen vom Narren (sieben Narren, die es übertrieben haben)“, im Auftrag von Djagilew, nach einer Geschichte aus der Märchensammlung von Afanassjew, Libretto von Prokofjew. Reise nach Italien und Aufführung des zweiten Klavierkonzerts in Rom.

**1916.** Uraufführung der Skythischen Suite nach dem Ballett „Ala und Lolli“. Aufnahme der Oper „Der Spieler“ nach F. M. Dostojewski in das Repertoire des Mariinski-Theaters. Auftritte des Autors in Petrograd, Moskau, Kiew und Saratow. Beginn der Zusammenarbeit mit dem Verlag von S. A. Koussevitzky.

**1917.** Klassische Symphonie, Erstes Konzert für Violine und Orchester, „Flüchtige Visionen“ (20 Stücke) für Klavier. Abreise nach Kislowodsk, wo seine Mutter in ärztlicher Behandlung war und wo Prokofjew die Nachricht von der Oktoberrevolution erhielt.

**1918.** Kantate „Es sind ihrer Sieben“ nach Worten des Dichters K. D. Balmont, Klavierstücke „Die Märchen der alten Großmutter“. Rückkehr nach Petrograd, Auftritt bei Klavierbenden. Begegnungen mit dem Dichter W. W. Majakowski und der Kommissar für Bildung Lunatscharski. Abreise ins Ausland in einer Mission des Volkskommissariats. Reise durch Sibirien und den Fernen Osten.

в Токио и Йокохаме (июнь), Нью-Йорке и Чикаго (октябрь, декабрь).

**1919.** Опера «Любовь к трем апельсинам» по сказке К. Гоцци для Чикагского оперного театра. Сюита из той же оперы. Увертюра на еврейские темы для ансамбля «Зимро». Концертные поездки по Америке.

**1920.** Затруднения с постановкой «Любви к трем апельсинам» в Чикаго. Поездка в Канаду, концерты в Монреале и Квебеке, поездка в Париж и Лондон, встречи со Стравинским и Дягилевым. Возвращение в США (осень) и концертные турне по Калифорнии.

**1921.** Исполнение «Скифской сюиты» и балета «Сказка о шуте...» в Париже. Первое исполнение Третьего фортепианного концерта в Чикаго и премьера оперы «Любовь к трем апельсинам» в чикагском театре.

**1922.** Переезд в местечко Эттал (Бавария) вместе с матерью, которая с трудом воссоединилась с сыном. Периодические поездки на гастроли в Лондон, Париж и другие города Европы. Подготовка нотных рукописей к изданию. Начало работы над оперой «Огненный ангел».

**1923.** Женитьба на Лине Ивановне Льюбера (Каролина Кодина, после замужества — Лина Прокофьева). Пятая соната для фортепиано. Переезд в Париж. Первое исполнение скрипичного концерта под управлением С. Кусевицкого, вызвавшее неприятие модернистских кругов Франции.

**1924.** Рождение сына Святослава. Болезнь и смерть матери. Вторая симфония. Первые исполнения: сюиты из балета «Шут», Второго фортепианного концерта в новой редакции, кантаты «Семеро их» (оба последних сочинения под управлением С.А. Кусевицкого). В

Konzerte des Autors in Tokio und Yokohama (Juni), New York und Chicago (Oktober, Dezember).

**1919.** Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ nach dem Märchen von C. Gozzi für das Chicagoer Opernhaus. Suite aus derselben Oper. Ouvertüre über hebräische Themen für das Ensemble „Simro“. Konzertreisen in Amerika.

**1920.** Schwierigkeiten bei der Produktion von „Die Liebe zu den drei Orangen“ in Chicago. Reise nach Kanada, Konzerte in Montreal und Quebec, Reise nach Paris und London, Treffen mit Strawinsky und Djalilew. Rückkehr in die USA (Herbst) und Konzerttournee in Kalifornien.

**1921.** Aufführung der „Skythischen Suite“ und des Balletts „Das Märchen vom Narren...“ in Paris. Uraufführung des Dritten Klavierkonzerts in Chicago und Uraufführung der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ im Theater von Chicago.

**1922.** Zieht mit seiner Mutter nach Ettal (Bayern), die kaum noch mit ihrem Sohn zusammen sein kann. Gelegentliche Reisen nach London, Paris und in andere europäische Städte. Vorbereitung von Musikmanuskripten zur Veröffentlichung. Beginn der Arbeiten an der Oper „Der feurige Engel“.

**1923.** Heirat mit Lina Iwanowna Llubera (Caroline Codina, nach der Heirat Lina Prokofjewa). Fünfte Klaviersonate. Umzug nach Paris. Uraufführung des Violinkonzerts unter S. Koussevitzky, was in den Kreisen der französischen Moderne auf Widerstand stieß.

**1924.** Geburt des Sohnes Swjatoslaw. Krankheit und Tod der Mutter. Zweite Symphonie. Uraufführungen: Suite aus dem Ballett „Der Narr“, Zweites Klavierkonzert in einer neuen Fassung, Kantate „Derer sieben“ (beide letztere Werke unter der Leitung von S. A. Koussevitsky). Am Pariser Klavierabend

авторском клавирабенде в Париже прозвучали Вторая, Третья, Четвертая и Пятая сонаты. Трактовка Ж. Сигети Скрипичного концерта в Праге становится эталонной.

**1925.** Европейская премьера оперы «Любовь к трем апельсинам» в Кельне. Первое исполнение Второй симфонии в Париже под управлением Кусевицкого. Концертное турне (14 концертов) по городам США.

**1926.** Постановка оперы «Любовь к трем апельсинам» в Ленинграде (18 ноября) и в Берлине (9 октября). Встреча с писателем М. Горьким во время гастролей по Италии. Переговоры с режиссером В.Э. Мейерхольдом о переработке оперы «Игрок».

**1927.** Приезд на гастроли в СССР. Триумфальный успех авторских концертов Прокофьева в Москве, Ленинграде, Харькове, Киеве и Одессе. Концертное исполнение в Париже фрагментов из оперы «Огненный ангел» под управлением Кусевицкого. Премьера балета «Стальной скок» в антрепризе Дягилева в том же городе. Премьера балета на музыку «Скифской сюиты» в Берлине. Премьера оперы «Любовь к трем апельсинам» в Большом театре в Москве.

**1928.** Рождение сына Олега. Пьесы для фортепиано «Вещи в себе». Постановка балета «Шут» в Киеве. Первое исполнение сюиты «Стальной скок» в Москве.

**1929.** Премьера оперы «Игрок» в Брюсселе. Первое исполнение Третьей симфонии в Париже под управлением Пьера Монте. Премьера балета «Блудный сын» в антрепризе Дягилева в хореографии Дж. Баланчина в том же городе. Вторая поездка в Москву. Срыв постановки в Большом театре балета «Стальной скок» из-за протестов Ассоциации пролетарских музыкантов.

des Autors führte er die Zweite, Dritte, Vierte und Fünfte Sonate auf. J. Szigetis Interpretation des Violinkonzerts in Prag wird zum Maßstab.

**1925.** Europäische Premiere von „Die Liebe zu den drei Orangen“ in Köln. Uraufführung der Zweiten Symphonie in Paris unter der Leitung von Koussevitzky. Konzertreise (14 Konzerte) durch die USA.

**1926.** Aufführung von „Die Liebe zu den drei Orangen“ in Leningrad (18. November) und Berlin (9. Oktober). Treffen mit dem Schriftsteller M. Gorki während seiner Italienreise. Verhandlungen mit dem Regisseur W. E. Meyerhold über die Neubearbeitung der Oper „Der Spieler“.

**1927.** Ankunft auf Tournee in der UdSSR. Triumphaler Erfolg der Autorenkonzerte von Prokofjew in Moskau, Leningrad, Charkow, Kiew und Odessa. Konzertaufführung in Paris mit Auszügen aus der Oper „Der feurige Engel“ unter der Leitung von Koussevitzky. Premiere des Balletts „Der stählerne Schritt“ mit Djagilews Ensemble in der gleichen Stadt. Uraufführung des Balletts zur Musik „Skythische Suite“ in Berlin. Uraufführung der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ am Bolschoi-Theater in Moskau.

**1928.** Geburt seines Sohnes Oleg. Stücke für Klavier „Dinge an sich“. Aufführung des Balletts „Der Narr“ in Kiew. Uraufführung der Suite „Der stählerne Schritt“ in Moskau.

**1929.** Die Oper „Der Spieler“ wird in Brüssel uraufgeführt. Uraufführung der Dritten Symphonie in Paris unter der Leitung von Pierre Monteux. Uraufführung des Balletts „Der verlorene Sohn“ mit Djagilews Gastensemble mit einer Choreographie von G. Balanchine in derselben Stadt. Zweite Reise nach Moskau. Unterbrechung der Aufführung des Balletts „Der stählerne Schritt“ im Bolschoi-Theater aufgrund von

**1930.** Трехмесячное гастрольное турне по США с участием Л. Любера. Исполнение Четвертой симфонии в Бостоне и Париже.

**1931.** Активная концертная деятельность (Франция, Англия, Бельгия, Германия, Чехословакия). Четвертый концерт для фортепиано с оркестром для левой руки. Первое исполнение сюиты из балета «Блудный сын» под управлением автора в Париже. Постановка балета на музыку «Классической симфонии» там же.

**1932.** Первое исполнение автором Пятого концерта для фортепиано с оркестром под управлением В. Фуртвенглера в Берлине. Приглашение в Москву для занятий по композиции с аспирантами консерватории. Первое исполнение в Париже балета «На Днепре» на сцене «Гранд-Опера» в хореографии С. Лифаря. Третья поездка в СССР. Решение вернуться на Родину.

**1933.** Концертное турне в США и по городам Европы. Симфоническая песнь для большого оркестра. Симфоническая сюита из балета «На Днепре». Выход на экраны фильма «Поручик Кижэ».

**1934.** Концертная поездка в СССР по Украине и Армении. Симфонические сюиты — «Поручик Кижэ» и «Египетские ночи». Премьера спектакля «Египетские ночи» в Камерном театре в режиссуре А.Я. Таирова.

**1935.** Детская музыка для фортепиано (12 легких пьес). Первое исполнение скрипичного концерта № 2 в Мадриде солистом Р. Сетансом. Концертная поездка с этим солистом по Испании, Португалии, Алжиру и Тунису.

**1936.** Окончательное возвращение Прокофьева вместе с семьей в СССР. Балет «Ромео и Джульетта» на сюжет Шекспира. Составление

Протестов der Vereinigung der proletarischen Musiker.

**1930.** Eine dreimonatige Tournee durch die USA mit L. Llubera. Aufführung der Vierten Symphonie in Boston und Paris.

**1931.** Rege Konzerttätigkeit (Frankreich, England, Belgien, Deutschland, Tschechoslowakei). Viertes Klavierkonzert für die linke Hand. Uraufführung der Suite aus dem Ballett „Der verlorene Sohn“ unter der Leitung des Autors in Paris. Aufführung des Balletts zur Musik der „Symphonie classique“ ebendort.

**1932.** Die erste Aufführung des Fünften Klavierkonzerts durch den Autor unter W. Furtwängler in Berlin. Einladung nach Moskau zum Kompositionsunterricht mit Postgraduierten des Konservatoriums. Uraufführung des Balletts „Am Dnjepr“ an der „Grand Opéra“ in Paris, Choreographie von Serge Lifar. Dritte Reise in die UdSSR. Entscheidung zur Rückkehr in das Heimatland.

**1933.** Konzerttournee durch die USA und Städte in Europa. Symphonisches Lied für großes Orchester. Symphonische Suite aus dem Ballett „Am Dnjepr“. Veröffentlichung des Films „Leutnant Kische“.

**1934.** Konzertreise in die UdSSR, in die Ukraine und nach Armenien. Symphonische Suiten - „Leutnant Kische“ und „Ägyptische Nächte“. Premiere von „Ägyptische Nächte“ im Kammertheater unter der Regie von A. J. Tairow.

**1935.** Kindermusik für Klavier (12 leichte Stücke). Uraufführung des Violinkonzerts Nr. 2 in Madrid durch den Solisten R. Soetens. Konzerttournee mit diesem Solisten in Spanien, Portugal, Algerien und Tunesien.

**1936.** Prokofjews endgültige Rückkehr mit seiner Familie in die UdSSR. Ballett „Romeo und Julia“ nach der Vorlage von Shakespeare. Zusammenstellung von

двух сюит из балета. Симфоническая сказка для детей «Петя и волк». Музыка к неосуществленному фильму «Пиковая дама» и неосуществленным спектаклям «Борис Годунов» и «Евгений Онегин». Гастрольная поездка по Западной Европе и США.

**1937.** Кантата к двадцатилетию Октября для симфонического оркестра, оркестра аккордеонов, оркестра ударных инструментов и двух хоров на тексты Маркса, Ленина, Сталина. «Ромео и Джульетта» — десять фортепианных пьес из музыки к балету. «Песни наших дней» для солистов, смешанного хора и оркестра.

**1938.** Знакомство в Кисловодске на отдыхе с поэтессой Мирой Александровной Мендельсон. Выход на экраны фильма «Александр Невский» с музыкой Прокофьева и в режиссуре С.М. Эйзенштейна. Премьера балета «Ромео и Джульетта» в театре чешского города Брно. Последние зарубежные гастроли Прокофьева по США. Изучение техники звукового кино в Голливуде.

**1939.** Работа в содружестве с Мейерхольдом над оперой «Семен Котко» (либретто В. Катаева и автора музыки). Первое исполнение кантаты «Александр Невский» для меццо-сопрано, смешанного хора и оркестра на слова В. Луговского и С. Прокофьева. Первое исполнение кантаты «Здравица» для смешанного хора и оркестра.

**1940.** Премьера балета «Ромео и Джульетта» в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова в хореографии Л. Лавровского. Премьера оперы «Семен Котко» в оперном театре им. Станиславского в Москве.

**1941. май-июнь.** Закрытые показы комической оперы «Дуэнья» («Обручение в монастыре») по пьесе Шеридана (либретто С. Прокофьева,

зwei Suiten aus dem Ballett. Symphonisches Märchen für Kinder „Peter und der Wolf“. Musik für den nicht realisierten Film „Pique Dame“ und die nicht realisierten Aufführungen „Boris Godunow“ und „Eugene Onegin“. Tournee durch Westeuropa und die USA.

**1937.** Kantate zum zwanzigsten Jahrestag der Oktoberrevolution für Sinfonieorchester, Akkordeonorchester, Schlagzeugorchester und zwei Chöre zu Texten von Marx, Lenin und Stalin. „Romeo und Julia“ - zehn Klavierstücke aus der Ballettmusik. „Lieder unserer Tage“ für Solisten, gemischten Chor und Orchester.

**1938.** Begegnung mit der Dichterin Mira Alexandrowna Mendelssohn in den Ferien in Kislowodsk. Veröffentlichung des Films „Alexander Newski“, mit Musik von Prokofjew und unter der Regie von S. M. Eisenstein. Premiere des Balletts „Romeo und Julia“ im Theater der tschechischen Stadt Brünn. Prokofjews letzte Auslandstournee in den USA. Studium der Tonfilmtechniken in Hollywood.

**1939.** Zusammenarbeit mit Meyerhold an der Oper „Semjon Kotko“ (Libretto von W. Katajew und dem Autor der Musik). Uraufführung der Kantate „Alexander Newski“ für Mezzosopran, gemischten Chor und Orchester nach Texten von W. Lugowski und S. Prokofjew. Uraufführung der Kantate „Trinkspruch“ für gemischten Chor und Orchester.

**1940.** Premiere des Balletts „Romeo und Julia“ am Kirow Leningrader Opern- und Ballettheater in der Choreographie von L. Lawrowski. Uraufführung der Oper „Semjon Kotko“ an der Stanislawski Oper in Moskau.

**1941. Mai-Juni.** Geschlossene Vorführungen der komischen Oper „Die Duenja“ („Die Verlobung im Kloster“) nach dem Theaterstück von Sheridan



стихотворные тексты М. Мендельсон) в Московском оперном театре им. Станиславского. Семейная драма. Уход к поэтессе М. Мендельсон. Первые отклики на события Великой Отечественной войны: симфоническая сюита «1941 год», песни и марши. Эвакуация в Нальчик? ноябрь — переезд в Тбилиси.

**1942.** Переезд в Алма-Ату по приглашению С.М. Эйзенштейна для работы над фильмом «Иван Грозный». — Первое исполнение Второго струнного квартета в Москве. Успешные исполнения кантаты «Александр Невский» в Великобритании и США. Поездка в Москву с остановкой в Семипалатинске (для работы над музыкой к фильму «Партизаны в степях Украины»).

**1943.** Переезд в Пермь для работы совместно с эвакуированным сюда Кировским театром над балетом «Золушка». Первое исполнение С. Рихтером Седьмой фортепианной сонаты. Десять пьес для фортепиано из балета «Золушка». Эскизы к Гимну Советского Союза на слова С. Михалкова и Г. Эль-Регистана. Первое исполнение Сонаты для флейты и фортепиано. Возвращение в Москву.

**1944.** Первое исполнение кантаты «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным». Первый показ оперы «Война и мир» (под фортепиано, Московский Ансамбль Советской Оперы ВТО). Первое исполнение Э. Гилельсом Восьмой фортепианной сонаты. Первое исполнение Второй сонаты для скрипки и фортепиано скрипачом Д. Ойстрахом и пианистом Л. Обориним.

**1945.** Первое исполнение Пятой симфонии (последнее дирижерское выступление Прокофьева). Начало тяжелого заболевания (гипертония). После длительного лечения работа в Доме творчества «Иваново».

(Libretto von S. Prokofjew, Text von M. Mendelssohn) an der Moskauer Stanislowski Oper. Familiendrama. Abreise der Dichterin M. Mendelssohn. Erste Reaktionen auf die Ereignisse des Großen Vaterländischen Krieges: Symphonische Suite „1941“, Lieder und Märsche. Evakuierung nach Naltschik? November - Umzug nach Tiflis.

**1942.** Umzug nach Alma-Ata auf Einladung von S. M. Eisenstein, um an dem Film „Iwan der Schreckliche“ zu arbeiten. - Uraufführung des Zweiten Streichquartetts in Moskau. Erfolgreiche Aufführungen der „Alexander-Newski“-Kantate in Großbritannien und den USA. Reise nach Moskau mit Zwischenstopp in Semipalatinsk (zur Arbeit an der Musik für den Film „Partisanen in der Steppe der Ukraine“).

**1943.** Umzug nach Perm, um am Ballett „Aschenbrödel“ mit dem hierher evakuierten Kirow-Theater zu arbeiten. Uraufführung von Richters Siebter Klaviersonate. Zehn Stücke für Klavier aus dem Ballett „Aschenbrödel“. Skizzen für die Nationalhymne der Sowjetunion nach Texten von S. Michalkow und G. El-Registan. Uraufführung der Sonate für Flöte und Klavier. Rückkehr nach Moskau.

**1944.** Uraufführung der Kantate „Ballade vom unbekanntem Knaben“. Uraufführung der Oper „Krieg und Frieden“ (mit Klavierbegleitung, Moskauer Ensemble der Sowjetischen Oper WТО). Uraufführung der Achten Klaviersonate von E. Gilels. Uraufführung der Zweiten Sonate für Violine und Klavier mit dem Geiger D. Oistrach und dem Pianisten L. Oborin.

**1945.** Uraufführung der Fünften Symphonie (Prokofjews letzter Auftritt als Dirigent). Beginn einer schweren Krankheit (Bluthochdruck). Nach längerer Behandlung, Arbeit im Haus der Kunst „Iwanowo“. Konzertaufführung

Концертное исполнение оперы «Война и мир» в Большом зале консерватории под управлением дирижера С. Самосуда. Первое исполнение Оды на окончание войны тем же дирижером. Премьера балета «Золушка» в Большом театре (постановщик Р. Захаров).

**1946.** Сценическая премьера оперы «Война и мир» в Ленинградском Малом оперном театре (первые 8 картин). Постановка оперы «Дуэнья» («Обручение в монастыре») в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова.

**1947.** Временное улучшение состояния здоровья, почти безвыездное пребывание на даче на Николиной горе. Первое исполнение Шестой симфонии под управлением Е.А. Мравинского. Новая редакция Четвертой симфонии. Девятая фортепианная соната.

**1948.** Постановление ЦК ВКП (б) «Об опере В. Мурадели «Великая дружба», где подвергнуто резкой уничтожающей критике творчество Прокофьева наряду с другими «композиторами-формалистами». Неудачный показ (закрытый) оперы «Повесть о настоящем человеке» в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова.

**1949.** Тяжелый рецидив болезни. Сотрудничество с поэтом С.Я. Маршаком (начало работы над симфонической сюитой «Зимний костер» и ораторией «На страже мира»).

**1950.** Балет «Сказ о каменном цветке» по мотивам сказов П. Бажова на либретто Л. Лавровского и М. Мендельсон. Первое исполнение Сонаты для виолончели и фортепиано М. Ростроповичем и С. Рихтером. Первое исполнение сюиты «Зимний костер» и оратории «На страже мира» под управлением С. Самосуда.

von „Krieg und Frieden“ im Großen Saal des Konservatoriums unter der Leitung von S. Samossud. Die Uraufführung der Ode an das Kriegsende durch denselben Dirigenten. Premiere des Balletts „Aschenbrödel“ im Bolschoi-Theater (Regie: R. Sacharow).

**1946.** Bühnenpremiere der Oper „Krieg und Frieden“ am Leningrader Maly-Operntheater (die ersten 8 Bilder). Inszenierung der Oper „Die Duenja“ („Die Verlobung im Kloster“) am Kirow Leningrader Opern- und Balletttheater.

**1947.** Vorübergehende Besserung des Gesundheitszustands, fast keine Besuche in der Datscha in Nikolina Gora . Erstaufführung der Sechsten Symphonie unter der Leitung von E. A. Mrawinski. Die neue Ausgabe der Vierten Symphonie. Neunte Klaviersonate.

**1948.** Beschluss des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Bolschewiki der Allunion „Über W. Mouradelis Oper „Die große Freundschaft“, in dem Prokofjews Werk zusammen mit dem anderer „formalistischer Komponisten“ scharf kritisiert wird. Eine erfolglose (geschlossene) Aufführung von „Die Geschichte vom wahren Menschen“ im Kirow Leningrader Opern- und Balletttheater.

**1949.** Schwere Rückfälle der Krankheit. Zusammenarbeit mit dem Dichter S. J. Marschak (Beginn der Arbeit an der symphonischen Suite „Winterlagerfeuer“ und dem Oratorium „Auf Friedenswacht“).

**1950.** Das Ballett „Das Märchen von der steinernen Blume“, basierend auf den Erzählungen von P. Baschow, Libretto von L. Lawrowski und M. Mendelssohn. Uraufführung der Sonate für Cello und Klavier von M. Rostropowitsch und S. Richter. Uraufführung der Suite „Winterlagerfeuer“ und des Oratoriums „Auf Friedenswacht“ unter der Leitung von S. Samossud.

**1951.** Чествование Прокофьева в Союзе композиторов по случаю 60-летия со дня рождения. Первое исполнение на юбилейном вечере Девятой сонаты для фортепиано С. Рихтером.

**1952.** Первое исполнение Симфонии-концерта для виолончели с оркестром под управлением С. Рихтера. Солист М. Ростропович. Первое исполнение Седьмой симфонии под управлением С. Самосуда. Решение об издании избранных сочинений Прокофьева.

**1953.** Работа с коллективами Большого театра и Московского музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко по подготовке спектаклей — балета «Каменный цветок» и оперы «Война и мир». Кончина в московской квартире от кровоизлияния в мозг. Похоронен на Новодевичьем кладбище.

**1951.** Ehrung von Prokofjew im Komponistenverband anlässlich seines 60. Geburtstags. Uraufführung der Neunten Klaviersonate von S. Richter im Rahmen einer Jubiläumsfeier.

**1952.** Uraufführung des Symphoniekonzerts für Cello und Orchester unter S. Richter. Solist M. Rostropowitsch. Uraufführung der Siebten Symphonie unter S. Samossud. Entscheidung über die Veröffentlichung ausgewählter Werke von Prokofjew.

**1953.** Zusammenarbeit mit dem Bolschoi-Theater und dem Moskauer Stanislawski- und Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheater bei der Vorbereitung von Produktionen wie dem Ballett „Die steinerne Blume“ und der Oper „Krieg und Frieden“. Starb in einer Moskauer Wohnung an einer Hirnblutung. Beigesetzt auf dem Nowodewitschi-Friedhof.

## Использованная литература

1. Анисимов Г.П. Сергей Прокофьев. Тропой оперной драматургии: режиссерские прикосновения. — М., 1994.
2. Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Т. 1. — Л., 1991.
3. Б.А. Покровский ставит советскую оперу. — М., 1989.
4. Морозов С.А. Прокофьев. — М., 1967.
5. Московский музыковед. Вып.2. — М., 1991.
6. Музыкальная академия. 2000, № 2.
7. Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. — М. 1973.
8. Нестьев И.В. Дягилев и музыкальный театр XX века. — М., 1994.
9. Первый Всесоюзный съезд советских композиторов. — М., 1948.
10. Петр Сувчинский и его время. — М., 1999.
11. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью. — М. 1991.
12. Савкина Н.П. Сергей Сергеевич Прокофьев. — М., 1981.
13. Сергей Сергеевич Прокофьев. — М., 1990.
14. Сергей Прокофьев. Дневник. 1919-1933. Часть вторая, 2002.
15. Сергей Прокофьев. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания. — М. 1991.
16. Сергей Прокофьев. Письма, воспоминания, статьи. — М. 2001.
17. Сергей Прокофьев. Письма, воспоминания, статьи. — М., 2007.
18. Сергей Прокофьев. Статьи и материалы.— М. 1965.
19. Советская музыка. 1958. №3.
20. Советская музыка. 1961. №4.
21. Советская музыка. 1966. №4.
22. Советская музыка. 1990. №11.
23. Советская музыка. 1991. №4.
24. Сопещение деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б). — М., 1948.

## Verwendete Literatur

1. Anissimow G.P. Sergei Prokofiev. Auf dem Weg zur Operndramaturgie: Director's Touch. - M., 1994.
2. Annenkov J.P. Tagebuch meiner Treffen. Bd. 1. - L., 1991.
3. B. A. Pokrowski stellt die sowjetische Oper. - M., 1989.
4. Morosow S.A. Prokofiew. - M., 1967.
5. Moskauer Musikwissenschaftler. Bd. 2. - M., 1991.
6. Musikalische Akademie. 2000, Nr. 2.
7. Nestiew I. W. Leben von Sergej Prokofjew. - M. 1973.
8. Nestiew I. W. Djalilew und das Musiktheater des 20. Jahrhunderts. - M., 1994.
9. Der Erste Allunionskongress der sowjetischen Komponisten. - M., 1948.
10. Peter Suwtschinski und seine Zeit. - M., 1999.
11. Prokofjew über Prokofjew. Artikel und Interviews. - M. 1991.
12. Sawkina N.P. Sergej Sergejewitsch Prokofjew. - M., 1981.
13. Sergej Sergejewitsch Prokofjew. - M., 1990.
14. Sergej Prokofjew. Tagebuch. 1919-1933. Zweiter Teil, 2002.
15. Sergej Prokofjew. Tagebuch. Briefe. Unterhaltungen. Erinnerungen. - M. 1991.
16. Sergej Prokofjew. Briefe, Erinnerungen, Artikel. - M. 2001.
17. Sergej Prokofjew. Briefe, Erinnerungen, Artikel. - M., 2007.
18. Sergej Prokofjew. Artikel und Materialien. M. 1965.
19. Sowjetische Musik. 1958. Nr. 3.
20. Sowjetische Musik. 1961. Nr. 4.
21. Sowjetische Musik. 1966. Nr. 4.
22. Sowjetische Musik. 1990. Nr. 11.
23. Sowjetische Musik. 1991. Nr. 4.
24. Sitzung der sowjetischen Musiker im Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Allunion (der Bolschewiki). - M., 1948.

25. С.С. Прокофьев. Автобиография. — М., 1982, изд. 2-е, доп.  
26. С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка. — М. 1977.  
27. С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. — М. 1961.  
28. Шахназарова Н.Г. Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы. — М., 2001.

25. S. Prokofjew. Autobiographie. - Moskau, 1982, Hrsg. 2. Auflage.  
26. S. S. Prokofjew und Mjaskowski. Korrespondenz. - M. 1977.  
27. S.S. Prokofjew. Materialien. Dokumente. Erinnerungen. - M. 1961.  
28. Schachnasarow N. G. Paradoxe der sowjetischen Musikkultur. 30er Jahre. - M., 2001.

Марина Пестьева — известный музыковед, музыкально-театральный критик, редактор журнала «Музыкальная академия», автор многих работ по отечественной музыке. Потомственный биограф Сергея Прокофьева. Ее отец Н. В. Пестьев — содиректор фундаментального труда «Жизнь Сергея Прокофьева» (1973).

Эта книга о жизни и творчестве Сергея Прокофьева — одного из выдающихся композиторов прошлого столетия и основателей русско-советской композиторской школы. Ученик Римского-Корсакова и Лядова, он с ранних лет был неспровергателем отживших традиций и канонов в классической музыке. Он из той плеяды творцов, кто создавал новую музыку по своим правилам, где каждое произведение пронизано глубиной и силой чувств собственного мироощущения.



книги для любого настроения здесь



[www.ast.ru](http://www.ast.ru) | [www.book24.ru](http://www.book24.ru)

[vk.com/izdatelstvoast](https://vk.com/izdatelstvoast)  
[instagram.com/izdatelstvoast](https://www.instagram.com/izdatelstvoast)  
[facebook.com/izdatelstvoast](https://www.facebook.com/izdatelstvoast)  
[ok.ru/izdatelstvoast](https://ok.ru/izdatelstvoast)

ISBN 978-5-17-099447-2



9 785170 994472



Марина Нестьева — известный музыковед, музыкально-театральный критик, редактор журнала «Музыкальная академия», автор многих работ по отечественной музыке. Потомственный биограф Сергея Прокофьева. Ее отец И. В. Нестьев — создатель фундаментального труда «Жизнь Сергея Прокофьева» (1973).

Эта книга о жизни и творчестве Сергея Прокофьева — одного из выдающихся композиторов прошлого столетия и основателей русско-советской композиторской школы. Ученик Римского-Корсакова и Лядова, он с ранних лет был ниспровергателем отживших традиций и канонов в классической музыке. Он из той плеяды творцов, кто создавал новую музыку по своим правилам, где каждое произведение пронизано глубиной и силой чувств собственного мироощущения.

Marina Nestjewa ist eine bekannte Musikwissenschaftlerin, Musik- und Theaterkritikerin, Herausgeberin der Zeitschrift „Musical Academy“ und Autorin zahlreicher Werke über russische Musik. Sie ist die erbliche Biografin von Sergej Prokofjew. Ihr Vater I. W. Nestjew ist der Schöpfer des grundlegenden Werks „Leben des Sergej Prokofjew“ (1973).

In diesem Buch geht es um Leben und Werk von Sergej Prokofjew, einem der herausragenden Komponisten des letzten Jahrhunderts und Begründer der russisch-sowjetischen Kompositionsschule. Als Schüler von Rimski-Korsakow und Ljadow war er schon früh ein Subversiver gegen überholte Traditionen und Kanons in der klassischen Musik. Er gehörte zu jener Schar von Künstlern, die neue Musik nach ihren eigenen Regeln schufen, wobei jedes Werk von der Tiefe und Gefühlskraft seiner eigenen Weltansicht durchdrungen ist.