

НАМ ПИШУТ

ГОД СЕРГЕЯ СЕРГЕЕВИЧА ПРОКОФЬЕВА

О СЕРГЕЕ ПРОКОФЬЕВЕ

Письмо с продолжением разговора

Дорогая Ирина Андреевна! Наша нью-йоркская беседа с Вами и Наталией Юрьевной сохранилась в моей памяти, и разговор хотелось бы продолжить в письме. Вы прислали мне книгу о любимом мною с детства Сергее Сергеевиче Прокофьеве (к 110-летию со дня его рождения) - книгу, дающую пищу для размышлений. На титуле нового издания музея - знакомые имена: координатор издательских проектов А. Панюшкин, редактор-составитель М. Рахманова, научный редактор М. Есипова. Я хочу адресовать вашему творческому содружеству огромную признательность.

Как охарактеризовать вашего "нового Прокофьева"? Лучше всего - термином хмиков. Несмотря на то, что книга относительно невелика по масштабам, она являет собой "перенасыщенный раствор". Даже в тридцатитомовом "Гимне РСФСР" (впервые опубликованном по рукописи композитора) распознается прокофьевский почерк, хотя сам этот опус, возможно, и не принадлежит к лучшим находкам Мастера. Но все равно: это еще один любопытный штрих к портрету нашего классика. Может быть, весьма примечательный тем, что в трудные годы баталлий с фашистской нечестью и в первые дни наступившего мира в душе Прокофьева-гражданина бушевал энтузиазм и безраздельно господствовала вера в радужные перспективы родной страны.

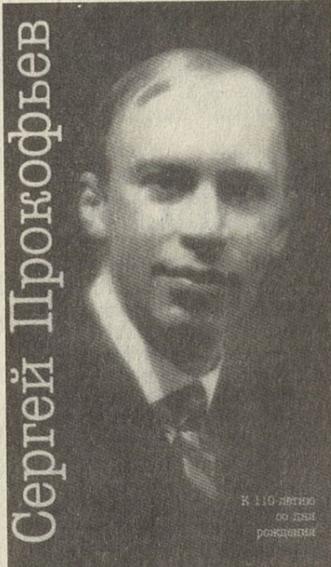
Вот здесь-то и приковывается наше внимание к очень значительному, ибо книга заостряет тему "художник и вера". Долгие годы нам упорно внушали, что Прокофьев в отличие от Стравинского - прожженный атеист, что его подчеркнутое неверие реально овеществлено чуть ли не в каждой партитуре. И отсюда, мол, "железные ритмы", "стальные остинато", "стремительная токатность"... Однако теперь, прочитав книгу музея, пытаешься по-иному взвешивать факты. В самом деле: если в "Ледовом побоище" из "Александра Невского" звучит средневековый хорал, а в музыке "Ивана Грозного" легко обнаружить веяния древних пластов православных песнопений, то знаменитый "Огненный ангел" по словам самого Прокофьева "есть тщательное и документальное отображение религиозных переживаний XVI века" (цитирую Прокофьева из вашей книги, с. 66). Суть, конечно, не в каком-либо применении композитором "клерикальной лексики". Доктор искусствоведения Марина Рахманова и впрямь доказала, что Сергей Сергеевич серьезно подходил к проблеме вероучения, и, выявляя разные его грани, в конце концов достаточно прочно остановился на том, что убеждало его мятущийся разум. Прокофьев нашел для себя божественную идею! И это значит, что пора кое-что переосмыслить в фундаменте творчества русского классика, хотя сказанное, никак не снижает достижений отечественного прокофьеведения. Задумаемся: не связано ли - прямо или косвенно - влечение Прокофьева к некоей "детскости" с этическим стержнем внутреннего "я", постоянно склонявшим к погружению в чарующий его мир искреннего удивления? В контексте книги - это отнюдь не риторический вопрос. И причины неодолимого тяготения Прокофьева к идеалу непорочности, душевной прямоты, быть может, следует искать именно в той плоскости, о которой пишет М. Рахманова.

Но тогда откуда столь типичная для Прокофьева "колючесть"? Выступая против вечных пороков грешного мира, композитор направляет острие прежде всего на ханжество и на ханжей. Потому-то прокофьевские монахи, напялившие церковные одежды, чтобы иметь в храме укрытие для пьяных оргий - отнюдь не объект нападения Прокофьева на религию, но, если хотите, желание очистить религию от лицемерия. Именно об этом - известная сцена "Обручения в монастыре". Антигерой оперы Мендоза испытывает на себе испепеляющую сатиру Прокофьева, ибо торговец гнилой рыбой имеет и гнилую мораль. В этом суть "музыкального издевательства" Прокофьева над нарушителями святых заповедей.

Парадокс: подлинное кредо святости Прокофьев выражает в устрашающей картине изобличения античеловеков - халдейских чудовищ ("Семеро их" на слова К. Бальмонта): **Благословенны не знают они Молитв не услышат: Нет слуха у них к мольбам** Заметим: самое большое зло - отсутствие слуха к мольбам. Именно поэтому халдейские чудовища безжалостны ко всему человечеству:

Мелют народы, Как эти народы мелют зерно. И уже в советское время, когда сбрасывали колокола с колоколен, разрушали храмы, а священников, ксендзов и раввинов ссылали в гартарары, Прокофьев умудрился показать свою нескрываемую симпатию к служителю культа (патер Лоренцо, тайно венчающий Ромео и Джульетту). Разве царство божественной лирики у Прокофьева - не торжество библейского целомудрия? И разве Ромео и Джульетта не окончательное убеждают нас в этом? К шекспировским героям тянутся тончайшие нити от самой библейской партитуры Прокофьева - "Блудного сына", в искренности раскаяния коего, после возвращения в отчий дом, мы улавливаем меты будущих мелодических открытий русского Мастера. Даже в комическом "Обручении в монастыре" самое привлекательное для нас - лирическая стихия, прелесть сердечности расположения к ближнему.

Подаренная книга "перенесла" меня в родную Москву, в далекий 1944 год, в класс композиции, который вел в консерваторском музыкальном училище Евгений Осипович Месснер. Почти все его студенты были подражателями Прокофьева. Каждый, кто пытался сочинять, каким-то чудом чувствовал таинственный магнетизм прокофьевской чистоты. Она обволакивала, гипнотизировала нас (особенно в то, военное время) и воспринималась по контрасту с действительностью. Везде часто говорили о "похоронках", приходивших с фронта, жутковатый смерч витал вокруг, когда Святослав Рихтер исполнял Седьмую сонату. Но мы, студенты, словно бы интуитивно уходили с головой в прокофьевскую лирику, освобождавшую от ужаса: "Эта музыка без суеты сует. Она оттуда", - с улыбкой пояснял нам Месснер, многозначительно поднимая палец "к небесам". Теперь, читая статью М. Рахмановой об отношении Прокофьева к религии, я вспоминаю этот жест Месснера, а вместе с ним и темы любви из "Блудного сына", "Ромео и Джульетты", "Золушки", лирические "Мимолетности". Одним из самых оригинальных



исполнителей Третьего фортепианного концерта Прокофьева является Ван Клиберн (в новой книге речь о нем - на с. 141). Клиберн - не только мягкий человек, но глубоко верующий человек. На первом плане у него не моторное, а духовное. А сейчас, внимая Третьему в трактовке молодого нью-йоркского пианиста Максима Аникушина (племянника знаменитого русского скульптора и воспитанника Оксаны Яблонской), думаешь о том, что линия прокофьевской духовности, к счастью для слушателей, не прерывается. Ныне подтверждено: книга глининского музея защищает Духовность Прокофьева. В самом главном. В самом существенном. Вся документация и комментарии к ней весьма красноречивы. Письма Прокофьева из-за рубежа, что подготовила Ю. Деклерк, проясняют драматическую тональность бытия композитора, тоскующего по Руси родной, по друзьям, даже по роялю, оставшемуся без хозяина. Вы, наверное, помните, что мы говорили об очень непростой ситуации, сложившейся для Прокофьева на Западе, а потом - увы! - и на родной земле. Великий лирик нехотя вступал в конфронтацию с "революционным" режимом. Постепенно. Шаг за шагом. Режим "нажимал" на Прокофьева. Все личностное должно было уходить в тень, а "общественное", "коллективное" выставлялось бы на "пьедестал почета". Конечно, личное и внешнее - большая проблема. И прямо скажу: на эту тему я никогда не читал такой точной и потрясающей хроники, как в новой книге о Прокофьеве. Это хроника событий, связанных с рождением оперы "Война и мир". И Вы, Ирина Андреевна, сумели документально продемонстрировать столкновение двух противоположных начал: художника и социальной системы. Особенность этого столкновения в том, что оно завуалировано, спрятано в глубинах вроде бы интеллигентного эпистолярного, в котором чиновник государственного учреждения невольно (возможно, неосознанно) становится рупором, резонатором верховной власти, требующей от композитора полного подчинения идеологической диктатуре и установленным догмам. Парадоксальность положения очевидна. В директивных письмах "сверху" Прокофьева настойчиво подталкивали на упрощение "эпоса" в "Войне и мире" - за счет лирики, хотя именно этот гениальный композитор (как никто другой!) и являет собой эталон разумного баланса между личностным (лирическим) и общезначимым (эпическим). Цензоры всячески пытались нивелировать живую индивидуализированную интонацию Прокофьева, конечно же, расширявшую не только эмоцио-

нальное поле общения героев оперы, но и философскую многозначность сочинения. Глобальные планы "вежливых" рецензоров композитора провалились, автор отстоял себя. И, регулярно повторявшаяся менторская формула чиновников "Вы должны", обращенная к Прокофьеву, всякий раз была мимо цели. Чудесно, что повествование о "Войне и мире" венчается благодарностью Марии Вениаминовны Юдиной: "Вы достигли главной цели Толстого - стоящей за или над идеями патристическими, историческими, задачами психологическими и драматическими - Вы провозгласили - для "имеющих уши слышать" - торжество добра и любви" (с. 238).

В книге хорошо раскрывается сама атмосфера времени, в частности то, что Прокофьев увидел на обновленной Родине, где социалистические идеи равенства и братства казались ему справедливыми. Реальность, однако, вносила строгие коррективы. Из очень интересных воспоминаний Д.Р. Роголь-Левинского (публикация О. Дигонской) мы осознаем, что Прокофьев испытывал неодолимую жажду говорить по душам, абсолютно доверительно, и, как пишет Дмитрий Романович, композитору нравились "рискованные политические беседы" (с. 208). "Рискованные"... Не дай-то Бог убрать кавычки. Говорить по душам? Даже легкие намеки были опасны. В статье Ольги Рожновой читаем: "В 1937 году отмечалось двадцатилетие Октябрьской революции. О настроении и творческом состоянии Прокофьева можно судить по свидетельству Ильи Эренбурга, общавшегося с композитором в это время: "Однажды в писательском клубе я встретил С.С. Прокофьева - он исполнил на рояле свои вещи. Он был печален, даже суров, сказал мне: "теперь нужно работать, только работать! В этом спасение" (с. 243).

Из Предисловия книги следует, что это издание - начало систематического изучения наследия русского композитора. Прекрасное начало. Тогда, в августе, я вспомнил свой диплом, выполненный под руководством незабвенного В.А. Цуккермана в 1952 году - "Кантаты и оратории С. Прокофьева". Естественно, в разговоре всплыла "Здравица", темы которой я пытался наигрывать. Сейчас несколько не сомневаюсь в том, что мудрый русский Мастер умел (когда это было необходимо) абстрагироваться от "объекта изображения", или переносить центр тяжести композиторской симпатии с главного объекта на "второстепенный". Помните чарующую музыкальную тему из "Здравицы":

Выходила свет Аксинья за ворота: Хороша собой, красива, в новых ботас!

И хотя колхозница Аксинья едет в гости к Сталину, эта музыка, разумеется, только об Аксинье. Изумительный облик темы - в трогательной, типично прокофьевской наивности, столь близкой народной традиции. А в частушечной скороговорке о самом Вожде музыка с курьезными, назойливыми акцентами - на грани осмеяния текста: "он все слышит, видит, слышит, видит, как живет народ". Уж совсем вроде бы наглядной аттестацией негатива выглядят саркастические гаммы - стретто всех голосов хора (перед кодой):

За протест нас царь уничтожил, Нас за протест уничтожил. Женщин без мужей он оставял, Он без мужей их оставял. Легко представить себе как воспринимали миллионы вдов "врагов народа" эту музыку, характер коей подстать изображению лихой опричнины. (Дата

возникновения кантаты 1939 год, когда был арестован В.Э. Мейерхольд, друг и советчик Прокофьева по созданию многих сценических произведений композитора. И тот же год - "всенародный праздник" по случаю 60-летия "отца всех народов" И.В. Сталина).

Когда хор Московской консерватории, где пел и я, репетировал "Здравицу" - уже навстречу 70-летию вождя - наш хормейстер профессор Василий Петрович Мухин умолял нас: "Пожалуйста, помогите пойте гаммы. Без остервенения. Нас могут неправильно понять. Пожалуйста". Но помогать не получалось, ибо Прокофьев в этом эпизоде вовсе не абстрагировался от Сталина, а, наконец, приблизился к деспоту, и пусть лишь контурным рисунком, но как-то запечатлел его очертания. Штрихи прокофьевского сарказма зримы даже в атмосфере праздничного фейерверка. В этом особенность "юбилейной партитуры", с течением десятилетий приобретающей для нас все более ироничные черты. Самое совершенное исполнение "Здравицы" не обходит стороной эту двойственность образного спектра, ибо ясные намеки на подобный "дуализм" сделаны самим автором. Мы удостоверились во всем этом на одном из концертов цикла "Музыка и диктатура", состоявшемся в Карнеги-холле (22. 02. 2003). "Сталинская" кантата звучала в истолковании Владимира Ашкенази, выступившего с Чешским филармоническим оркестром, американским Дессо-хором и Русским камерным хором Нью-Йорка (основателем и бессменным руководителем коего является наш соотечественник, превосходный дирижер и композитор Николай Качанов). Пражские оркестранты и нью-йоркские хористы необычайно увлеклись прокофьевским сочинением. Требовавшая публика не только наслаждалась красочной русской партитурой, но и усвоила ее изысканный подтекст. Никогда еще лирический венок пленительных мотивов так элегантно не переплетался со скрытыми смыслами прокофьевского "славения". Некоторые американцы даже восприняли кантату как гениальную шутку над жестоким властителем. Уверен, что когда-то и сам Сталин в этом "музыкальном приношении" узрел явный подвох. Потому, быть может, и утвердил Прокофьева в черном списке композиторов "антинародного направления". Во что обошлось это Прокофьеву, верно сказано в воспоминаниях Роголь-Левинского: "с Прокофьевом случился мозговой припадок, т.е. инсульт, принявший форму какого-то почти безумия" (с. 195). Однако письмо композитора к музыкальной общественности, где Прокофьев как бы бил себя кулаком в грудь и истово каялся, обвиняя себя в страшном грехе - формализме - отнюдь не было бессознательным актом, а единственно возможной формой самозащиты от полнейшего произвола. Самоистязание - социально-психологический феномен эпохи, свидетелями которой были музыканты - мои сверстники или старшие коллеги. Новым поколениям свободных россиян это понять нелегко. Наверное, очень нелегко... Беседа о Прокофьеве, Наталия Юрьевна словно бы невзначай перешла на Шостаковича. А Вы, Ирина Андреевна, тут же привели афористичное: "Наши мертвые нас не оставят в беде". Этой крылатой фразой Владимира Высоцкого Вы очень верно объединили Прокофьева с Шостаковичем. Я нелегко прочерчиваю параллель между ними, сопоставляя, вроде бы, несопоставимое:

1/36/03.03

2007/прокофьев С.С.

НАМ ПИШУТ

ИЗ НОВЫХ ПОСТУПЛЕНИЙ

Новое в фонде Прокофьева

"Здравицу" и Тринадцатую симфонию, точно встроенную в программу того концерта в Карнеги-холле. Дирижерская пронищательность Владимира Ашкенази дала возможность протянуть естественную арку между полюсами. И если на одном полюсе (в кантате) Прокофьев словно бы славит тирана, то на другом полюсе (в симфонии) Шостакович раскрывает универсальную панораму тирании и страдает простому люду (последнее - "родовое свойство" Прокофьева - Шостаковича, расцветает и в "Здравице"). Накаленность процесса слияния антиподов динамизируется острым публицистическим словом, когда на сцену выходит Е. Евтушенко-артист, буквально окунающий американцев в пучину российской истории. И кажется, что радость кантаты Прокофьева и ошеломляющий драматизм симфонии Шостаковича - две главы одной и той же эпохи. Даже там, где симфония повествует о царях - королях - императорах, командующих парадными, но бессильных подчинить себе юмор, произвольно возникают ассоциации с Прокофьевым, умело насмехающимся над сильными мира сего. Оба русских летописца - и Прокофьев, и Шостакович - при всем их своеобразии оказываются в одной раме, внутри которой - многоликий, но целостный портрет эпохи. Да, в определенном аспекте Прокофьев очень близок Шостаковичу, ибо, беззаветно любя свой народ и Россию, и тот и другой пережили ужасающую трагедию, и тот и другой находились под особым и неуслышим надзором тоталитарной системы, и тот и другой вынуждены были применять зловещие приемы музыкальной речи. По отношению к Прокофьеву это требует специального исследования. "Я люблю точность", - говорил Сергей Сергеевич (с. 171). В толковании музыки, однако, понятие точности связано с обнаружением тайны, заложенной в нотном тексте.

Поразительно, что сотворил маэстро М. Ростропович, играя в начале 1950-х Симфонию-концерт Прокофьева: перед слушателями словно бы предстала жизнь композитора, романтизм, мечтательность и глубокая вера коего наталкивались на фантазмагорию злой реальности. И то, что Прокофьев ушел из жизни 5 марта 1953 года, в один день с "отцом всех народов" - символично. Диктатор словно попытался увлечь за собой Мастера. Увлечь в вечную тьму. Но искусство взяло верх: трагедия Прокофьева переплавилась в нежный свет истины, который всегда будет излучать для нас музыка русского гения.

Именно об этом я размышлял, читая новую книгу, присланную Вами. Еще раз - огромное спасибо и не только от меня, но и от моих соседей, которым я давал читать труд глинканского музея. И от которого они в восторге. Для нас, иммигрантов, такие книги - больше, чем хлеб насущный.

Ваш Владимир Зак

Редакция "Музейного листка" благодарит доктора искусствоведения В.И. Зака за внимательное прочтение первого музейного сборника материалов и документов о Прокофьеве. В настоящее время Музей завершает подготовку второго сборника, куда войдут дневники и воспоминания М.А. Мендельсон-Прокофьевой, Н.С. Голованова, О.П. Ламм, письма С.С. Прокофьева П.А. Ламму, С.А. Баласаняну и другие не публиковавшиеся материалы о Прокофьеве.

Творчество Сергея Сергеевича Прокофьева постоянно вызывает большой интерес у режиссеров, музыкантов, художников. Спектакли на его музыку оформляли выдающиеся художники: В. Рындин, П. Вильямс, Т. Бруни, И. Рабинович, А. Тышлер, С. Вирсаладзе, Б. Мессерер, В. Левенталь, С. Старженецкая, Н. Золотарев, Э. Стенберг... Многие из работ этих художников имеются в собрании Музея. За последние годы они экспонировались на выставках "Музыкальный театр С.С. Прокофьева" (ГЦММК имени М.И. Глинки, 1997), "Художники - Сергею Прокофьеву" (Музей С.С. Прокофьева, 2001), "Художники Большого театра за 225 лет" (Манеж, 2001) и других. Среди этих работ: эскизы костюмов И. Рабиновича к опере "Любовь к трем апельсинам", Б. Мессерера к балету "Подпоручик Киж"; эскизы декораций В. Рындина к опере "Война и мир", эскизы костюмов и декораций Э. Змойро к балету "Египетские ночи" и многие-много другие.

Менялось время, менялись тенденции в отечественной сценографии. Собрание театрально-декорационного искусства Музея позволяет обозначить основные вехи ее развития. Хотелось бы сказать несколько слов о недавних поступлениях в фонд Прокофьева. Среди них эскизы костюмов и декораций В. Левентала, М. Соколовой, О. Шейнциса, В. Арефьева, М. Даниловой и работы других художников, приобретенных Музеем или подаренных ему.

Работа В. Левентала над балетом "Ромео и Джульетта" в Новосибирском театре оперы и балета (1965) закрепила успех и признание молодого художника. Бывает сложно преодолеть сценографические стереотипы, найти новый способ оформления ранее ставившегося произведения; декорации должны быть не просто приметны, но взаимодействовать с музыкой, текстом, игрой актеров. Всего этого удалось добиться художнику. Он создал единый монументальный образ спектакля. Трехъярусная аркада на сцене - емкий многозначительный образ, создавала дополнительные игровые площадки. Каждый ярус ее "оживался" исполнителями. Зритель не увидел "цитат" архитектурных памятников итальянского искусства, но ощутил дух эпохи, соединенный

с музыкой XX века. Вопрос сценической среды сделался важнее обстановки действия. Персонажи выглядели одушевленным групповым портретом времени эпохи Ренессанса. Принцип сохранения исторической достоверности в оформлении спектакля выступил в новом эстетическом качестве. Костюмы отвечали настроению и атмосфере действия. Они стали также и противопоставлением стереотипной "униформе" из эластичного трикотажа. "Смело, талантливо, современно", - так отзывалась пресса об этой постановке. Был найден новый ключ к интерпретации хорошо известной шекспировской темы.

Позже Валерий Яковлевич неоднократно обращался к прокофьевскому наследию. В 1968 году на сцене "Комише опер", где нашли сценическое воплощение многие из лучших творений русских композиторов, состоялась постановка оперы "Любовь к трем апельсинам". Художник создал добродушную изысканную стилизацию взаимодействия театра со зрительным залом. Во время спектакля демонстрировались секреты техники и технологии, возможность ежесекундных превращений. Множество колесиков, веревочек, тросов приводили в движение элементы декораций. Было найдено емкое решение сценического пространства. Сцена не находилась в подчинении музыки, казалось, музыка рождалась сценой. Костюмы, созданные по эскизам М. Соколовой, свободные от формальной заданности, были точны по характеру. Они были разные: и "живые", и неральные, и одновременно, достоверные, костюмы не "персонажей", но одушевленных людей из сказки. Великолепны костюм Короля (роль исполнял Рудольф Асмус), Принца, Леандра, Фата Морганья и "публики". В своих костюмах М. Соколова нашла интонацию, согласную с музыкой. Эта постановка "Комише опер" стала одним из самых удачных постижений прокофьевского творения театром. Шесть эскизов костюмов работы Марины Соколовой к опере "Любовь к трем апельсинам" были подарены Музею Валерием Яковлевичем Левенталем.

Совершенно иначе выглядела сцена Большого театра, оформленная О. Шейнцисом (1998). Художник, не используя гро-

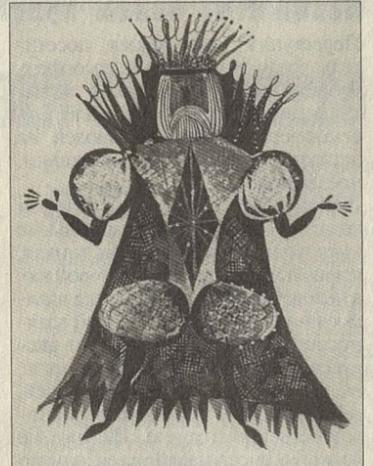
мозких декораций, возвел на арьер-сцене легкую систему подвижных, похожих на цирковые, конструкций. Собрание музея пополнили эскизы костюмов этого художника.

В оформленном В. Левенталем "Обручении в монастыре" (ГАБТ, 1982), главенствовали не декорации, а костюмы. Группы персонажей, образующих подвижную массу цвета, превращались в своеобразные одушевленные декорации. Почерк художника всюду оставался узнаваемым, соответствующим почерку композитора. Тот или иной цвет преобладал в костюмах с четкостью ритма, заданного композитором. Балахоны, причудливые головные уборы, лица, превращенные гримом или масками в диковинные личины, переливались всеми оттенками сиреневого, голубого, зеленого.

В эскизах декораций и костюмов к этой же опере В. Арефьева не найти традиционной "театральной Испании" с неперменными плащами, шапками и серенадами (Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, 2000). Визуальный образ составляли несколько десятков бумажных вертушек, заполнивших пространство на всех его планах и уровнях. Художник дал волю фантазии, создавая костюмы рюсальки, водолазов в шлемах, карнавальных персонажей, пожарных в касках. Много выдумки в сочетании с буйством цвета. Оформление вышло зрелищным и праздничным.

Собрание музея пополнили также эскизы костюмов и декораций В. Арефьева к более ранним постановкам: "Золушка" Саратовского театра оперы и балета (1978) и "Скифская сюита" Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (1988).

Постановка "Игрока" в ГАБТе (2001) вызвала массу самых разноречивых откликов в прессе, как и костюмы к опере М. Даниловой. Критики находили их и красивыми, и "безвкусными непановскими прикидами", и сравнивали с "увесистыми букетами, вручаемыми участникам по окончании спектакля". Мы этого делать не будем. Во все времена художники театра боролись с существовавшими стереотипами и штампами, старались отбросить устаревшие формы и



М. Соколова.
Эскиз костюма Короля к опере
"Любовь к трем апельсинам".
Комише опер, 1968

приемы, использовать новые технические достижения. То, что когда-то воспринималось революционным, устаревало. Таков закономерный процесс обновления театра, а сценография, как и любое другое искусство, - способ размышления о жизни.

Хотелось бы сказать и о некоторых других поступлениях музея последних лет, связанных с именем Сергея Прокофьева. Иконографию композитора пополнил эскиз к портрету работы Л. Островой. Музеем также приобретен эскиз к портрету Н. Обуховой, исполнившей партию Принцессы Кларице в московской премьеры оперы "Любовь к трем апельсинам" (1927), работы А. Лопаткина. И. Кадина создала множество портретов деятелей искусства. Среди них и графические портреты актеров в ролях. Серию офортов Кадина посвятила Г. Улановой в роли Джульетты, которыми теперь располагает Музей.

В нашей коллекции есть также живописные работы сына композитора - Олега Прокофьева и скульптурный портрет художника, выполненный А. Костромитиным. Н. Гумилева-Симоновская подарила свои графические портреты жены композитора Миры Прокофьевой.

Все новые поступления, пополнившие музейное собрание, будут служить углублению понимания творчества выдающегося композитора.

Александра Родимкина

ИЗ ФОНДОВ МУЗЕЯ



Посмертная маска
Сергея Сергеевича Прокофьева,
выполненная скульптором
Григорием Ивановичем
Кепиновым

Одно из приобретений Музея - "Дневник" Сергея Сергеевича Прокофьева, опубликованный в 2002 году в Париже Святославом Сергеевичем и Сергеем Святославовичем Прокофьевыми: два тома текстов (1907-1918, 1919-1933) и книжечка фотографий "Лица". Ознакомиться с изданием можно в читальном зале Музея. Приведем небольшой фрагмент из "Дневника" 1929 года, повествующий о пребывании С.С. Прокофьева в Москве.

11 ноября

Генеральная репетиция. Но хор не играет, и, по словам Дикого, нет силы, которая может сдвинуть его, и иные лишь машут руками, как дешевые куклы. Принц мудрит с Принцем, а надо делать его просто, задорно, весело, а иногда акварельно-лирично. Мейерхольд возмущается порядками сцены и сложностью декораций Рабиновича - длинные антракты.

С репетиции - к Моролеву; еле вылез из трамвая, такая толпа. Старшая дочь замужем за комиссаром, кавказец, недурен. Перелом в разговоре. Шахматы - ничья. В "Вещах в себе" Моролев ничего не понял.

Доклад в Большом театре (бывшее

фойе царской ложи); человек пятьдесят. Я не знаю, о чем говорить: Дягилев, главным образом, немного об Америке, Бельгии, Англии. Масса вопросов, часа полтора. О "Стальном скоке": почему советские, английские машины и прочее - группа пролетарских музыкантов. Могу ли я написать оперу на тему гражданской войны; нет; мой мотив невразумителен (на другой день: "Чистка Прокофьева", модное слово). Александровский благодарит - удивляется терпению.

14 ноября

...В результате интересных разговоров еле поспеваю домой, куда приходит Мясковский; быстро закусаем с ним и едем к Жилею. Я зондирую про Америку (преподавать), но Мясковский ухватывается за идею (не знает положение или оно неверно освещено Юровским?). Почему Мясковский затащил меня к Жилею? Еду, однако, послушно. Жилев странный человек. Играю сначала "Вещи в себе". Затем заставляю меня играть более часа - от первых опусов, от которых я в значительной мере готов отказаться. Не так интересуюсь последними. Возвращаюсь домой и ложусь спать. В пять - к Мейерхольдам, где должен обедать и Мясков-



ский, но он обманывает. Уговорились сначала обедать у Мясковского, но замыслил. Малышев говорит, что Мясковский просил аванс в Обществе авторов, и ему не дали, так что обедать не пригласит: нет денег. Иду на "Клопа". Я его уже кусочками слышал от Маяковского в Париже, и тогда впечатление было скорее неприятное. Сейчас я убедился, что в самом деле пьеса грубая, а с точки зрения сцены не слишком изобразительная.