

же исполненной Шаляпиным), не было известно. Это вносит дополнительную краску в многогранную историю оркестровых обработок «Песни о блохе».

Думается, книга эта, снабженная отличным справочным аппаратом, способна преподнести еще немало сюрпризов, которые оценит настроенный на волну поиска специалист. Великолепно оформленная, богато иллюстрированная «Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова» — труд, достойный памяти замечательного дирижера, способный стать и полезным справочником по истории отечественной музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков.

Галина Копытова

Simon Morrison «The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years»

Oxford University Press, USA, 2008. — 520 p.

«Можно подумать, что вы надеетесь найти в этих письмах разгадку тайны бытия», — сказала она, и я лишь возразил, что, если бы мне пришлось выбирать между столь ценным открытием и пачкой листков, исписанных рукой Джеффри Асперна, я без колебаний знал бы, на чем остановить свой выбор.

Генри Джеймс. *Письма Асперна*

Как сейчас помню: поинтересовавшись у доброжелательной сотрудницы РГАЛИ, открылся ли архив Прокофьева, — ведь пятьдесят лет со дня его смерти уже истекли, — я услышала в ответ, что семья композитора закрыла его еще на пятьдесят лет. Подсчитав в уме, я поняла, что я не доживу до этого момента и, значит, никогда не узнаю, что на самом деле случилось с Прокофьевым после переселения в СССР и почему и моя самая любимая, и самая нелюбимая его музыка — такая. Глубокого чувства разочарования мне до сих пор не забыть, как и чувства протеста: ведь еще через пятьдесят лет это уже будет неинтересно! Не потому, что музыку Прокофьева вдруг перестанут играть — это вряд ли, а потому что так, как интересно нам, нашим внукам точно не будет — от них Прокофьев будет удален так же, как от нас Римский-Корсаков или Балакирев. Нам

уже трудно поставить себя на их место и переживать их проблемы как свои. Но мы пока помним и Советский Союз, и железный занавес, и прелесть подмосковного творческого отпуска, и тягостность партсобраний; нам в Прокофьеве (по крайней мере, так казалось!) понятно почти все — не хватает только нескольких деталей. Потому и вспомнились мне тогда «Письма Асперна», где герой идет на многое, чтобы заполучить недостающие штрихи к портрету.

К счастью, нашелся Саймон Моррисон, молодой профессор Принстонского университета, которому удалось получить эксклюзивный доступ к прокофьевским бумагам. Не то, чтобы там оказался дневник, подобный дневникам зарубежного периода, — никто на это и не надеялся. Но из тысяч маленьких деталей, рассыпанных по разным источникам, Моррисону удалось сложить новый, во многих деталях отличный от прежнего, портрет Прокофьева.

Первый вопрос, которым задается автор, пожалуй, особенно волнует западных поклонников Прокофьева: как он мог добровольно покинуть «свободный мир» и попасть в сталинскую ловушку, да еще и в такое время, к самому 1937 году? Чем дальше углубляешься в письма и другие документы, собранные Моррисоном, тем больше понимаешь, что это было почти неизбежно. И не только потому, что его разными способами «заманивали» (а этого было больше, чем достаточно), но и потому, что он ни на минуту не порвал связей с Россией, он не примкнул по-настоящему к русской эмиграции, и уже после первой поездки в СССР его все время тянуло назад.

Миф о политической наивности Прокофьева, граничащей чуть ли не с аутизмом, оказался полной ерундой: он многое знал, о многом думал, многое просчитывал. Каждый раз боялся, что его не выпустят обратно, и пытался заручиться гарантиями самых высоких официальных лиц. Но в его представлении игра стоила свеч, потому что нигде его так не принимали, не понимали и не любили. Может, привычные представления о русских композиторах пора изменить? Может, это не Рахманинов тосковал по родине, а Прокофьев? Может, это у него была настоящая любовь к России, такая, что заставляет прощать, идти на бесконечные компромиссы, и все время надеяться на лучшее? Нет валюты — ладно, давайте рублями, не нравится эта опера — напишу другую.

По Моррисону получается, что возвращался он и по любви, и по расчету, и из честолюбивого стремления повести советскую музыку по своему пути. Но вернулся — потому что выхода другого не было. В решающий момент ему был поставлен ультиматум: если он не переедет, то аннулируются все советские заказы (это, по мнению Моррисона, было очень

важным аргументом, и, хотя его рассуждения основаны на косвенном, мемуарном свидетельстве, они вполне вписываются в картину событий). И тогда выяснилось, что в профессиональном отношении он уже давно «переехал», и отказ от переезда на ПМЖ в СССР грозит огромным сокращением заработка. Как-то исподволь, блестящий космополитичный фронт, сардонически насмешливый, которому вроде и друзья-то не нужны, начинает превращаться в такого очень «нашего» Прокофьева, которому лучше по лесу погулять или с Мясковским поспорить и который все бытовые тяготы российской жизни, даже коммуналку, готов переносить стоически и с юмором. Не то, чтобы он стал совсем советским, но сравните, скажем, с Ахматовой, которая и не уезжала, но как-то совершенно не выросла в советскую жизнь. Не говоря уж о том, каким диким показался этот быт вернувшейся Цветаевой.

Но, может, эта адаптация обманчива, и за ней стоит совершенно другая духовная реальность? Монография Моррисона — первая, в которой мы сталкиваемся с совершенно неизвестным и не совсем понятным Прокофьевым — верующим в Бога. Пусть даже следуя облегченной версии учения сайентистской церкви, которая не принуждает полностью расстаться с рационализмом, но все-таки. С одной стороны, эта вера как бы все объясняет, как в потрясающей цитате из дневника, где Прокофьев спорит с Демчинским: «Он пробует произвести атаку на бодрость и радость. Музыка должна передать общую тревогу, когда ни наука, ни общественность не дает исхода. Я: если море бушует, то тем ценнее твердая скала среди волн. Он: но никто ее не поймет; и на чем основано это спокойствие — на здоровье, на самоуверенности, на личном я? Я: на упоре в Бога. Он (сразу меняет тон): а, тогда вопрос другой. Атака отбита»¹.

Признаюсь, у меня от этой цитаты не раз захватывало дух. Но с другой стороны, кажется, что Прокофьев как-то уж слишком задиристо гордится тем, что после его «kozyрного» аргумента Демчинскому уже нечем крыть. Сколько таких диалогов в Дневнике, где он преувеличивает ради красного словца! Так что такое эта цитата — кредо жизни и творчества или красное словцо? Моррисон это все принимает всерьез и строит на основании этой цитаты — и многочисленных подобных ей — красивую и всеобъемлющую концепцию прокофьевского творчества. По ней, Прокофьев верит в божественное происхождение своих музыкальных тем, аккуратно выписанных в записных книжках и ждущих того или иного применения. Их божественная сущность неизменна, и потому ни перенесение их в другой сюжетный контекст, ни даже присоединение к ним

¹ Прокофьев С. Дневник 1907–1933. sprkfv, 2002. Ч. 2. С. 815.

клишированных советских текстов не может их снизить или скомпрометировать. Может быть, именно поэтому мне никогда не было стыдно того восторга, который вызывает в душе завершение Кантаты к двадцатилетию Октября? Потому что эта музыка обладает настоящей возвышающей и преобразующей силой, а Сталинская Конституция тут совершенно ни при чем.

Возникает, конечно, вопрос, что стало с сайентологической верой Прокофьева после переезда в СССР и, что еще важнее, после разрыва с первой женой Линой, которая и приобщила его к этой религии. Документального ответа на этот вопрос в книге Моррисона нет, но есть предположение, что советские идеалы не приходили в такое уж большое противоречие с сутью сайентологии: и там, и здесь мы находим жизнеутверждающее начало, преодоление превратностей судьбы (в том числе и телесных недугов) усилием человеческой воли и — выход в светлое будущее. Действительно, не только балет «Ромео и Джульетта» с хорошим концом (который благодаря изысканиям Моррисона теперь можно увидеть на сцене), но и такую архисоветскую оперу, как «Повесть о настоящем человеке» вполне можно трактовать как сайентологические.

Даже если представить себе, что и на сайентологию, и на советскую доктрину Прокофьев смотрел со стороны, просто как любознательный турист (я этого не исключаю), какие-то привычки, дававшие ему возможность преодолевать невзгоды и приводить себя физически и психически в состояние, необходимое для творчества, привычки, зафиксированные досоветским дневником, не могли не пригодиться ему и в катастрофическом 1948, и в последующие годы борьбы с болезнями, когда по стойкости духа он не уступил ни Николаю Островскому, ни Алексею Маресьеву. Даже когда его жизнь превратилась в трагедию, радость не покинула его произведения. Моррисон заключает: «Прокофьев не хотел походить на свое время; напротив, его время стремилось походить на него» (с. 392).

Биографии, как известно, пишутся с разной степенью художественного вымысла. Как-то, читая основанную, по утверждению авторов, на подлинных документах биографию Дебюсси, я наткнулась на фразу: «К этому времени красота его супруги уже заметно поблекла». У Моррисона вы ничего подобного не найдете, никакой отсебятины. Он подошел к своему герою с исключительным тактом, без ноток сентиментальности, и уж не дай бог, осуждения, позволяя фактам говорить самим за себя. Биографические главы напоминают стиль Прокофьева зарубежного периода — подобно своему герою, автор соблюдает эмоциональную дистанцию. Правда, чем ближе к концу книги, тем эмоциональности больше, но достигается она минимальными средствами.

В главах о музыке Моррисон, наоборот, дает волю своему воображению, и здесь интерпретация не менее важна, чем факты. Ему более всего интересно дотоле неизвестное, неисполненное, забытое; так, большой раздел посвящен сочинениям к Пушкинскому юбилею: «Пиковой даме», «Борису Годунову», «Евгению Онегину», много места отведено неизвестной музыке к фильмам и всяческим нереализованным замыслам, читая о которых, иногда хочется себя ущипнуть — до того они невероятны. Кто бы мог подумать, например, что Прокофьев начинал писать казахскую оперу «Хан Бузай» (подзаголовок: «А у шаха есть рога»)! Сюжет не только нелеп, но в нем могли еще увидеть политический намек: в конце шах лишается рогов, гарантировавших ему деспотическую власть. Замысел, типичный для Прокофьева в годы эвакуации, был оттеснен другими работами, но Моррисон показывает, что и эта опера, будучи законченной, вряд ли была бы «проходной», что и здесь композитор пытался искать новые музыкально-драматургические решения. А почему бы и нет? Ведь смог же Прокофьев с первого захода поднять планку «национальных по форме и социалистических по содержанию» произведений своим кабардино-балкарским квинтетом.

Но и в тех случаях, когда Моррисон первооткрывателем не является и говорит о хорошо известных, даже «заинтерпретированных» произведениях, ему всегда удается сказать что-то новое. Часто новые грани сочинения высвечиваются благодаря новым фактам истории его создания или рецепции (таких находок здесь несметное множество), но главное — то, что такие интерпретации одухотворены всем музыкальным и культурным опытом автора, тонким пониманием прокофьевского стиля. Моррисон — враг клише, у него свой взгляд на вещи, и поэтому даже о Пятой симфонии и (что особенно замечательно) о «Золушке» он может сказать лаконично, емко и свежо.

Еще недавно считалось, что только наши отечественные авторы могут написать что-либо стоящее о русской музыке и читать зарубежную литературу о ней совсем не обязательно. В данном случае это явно не так: книга Моррисона утоляет не только и не столько жажду западного читателя (во всяком случае, не жажду сенсации или простых ответов: верил в коммунизм или не верил, любил Сталина или не любил), сколько нашу жажду понять, как среди совкового убожества, среди понуканий и унижений, можно не только жить и иногда радоваться, но и творить радость. Без этой книги теперь в прокофьеведении не обойтись, и она, безусловно, заслуживает того, чтобы ее перевели на русский.

Марина Фролова-Уокер