



Светлана Анатольевна Петухова

«ВОЙНА И МИР»: ЭТАПЫ БИОГРАФИИ

Театральная эпопея «Война и мир» – единственное оперное сочинение Прокофьева, не имеющее канонической авторской редакции. С одной стороны, это оставляет простор для постановочных решений. С другой – ожидаемо вызывает множество вопросов. Возможно, потому, что с этим безграничным «простором», который естественным образом потворствует любым опытам по сжатию и расширению художественного пространства, не очень коррелирует сюжет, отрицающий смысловую многозначность в том ее постмодернистском понимании, которое так распространено ныне. А может быть, и потому, что музыкальный материал, оставленный композитором, настолько объемён и разнообразен, что вариантов его использования в рамках одного спектакля больше, чем может предложить любая театральная трактовка.

В плане затраченных времени и усилий «Война и мир» – рекордсмен в творчестве Прокофьева. Он работал над сочинением почти 12 лет, создал пять его редакций и умер, не увидев на сцене свое детище целиком. Конечно, автор имел возможность ясно распорядиться его дальнейшей судьбой, как он делал до того уже неоднократно. Сознательный отказ от такого решения словно предопределил странную, иногда необъяснимую биографию «Войны и мира». Две мировые премьеры этой столь своевременной и ожидаемой в России оперы

прошли за рубежом (1948 и 1953). До сих пор неясен ее социальный статус – а ведь с объективной точки зрения она остается наиболее значительным музыкально-театральным символом российских военных побед. Четкому определению ее жанра препятствует отсутствие цельности музыкального полотна – и это у такого мастера, который уже в молодости умел соединять несоединимое. Наконец, при наличии огромной библиографии достаточно смутным кажется представление о ее истории, бытующее внутри профессионального сообщества.

Все это заставляет отказаться от традиционной модели, давно используемой в повествованиях об уникальных сочинениях, – прямолинейно ее можно определить, как «через тернии к звездам» или «через борьбу к победе». Судя по репутации этого произведения, до победы ему пока далеко и в среде музыкантов, постановщиков, театралов, и уж тем более в общественном представлении. С другой стороны, история «Войны и мира» столь грандиозна, что никакая монография не в состоянии охватить ее целиком. В настоящей статье придется ограничиться теми аспектами рассмотрения, которые представляются необходимыми для освещения наиболее важных поворотов в судьбе оперы.

История создания

Мысль написать оперу по этому роману Толстого у него [Прокофьева. – С.П.] появилась очень давно, еще когда он за границей перечитывал его на английском языке <...>, – вспоминала Лина Прокофьева. – Когда же в 1935 году Сергей Сергеевич, давая концерт в Челябинске, случайно встретился с певицей Верой Духовской и попросил ее дать ему что-нибудь почитать, она предложила «Войну и мир» Толстого. И тогда он ей рассказал, что давно мечтает написать оперу на этот сюжет, но все откладывает, сознавая, что такая тема потребует очень большой и длительной работы [32, 204].

Сам композитор, который уже после создания двух редакций оперы, начиная с мая 1945-го, описывал в «Автобиографии» свое первое знакомство с романом Льва Толстого осенью 1905 года, подчеркнул собственный интерес, постепенно возраставший:

«Войну и мир» я прочел с увлечением, хотя, конечно, скучал во время бесконечных рассуждений в конце романа. Но даже если откинуть эти рассуждения, мне уже тогда было ясно, что если бы Толстой сумел сконденсировать свой роман вдвое, сделав из четырех томов два, вещь от этого только выиграла бы. Это мнение окрепло от дальнейших возвращений к «Войне и миру» [27, 240].

Как известно, произведение Толстого было первой книгой, которую Мира Мендельсон прочла Прокофьеву вслух целиком. Во время их последнего предвоенного путешествия на юг, продолжавшегося не одну неделю, 12 апреля 1941 года Прокофьев набросал первоначальный план оперы:

1. Ростовы с визитом у старика Болконского.
2. Встреча Наташи с Анатодем у Элен.
Элен и Нат[аша]. Граф: едем[,] Н[ат]а[ш]а. Элен уводит графа, Ан[ат]оль. П[о]ц[е]луй. Нат[аша] одна. Стар[ый] граф.
3. Анатолий и Долохов перед похищен[ие]м.
4. Неудачное похищение. Отчаян[ие] Наташи. Пьер.
5. Пьер трясет Анатоля.
6. Вильна. Балаш[о]в сообщает Ал[е]кс[ан]дру об об'явл[ении] в[о]йны.
7. Бал[аш]о[в] у Напол[еона].
сражением
8. Перед Бород[и]ным. Кутуз[о]в – Андрей. Пьер – Андрей.
9. Москва. Сцена казни. Пьер в плену.
10. Наташа у ранен[о]го Андрея.
11. Отступлен[ие] фр[ан]ц[уз]о[в]. Осв[об]о[жд]ение Пьера.
[Ниже отдельный набросок:]
Андрей о дубе, о мести Анатолию.
С самой 1^й к[арт]и[ны] отдельн[ые] фразы о Н[ап]о[л]еоне и отн[о]ш[е]н[ии] к нему [53, 1]¹.

¹ Публикации см. в: [14, 257]; [26, 8]; [39, 59]; [5, 10–11].

С этого дня началось создание оперы, естественным образом прерванное смертью автора. Этапы длительного процесса разделяет двухлетний перерыв между появлением второй и третьей редакций – с весны 1943-го до июня 1945-го года, – однако его допустимо назвать «техническим», так как собственно творческая работа над сочинением в это время если и прерывалась, то только в период тяжелой болезни композитора, с 19 января до конца мая 1945 года.

Музыку оперы Прокофьев начал писать 15 августа 1941-го, уже после того, как Вторая мировая война переместилась на территорию России, где фронтовые сводки мало настраивали на оптимизм. А первый договор – с Азербайджанским театром оперы и балета – был подписан лишь 1 июня 1942-го [71], после завершения в клавире первой редакции. В этих условиях продолжение работы над «Войной и миром» необходимо назвать беспрецедентно смелым шагом.

Не обнаружено никаких свидетельств того, что Прокофьев тогда осознавал сложность, ответственность и риск такого предприятия. Взявшись за историко-патриотическое произведение об Отечественной войне 1812 года в разгар Отечественной войны 1940-х², вдобавок обратившись к роману, не только огромному по объему, но и входившему в пантеон русской классики, любой интерпретатор априори обрекал себя на соответствие определенным требованиям советской идеологической системы. Вряд ли к 1941 году Прокофьев недостаточно представлял себе их масштаб и силу. Однако своевременность *идеи* интерпретации именно этого сюжета в данном случае вступала в противоречие с *особенностями его содержания*. С этой точки зрения ис-

² Прямые аналогии между двумя военными эпопеями проводились тогда в России повсеместно. См., например, текст известного выступления Министра иностранных дел СССР В.М. Молотова 22 июня 1941 г.: «В свое время на поход Наполеона в Россию наш народ ответил отечественной войной и Наполеон потерпел поражение, пришел к своему краху. То же будет и с зазнавшимся Гитлером, объявившим новый поход против нашей страны» [11].

тория создания оказалась тем самым эстетическим компромиссом, о котором так любят писать западные исследователи в связи с «Ромео и Джульеттой», – длинным и сложным путем от сочинения камерного лирического театра к грандиозной народно-исторической эпопее. В первых редакциях оперы имманентные черты композиторского мышления Прокофьева – преимущественное внимание характерным деталям и подробностям, моментальные зарисовки неожиданных событий и эпизодов, контрасты сюжетных поворотов, тонкость отображения психологических связей и состояний – выявились наиболее отчетливо именно потому, что каждую из них гений умудрился с блеском воплотить в произведении, обращение к которому в ту пору подразумевало кардинально иные решения.

После получения композитором писем М.Б. Храпченко³ и С.И. Шлифштейна⁴ с перечнями недостатков оперы в июле 1942 года⁵, работа по ее переделке превратилась из личного дела автора в государственное. И на сей раз, относясь к этой работе намного более серьезно и неформально, чем к подготовке «Ромео», Прокофьев оправдал для себя почти что каждое изменение. Любую из пяти редакций «Войны и мира» можно поставить в театре, а в целом художественное

³ Храпченко Михаил Борисович (1904–1986) – в 1939–1948 гг. председатель Комитета по делам искусства при Совете народных комиссаров СССР, по специальности литературовед. В 1941 и 1942 гг., находясь в составе Комитета по Сталинским премиям, выступил против присуждения Прокофьеву премий за балет «Ромео и Джульетта» и Второй струнный квартет соответственно. В 1943 г. наконец-то проголосовал за Седьмую фортепианную сонату (премия II-й степени), в 1946 г. за балет «Золушка», Пятую симфонию, Восьмую фортепианную сонату и музыку к первой серии фильма «Иван Грозный», в 1947 г. – за Первую сонату для скрипки и фортепиано (все полученные премии – I-й степени).

⁴ Шлифштейн Семен Исаакович (Зимель Айзикович, 1903–1975) – в 1940–1944 гг. старший консультант по творческим вопросам Главного управления музыкальными учреждениями Комитета по делам искусства, куратор заказа оперы «Война и мир». После кончины композитора многое сделал для каталогизации, публикации, популяризации его наследия.

⁵ Письмо Шлифштейна написано 10 мая, письмо Храпченко – 19 июня 1942 г.; композитор получил их в один день 17 июля. Первую публикацию см.: [18, 223–231].

пространство оперы превышает рамки совокупного текста, вошедшего в культурный обиход [25, 10–13]. Композитор скрупулезно сохранил даже те небольшие фрагменты, которые не содержит ни один из вариантов, оставив интерпретаторам будущего обширное поле для поисков и экспериментов.

Уже в 1940-е в мировых представлениях о советской музыке выдвинулось сочинение, наиболее адекватно олицетворявшее концепцию мира, войны, противостояния, преодоления и победы. Это Седьмая симфония Шостаковича, написанная и исполненная, заметим, столь оперативно в том числе и потому, что цензоры в границах бессловесного полотна чувствовали себя, по-видимому, недостаточно уверенно для того, чтобы требовать значительных исправлений. Прокофьев же, по обыкновению, двинулся по пути максимального сопротивления. И выдержал давление эпохи с беспрецедентным мужеством.

Практически все этапы возникновения музыки оперы обильно документированы. Авторские датировки имеются в дирекционе первой редакции, в некоторых разделах, добавленных позднее, в записных книжках и эпистолярной переписке Прокофьева, неавторские – в переписанных материалах, предназначенных для постановки Малого Ленинградского государственного оперного театра (Малегота). Ценные свидетельства предоставляет объемный Дневник Миры Мендельсон-Прокофьевой; немало сведений содержится в мемуарных и административных документах, а также в газетно-журнальных публикациях советской и зарубежной прессы.

Напротив, четкая периодизация работы над планами и вариантами либретто не установлена. В процессе сочинения «Войны и мира» большую часть работы с литературными текстами впервые выполнила

Мира Мендельсон⁶ – от самых первых стадий (чтение вслух романа и обсуждение первого варианта плана) через промежуточные (монтаж конферанса для концертных исполнений) до завершающих, наступивших уже после смерти композитора (составление краткого содержания для театральных программ). Многочисленные рукописные и машинописные варианты, зафиксированные Мирой Александровной, почти не датированы. По содержанию их можно сопоставить с несколькими этапами возникновения либретто:

1) составление списков страниц романа Толстого, необходимых для выписки цитат,

2) выписка данных цитат,

3) их правка и коррекция в соответствии с замыслом,

4) фиксация вариантов краткого содержания оперы,

5) поиск и отбор мемуарных, публицистических, фольклорных источников, посвященных войне 1812 года, для цитирования в либретто,

6) сочинение стихотворных текстов песен и хоров и (одновременно)

7) запись различных схем подтекстовки, нередко осуществляемая совместно с композитором; позднее, готовясь к написанию об этом воспоминаний, Мира Александровна специально отмечала: «В основном – тексты по разметкам, данным С.С., чаще всего стихотворные тексты приходилось писать на готовый размер, исключение – песня ямщика Балаги» [74]⁷,

⁶ Как известно, первым опытом сотрудничества в создании либретто стала для супругов «Дуэнья». Однако в том случае функции были разделены достаточно отчетливо – Прокофьеву принадлежат все прозаические тексты оперы и некоторые разделы стихотворных. В работе над «Войной и миром» подобную грань провести сложнее, однако совокупность архивных источников, среди которых подавляющее большинство записано рукой Миры Александровны, позволяет сделать указанный вывод.

⁷ Отдельные образцы авторской разметки опубликованы [39, вклейка между 64–65].

8) создание вариантов либретто.

В корпусах указанных документов сохранились многочисленные рифмованные наброски либреттистки, ясно свидетельствующие о том, какую огромную работу она проделала и насколько продвинулась в овладении этим чрезвычайно непростым ремеслом. Изучение набросков позволяет сделать вывод, что Мира Мендельсон имела дело преимущественно с текстами массовых сцен. Их достаточно лапидарные структуры и романтический пафос в патриотических эпизодах были несомненно близки ее собственной манере изложения.

Прокофьев начал сочинять музыку, когда из первоначальных планов сценария⁸ выделился следующий, на тот момент окончательный:

Увертюра

Акт I

Картина 1. Сад и дом в имении Ростовых

Картина 2. Небольшая зала в старом мрачном особняке князя Болконского на Воздвиженке

Картина 3. Диванная в доме Пьера Безухова

Акт II

Картина 4. У Долохова

Картина 5. Комната в особняке Марьи Дмитриевны Ахросимовой

Картина 6. Кабинет Пьера

Акт III

Картина 7. Перед Бородинским сражением

Картина 8. Шевардинский редут во время Бородинского сражения

Картина 9. Улица Москвы, занятой французами

Акт IV

Картина 10. Темная изба

Картина 11. Смоленская дорога

⁸ Сравнительную схему этих планов см. в: [5, 53]. Там же [5, 122–129] имеется публикация второго варианта сценария в 12 картинах, датированного июлем 1941 г. В данном тексте описаны в том числе картины 7 («Ночь. Сторожевой пост русских войск») и 8 («Палатка Наполеона»), первая из которых позднее купирована, а вторая превратилась в «Шевардинский редут».

Авторские намерения касательно общей драматургии и содержания оперы изложены в пространным письме Владимиру Держановскому от 23 марта 1942 года. Здесь наиболее яркое впечатление производит описание финальной картины, как известно, подвергшейся позднее максимальному числу переделок:

11-я [картина] – Смоленская дорога, отступающие французы, в числе пленных Пьер и больной Каратаев, которого конвой пристреливает. Денисов во главе отряда партизан атакует (за сценой); освобождение Пьера, он узнает о смерти Андрея, Элен, Анатоля. Мечта о Наташе, но сейчас не время об этом думать. Появление женского партизанского отряда со старостихой Василисой. Въезд Кутузова, несколько шуток, торжество победы. Все. Стремление дать по возможности полные характеристики героев, с одной стороны, и с другой – народ, вставший на защиту родины. Хотя народу отведены только три картины, они по длине равны сумме остальных. Народ взят не только как хор (хоров довольно много), но выведен в ряде отдельных ролей [6, 109].

Авторская хронология создания музыки первой редакции схематически выглядит следующим образом (см. таблицу 1⁹):

Таблица 1. Хронология создания музыки (первая редакция оперы «Война и мир»)

Раздел	Начат	Закончен	Инструментован (дата завершения)
К. 1	15 августа 1941, Нальчик	19 августа 1941, Нальчик	11 мая 1942, Тбилиси
К. 2		5 сентября 1941, Нальчик	19 июня 1942, Алма-Ата
К. 3		13 сентября 1941, Нальчик	7 мая 1942, Тбилиси
К. 4	17 сентября 1941, Нальчик	2 октября 1941, Нальчик	9 июня 1942, Красно-водск
К. 5		29 октября 1941, Нальчик	19 мая 1942, Тбилиси
К. 6	31 октября 1941, Нальчик	12 ноября 1941, Нальчик	25 июня 1942, Алма-Ата
К. 7	17 ноября 1941, Нальчик	12 января 1942, Тбилиси	31 августа 1942, Алма-Ата
К. 9	15 января 1942, Тбилиси	21 февраля 1942, Тбилиси	3 апреля 1943, Алма-Ата
К. 8	15 января 1942,	13 апреля 1942, Тбилиси	2 июля 1942, Алма-Ата

⁹ Таблица составлена на основании датировок Прокофьева, имеющих в дирекции первой редакции оперы и в записных книжках этого периода.

	Тбилиси		
Увертюра	17 марта 1942, Тбилиси	19 марта 1942, Тбилиси	14 июля 1942, Алма-Ата
К. 11		20 марта 1942, Тбилиси	23 марта 1943, Алма-Ата
К. 10	21 марта 1942, Тбилиси	28 марта 1942, Тбилиси	3 июня 1942, Баку

Нетрудно заметить, что инструментовка первой редакции «Войны и мира», целиком в клавире завершённой 13 апреля 1942 года в Тбилиси, происходила в том числе и параллельно возникновению второй редакции. Композитор взялся за инструментовку сразу после представления дирекциона оперы кураторам Храпченко и Шлифштейну, чьи ответные письма с разборами и критикой сочинения задержались как минимум на полтора месяца. Ныне они хорошо известны специалистам, так что имеет смысл здесь ограничиться цитированием лишь наиболее симптоматичных пожеланий:

Храпченко: Народные сцены должны являться своеобразной доминантой, кульминацией всего сценического действия. Вот этого, к сожалению, нет в опере. <...> В имеющихся народных сценах чрезвычайно много внимания уделяется бытовым подробностям. Зато почти не раскрыты глубокие народные чувства, многообразные переживания народа, ведущего борьбу с врагом <...> Народная стихия как некое мощное развитие музыкальных тем и образов, возвышающихся и главенствующих над личными переживаниями отдельных героев, – это то необходимое содержание оперы «Война и мир», без которого трудно почувствовать и понять дух эпохи <...> Более того, нам представляется, что опера на эту тему в определенной мере неизбежно должна заключать моменты народно-музыкальной драмы. Построение либретто в том виде, как мы с ним ознакомились, не дает возможности раскрыть в музыке тот широкий мир народных чувств, который изумительно показан Л. Толстым. <...> Не могу удержаться от одного частного замечания: начинать оперу с интимной сцены мне представляется не вполне уместным, если иметь в виду опять-таки общий характер оперы [18, 224–225].

Шлифштейн: В обрисовке Пьера следует убрать, как мне кажется, то, что идет от толстовствующего романтика (в этом смысле ненужными кажутся его разговоры о бессмертной душе <...>). В 9-й картине (смерть Андрея) вызывают возражение следующие два момента: возгласы лежащего в бреду Андрея «Пити, пити» и «ти, ти» – объективно смешны; их надо или заменить, или выбросить вообще. Серьезные возражения вызывает самый характер изображения народа <...>. <...> Во всей первой половине 7-й картины, за исключением В-dur'ного хора ополченцев, народ показывается в виде эдакого простецкого «хфедора». Где же чудесный народ, о котором говорит Кутузов <...>, и где эта сила народная в музыке? Нужно подчеркнуть единство устремлений всех русских людей в годину испытаний. Решительных изменений требует 8-я картина. За исключением трех замечательно сильных моментов – хоровых возгласов москвичей («Не бывать Москве вовек ничьей слугой»), музыки сумасшедших на $\frac{3}{4}$ и заключительной песни, здесь все не то и не о том. Неприятель в Москве! Какие это должно рождать чувства в нашем слушателе! А у вас возня с чтением приказа и с обыгрыванием слова «муниципалитет», с ненужными разговорами о фальшивых ассигнациях. Нужна музыка, которая бы потрясала <...> Все должно быть написано в крупном плане <...> То же самое и в 10-й картине. Нужно показать победивший народ, его ликование [18, 227–230].

Изменения, сделанные Прокофьевым достаточно оперативно (примерно за полгода), были связаны с проектом постановки оперы в Большом театре под управлением Самуила Самосуда. В качестве режиссера планировалось привлечь Сергея Эйзенштейна, который, навещая Прокофьевых в Алма-Ате, также высказывал некоторые пожелания. Таким образом, возникновение второй редакции отчасти обусловлено требованиями цензоров, советами Эйзенштейна и в меньшей степени – собственной волей автора. Переделки были им произведены в следующих разделах:

в картине 7

1) купированы сцены Кутузова и Долохова, прихода на бастион женщин с едой («Глянь-ка, бабы нам закуску принесли. – Кушайте, вот хлеб и квас»), и жанровая сценка («И откуда только к нам поналезли беспальцы разные со своим полеоном!») – всего более 60 тактов;

2) в диалоге князя Андрея с Денисовым в партии последнего декламация заменена ариозо («Дайте мне пятьсот человек», ц. 268–269¹⁰);

3) изъята последующая жанровая сцена Кондратьевны, Василисы, Матвеева и Федора («Что народу кругом перебили, добра сгубили, мародеры проклятые. – А мы его как долбанем, бабоньки, так ему и крышка. <...> После подсчитаем, мужики, кто больше мусьев перебьет») – всего около 30 тактов;

4) введен рассказ смоленских беженцев (ц. 270 тт. 10–13 – 274);

5) изъята реплика Вестового в ответ на предложение Андрея «Спроси его, он знает, что мы выиграем» («Вот это правда, ваше сиятельство. Вот это истинная правда, что себя жалеть теперь!»);

6) расширена на восемь тактов реприза второго ариозо Андрея («Кто злее драться будет», ц. 300 тт. 4–12);

в картине 9

7) купированы две песенки французских солдат («Милая сказала» и «Пойдем со мной, краса моя, в сад зеленый» – в третьей редакции они восстановлены, в партитуре пятой – ц. 398–403);

8) изъята последующая сцена чтения указа (позднее также восстановлена, ц. 404–409 тт. 1–4);

¹⁰ Все цифровые ориентиры здесь и далее приведены по изданию партитуры окончательной (пятой) редакции [29].

9) введены сцены бегства французских актеров (ц. 460–462) и проход Наполеона (ц. 466–473);

10) для маршала Даву написана другая музыка (8 тактов до ц. 441);

в картине 10

11) партия Наташи немного изменена («Что это? Что-то тяжелое стучится во все стены», ц. 483 тт. 3–8);

в картине 11

12) первый вариант симфонического вступления (17 тактов) заменен новым (ц. 383–387);

13) купированы диалоги Жерара и Жако, а также старого и молодого гренадеров («Вперед, брат. Позади плен и смерть. – Зачем нам все эти чужие земли? Он ответит за кровь, которая льется») – всего около 50 тактов;

14) изъяты два раздела до появления партизан («Тихон. Вот тебе за солдатика. – Денисов. Да я, брат, сам с усам») – всего около 70 тактов;

15) первый вариант симфонического антракта (нападение партизан, 64 такта) заменен новым (ц. 398–404 т. 1);

16) комическая сцена Кутузова с партизанами («Нелегко вам, братцы... – На чужую кучу глаза не пучи») перенесена из финала картины в ее центр и отдана другим исполнителям (ц. 526–529);

17) купированы ария и сцена Денисова («О, как черствый сухарь на биваке») – всего около 30 тактов;

28) добавлена новая ария Денисова («Неприятель разбит», ц. 523 тт. 6 – 525 т. 6);

19) написан новый финал («Слава родине святой»), позднее также замененный другой музыкой.

Появление хорового Эпиграфа, согласно хронологии (ноябрь

1942 – апрель 1943) укладываемое в период работы над второй редакцией, как ни странно, не увенчалось изданием в составе стеклографированного переложения, вышедшего не позднее апреля 1943-го и почти полностью соответствующего данной редакции [28]. С одной стороны, отсутствие там Эпиграфа можно объяснить неготовностью нотного текста к сроку сдачи рукописи (январь–февраль 1943). С другой же стороны, материалы оперы поступали в типографию постепенно, выходили из печати небольшими, не прошитыми насквозь комплектами листов, и потому появление тиража Эпиграфа вполне могло ненадолго задержаться. Остается предположить, что сам композитор, ощущая стилевое несоответствие жесткого громогласного зачина и все-таки еще достаточно скромного для этих мерок продолжения, сознательно отказался от публикации Эпиграфа.

В связи с планами постановки оперы у Большого театра появились конкуренты уже весной 1942 года. Первым из них стал Государственный ордена Ленина театр оперы и балета имени А.А. Спендиарова в Ереване, впрочем, быстро выпавший из списка претендентов по объективным обстоятельствам:

Многоуважаемый Сергей Сергеевич!

Чрезвычайно заинтересовавшись музыкой Вашей оперы «ВОЙНА и МИР», любезно показанной Вами во время Вашего приезда в г. Ереван, руководство Ереванского театра оперы и балета имело намерение выяснить возможность для нашего театра работать над постановкой названной оперы.

В настоящее время, однако, в связи с поредением мужского состава цеха солистов и хора, театр такой возможности не имеет, не располагая достаточным количеством певцов для исполнения многочисленных партий оперы «ВОЙНА и МИР» [63].

Как было сказано выше, Азербайджанский Государственный ордена Ленина театр оперы и балета имени М.Ф. Ахундова, в лице своего директора Исмаила Идаятзаде, заключил договор с композитором

1 июня 1942-го. Кроме того, на право премьеры традиционно претендовал и Кировский театр. С его руководителем Евгением Радиным Прокофьев в 1942–1943 годах также состоял в деловой переписке [59]. По-видимому, наученный опытом композитор, не надеясь окончательно на обещания Большого театра, предпочел перестраховаться¹¹.

Понятно, что бакинский театр в представленной «табели о рангах» занимал не первую позицию. Тем не менее, сдаваться его дирекция не собиралась. Театр не только выплатил Прокофьеву полный гонорар до окончательного одобрения оперы цензорами Комитета по делам искусств, но и, согласно договору, профинансировал переписку партитуры Павлом Ламмом и даже предоставил часть партитурной бумаги, которая в тех условиях представляла собой значительную редкость.

Постановка в Азербайджане была с большим размахом намечена на 1944 год. Действительно, с течением времени бакинцы все ближе подбирались к вожделенной премьере. В мае 1943-го руководство Кировского театра приняло решение отказаться от подготовки оперного спектакля по уже знакомой композитору причине:

<...> К великому нашему огорчению, ни состав труппы, ни сценические возможности в условиях Молотова нам не дают ни основания, ни права в настоящее время осуществить постановку оперы «Война и мир». Наша оперная труппа количественно сейчас весьма ограничена (всего 67 человек солистов). Ролей же в опере почти столько же. Все роли весьма ответственны. Наша труппа не позволяет нам сейчас, к сожалению, браться за эту большую и серьезную работу. Повторяю, что мы очень этим огорчены, ибо опере руководство театра дает весьма высокую оценку. Поэтому мы приняли решение: вопрос о постановке Вашей оперы «Война и мир» отложить до нашего возвращения в Ленинград, когда мы получим возможность увеличить труппу, усилить хор и работать на другой сцене [64].

¹¹ Одно из писем композитора Е.М. Радину, наиболее важное, от 25 марта 1943 г., впервые опубликовано А.И. Волковым [5, 130–131].

В декабре 1943-го на посту главного дирижера Большого театра Самосуда сменил Арий Пазовский, который был переведен как раз из Кировского театра, причем из той постановочной бригады (Пазовский, Л.В. Баратов, Ф.Ф. Федоровский), что первоначально планировалась для работы над «Войной и миром». Однако эта замена, на поверхностный взгляд очень своевременная, как выяснилось, отрицательно повлияла на судьбу оперы: «Очевидно, опера в Большом театре не пойдет в связи с переменами <...>, – записывала в Дневнике Мира Александровна в последней декаде декабря. – Серезу этот вопрос тревожит, он беспокоен. <...> Храпченко <...> сказал, что для решения вопроса о концертном исполнении “Войны и мира”» надо подождать до приезда Пазовского» [19, 201].

В том декабре формулировка «концертное исполнение» по отношению к опере прозвучала впервые – и, как показали дальнейшие события, постепенно превратилась в роковую для сценической жизни произведения. Уже его первые редакции обнаружили существенные сложности: обилие сольных и хоровых певческих партий, масштабные декорации, непрямолинейная смена мизансцен, максимальная контрастность оркестровки и многослойность визуальных и звуковых эффектов требовали значительных постановочных усилий.

Тем не менее в том же мае 1943-го, когда из списка претендентов выбыл Кировский театр, на конкурентном поле явился свежий игрок, причем, фигурально выражаясь, выступавший отнюдь не в «легком весе». В самом начале месяца Прокофьев получил телеграмму из театра Metropolitan Opera, ответ на которую, разумеется, согласовал с Храпченко: «Советую ответить театру “Метрополитен” [в] том смысле, что постановку оперы “Война и мир” там следует осуществить после постановки [на] советской сцене [62]»¹².

¹² Первую публикацию см. в: [18, 221].

До этого времени упоминания о планах Metropolitan в письмах композитору из-за рубежа имели сугубо частный, предположительный характер¹³ и, по-видимому, не принимались всерьез ни адресатом, ни его цензорами. Иное дело официальный запрос, в продвижении которого американцы проявили настойчивость. 15 мая 1943-го Леопольд Стоковский написал Прокофьеву лично:

Я слышал, что Вы закончили новую оперу «Война и мир». Я бы очень хотел продирижировать ею в Америке, если Вы не против. Я поговорил об этом в Metropolitan Opera и обнаружил их глубокую заинтересованность. Мы можем сделать английский перевод здесь, как только получим вокальные партии, и увеличить оркестр Metropolitan, если Ваша оркестровка этого требует. Сейчас в Америке много хороших, совершенствующихся молодых голосов, и я уверен, что мы сможем отыскать каждый голос, необходимый для вокальных партий. Среди этих голосов есть несколько с отличными актерскими способностями. Надеюсь получить от Вас известия по тому же каналу, который принесет Вам это письмо, так что время не будет потеряно, и мы сможем обеспечить высокое качество исполнения после тщательной подготовки [60].

Канал был официальным – все документы подобного рода Прокофьев получал через ВОКС¹⁴. Разумеется, деловое, но все-таки личное письмо Стоковского не смогло переломить ситуацию. Позднее он обращался к первому секретарю посольства СССР в Вашингтоне Анатолию Громову¹⁵ (1946), к сотруднику посольства СССР в Лондоне Александру Богатыреву (1951), но также безрезультатно. А переписка ди-

¹³ Об этом сообщал, в частности, Эфраим Готлиб – чикагский страховой агент и приятель Прокофьева, занимавшийся сохранением его американских гонораров после переезда композитора в СССР [70].

¹⁴ Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (1925–1958) – советская общественная организация, осуществлявшая контроль за деловыми контактами российских культурных представителей с западными персонами и организациями.

¹⁵ Громов Анатолий Борисович – псевдоним советского разведчика Анатолия Вениаминовича Горского (1907–1980), работавшего на указанной должности в 1944–1945 гг.

рижера и композитора завершилась, по-видимому, телеграммой, отосланной в начале апреля 1946-го: «Премного благодарен за <...> Ваши добрые письма[,] буду в восхищении[,] если поставите Войну и мир [в] Чикаго. Пожалуйста[,] обращайтесь [в] корпорацию Амрусс¹⁶ за материалом и условиями постановки. Сердечно приветствую. Прокофьев [75]¹⁷. Тот факт, что опера обречена стать лишь материалом для «концертных исполнений», если не последует очередных изменений в партитуре, отчетливо прояснился уже на рубеже 1943–1944 годов. К первому из такого рода концертов подготовка началась в феврале; он состоялся 16 октября 1944-го в Москве силами Ансамбля советской оперы ВТО под управлением Константина Попова. В сопровождении рояля прозвучала большая часть музыки второй авторской редакции: картины 1, 3–5, 7, 9–10 целиком и финальный хор.

«Самосуд говорил о своем желании поставить “Войну и мир” в концертном исполнении, с оркестром», – комментировала это событие Мира Александровна [19, 232], но композитор, конечно, видел другие цели и рассчитывал на Самосуда в несколько ином качестве. В начале июня 1945-го Прокофьев, специально возвратившийся в Москву из санатория «Подлипки», чтобы прослушать премьеру 7 июня в сопровождении оркестра, в авральном темпе написал для нее по настоятельной просьбе дирижера арию Кутузова «Железная грудь не боится суровости погод». С этого времени началась работа композитора над третьей редакцией сочинения, продолжавшаяся на протяжении трех с половиной лет.

¹⁶ Am-Rus Music Corporation (1940–1948) – посредническая организация, представлявшая Государственное музыкальное издательство в США. Базировалась в Нью-Йорке (150 West 57th Street) и занималась в том числе пересылкой и продажей нотного материала сочинений советских композиторов за рубежом.

¹⁷ Первую публикацию см. в: [4, 563].

В 1946 году Самосуд вернулся в Малегот в качестве художественного руководителя и смог наконец-то вплотную заняться подготовкой «Войны и мира» к сцене. Дирижер первым предложил и осуществил вариант двухвечернего спектакля, который позднее стал именоваться второй сценической редакцией¹⁸. В процессе ее формирования в партитуре были сделаны следующие изменения¹⁹:

в картине 1 «Отрадное»

1) центральный раздел ариозо князя Андрея расширен и заменен новой музыкой (ц. 25–26 тт. 1–7);

2) дописан дуэт Наташи и Сони («Ручей, виющий по светлому песку», ц. 31–35);

3) дописана целиком **картина 2** «Бал у екатерининского вельможи»;

4) **в картине 5** «У Долохова» фрагмент диалога Долохова и Анатоля заменен другой музыкой (ц. 92 т. 8 – ц. 93 т. 5);

5) **в картине 6** «У Ахросимовой» в финальной реплике Наташи заменен словесный текст (вместо «Я приняла мышьяк!» повторено «Я хуже, хуже всех!», ц. 227 тт. 10–14);

в картине 8 «Перед Бородинским сражением»

6) в ариозо князя Андрея «И я любил ее» введен симфонический раздел на материале вальса h-moll (ц. 286);

7) дописана ария Кутузова «Железная грудь не боится сурово-

¹⁸ Как известно, в истории русской культуры единственным композитором, рассчитывавшим на двухвечерние спектакли, до Прокофьева был Антон Рубинштейн, автор пяти духовных опер (или опер-ораторий). Из них, в частности, четырехчасовой «Моисей» (1892) действительно прошел «в два утра» (в Праге летом 1892), а «Христос» (1893, сценическая премьера в 1895), возобновленный в XXI столетии, по сей день исполняется с большими купюрами. Поскольку такого рода сочинения все-таки предназначались для западных (конкретно – немецких) сцен и для специального театра, о постройке которого немало размышлял Рубинштейн, вопрос о российской принадлежности данных произведений остается открытым.

¹⁹ Об установлении хронологии большинства из них с опорой на архивные документы см. в: [5, 22–23].

сти погод» в качестве продолжения арии «Бесподобный народ» (ц. 314–316);

8) в диалоге штабных офицеров купированы отдельные реплики («Плох старик. – Но такова воля народа», в пятой редакции возвращенные, ц. 332 т. 5 – ц. 333 т. 6);

в картине 9 «Шевардинский редут»

9) в диалог адъютантов введена краткая реплика («Эти русские производят адский огонь», ц. 351 тт. 6–9);

10) дописан заключительный хор русских воинов («Вступим, братцы, в смертный бой», ц. 368 тт. 4–26);

11) дописана целиком **картина 10 «Фили»**;

в картине 11 «Москва»

12) возвращены две песенки французских солдат, купированные ранее (ц. 398–403), а также

13) последующая сцена чтения указа (ц. 404–409 т. 1–4);

14) добавлена реплика в жанровую сцену («Тащат имущество!», ц. 409 тт. 9–12);

15) там же реплика «Ведь это с иконы, ей-богу» заменена другой («Братцы, да что же это?», ц. 410 тт. 4–9);

16) дописан хор «Пред врагом Москва своей главы не склонит» (ц. 413–420);

17) в сцене уничтожения продовольствия москвичами первый раздел («А мы-то сами погибнем с голодухи. – Уж лучше умереть, чем кормить врага. Пусть сдохнет») заменен другим («Сжигайте все запасы», ц. 433–434 т. 5);

18) в качестве центрального раздела введена реприза хора «Пред врагом» (ц. 434 т. 6 – ц. 435);

19) для заключительного раздела написана другая музыка (ц. 436);

20) в следующей сцене для реплик Каратаева и французского офицера написана другая музыка (ц. 447 тт. 14–21);

в картине 12 «Темная изба»

21) фрагмент монолога Андрея заменен музыкой на материале арии Кутузова «Величавая» («Отечество... Златоглавая Москва», ц. 480 тт. 7–13);

22) в заключение картины введен раздел на материале вальса h-moll (ц. 491 тт. 2–6, 492–495);

в картине 13 «Смоленская дорога»

23) введен хор «Братцы родимые» (ц. 520);

24) музыка финального хора полностью заменена другим материалом (на основе арии Кутузова «Величавая», ц. 550–559).

Кроме того, уже на последних стадиях подготовки спектакля Самосуд без ведома композитора сделал следующие изменения в тексте второй картины:

25) добавил певческие партии солистов в центральный раздел вальса h-moll (ц. 78–80);

26) заменил финальный экосез еще одним проведением того же вальса (от ц. 87 до конца картины).

Позднее Прокофьев «узаконил» эти перемены – первая вошла в авторскую партитуру, а по поводу второй там же было сделано уточнение (в издании с. 209).

Премьера первой части двухвечернего спектакля состоялась 12 июня 1946-го. Несмотря на теплый прием публикой и критикой²⁰, на присуждение Самосуду, режиссеру Борису Покровскому и сопрано Татьяне Лавровой (Наташе) Сталинской премии I степени (1947), а также на прочное положение в Ленинградском Малом театре его ху-

²⁰ О подробностях и нюансах этого представления см. содержательное исследование [12].

дожественного руководителя, постановка второй части «Войны и мира» не была допущена к широкому зрителю. Ее единственное представление на генеральной репетиции 20 июля 1947 года практически сразу же стало театральной легендой. Эту репутацию еще упрочило специально подготовленное закрытое концертное исполнение финальных картин 4 декабря 1948-го под управлением Исая Шермана²¹ – отважного музыканта, вошедшего в историю прежде всего в качестве первого отечественного интерпретатора партитуры «Ромео» (1940). Просмотр очередной вокально-симфонической версии «Войны и мира», состоявшийся на другой день после не менее легендарного, также закрытого, однако провального представления «Повести о настоящем человеке» (3 декабря в Кировском театре под управлением Бориса Хайкина), был принят кардинально иначе, хотя по условиям тех времен, разумеется, не без критики²². Прокофьев, пропустивший оба обсуждения, как известно, к «Повести» более не возвращался, однако сделал очередную попытку спасти «Войну и мир».

5 декабря 1948-го, на следующий день после события, композитор составил «План В[ойны] и мира в 1 вечер»:

? Увертюра	3 [мин.]
? 1. Отрадное	7
2. Бал	20
3. Визит Наташи к Болкон[скому]	15
4. Вечер у Элен	15
5. Картина у Ахросимовой	23
+ Конец. Денисов сообщает о Войне	
? Эпиграф	4
6. Бородино сокращенное	20
Беженцы? Кн[язь] Андр[ей] с Кутузов[ым]?	
частично Пьер с Андреем.	
7. Фили без Кутузовского хора	15

²¹ В Малеготе исполнялись картины 9–10 и 12–13. Наташа – В.Н. Кудрявцева, князь Андрей – С.Н. Шапошников, Пьер – В.А. Бельский, Кутузов – В.П. Левандо, Наполеон – А.Ю. Модестов, Денисов – К.Л. Дорожинский, Каратаев – Ф.А. Андрукович, Тихон – А.Е. Гуревич.

²² Протокол обсуждения в сокращенном виде см. в: [19, 377–388].

- ? 8. Москва: выкинуть чтение указа 15
 Пьер с Даву
 Расстрел
 Каратаев
 Сумасшедшие
 Смех Пьера
 Франц[узский] театр
9. Мытищи 15
10. Отступл[ение] франц[узов] – вон Каратаева 20
 Сократить разговоры Пьера, но сохранить «растворяется заржавевшая дверь».
 И, если нужно, сократить финальный хор [53, 2–2 об.]²³.

Этот «План» охватывает четвертую авторскую редакцию, которая имеет варианты. В 1949 году при подготовке полного переложения, сделанного Леоном Атовмьяном, Прокофьев вернулся к списку купюр и подтвердил свое решение сократить для однодневного спектакля, картины 7 («У Безухова») и 9 («Шевардинский редут») полностью, к которым добавил Эпиграф и картину 11 («Москва»). Выбор остальных купюр из объемного списка картин, сцен и разделов композитор предоставил постановщикам [29, 6 А, 6–8]. Разработкой сценария такого спектакля²⁴ занялся Эдуард Грикуров; все его предложения, даже достаточно дикие («<...> объединить Бородино с Наполеоном как две стороны одной картины. <...> “Смоленская дорога” станет только эпилогом <...>»), были приняты Прокофьевым²⁵.

И все равно оперу не ставили целиком. 10 февраля 1950 года Мира Мендельсон записывала: «Сережа <...> успел побывать в Комитете по делам искусств по поводу «Войны и мира». Пока нет надежд получить разрешение на постановку вскоре. По-видимому, Сережа

²³ Подчеркнутый заголовок принадлежит автору. Хронометраж проставлен позднее. Первую публикацию см. в: [29, 6 А, 6]. Имеющиеся в ней неточности здесь исправлены безоговорочно.

²⁴ На обсуждении вечером 4 декабря 1948-го соответствующее предложение внес Ю.А. Шапорин, которого поддержал Д.Б. Кабалевский [19, 379–380].

²⁵ Публикацию письма Грикурова от начала мая 1949 г. и ответа Прокофьева от 28 мая см. в: [19, 405–406].

разнервничался, потому что он спросил: "Что же мне, сжечь оперу?"» [19, 422]. В январе 1952-го композитор решился побеспокоить Александра Фадеева, не так давно принимавшего активное участие в работе над ораторией «На страже мира»:

Дорогой Александр Александрович!

На днях мне позвонили из ВОКСа и сообщили о том, что дирижер Стоковский просил направить ему клавиш и партитуру моей оперы «Война и мир» для постановки ее в Европе²⁶.

История вопроса такова. <...>

В 1949 г. я значительно переделал оперу и сделал вариант спектакля, рассчитанного на один вечер. 14 сентября 1949 г. художественный руководитель Малегота Э. Грикуров писал мне: «... По плану, намеченному театром, который уже предварительно согласован с Комитетом, новая редакция оперы "Война и мир" должна быть осуществлена весной 1950 года (рабочий период – март–май)». Но «Война и мир» так и не была поставлена, несмотря на неоднократные обращения по этому поводу руководства Малого Оперного театра в Комитет по делам искусств. (Коллектив театра относится к опере с любовью). В Москве стремится поставить оперу театр имени Станиславского, осуществивший за последнее время ряд постановок опер советских композиторов. Четвертый год не идет первая часть, не ставится ни вторая часть, ни новая редакция.

И вот я обращаюсь к Вам, дорогой Александр Александрович, за советом, как к большому художнику, как к товарищу. Я не беспокоил бы Вас, касайся вопрос других моих сочинений, которые не идут в связи с теми или иными недочетами, присущими им. Но вопрос – почему не идет «Война и мир» – глубоко волнует меня, и не столько потому, что это одно из самых дорогих моих сочинений, над которым я работал почти десять лет, а особенно потому, что, работая над оперой «Война и мир», я стремился написать идейное произведение, нужное народу.

Прилагаю ряд откликов наших газет и журналов, напечатанных в связи с концертным исполнением и театральной премьерой оперы, а также писем ленинградцев, побывавших на опере. У меня имеются также положительные отзывы наших музыкантов. Если бы Вас заинтересовали подробности, связанные с оперой «Война и

²⁶ По-видимому, имеется в виду письмо Л. Стоковского А.Е. Богатыреву [72].

мир», Вам мог бы дать соответствующие разъяснения Самуил Абрамович Самосуд <...> [77]; [69]; [14, 262–264].

Ответное письмо Фадеева по тем временам можно было считать рекомендацией:

<...> Я никогда не слышал Вашей оперы «Война и мир», не слышал даже отрывков из нее и поэтому не могу судить о ней. Но жизненный и практический опыт подсказывают мне, что в наши дни вряд ли стоит опираться на отзывы и статьи об опере, написанные до Постановления ЦК партии об опере Мурадели «Великая дружба». Ведь это постановление как раз и явилось результатом того, что оценка музыкальных явлений была неверной, что требования, предъявляемые различными деятелями музыки и критиками, не отвечали требованиям народа.

Как человек творческий и просто как большой человек, Вы должны допускать, что авторы всех этих восторженных статей и отзывов сегодня могли бы уже совершенно иначе отнестись к Вашей опере. Если это так – а я думаю, что это именно так, – то это и является главной причиной, по которой Ваше произведение до сих пор не поставлено и не исполнено. Я уверен, что прямой и дружеский ответ на этот вопрос Вам могут дать Комитет по делам искусства и руководство Союза композиторов.

Тем не менее, с моей точки зрения, это не должно служить препятствием к тому, чтобы дирижер Стоковский поставил Вашу оперу где-нибудь в Европе или Америке. Вы знаете, что и у нас в Советском Союзе ни одно из музыкальных произведений не запрещено к исполнению. Были перегибы в этом вопросе, но, как Вы знаете, перегибщикам за это попало. Если произведения этого типа у нас не исполняются или исполняются редко, то это только потому, что исполнители неохотно идут на это, да и пресса, естественно, критикует подобные концерты <...>. Что же касается границы, то в наших условиях, когда мы боремся за укрепление мира между странами, стремимся развить культурные и экономические связи в тех же целях, исполнение любого произведения советского композитора в странах Европы и Америки, если это произведение может иметь успех, послужит только нам на пользу. Всякий здравомыслящий человек должен согласиться с тем, что если крупный западноевропейский дирижер, имеющий авторитет в довольно широких

кругах западноевропейской публики, желает ставить оперу советского композитора, то это для нашей страны полезно, выгодно.

Поэтому я осмеливаюсь выдвинуть следующий совет Вам. Вы должны связаться с тов. Н.Н. Беспаловым (ВКИ²⁷), с тов. Хренниковым (Союз Композиторов), с тов. Яковлевым (ВОКС), предоставить им копию моего письма к Вам и спросить их совершенно официально, считают ли они целесообразным посылку клавира и партитуры Стоковскому. Я лично убежден, что они пойдут Вам навстречу [61]²⁸.

Вооружившись советами и письмом генерального секретаря и председателя правления Союза писателей СССР, Прокофьев обратился к первому заместителю председателя правления ВОКС Владимиру Яковлеву:

<...> Постановка оперы в новом варианте не была пока осуществлена в наших театрах, но А.А. Фадеев, с которым я имел возможность посоветоваться по данному вопросу, считает, что, несмотря на это, оперу целесообразно направить Стоковскому. [Далее пространная цитата из письма Фадеева]. Если Вы, многоуважаемый Владимир Георгиевич, учтя мнение А.А. Фадеева, также сочтете целесообразным направить нотный материал Стоковскому, прошу Вас дать соответствующее указание о переписке клавира и партитуры оперы «Война и мир». Прошу Вас не отказать в любезности известить меня о Вашем решении [76].

Истории неосуществленной постановки «Войны и мира» в Metropolitan Opera в 1944, 1945, 1946, 1947 и 1948 годах посвящены де-

²⁷ Всесоюзный Комитет искусств – сокращенная аббревиатура названия Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР, председателем которого Беспалов был назначен в 1951 г.

²⁸ Опубликовано частично: [Кривцова Е.В.]. Комментарии [19, 609]. В сопутствующем тексте публикатор, в частности, констатирует: «Думается, Прокофьев счел рискованным следовать совету Фадеева: было очевидно, что в разгар холодной войны никто из чиновников этого уровня не возьмет на себя ответственность за разрешение исполнить оперу “Война и мир” за рубежом». Данное утверждение является ошибочным. Во-первых, композитор буквально последовал совету Фадеева, о чем см. далее. Во-вторых, к этому времени опера уже прошла хотя и в «стране соцлагеря», но все-таки за границей, в Праге (1948), о чем Прокофьев, скорее всего, не знал, а высокопоставленные чиновники ВОКС, несомненно, знали.

сятки материалов американской прессы (см.: [48]; [49]; [45]), а в недавние времена – специальный, очень информативный текст, размещенный на сайте этой организации [44]. С политической точки зрения тогдашняя ситуация не вызывает недоумения. Однако похоже, что двигателем решений и событий здесь оказывалась не только политика. Ведь еще 14 апреля 1946-го, то есть до пражской премьеры в посольстве СССР в Лондоне на очередном вечере местного Оперного общества исполнялись сцены Наташи и князя Андрея в сопровождении рояля²⁹. С одной стороны, это «так по-советски» – намеренно создавать ситуацию дефицита, в одно и то же время запрещая всем и разрешая избранным. С другой же стороны, возникает впечатление, что хороводы запрещений и послаблений вокруг этой оперы были вызваны не одним нежеланием чиновников отдать премьеру «капиталистам» (потому что у «коммунистов» она уже состоялась), а еще и стремлением поставить на место конкретного человека, возмутительно часто получавшего вести с Запада, где его помнили, любили и хотели исполнять. Не только с политикой, но и с Прокофьевым власть тогда жестоко играла.

Прокофьев не авторизовал пятую редакцию своей оперы – этот текст сложился уже после смерти композитора, естественно объединив материалы, отобранные им ранее для изданий и исполнений. На протяжении последних лет жизни он неоднократно выслушивал вопросы и предположения о том, как, с его точки зрения, должна быть поставлена «Война и мир». Безрезультатно. Последнее обращение Прокофьева к партитуре – переделки в арии Кутузова для картины «Фили» (ц. 381–383):

²⁹ Наташа – В. Сладен (V. Sladen), князь Андрей – Р. Джонс (R. Jones), партия рояля – И. Клейтон (I. Clayton), вступительное слово – А. Буш (A. Bush).

1952. <...>

Вт[орник] 14 Окт[ября]³⁰. Я решил дооркестровать три недооркестрованных куска в Войне и мире, прервав работу над Концертом для двух ф[орте]п[иано], который я назвал Концерт № 6. Комит[ет] по делам [искусств] решил прослушать В[ойну] и мир, чтобы решить, может ли он дозволить ее постановку: нов[ое] препятствие³¹.

Суббота 18 Октября. Как противно, что Комитет сел поперек дороги «Войны и мира», видимо со страху давать на что-нибудь разрешение.

Вторник 4 Ноября. Сел (в 3-й раз) за арию Кутузова почти что с ненавистью, но кусок в конце концов вышел и оказался м[ожет] б[ыть] более выгодным в сценич[еском] отношении, хотя и не лучше предыдущего в музыкальном.

Воскресенье 9 Ноября. Самосуд сказал сначала, что ария Кутузова «прекрасная», но потом попросил спустить на тон и прибавить 3 такта. Это все кажется пустяком, а когда хочется сделать хорошо, то вызывает ужасную возню.

Воскресенье 16 Ноября. Самосуд теперь говорит, что 3 такта, которые добавлены в арии Кутузова, не в стиле остального <...>

Четверг 27 Ноября. Т[ак] к[ак] спор с Самосудом об арии Кутузова продолжается, позвал сегодня Ростроповича и [А.И.] Ведерникова и сыграл им обоим, не говоря, который вариант из двух защищаю я, а который Самосуд. Оба выбрали мой вариант. Я решил, что на этом надо считать вопрос оконченным, и начал оркестровать арию.

Четверг 4 Декабря. В молодости моей я из опер больше всего любил «Мейстерзингеров» (и «Снегурочку» Римского). Теперь многое у Вагнера показалось мне суховатым; но при дальнейшем слушании стали выступать чудесные места, напр[имер], лейтмотив,

³⁰ Авторские сокращения слов здесь и далее отмечены частично, так как подчеркивание хорошо известной не только специалистам особенности скорописи Прокофьева – пропусков гласных букв внутри слов – привело бы к тотальному загромождению текста квадратными скобками.

³¹ 10 октября 1952 г. на Пленуме Правления Союза Советских композиторов СССР было созвано заседание секретариата ССК по поводу планировавшейся в Московском Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко однодневной постановки, а также возможного показа разделов оперы. Стенограмму см. [73]. Спектакль состоялся 8 ноября 1957 г., дирижер А.С. Шавердов, режиссеры Л.В. Баратов и П.С. Златогоров, художник Б.И. Волков, хормейстер А.С. Степанов, балетмейстер А.В. Чичинадзе.

начинающийся с септимы и затем раздувающийся в прелестную мелодию. Через два дня Самосуд повторяет «Мейстерзингеров» и затем приступает к «Войне и миру», которые пойдут, кажется, сначала на радио, а затем в театре Станиславского [67, 9, 10, 11–12].

Основные структурные особенности музыкального текста

Данной сфере исследования «Войны и мира» посвящено целиком или частично немало работ. Среди них необходимо выделить три, в которых хронология становления текста оперы естественным образом связана с ее музыкальными особенностями. Это объемная статья Александра Павловича Утешева (1962) [39], небольшая, чрезвычайно насыщенная по мысли монография Анатолия Исааковича Волкова (1976) [5] и дипломная работа Марии Вячеславовны Курдюмовой (2005) [15].

Симптоматично, что в каждом из названных исследований внимание сосредоточено в том числе и на появлении ключевого тематизма оперы задолго до оформления ее содержания. В частности, из 18 тематических набросков, взятых автором из нотных записных книжек в первую редакцию «Войны и мира», до ее замысла возникло как минимум семь:

1) эскиз будущего хора «Как пришел к народу наш Кутузов» (вариант, с небольшими изменениями вошедший в Увертюру с т. 6) – в начале 1933 года [54, 4 об.],

2) эскиз темы вступления к первой картине, первоначально использованного в музыке к спектаклю «Евгений Онегин» (№ 3 ц. 2–3) и позднее получившего в литературе название «темы весенней ночи» (3 т. до ц. 22, ц. 22 тт. 1–8) – весной или летом 1935 года [55, 23],

3) эскиз сопровождения (высокие виолончели) ариозо Ахросимовой «Это самый рассеянный и смешной человек», ставший затем

одной из тем Пьера (ц. 200 тт. 1–8) – в период с лета 1936-го до начала 1940 года [56, 20],

4) эскиз сопровождения (струнные) заключительного раздела ариозо князя Андрея («Курагину ничего этого не нужно было») от ноты *c* (ц. 287 тт. 1–4, от ноты *f* и с небольшими изменениями в завершении) – в первой половине 1940 года,

5) эскиз первой темы вступления (5 тактов) к финальной картине, затем замененного другой музыкой – тогда же,

6) эскиз дуэта Наташи и князя Андрея в картине «Темная изба» (ц. 286, начальные такты, с изменениями) – тогда же,

7) эскиз вступления к данной картине (ц. 475 тт. 1–4) – тогда же [57, 7, 13, 32, 43].

Таким образом, среди набросков тематизма, нейтрального по отношению к содержанию оперы, находится не менее пяти тем, позднее облеченных там важной драматургической функцией (исключая темы 3 и 4).

Наибольшее количество тем «Войны и мира» находится в книжке № 10, – констатировал далее Анатолий Волков, первым установивший очередность возникновения данного тематизма. – На первой ее странице выставлена авторская дата – 2 октября 1940 года. Книжку такого объема, как эта³², Прокофьев исписывал не менее чем за год; кроме того, следующая книжка (11-я) датируется приблизительно серединой 1940-х годов. Следовательно, книжка № 10 относится в значительной части как раз к периоду работы композитора над «Войной и миром» [5, 30].

Оставленные там 11 набросков следующие:

8) эскиз сопровождения (кларнет) реплики ариозо Дуняши «Барышня наша все рассказали» (ц. 182 т. 6, в сжатии),

³² Книжка содержит 32 листа (= 64 страницы) в 10 строк размера примерно вдвое меньшего в высоту, чем ныне привычный А 4, используемый для современных нотных тетрадей.

9) эскиз темы князя Андрея «Но я скажу тебе», которая в дальнейшем стала одним из главных лейтмотивов оперы, от ноты *e* (ц. 298 тт. 1–5, в увеличении от ноты *g*),

10) эскиз первого элемента темы вступления к картине «Перед Бородинским сражением», позднее получившей название «темы войны» или «народного бедствия» (ц. 262 тт. 1–5),

11) эскиз второго элемента темы данного вступления от ноты *e* (ц. 263 тт. 3–4, в сжатии от ноты *a*),

12) эскиз знаменитого ариозо Кутузова «Бесподобный народ» (вариант, с небольшими изменениями вошедший в Увертюру, ц. 19 тт. 3–4),

13) эскиз тематизма прихода на бастион женщин с провиантом («Глянь-ка, бабы нам закуску принесли», четыре такта), позднее купированного,

14) эскиз сопровождения (струнные и кларнет–флейта–кларнет) диалога Наташи и княжны Марьи (ц. 98 тт. 3–9, в конце с небольшим изменением),

15) эскиз начала вступления к картине «Темная изба» (ц. 474 тт. 1–6),

16) эскиз ариозо Наташи «А может быть, он приедет нынче» (ц. 110 тт. 4–10: вариант, близкий репризному изложению, от ноты *es*),

17) эскиз сопровождения (струнные) первого ариозо Андрея «Там все зеленело» (ц. 285 тт. 4–7: вариант, вошедший в картину «Перед Бородинским сражением»),

18) эскиз темы вступления к картине «Москва» (ц. 393 тт. 1–4) [58, 2, 9, 21, 24, 25, 34, 38, 39, 42, 47].

Помимо материалов записных книжек, в «Войне и мире» автором использовано немалое число набросков, предназначавшихся специально для этого сочинения. В качестве отдельного источника в кор-

пусе сохранившихся документов воспринимается двойной лист, куда Прокофьев вразброс выписывал темы «Евгения Онегина», которые планировал поместить в другие произведения. Это:

1) тема Онегина, идущая под ремарку «одевается, напевая [по-французски]» (в реконструкции Е.Л. Даттель № 4, тт. 1–9 до ц. 1 [30, 35]) и затем точно повторенная в «Дуэнье» (акт II карт. 3 ц. 273 тт. 1–8, ариозо дона Карлоса «Нет большего счастья»),

2) тема Татьяны (№ 41 ц. 7, 9), как известно, использованная в «Золушке» (№ 1 ц. 2),

3) один из набросков для эпизода Вальса (№ 26), не вошедший в окончательный текст,

4) главная тема этого Вальса, затем повторенная в «Войне и мире» (ц. 129–131, «вальс обольщения» Анатоля), в обрамлении двух эскизов, не отобранных для музыки «Онегина», однако нашедших место в партитуре той же оперы (ц. 131 тт. 3–10; ц. 133 тт. 2–4 и 134 целиком, партии струнных) [52, 10, 10 об., 11 об.]

Автоцитаты из «Онегина» подробно описаны в статье Александра Утешева, который работал с нотными автографами, предназначенными конкретно для спектакля [39, 70–76]. Помимо отмеченных повторов («тема весенней ночи» и «вальс обольщения»), это также тема из № 8 «Онегина» (ц. 1), помещенная в ариозо Андрея «В ней есть что-то совсем, совсем особенное» (ц. 37), и тема из № 9 (тт. 3–7, 10–11 и ц. 1), использованная в ариозо Пьера «Если бы самым красивым, самым умным и прекраснейшим в мире был бы я» (ц. 222 тт. 3–12).

Наконец, воспроизведение вальса «Юность I» из музыки к фильму «Лермонтов» в «имманентно вальсовой» картине «У Элен» (ц. 115–120) делает неизбежным вывод о формировании лирических разделов оперы и, в частности, смыслового наполнения ее вальсовой

стихии, задолго до возникновения даже замысла этого сочинения.

Каждой из описанных особенностей Мария Курдюмова посвятила по одному разделу своей дипломной работы³³. Помимо этого, значительным достижением исследователя стали результаты изысканий, посвященных разбору методов не автоцитирования, а собственно цитирования в этой опере.

Разумеется, что немалое место в ее либретто занимают фрагменты романа Льва Толстого. Однако, помимо них, создатели обращались и к иным источникам. *Словесные цитаты* указаны Мирой Мендельсон в конце 1940-х, когда основная работа по формированию текста оперы была завершена [65, 37–37 об.]; [66, 1 об.; 74]. Необходимо привести здесь подобный список, совместив его с ориентирами окончательной редакции произведения и дополнив некоторыми деталями:

1) в Эпиграф (ц. 10–11) перенесен с изменениями текст Денисова, взятый из финальной картины первой редакции («Россия еще не вставала во весь свой исполинский рост, и горе врагам, если встанет»), – одно переработанное предложение из «Военных записок» Д.В. Давыдова [1814] [10, 197];

2) в дуэте Наташи и Сони в картине 1 (ц. 31–35) использованы первые четыре строфы элегии «Вечер» В.А. Жуковского (1806);

3) в первом хоре в картине 2 (ц. 47–49) – рефрен и центральный раздел³⁴ элегии «Веселый час» К.А. Батюшкова (1810);

4) во втором хоре в картине 2 (ц. 54–55) – вторая строфа «Оды на день восшествия на престол Ее Величества Государыни Импера-

³³ Курдюмова М.В. Гл. I. Повторное использование тематизма в творчестве С.С. Прокофьева [15, 51–70]. Прил. II. Перечень вальсов в творчестве С.С. Прокофьева [15, 144–147].

³⁴ Текст этого раздела композитор сильно сократил и слегка переработал, чтобы уложить 30 строк в четыре: «Друзья, уж месяц над рекою, / Но нам ли здесь искать покою, / Когда сплетают тень прохлад / Ручьи кристальные и сад».

трицы Елисаветы Петровны» М.В. Ломоносова (1748);

5) слова хора «Как пришел к народу наш Кутузов» в картине 8 (ц. 276) представляют парафраз известной и ныне пословицы «Приедет Кутузов бить французов» (1812) [13, 158];

6) слова хора «Кожи, рожи» (средний раздел вышеуказанного, ц. 281) – вариант народной песни «Совет русского французам» (1812) [13, 153];

7) слова хора «По-старинному, по-суворовски» в той же картине (ц. 304–306) и его минорной версии в картине 11 (процессия с телами расстрелянных, ц. 470–473) – вариант солдатской песни «Ночь темна была и не месячна» (1812) [13, 154–155];

8) особняком пока стоит хор «Пред врагом Москва» в картине 11 (ц. 413–420) – упоминание либреттистки о том, что здесь слова взяты из народной песни, опубликованной некогда П.И. Якушкиным, не нашло подтверждения.

К этому списку необходимо добавить

9) Монолог Наполеона в картине 11 («Какое страшное зрелище!», ц. 268–269), написанный на текст, приведенный в известной монографии Е.В. Тарле [36, 264] и рекомендованный С.И. Шлифштейном [18, 230].

По сравнению с литературными, *музыкальные цитаты и стилизации* занимают в опере небольшое, но достаточно важное место. Владимир Блок в своей замечательной монографии первым указал на значимую фольклорную цитату – авторскую обработку песни «Зеленый кувшин», использованную в арии Кутузова «Железная грудь»:

Эта вокальная обработка составляет часть рукописи известного цикла обработок для голоса с фортепиано, соч. 104. Однако при издании эта песня в цикл не вошла. К тому же в рукописных материалах нет текста песни. <...> Несмотря на иную специфику инструментально-симфонического изложения [в опере], партитура, в

основном, повторяет фактуру фортепианного изложения камерной обработки <...> Вокальная же партия Кутузова в этом эпизоде воспроизводит в основных контурах мелодию песни, расцвечивая ее варьированием речитативного характера <...> Отметим, что и общий структурный и тональный план, и многие детали изложения (в частности, в каденциях) здесь иные, чем в обработке <...> В целом тема приобретает в опере эпическую окраску звучания [2, 74, 75].

Подобное привнесение смысловых коннотаций, только не в чистом виде эпического, а скорее общемонументального характера, можно отметить и в повторении темы хора «Степь татарская» из первой серии «Ивана Грозного» (в партитуре № 14) в арии Кутузова «Величая, в солнечных лучах»³⁵.

Унификация этих разностильных вкраплений на пути от ранних редакций оперы к поздним уравнивается цитатами и стилизациями иного рода, связанными с традицией русской православной культуры. Главную из них отметила Курдюмова:

Смерть князя Андрея <...> переход в инобытие, в царство небесное, по Л.Н. Толстому – в «мир должный». Семантика отпевания, прощения-прощания заключена в начальной моноритмической, хоральной теме оркестрового вступления <...>. Она представляет точную цитату (в опере на полтона ниже) из пятого номера («Ныне отпускаеши») «Всенощного бдения» Рахманинова [15, 102–103].

Кроме того, почти точная цитата из «Бориса Годунова» Мусоргского, конечно, не случайно содержится в первом элементе темы ор-

³⁵ Первая серия фильма вышла в прокат во второй половине января 1945-го; третья редакция оперы, как уже указывалось, начала создаваться весной того же года. Для того, чтобы отчетливо представить изменение смысла автоцитаты, достаточно привести ее первоначальный словесный текст: «Ой ты горе, горе горькое, степь татарская, дело трудное, дело царское».

кестрового вступления к картине 11 («Москва»)³⁶, так как прообраз ключевых интонаций обоих мотивов – средневековое песнопение *Dies irae*.

Пространство оперы сакрально, – продолжает Курдюмова. – Мирные сцены, в некоторой степени, создают по отношению к военным образ «земного рая». По свидетельству Д.С. Лихачева, *hortus conclusus* (сад заключенный) имеет в русской культуре символическое значение «рая, символизирующего вечную весну, вечное счастье, обилие, довольство, безгреховное состояние человека» [16, 43]. А интрига Анатоля Курагина становится метафорой грехопадения, которое искупается раскаяньем Наташи и смертью князя Андрея. Сад в первой картине становится исходным пунктом к аду «огненной земли» и «огненного неба» пожара Москвы. «Сжигайте все запасы! Пусть не достаются дьяволам!» – поют москвичи. Упоминание огня – стихии Дьявола, «низа» Вселенной – устойчивая черта ада в Ветхом завете. По жанру и образности картина <...> вызывает ассоциации и с трагическим карнавалом, и с «перевернутым» миром [15, 100–102].

По-видимому, именно ясная структуризация главной смысловой вертикали обеспечивает этому произведению сохранение *цельности содержания*, необходимое для адекватного восприятия столь объемной партитуры. Идея диалектического сопряжения категорий «высокого» и «низкого», в принципе традиционная для искусства, здесь является единственной формальной опорой, хорошо ощущаемой в любых трактовках.

Напротив, восприятие «горизонталей» рассеивает обилие в ней цитат и автоцитат, относящихся к разным эпохам и стилям, продолжительность периода композиторской работы, в процессе которой индивидуальные черты высказывания автора, конечно, менялись; нако-

³⁶ Ср. темы в клавире «Бориса Годунова», изданном П.А. Ламмом (1932; ц. 2 тт. 1–2, противосложение у высоких струнных) и в партитуре «Войны и мира» (ц. 393 т. 2; материал, подобный противосложению, здесь выполняет тематические функции).

нец, даже число лейттем, обычно связующих отдаленные друг от друга разделы музыкального полотна, здесь невелико для столь протяженного текста.

Всего в опере не менее 20 лейттем и их производных. Сам композитор дал названия лишь основным, содержащимся в Увертюре и (одной) во Вступлении к первой картине: «Темы крестьян-ополченцев [начало], Пьера [ц. 14], князя Андрея [ц. 16], Наташи [с т. 3 до ц. 22] и Кутузова [ц. 19]» [6, 108]. Впоследствии в музыковедческой литературе стали появляться другие названия, которые и ныне не сформированы в единую систему. Здесь уместно привести их разные варианты с указанием фамилий авторов (см. таблицу 2):

Таблица 2. Лейттемы в опере «Война и мир»

Название лейттемы	Ее местоположение	Автор названия
Тема Кутузова	Хор «Как пришел к народу наш Кутузов»	Нестьев [21]
Тема Кутузова	Ария Кутузова «Бесподобный народ»	Хохловкина [40], Нестьев, Брук [3]
Русского народа	Там же	Полякова [26]
Народного мужества	Там же	Сабина [33], Волков [5]
Князя Андрея	Ариозо князя Андрея «В ней есть что-то совсем особенное» (ц. 16)	Полякова, Нестьев, Мартынов [17]
Любви князя Андрея	Там же	Хохловкина, Брук
Наташи	Основная тема Вступления к картине 1 (с т. 3 до ц. 22)	Хохловкина, Нестьев, Полякова, Мартынов, Брук
Весенней ночи	Там же	Шнитке [42], Полякова
Любви князя Андрея и Наташи	Ария князя Андрея «Там все зеленело» (ц. 24)	Нестьев, Полякова
Князя Андрея	Там же	Мартынов
Весеннего обновления	Там же	Хохловкина, Шнитке, Полякова, Брук
Вальса Наташи	Основной раздел вальса h-moll	Полякова, Брук
Тяжелых предчувствий	Ариозо Наташи «А может быть, он придет нынче» (ц. 109)	Полякова
Наташи	Там же	Брук
Любви к Андрею	Там же	Шнитке
Вальса обольщения	Основной раздел вальса g-moll	Полякова, Брук
Грустных размышлений Пьера	Ариозо Пьера «Я избегал ее» (ц. 206)	Полякова
Народного бедствия	Элемент 1 темы Вступления к картине 8	Нестьев
Войны	Там же	Полякова, Брук
Бедствия	Там же	Волков

Победы	Ариозо Андрея «Но я скажу тебе» (ц. 298)	Хохловкина, Волков
Обреченности князя Андрея	Ариозо Андрея «Убивать и идти на смерть» (ц. 302)	Полякова
Москвы (Родины)	Ария Кутузова «Величавая»	Брук
Сопrotивления	Элемент 1 темы Вступления к картине 11 (ц. 393)	Волков
Бреда князя Андрея	Монолог Андрея «Тянется, все тянется» (производная от «темы народного бедствия» из картины 8, здесь ц. 476)	Нестьев

Необходимо заметить, что до появления третьей авторской (двухвечерней) редакции тематические связи в опере были более стройными и, выражаясь прямо, менее назойливыми. В качестве примеров «дописанного» тематизма можно привести реминисценции вальса *h-moll* (карт. 8 ц. 286, карт. 12 ц. 492–495), как уже говорилось, при постановке еще и дополненные его повторением вместо экосеза, а также, конечно, двух патриотических тем Кутузова – из арий «Бесподобный народ» (карт. 9 ц. 368, карт. 10 ц. 371 и 387, карт. 13 ц. 548) и «Величавая» (финал оперы, ц. 550).

Отсутствие цельности музыкального стиля, обилие редакций, в обособление которых вносит немалую путаницу и работа режиссеров, вынуждает аналитика музыки «Войны и мира» говорить не о *системе* выразительных средств, а об отдельных ее сторонах, которые вряд ли составляют органическое единство. Думается, именно по этой причине ни одна из постановок спектакля не произвела пока на критику и публику однозначно убедительного впечатления.

Попытки толкования драматургии оперы

Вопрос о том, представлял ли отчетливо Прокофьев, как должна выглядеть окончательная редакция «Войны и мира» на сцене целиком, остается открытым. Симптоматично, что каждый из исследователей, реконструировавших хронологию создания оперы, пытался, в противовес возможному впечатлению «лоскутного одеяла», предло-

жить свое понимание цельности этого безмерного текста.

Значительный вклад в интерпретацию драматургических особенностей «Войны и мира» внес Анатолий Волков, в качестве основы их формирования рассмотрев прежде всего воздействие первоисточника:

Толстой пишет: «Цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету» [38, 18–19]. Бесчисленные персонажи и события в романе «Война и мир» не столько организуются сюжетными ходами, <...> сколько приводятся к общему философскому знаменателю. Прокофьев действует подобным же образом.

С внешнесюжетной стороны в каждой части «Войны и мира» возникает своя обособленная коллизия, но в более глубоко лежащей плоскости обрисовывается только один конфликт – один во всей опере – столкновение «живой жизни» (В. Вересаев) и нежизни, антижизни. А страстная жажда жизненной гармонии, определяющая судьбу героев <...> она и есть «единое, цельное устремление главных действующих лиц»³⁷, являющееся источником их драматургического движения.

Герои движутся, события текут словно в стихийном беспорядке, «как в жизни». Драматургический порядок обеспечивается не столько привычной логикой интриги, сколько сцеплением основных идей. Силы, организующие материал, активнее всего проявляются не на сюжетном уровне, а в более глубоко лежащей плоскости. Внезапно вспыхнувшее пламя войны разжигает до крайности основной конфликт оперы. Переход от «мира» к «войне» сконструирован так, что подтекстовая область единого действия (и контрдействия) выступает весьма отчетливо [5, 39, 40, 43, 44].

Тематизм единого действия оперы, сконцентрированного для

³⁷ Вариант следующего утверждения: «В едином, цельном по своему развитию действии <...> выделяется основная тематическая линия – единое, цельное устремление главного действующего лица <...> либо группы лиц. Оно наталкивается на противоборство других лиц: образуется центральная линия борьбы» [7, 13].

утверждения «живой жизни», по мысли ученого, охватывает «темы любви, красоты, счастья, весны, душевного обновления <...> Они вместе и каждая порознь воплощают одно и то же начало [5, 41]. Ощущение свежести и естественности развертывания лирического повествования, щедрости неостановимого потока прекрасной музыки отмечали многие слушатели. «С поразительной силой – как восход солнца, пригоршнями, ковшами, осыпали ослепительными снопами золотых лучей – Вы осыпали всех нас, своих современников – и людей будущего – этим изобилием торжествующего добра, устоявшего среди стольких испытаний! <...> Точно напилась Живой воды, текущей из источника Истины...» – писала композитору Мария Юдина вечером 9 июня 1945-го, вернувшись домой после второго концертного исполнения оперы в сопровождении оркестра [43, 498].

Между сферами «единого действия» и «контрдействия» («антижизни») располагается приграничная область «грехопадения», прописанная Прокофьевым, по условиям жанра, значительно более сжато, чем в романе Толстого. Основную драматургическую нагрузку приобретает здесь развитие образа Наташи, причем особенно важно, что предпосылки его открытости противоположным течениям отчетливо намечены уже в третьей (в наиболее раннем варианте сценария – вообще первой) картине, конкретно – в ариозо «А может быть, он придет нынче» (ц. 109). Мучительная «безопорность» кружения хроматизированной мелодии, балансирующей в пределах тесных интервалов и вдруг вырывающейся из их границ, вступает в сложные взаимоотношения с содержанием словесного текста:

Я обниму его без робости, так просто,
И заставлю смотреть в мои глаза
Его искательным и любопытным взглядом.
Вернусь домой – и вдруг его увижу,
Его глаза, лицо его, улыбку.

Ах, за что я пропадаю так!
Его сейчас мне, сию минуту, надо.
Дайте мне его скорей, скорее!

Жестокая приземленность этого «хотения», категорического императива здоровой, красивой, не знавшей ни в чем отказа природы³⁸, может быть, и потому производит столь сильное впечатление на слушателя, что образов, подобных Наташе, в операх Прокофьева почти нет. Уровень его отстраненности от передаваемых сюжетных коллизий, конечно, понижался с течением времени, с постепенным уходом от «театра представления» к «реалистическому театру», однако и на этом пути только заполняющая все стихия желаний Наташи может напомнить стилистически более раннюю и не менее мучительную стихию переживаний Ренаты.

Юное безумие в стремлении обладать объектом страсти выросло в мотив непреодолимого и непреодоленного искушения, бесстыдного торжества «чувства» над «разумом», остро волновавший Прокофьева в его молодые годы. И поразительно, на каком уровне обнаженности этот мотив вдруг напомнил о себе в музыке умудренного опытом мастера. Позднее, несмотря на критику сильно акцентированной сюжетной линии «искушения», в процессе переделок оперы ком-

³⁸ Вообще область исследования романа Толстого, посвященная эгоизму, напористости, природной непосредственности, а-интеллектуальности образов Наташи и в целом – семейства Ростовых, достаточно традиционна для того, чтобы здесь углубляться в детали. См., в частности: «Соня – пустоцвет; ей ставится в вину отсутствие эгоизма, несмотря на то, что она вся – преданность, вся – самоотвержение. Наташа, вышедшая замуж за Пьера через несколько месяцев после смерти князя Андрея, княжна Марья, которой “состояние имело влияние на выбор Николая” – обе, умевшие в решительную минуту взять от жизни счастье, – правы. Можно и должно стараться “быть хорошим”, читать священные книги, умиляться повествованиям странников и нищих. Но это – только поэзия существования, а не жизнь. Здоровый инстинкт должен подсказать истинный путь человеку. Кто, соблазнившись учением о долге и добродетели, проглядит жизнь, не отстоит вовремя своих прав – тот “пустоцвет”. Таков вывод, сделанный графом Толстым из того опыта, который был у него в эпоху создания “Войны и мира”» [41, 64–65].

позитор упрямо и безоговорочно продолжал следовать за Толстым³⁹.

В отличие от «мирных», «военные» картины сочинения, в целом, не столь часто подвергались отрицательным оценкам. Напротив, начиная с первых рецензий, исследователи отмечали здесь точную структуризацию, глубокие внутренние контрасты и главное – фантастическую силу воздействия, порожденную в том числе и неожиданностью, естественной причудливостью смен разделов и эпизодов, позволявших зрителю «по-новому» увидеть ход вещей и событий и обнаружить среди них такие акценты, которые трудно было и предполагать в этом, казалось бы, всемерно изученном произведении русской классики:

В эпосе субъективный импульс, целеустремленность героя может определить какую-либо локальную коллизию, но в целом ход событий непреднамерен. С такой же незаданностью расставлены персонажи. Висящее на стене ружье может выстрелить или не выстрелить – это дело случая. Показательна принципиальная незавершенность сюжетов: всегда возможно продолжение. Подобные черты нетрудно обнаружить и в драматической хронике. Эпос диктует ей свои законы не в силу каких-либо внешних причин, а потому что он <...> хроникален, документален по природе. Тяготение к хроникальности обусловлено самой природой дарования художника, обладавшего способностью в каждой мимолетности видеть миры, полные красок и форм, блеска и движения [5, 50, 51].

Мастерство Прокофьева, обычно умудрявшегося объединять контрастные сцены, разделы, фрагменты и тематические последования посредством виртуозных музыкальных решений, на сей раз под-

³⁹ Те характеристики, которые в романе занимали немалое количество страниц, закреплены Прокофьевым посредством по обыкновению немногочисленных, чрезвычайно метких нюансов. В частности, единым тональным (g-moll) и интонационным комплексом реплик Наташи «Так бы вот села на корточки» (карт. 1) и «Известно ей, что я невеста» (карт. 4). Понятно, что, если бы «прелестная, очаровательная» Наташа прочла за свою жизнь хотя бы один (пресловутый) любовный роман, она не задавалась бы вопросом о том, «дурно» поведение Элен по отношению к невесте или все-таки «ничего».

верглось немилосердной проверке на прочность. Объединить требовалось несоединимое – сферы и образы, для русской оперы вполне традиционные, однако по обыкновению полярные, сознательно «разводимые» в рамках повествования. В этой ситуации привычный для композитора метод работы с тематизмом приводил к результатам, по-видимому, слишком локальным, стилистически утонченным и потому плохо заметным на общем грандиозном фоне, тем более при прослушивании со сцены.

Среди них:

– преемственность интонаций хора «В ночь темную и не месячную», сопровождающего процессию с телами расстрелянных (карт. 11 ц. 470), от бравой солдатской песни «По-старинному, по-суворовски» (карт. 8 ц. 304);

– подобие тематизма предсмертного бреда князя Андрея (карт. 12 ц. 476) и чрезвычайно яркой «темы народного бедствия» (вступление к карт. 8);

– тонкое обыгрывание сходства мотивов Элен (ц. 122 – «С ума сходит совсем от любви») и Матрешки (ц. 174 – «Мне не жаль, ты возьми»⁴⁰);

– едва заметные трансформации вальса Es-dur из четвертой картины (ц. 116 т. 9) – в седьмой (ц. 229 т. 5 и далее);

– многочисленные случаи передачи лейттем от персонажа к персонажу.

Все это, по-видимому, не достигало ожидаемого эффекта. Даже полярный смысл двух солирующих партий в формальном «дуэте согласия» Андрея и Наташи, придуманном Самосудом и производящем,

⁴⁰ Симптоматично, что Прокофьев, со свойственным ему вниманием к мелочам, тезисно прочертил сюжетную линию даже собольего (а не лисьего!) салопа, возникшего на балу у екатерининского вельможи (карт. 2 ц. 74, диалог Долохова и Анатоля) и бесследно сгинувшего после того, как его отобрали у цыганки Матрешки в пятой картине.

во всяком случае, поначалу, впечатление беседы двух глухих⁴¹, не был отмечен наиболее пристрастной публикой – рецензентами.

Можно по-разному относиться к замечаниям цензоров, сделанным на основании знакомства с первой и второй редакциями, но в одном эти «оценщики»⁴², несомненно, были правы: материал постройки путей от «мира» к «войне», от «сада» к «Вселенной», от «камерного» к «общественному» призван воздействовать на восприятие не своей тонкостью, а, напротив, плакатностью, универсальностью и, конечно, масштабностью, видимой издали.

К таким максимально доходчивым решениям необходимо отнести:

— ошеломительные контрасты на внутренних границах последней триады картин («Москва» – «Мытищи» – «Смоленская дорога»);

— символическое отображение оппозиции действия и «стояния»⁴³: сперва посредством противопоставления сценической суеты французов и засценной неподвижности русских на Шевардинском редуте, затем – на более сложном уровне – с привлечением сюжетной перверсии в виде остановки французов в Москве;

— расширение традиционного толкования оперного «двоемрия» в изображении горящего города: «миров» здесь довольно много, и каждый противоречив, отчего и происходит столь ценная публикой хроникальная калейдоскопичность;

— единый для всех «военных» картин гармонический комплекс,

⁴¹ «Когда весной я был в Отрадном, я слышал, как вы мечтали вслух весенней лунной ночью. – Какой веселый бал! Как все кругом нарядно здесь и как светло! – И я любил порой кружиться в плавном вальсе. Мне ваш восторг и ваша радость так понятны».

⁴² 29 июня 1942 г. Прокофьев еще называл их «беззаботными птенчиками» [31, 459], а 4 сентября 1943 г. – уже «терзателями» [68].

⁴³ «Стояние» – не только составляющая военной стратегии и одно из привычных ей определений, но и почвенный духовный символ, означающий прежде всего негибимость воли на пути к избранному предназначению. См., например: «Все генералы <...> испытывали одинаковое чувство ужаса перед тем врагом, который, потеряв *половину* войска, стоял так же грозно в конце, как и в начале сражения. Нравственная сила французской, атакующей армии была истощена» [37, 275].

базирующийся на диалектической связи однотерцовых h-moll'a (тональности беды) и B-dur'a (тональности триумфа и победы);

— многократное повторение тематизма двух патриотических арий Кутузова.

К сожалению, в процессе переделок был купирован не менее «плакатный» ход – знаковая реминисценция песенки торжествующих французов («Пойдем со мной, краса моя, в сад зеленый») в сцене отступления, на фоне воя метели.

Наконец, соотношение *методов цитирования и стилизации* в данном случае также является очень действенным решением. Система цитат и quasi-цитат обращена не к одной эпохе, напротив, она охватывает длительный исторический период:

Военная музыка восходит к эпохе Александра I, даже больше – Павла I, — пишет Мария Курдюмова. — В хоровых эпизодах можно выделить три главные стилистические сферы: кантовая культура (на Балу), хоры в народном духе и эпизоды, написанные в стилистике собственно прокофьевской (больше всего – в военной сфере). Отдельно обозначим элементы православной музыкальной культуры, порой тонко рассредоточенные в ткани произведения, изредка концентрирующиеся в «цитату стиля». Лирические сцены связаны с жанром элегии и создают ощущение некоторой стилистической ретроспекции, связи с александровской эпохой. В вершинных моментах формы господствует лирическое ариозное пение, лирико-экспрессивный тематизм. Это напоминает о Чайковском, прежде всего, о волнообразном методе развертывания и секвенцирования лирического тематизма.

Когда же он [Прокофьев] все-таки взялся за картину «Бал», то для создания лирического центра сцены ему понадобилась модель-антипод. Он выбрал конкретную, *авторскую* модель, при этом обратился не к стилистике Чайковского <...>. Прокофьев избрал Глинку, который воспринимается здесь как первая русская музыкальная святыня, музыка, по прошествии века приобретающая значение универсального эталона. Вальс h-moll – это великолепный и отважный парадфраз «Вальса-фантазии». Этот вальс предстает как жанр ностальгический, становится метафорой музыки прошлого, наверное, идеализиру-

емого композитором на последнем этапе творческого пути [15, 12, 80].

«Война и мир» – последнее театральное прокофьевское сочинение, создание которого обусловлено в первую очередь творческими интенциями. Конечно, в военные годы Прокофьев вряд ли предвидел дальнейшие разрушительные трансформации основ своего существования. Однако художественное пространство любого звучащего сочинения непостижимым образом впитывает не только авторскую, но и слушательскую энергетику. Возможно, в данном случае таким путем комплекс примет *стилевой ностальгии* с течением времени сформировал атмосферу *сожаления об утратах*, обеспечивающую, пожалуй, самое сильное из ощущений, возникающих при прослушивании этой оперы.

Вокруг премьер

Уникальная ситуация, сложившаяся в сфере исполнений «Войны и мира», быстро написанной, неоднократно переделываемой, однако за последнее десятилетие жизни автора так и не дошедшей до отечественной сцены, обусловила появление первых откликов на произведение задолго до его представлений. Экземпляр стеклографированного авторского переложения, вышедшего весной 1943 года посредством Am-Rus Music Corporation, спустя небольшой срок уже был доставлен в США. Автором *первой рецензии* на «Войну и мир» (1944) стал известный критик Олин Даунс, впоследствии пристально следивший за судьбой сочинения.

Естественно, что во вступительном абзаце этого текста сказано о планах Metropolitan Opera, связанных с возможной постановкой. Далее в нескольких развернутых разделах (один из них без обиняков назван «Немцы» – The Germans – и повествует о «наполеоновской» картине) дан достаточно подробный разбор произведения, в котором

опытный специалист на основании переложения без указаний инструментовки отметил основные особенности стилевых и драматургических решений композитора:

<...> «Война и мир» – книга жизни, жизни в бесконечных пульсациях, потоках и волнах, и поскольку музыка есть пища для эмоций – и наоборот, – здесь обеспечено для красноречивого (*articulate*) композитора достаточно материала, который он может по порядку выделять из массы методом последовательного отбора, концентрации и драматического расположения.

Но, независимо от конечной музыкальной ценности и вопросов представления на сцене, кажется очевидным, что Прокофьев сохранил, с поразительной силой приспособившая и сокращая, как фундаментальные элементы повествования в отношении индивидуального характера, так и голоса глубинных движущих сил человеческой судьбы. Он искусно переплел, причем с большой долей мелодрамы, судьбы нескольких главных героев и ужасающий фон того, что в 1812 году было другой мировой войной.

Здесь, как и в «Борисе Годунове» Мусоргского, трагедии больших и малых личностей поглощены великой драмой русского народа. Мужчины и женщины, от Наташи, Пьера и Андрея, от Наполеона, Кутузова и Мюрата до невезучего мужика в русской армии, показаны как случайные следствия импульса, который не может ни контролировать, ни уклониться от сил, делающих историю. И, конечно, особое внимание уделено преступной бесцельности намерений завоевателей и террористов и несомненному возмездию, ожидающему тех, кто будет грабить и порабощать русских людей.

Все это швыряется на сцену с высокой степенью жестокости и дикого реализма, которые потребуют многого от поющих актеров, огромных и разнообразных ансамблей, а также от всевозможных постановочных ресурсов. И если опера должна быть представлена с меньшими, чем эти, выразительностью и реалистической ясностью, рожденной условиями, настолько же реальными для русского художника, насколько они никогда не могут быть для тех из нас, кто не так уж много слышал обстрелов или бомбежек, или не видел ни одной разоренной деревни, она, несомненно, потеряет значительную часть своего качества. В некотором отношении это огромный мультфильм (*cartoon*), сделанный крупными и наиболее широкими мазками кисти <...>

Либретто в прозе. В некоторых местах оно вплотную приближается к речи толстовских персонажей, из которой исключено все, кроме самой сути, и всегда приближается настолько тесно, насколько возможно. В первых шести сценах [= картинах], которые составляют два акта, участвуют частные лица. Затем их захватывает, а позднее очищает, война. Наполеон и Кутузов пересекают сцену должным образом, со всей пышностью и вьющейся вокруг них челядью, в сопровождении барабанов, труб, гиканья кавалерии, среди толп, верениц пленных и трупов.

Не дело рецензента наставлять оперные компании. Тем не менее, он не может между прочим не предложить, на основании очень плохо поставленного в Metropolitan «Бориса [Годунова]», чтобы для прокофьевского спектакля были приглашены русский режиссер и русский дирижер, и некоторое внимание было бы уделено методам, использованным в приближающейся московской постановке [46].

За последовавшие 15 с лишним лет, то есть до премьеры «Войны и мира» целиком в московском Большом театре (1959), этому сочинению было посвящено, полностью или частично, около сотни рецензий, анонсов, заметок и объявлений на разных языках; из них не менее десятка появилось до постановки Малегота в 1946 году.

Ощутимый водораздел внутри этого потока, разумеется, наметился в отечественной периодике в 1948-м: пока не найдено ни одного опубликованного тогда материала, за исключением, разумеется, стенограмм выступлений «самокритиков» в первом номере «Советской музыки». Обсуждение Прокофьева, в целом, там обошлось почти без осуждений [8, 65–66, 71, 76, 84]. В дальнейшем же основной удар приняла на себя «Повесть о настоящем человеке», благодаря чему по поводу «Войны и мира» специалистам удалось отмолчаться. Даже Израиль Нестьев, удостоверявший свое отступничество в ряде статей, это сочинение порицал безадресно и вскользь:

Натуралистические принципы, отрицающие в опере красивый и человеческий вокальный мелос, игнорирующие законы и традиции оперной условности, во всех <...> случаях вступали в неразрешимый

конфликт с живыми и реальными образами действительности. Именно по этой причине оперы С. Прокофьева не удержались в репертуаре музыкальных театров <...> [22, 20]⁴⁴.

В сравнении с другими отзывами представляют исключение два. Это обобщающие материалы Сергея Спасского и Елены Грошевой о двух частях спектакля, показанных Малеготом. Хотя досталось опере прежде всего потому, что большинство рецензентов в принципе восприняло представление как «лирико-драматические сцены» (курсив мой. – С.П.), о чем было заявлено в афише в 1946-м и против чего автор активно выступал позднее, данные тексты отличали разные послылы.

Драматург писал о живой театральной практике: о специфических чертах, о которых стоит задуматься в процессе создания либретто; конкретно – о единстве и контрастах музыки и слова, отчетливости его содержания, удобства произнесения и слышания из зала и т.д.

Разорванность, эпизодичность, внешняя смена картин вместо логически обоснованного действия. Склад разнородных материалов, стремление объять необъятное. Отрыв от классических традиций, ложно понятое формалистическое новаторство. И во имя того же «новаторства» – рассудочный, умышленно прозаический текст. Прокофьев словно ставит себе в заслугу писать музыку на заведомо неудобный, тяжелый текст. Ему представляется, что музыка всеядна и справится с любыми словами. Текст либретто лишь подделывается под Толстого, сохраняя ту синтаксическую усложненность, которая уместна в прозе и столь тягостна в пении [35, 35].

Напротив, музыковед рассуждала на востребованную тему, плакатно заклеив «Войну и мир» как формалистическое сочинение:

Новое наступление формализма произвело колосса на глиня-

⁴⁴ Сравним: «<...> Хочется поздравить С. Прокофьева и с блестящим успехом, который выпал на долю его сценических произведений: оперы “Война и мир”, балетов “Ромео и Джульетта” и “Золушка”. Великолепный спектакль “Война и мир”, с безукоризненным вкусом и чувством стиля поставленный в Ленинградском Малом оперном театре дирижером С. Самосудом и режиссером Б. Покровским, отмечен премией первой степени» [24].

ных ногах – «Войну и мир» Прокофьева, произведение, с наибольшей силой и наглядностью доказавшее полную неспособность модернизма к воплощению положительных сторон исторической жизни народа, великих патриотических идей, воодушевлявших и поднимавших лучших людей на борьбу за Родину. Монументальное полотно народной жизни, созданное великим гением русской литературы, под пером формалиста превратилось в разрозненные, калейдоскопические кадры, бессмысленно сменяющие друг друга: близкие и родные каждому советскому человеку образы Толстого предстали перед зрителем в негативном, искаженном до неузнаваемости изображении. Лишенная единой целостной идейной концепции опера Прокофьева оказалась лишенной и мелодического дыхания – основного жизненного начала драматургии больших форм [9, 51].

1948 год, в СССР закономерно ставший временем застывания культурных инициатив, в коммунистической Чехословакии, напротив, обернулся триумфом для Прокофьева, причем после спектаклей не только «Войны и мира», но и других его театральных произведений⁴⁵. Премьера оперы в Национальном театре Праги, состоявшаяся 25 июня 1948-го⁴⁶ в рамках проведения XI Всесокольского слета⁴⁷, разделила сценическую судьбу сочинения на два почти не пересекавшихся тогда потока – отечественный и зарубежный.

⁴⁵ Только в 1948 г. известных пражских постановок состоялось не менее трех: «Золушка» 8 января, «Война и мир» 25 июня и «Дуэнья» (в версии театра «Maškaráda» – «Маскарад») 5 октября. А вообще значимость сотрудничества с Чехословакией в творчестве Прокофьева (что можно ныне назвать модным выражением «чехословацкая локация») – тема хотя и интересная, однако пока мало исследованная.

⁴⁶ Дирижер Я. Кромбхольц (J. Krombholz), режиссер Ф. Пужман (F. Pujman), художник В. Хофман (V. Hofman), хормейстер Я. Бургхаузер (J. Burghauser), хореограф С. Махов (S. Machov). Наташа – М. Тауберова (M. Tauberová), князь Андрей – Т. Шрубарж (T. Šrubař), Пьер – Б. Блахут (B. Blachut).

⁴⁷ Všesokolský slet – большой спортивный праздник, традиция проведения которого началась с 1882 года. Мероприятие 1948 года проходило с 19 по 27 июня при участии в том числе делегации советских спортсменов, объединившей представителей каждой из республик.



Иллюстрация. Афиша премьеры оперы «Война и мир» в Праге [78]

На спектакль, не замеченный советской прессой, чешский композитор, критик и киновед Штепан Луцки написал развернутую и восторженную рецензию под соответственным названием «Музыкальное событие мирового значения»:

Первое исполнение «Войны и мира» в Праге – вообще первое исполнение целиком этого великолепного сочинения <...>. Для представления был задействован практически весь ансамбль Национального театра: почти 60 солистов (из них некоторые исполняли даже по две и по три роли), оркестр и хор в самом полном составе.

Я избегаю определения «опера»: так у самого композитора. Здесь скорее можно говорить о грандиозной исторической картине, состоящей из двух отдельных частей, хотя и связанных друг с другом, а не об опере в драматическом смысле. Первые шесть картин рисуют личную судьбу главных героев романа Толстого,

нежной Наташи Ростовской <...> представительного Андрея Болконского <...> легкомысленного Анатолия Курагина <...> и бескорыстного Петра Безухова <...>. Здесь преобладает прежде всего лирика. Шестая картина заканчивается новостью: Наполеон на границах! Это означает войну, и с нее начинается коллективная (или, скорее, эпическая) драма, которая является великолепной героической песней о страданиях и окончательной победе русского народа над иностранными захватчиками. Здесь главную роль играют все люди, анонимный коллектив, настроенный защищать свою страну без оглядки на жертвы, жизнь и собственность. «Трижды меня убили, трижды воскресал я из мертвых», – поет хор безумных на задымленных улицах Москвы: какая сверхъестественная правда из уст ненормальных, какая суггестивная сжатость, которая одновременно проясняется и ускользает! Если переместиться во вторую часть оперы, то там находятся по крайней мере две поразительные фигуры, а именно военачальник Кутузов и император Наполеон, но и они являются только исполнителями высших законов и представителями гораздо более важных общностей.

Прокофьев вложил максимальное мастерство в этот великий человеческий апофеоз. Название «певческое представление» [или «представление с пением» – “zřivaná hra”⁴⁸] не случайно: это синтетический жанр, в котором несколько прокофьевских кантат и сочинений киномузыки показывают, что композитор хотел создать произведение, превышающее общее понимание оперы. Это замысел прекрасного создания, но отважиться воплотить его мог только великий мастер, под чьей рукой сложные, а часто и несоизмеримые (*nesourodá*) материи зацементированы (*tmelí*) так, как будто они изначально находились в органическом единстве. Рядом с таким фактом могут быть поставлены все возможные возражения и оговорки против некоторых принципов строения формы и содержания.

Музыкальная речь Прокофьева основана на преимущественно диатонической мелодике, дополненной плодотворными изобретениями. Двухголосная мелодия с самостоятельно развивающимся басом создает посредством отдельной гармонической поддержки для средних голосов замечательное, всегда очень своеобразное чередование тональностей. Важную роль у Прокофьева играют певческие партии, будь то сольное или хоровое пение, которое в духе

⁴⁸ Такое определение спектакля зафиксировано в афише.

традиции русских хороводных в основном гомофонно, а в некоторых местах даже достигает выразительности современных массовых песен в лучшем смысле слова. Оркестр просто сопровождает, но опера инструментована с таким непринужденным мастерством, что часто достаточно скромных (*nejperatrnější*) средств, и человек или ситуация отлично охарактеризованы. Даже стрельба на сцене и за сценой так мастерски включена в музыкальный поток, что это не производит впечатления натурализма, а кажется органическим музыкальным компонентом!

То, что Прокофьев исходит столь намного, и почти безоговорочно, из мелодики, имеет еще один интересный аспект: объединение ариозо, хоров и часто, фактически, простых песен без речитативных переходов. На первом прослушивании это понять невозможно, так как в процессе мелодического движение несколько нивелируется, что провоцирует обманчивое впечатление, будто опера просто перегружена речитативами. Из этого следует ценный урок и небольшое предупреждение.

Наипрекраснейшее в опере Прокофьева – то, что он художественно растет с людьми, чьи судьбы создает. Наиболее убедительно это звучит в предпоследней десятой картине, в которой догорает пламя единственной жизни (Болконский), но помещенной в границы коллективной части сочинения, а не первой половины, вращающейся в благородных салонах! Чувствуется и слышно, как Прокофьев сросся (*srostlý*) со своим народом, как восторженность барда (*zaníceným bardem*) передалась обществу, с которым его связывает сознательное неизменное единство [47].

Спектакль прошел три раза – еще 28 июня и 1 июля, что надо считать выдающимся событием для города, только что пережившего большой спортивный слет – мероприятие достаточно специфического характера. Скорее всего, Штепан Луцки посетил не одно представление и, предположительно, получил даже возможность заглянуть в партитуру. Отсутствие «идейности» и, соответственно, «необусловленное» проникновение в музыкальный текст в данном отзыве контрастируют с тем, что оставили потомкам отечественные критики.

Содержание советских газетно-журнальных материалов по отно-

шению к собственно опере (а не проблемам театров и исполнителей) предстает достаточно монолитным, затрагивая комплекс следующих тем:

- 1) огромное значение появления «Войны и мира» как таковой,
- 2) принципы отбора материала,
- 3) особенности работы с прозаическим текстом,
- 4) национальный характер тематизма и принадлежность музыкальных решений в целом русской классической традиции,
- 5) контрастность и противопоставление ариозного и декламационного стилей,
- 6) излишнее внимание к эпизоду увлечения Наташи Курагиным,
- 7) эмоциональная и музыкальная нейтральность партии Пьера,
- 8) подробности исполнительских трактовок.

На этом фоне особняком стоит осмысление разных авторских редакций оперы, о работе над которыми специалистам было тогда известно, в основном, не на основании документов, а из кулуарных обсуждений. Такой подход не мог не привести к путанице, начавшейся, по видимому, с рецензии Нестьева на очередное концертное исполнение в сопровождении рояля, состоявшееся 29 июня 1953 года⁴⁹.

Первоначальная редакция создавалась еще в 1941–1942 годах, как своеобразный отклик композитора на события Великой Отечественной войны, – в частности, указывал исследователь. – Вскоре после окончания войны оперу поставил Ленинградский Малый оперный театр. Однако первая редакция оперы была чрезмерно громоздкой (13 картин, свыше 60 действующих лиц, не считая хора) <...> грешила обилием речитативов, неудобных для пения прозаизмов, недостатком певучих, вокальных эпизодов [23].

Симптоматично, что статус произведения, не завершеного ав-

⁴⁹ Москва, Дом Актера, Ансамбль советской оперы ВТО, режиссер С.А. Малявин, дирижер О.М. Брон, партия рояля Г.С. Зингер.

тором, после его кончины стал очередной картой в политических играх советских чиновников.

Еще в 1951 году мэр Флоренции коммунист Марио Фабиани⁵⁰ обращался к послу СССР Михаилу Костылеву⁵¹ с просьбой о представительстве советской музыки, и прежде всего «Войны и мира», на знаменитом и очень авторитетном фестивале «Флорентийский музыкальный май». Обращение единомышленника, вдобавок много сделавшего для потепления политического климата в Европе, нельзя было игнорировать; оно стало истоком традиционной административной переписки.

Тов. Костылев отмечает в связи с упомянутым письмом, что прогрессивные круги итальянской интеллигенции, в частности музыкальные и театральные деятели, проявляют большой интерес к советскому музыкальному, оперному и балетному искусству и часто высказывают пожелания об организации выступлений советских артистов в Италии.

Что касается посылки партитуры оперы Прокофьева «Война и мир» и направления советских постановщиков и артистов для участия в данной опере, то удовлетворить эту просьбу в настоящее время не представляется возможным. Опера «Война и мир» написана на два вечеровых представления и ее партитура имеется только в одном экземпляре в Ленинградском Малом оперном театре. По просьбе театра автор перерабатывает оперу в однодневный спектакль. По окончании этой работы, просьба Фабиани будет дополнительно рассмотрена⁵².

«Дополнительное рассмотрение» состоялось уже после смерти

⁵⁰ Фабиани Марио (Fabiani Mario, 1912–1974) – с 12 ноября 1946 по 4 июля 1951 мэр Флоренции. Он, видимо, проделал часть подготовительной «дипломатической» работы, которая затем была продолжена его преемником Джорджо ла Пира (Giorgio La Pira, 1904–1977, на посту мэра с 5 июля 1951 по 27 июня 1957 гг.) – католиком, республиканцем и миротворцем, чьи встречи с Н.С. Хрущевым несомненно способствовали некоторой «разрядке международной напряженности».

⁵¹ Костылев Михаил Алексеевич (1900–1974) – с 1 апреля 1945 по 9 февраля 1954 Чрезвычайный и Полномочный Посол СССР в Италии.

⁵² П.И. Лебедев – В.Г. Григорьяну и А.Е. Богомолу. 30 января 1951 г. [20, 426–427].

композитора. Весной 1953 года, в период напряженной подготовки мировой премьеры одновечернего варианта второй сценической редакции оперы, советские официальные представители вновь были взбудоражены перспективой «утечки» национальной собственности.

Посольство СССР в Италии (т. Костылев) сообщает о том, что в оперном театре Флоренции в период весеннего фестиваля «Флорентийский музыкальный май» (24 мая с.г.) будет осуществлена постановка оперы советского композитора С. Прокофьева «Война и мир». Зная о том, что С. Прокофьев в последние годы работал над новым вариантом оперы, т. Костылев через общество «Италия – СССР» предупредил директора театра и организаторов фестиваля о нежелательности осуществлять постановку оперы по имеющемуся у них варианту. Организаторы фестиваля в ответ на это предупреждение обратились в Посольство СССР с просьбой прислать им окончательный вариант оперы.

В связи с этим делом т. Костылев предлагает заявить через ВОКС решительный письменный протест против постановки указанной оперы, копию письма ВОКСа направить в Посольство СССР для опубликования в прогрессивной печати.

Первый вариант оперы «Война и мир» С. Прокофьева состоял из двух частей и был рассчитан на театральную постановку в течение двух вечеров. При последующей обработке оперы, композитор сократил ее до одновечернего варианта, сохранив лучшие отрывки из обеих частей. Однако, в связи со смертью, переработку оперы С. Прокофьев до конца не довел.

В 1952 году организаторы фестиваля «Флорентийский май» обратились в ВОКС с просьбой выслать партитуру оперы «Война и мир». По договоренности с композитором им было сообщено, что в настоящее время опера перерабатывается и выслать партитуру можно будет только тогда, когда С. Прокофьев закончит работу.

Тов. Костылев пишет, что театр во Флоренции уже имеет партитуру «Войны и мира». Следует полагать, что нотные материалы были получены организаторами фестиваля, вероятнее всего, из Америки или Франции, куда в 1944 г. партитура первого варианта оперы была заслана ВОКСом.

Тов. Костылев не докладывает, в каком виде предполагается ставить эту оперу, но очевидно, она будет показана в сокращенном

варианте в концертном исполнении.

Имея в виду, что в первом варианте оперы С. Прокофьева не содержалось каких-либо серьезных политических ошибок, считали бы нецелесообразным настаивать на отмене постановке оперы. Излишняя шумиха вокруг постановки послужит лишь целям рекламы флорентийского фестиваля, а письменный советский протест может быть использован реакционной прессой в нежелательном для нас направлении⁵³.

Организаторы флорентийской премьеры, не слышавшие оперу, по-видимому, априори все-таки допускали возможность ощущения стилевой ностальгии в ее музыкальной атмосфере. Или предвидели, что представление, запланированное состояться спустя два с половиной месяца после смерти Прокофьева, неминуемо станет мемориальным. В любом случае, приглашение к работе над постановкой Джорджа Баланчина в качестве хореографа и Юрия Анненкова в качестве оформителя говорит о многом. Эти две творческие фигуры из времен молодости Прокофьева, несомненно, могли создать на сцене шедевр, независимо от качеств собственно музыкальной партитуры.

Однако не случилось. Позднее Анненков вспоминал:

При нашей встрече Баланчин сказал мне, что он уже отказался от этой работы, так как музыка оперы лишена всех прокофьевских качеств, а либретто – унижительно для гения Льва Толстого и пропитано политическими тенденциями, неприемлемыми для Баланчина.

Может быть, менее чувствительный в этом отношении, я попытался [бы] уговорить Баланчина переменить его решение, но, прочитав либретто, сразу же почувствовал охлаждение. Можно изменить что-либо произведение и вышить по его канве новый орнамент, который сохранит без ущерба качественный уровень оригинала. Такая перемена не является обязательно принижением этого уровня. В иных случаях она может даже послужить его повышению. Но в либретто «Войны и мира» роман Толстого обнищал до последней степени.

Я ничего не могу сказать о прокофьевской музыке, так как в тот день мне не удалось ее прослушать и я не слышал ее до сих пор. Но, зная талант Проко-

⁵³ А.М. Румянцев и П.А. Тарасов – М.А. Суслову. 22 апреля 1953 г. [20, 425–426].

фьева и его творческую волю, я уверен, что некоторые формальные особенности своей композиции, способные разойтись с генеральной линией «социалистического реализма», он сумел искусно закамуфлировать и спасти. Что же касается либретто, которое Прокофьев не мог принять всерьез, то оно послужило ему чем-то вроде зонтика, или – больше того: ковчегом, в котором можно было укрыться от потопа [1, 235].

Премьера во Флоренции состоялась 26 мая 1953 года⁵⁴. На нее откликнулась не только итальянская [50], но и американская пресса [51], и даже главная советская газета «Правда» поместила краткое упоминание [34]. Несомненно, этот спектакль стал заметным событием в ряду тех, что не только способствовали «разрядке напряженности», но и указали чиновникам высших этажей советской номенклатуры на невозможность дальнейшего сохранения «железного занавеса» в том виде, в каком он сложился при сталинизме.

Уже 18 июня 1953-го, спустя 16 дней с даты последнего из премьерных спектаклей «Войны и мира», министр культуры СССР Пантелеймон Пономаренко сообщал Хрущеву о своей поддержке инициативы культурного обмена с Францией [20, 439–440]. И хотя реальные повороты на этом пути произошли отнюдь не сразу, в числе их ярких предпосылок закономерно находится и данная постановка. Представляется в высшей степени справедливым, что обе мировые премьеры оперы состоялись за рубежом, вторая – на «капиталистическом» Западе, куда ее так упорно не допускали. Жаль только, что случились они без участия автора.

⁵⁴ Teatro Comunale, дирижер и руководитель постановки А. Родзинский (A. Rodzinski), хормейстер А. Морозини (A. Morosini), с переводом на итальянский язык Л. Кручиани-Локова и В. Фрацци (L. Cruciani-Lochoff e V. Frazzi). Наташа – Р. Картери (R. Carteri), князь Андрей – Э. Бастианини (E. Bastianini), Пьер – Ф. Корелли (F. Corelli). Всего состоялось четыре представления: 26, 29, 31 мая и 2 июня 1953 г. Купированы были Эпиграф целиком, картины 2, 9 и 10, сокращены некоторые диалоги и хоры; в целом пропущено не менее часа музыки. Сохранившуюся запись можно послушать здесь: <https://classic-online.ru/ru/production/4374>.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анненков Ю.П.* Алексей Ремизов и Сергей Прокофьев // Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. В 2 т. / Вст. статья П.А. Николаева, портреты Ю.П. Анненкова, оформление Е.А. Поликашина. Репринтное воспроизведение издания 1966 года. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 210–244.
2. *Блок В.М.* Обработка русской песни «Зелёный кувшин» // Блок В.М. Метод творческой работы С. Прокофьева. Исследование. М.: «Музыка», 1979. Гл. 3. С. 74–76.
3. *Брук М.С.* Опера «Война и мир» [1963] // Советская музыкальная литература / ГМПИ им. Гнесиных. Каф. истории музыки. Вып. 1: учебник для муз. училищ / Общ. ред. М.С. Пекелиса. М.: Изд-во «Музыка», 1972. Изд. 3-е. С. 264–301.
4. *Вишневецкий И.Г.* Война (1941–1945) // Вишневецкий И.Г. Сергей Прокофьев. (Серия ЖЗЛ). М.: Мол. гвардия, 2009. Гл. 8. С. 496–510, 520–523, 549–550.
5. *Волков А.И.* «Война и мир» Прокофьева. Опыт анализа вариантов оперы. М.: Музыка, 1976.
6. *Волков А.И.* Письма С.С. Прокофьева к В.В. Держановскому // Из архивов русских музыкантов / Труды ГЦММК им. М.И. Глинки. М.: ГМИ, 1962. № 33. С. 93–118.
7. *Волькенштейн В.М.* Драматургия. Метод исследования драматических произведений. М.: Сов. писатель, 1960. Изд. 2-е, испр. и доп.
8. Выступления на собрании композиторов и музыковедов г. Москвы // Советская музыка. 1948. № 1. С. 63–102.
9. *Грошева Е.А.* Где же всё-таки советская опера? // Театр. 1949. № 11. С. 50–55.
10. *Давыдов Д.В.* О партизанской войне // Давыдов Д.В. Военные записки / Под ред. В.Н. Орлова. М.: Гослитиздат, 1940. С. 192–198.

11. Заявление по радио товарища В.М. Молотова [Электронный ресурс]. URL: <http://heninen.net/sopimus/molotov1941.htm> (дата обращения: 21.06.2021).
12. *Иванова Н.С.* Постановки оперы «Война и мир» С.С. Прокофьева на сцене Малого оперного театра (1946, 1955). Дипл. раб. / Науч. рук. Е.В. Третьякова. СПб.: ГАТИ, 2010. Гл. 1. С. 18–62.
13. Изгнание Наполеона из Москвы / Сост. Ф.А. Гарин, введение П.Г. Рындзюнского. М.: Моск. рабочий, 1938.
14. *Козлова М.Г.* Творческое наследие С.С. Прокофьева // Встречи с прошлым / Главное Архивное Управление при Совете Министров СССР. Сб. неопубликованных материалов ЦГАЛИ СССР. М.: изд-во «Сов. Россия», 1972. Вып. I. Изд. 2-е, испр. С. 255–298.
15. *Курдюмова М.В.* Опера С.С. Прокофьева «Война и мир» (первая редакция). Дипл. раб. / Науч. рук. Н.П. Савкина. М.: МГК, 2005.
16. *Лихачёв Д.С.* Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Л.: Наука, 1982. Изд. 2-е, испр. и доп.
17. *Мартынов И.И.* Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. С. 448–467.
18. *Медведева И.А.* История прокофьевского автографа, или ГУРК в действии // Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма, воспоминания, статьи / Ред.-сост. М.П. Рахманова, науч. ред. М.В. Есипова. М.: ГЦММК им. М.И. Глинки, 2001. С. 216–239.
19. *Мендельсон-Прокофьева М.А.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания [1938–1950]. Дневники [1951–1967] / Предисл., комм., указатели, фотоальбом – Е.В. Кривцова. М.: Изд-во «Композитор», 2012. Записи от 22 и 24 декабря 1943 г.
20. Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / Сост. Л.В. Максименков. М.: Междунар. фонд «Демократия», 2013.

21. *Нестьев И.В.* «Война и мир» // Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. Изд. 2-е, перераб. и доп. С. 512–519.
22. *Нестьев И.В.* Насущные вопросы оперного творчества // Советская музыка. 1949. № 8. С. 17–26.
23. *Нестьев И.В.* Опера «Война и мир» в концертном исполнении // Литературная газета. 1953. 22 августа.
24. *Нестьев И.В.* Творцы советской музыки // Известия. 1947. 8 июня.
25. *Петухова С.А.* Семантика повторений и возвращений в творчестве С. Прокофьева // Музыка в системе культуры. Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 22 / Главн. ред. Е.Е. Полоцкая. Екатеринбург: УГК, 2020. С. 6–17.
26. *Полякова Л.В.* «Война и мир» С.С. Прокофьева. (Путеводители по операм). М.: ГМИ, 1960.
27. *Прокофьев С.С.* Автобиография. М.: Всесоюзн. изд-во «Сов. композитор», 1982. Изд-е 2-е, доп.
28. *Прокофьев С.С.* «Война и мир». Авторское переложение для фортепиано с пением. Стеклография Музфонда СССР, [1943]. Уменьшенный формат.
29. *Прокофьев С.С.* Война и мир // Прокофьев С.С. Собрание сочинений. Т. 6 А, Б, В / Подготовил Д.Д. Шостакович. М.: ГМИ, 1958.
30. *Прокофьев С.С.* Евгений Онегин ор. 71. Музыкально-драматическая композиция по одноимённому роману А.С. Пушкина для чтеца, актёров и симфонического оркестра. Партитура и авторское переложение для фортепиано / Сценич. композиция С.Д. Кржижановского в ред. Е.Л. Даттель. М.: Сов. композитор, 1973.
31. *Прокофьев С.С. и Мясковский Н.Я.* Переписка / Сост. и подгот. текста М.Г. Козловой и Н.Р. Яценко, коммент. В.А. Киселёва, пре-

дисл. и указат. М.Г. Козловой. М.: Сов. композитор, 1977.

32. Прокофьева (Любера) Л.И. Из воспоминаний [февраль 1961] // Сергей Прокофьев. 1953–1963. Статьи и материалы / Сост. и ред. И.В. Нестьева и Г.Я. Эдельмана. М.: Всесоюзн. изд-во «Сов. композитор», 1962. С. 160–209.

33. Сабина М.Д. «Война и мир». Опера С.С. Прокофьева на московской сцене // Вечерняя Москва. 1957. 15 ноября.

34. Советская опера «Война и мир» на сцене флорентийского оперного театра // Правда. 1953. 28 мая.

35. Спасский С.Д. Заметки об оперном либретто // Советская музыка. 1949. № 8. С. 27–37.

36. Тарле Е.В. Нашествие Наполеона на Россию // Тарле Е.В. Наполеон. М.: ОГИЗ Госполитиздат, 1941. Гл. XIII. С. 249–285.

37. Толстой Л.Н. Война и мир. Т. 3 // Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 12 т. Т. V. М.: изд-во «Правда», 1984.

38. Толстой Л.Н. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана. 1893–1894 // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. Т. 30: Произведения 1882–1898 / Подгот. текста и коммент. В.С. Мишина, Н.В. Горбачёва. М.: ГИХЛ, 1951. С. 18–19.

39. Утешев А.П. История создания оперы Прокофьева «Война и мир» // Черты стиля С. Прокофьева / Ред.-сост. Л.Г. Бергер. М.: Сов. композитор, 1962. С. 58–81.

40. Хохловкина А.А. «Война и мир» // Советская музыка. 1946. № 8–9. С. 15–28.

41. Шестов Л.И. Добро в учении гр[афа] Толстого и Ницше (философия и проповедь) [1900] // Вопросы философии. 1990. № 7. С. 59–127.

42. Шнитке А.Г. Заметки о драматургии первой картины и музыкальном тематизме оперы С. Прокофьева «Война и мир» // Черты

стиля С. Прокофьева / Ред.-сост. Л.Г. Бергер. М.: Сов. композитор, 1962. С. 32–57.

43. Юдина М.В. Высокий стойкий дух. Переписка 1918–1945 гг. М.: РОССПЭН, 2006.

44. Clark P. From The Metropolitan Opera Archives: Early attempts to stage War and Peace at the Met (July 2001) [Electronic resource]. Available at: <http://archives.metoperafamily.org/Imgs/warandpeace-presskit.htm> (accessed: 22.06.2021).

45. Downes O. Opera outlook: season promises big box-office, even if repertory is little changed // New-York Times. 1947. November 9.

46. Downes O. 'War and Peace'. Prokofieff's opera based on Tolstoy's novel has timely impact // New York Times. 1944. January 2. Пер. А.В. Бульгчёвой.

47. Lucký Š. Hudební událost světového významu // Kulturní Politika. 1948. 9 července. Пер. С.А. Петуховой.

48. Metropolitan obtains 'War and Peace' rights. Plans under way to produce Prokofieff opera // Herald Tribune. 1946. December 21.

49. Prokofieff Opera off till next season // New-York Herald Tribune. 1947. February 17.

50. Rinaldi M. Musica. Note e rassegne // Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti. 1953. Anno 88, n° 1831, Luglio. P. 375–381.

51. Soviet opera in Florence; Prokofieff's 'War and Peace' gets 1st performance in West // New York Times. 1953. 28 May.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

52. РГАЛИ. Ф. 1929 (Прокофьев С.С.). Оп. 1. Ед. хр. 38. Прокофьев С.С. Эскизы и черновики 1-й редакции «Войны и мира» с вариантами более позднего времени (15 августа 1941). 52 л. с об.

53. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 55. Л. 1. Прокофьев С.С. Первоначальный план оперы «Война и мир». Автограф (12 апреля 1941). Л. 2–2 об. «План В[ойны] и мира в 1 вечер». Автограф (5 декабря 1948).
54. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 286. Прокофьев С.С. Нотная записная книжка б/н [№ 6] (январь 1933). 32 л.
55. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 287. Прокофьев С.С. Нотная записная книжка № 7 (14 мая 1935). 24 л.
56. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 288. Прокофьев С.С. Нотная записная книжка № 8 (31 мая 1936). 24 л.
57. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 289. Прокофьев С.С. Нотная записная книжка № 9 (1940). 48 л.
58. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 290. Прокофьев С.С. Нотная записная книжка № 10 (2 октября 1940). 32 л. с об. = 64 с.
59. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 662. Телеграммы и письма Е.М. Радина Прокофьеву (24 июня 1937 – 26 июня 1942). 9 л. с об.
60. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 702. Л. 1. Письмо Л. Стоковского Прокофьеву. Авторизованная машинопись (15 мая 1943). Пер. С.А. Петуховой. Публикуется впервые.
61. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 713. Л. 3–4. Письмо А.А. Фадеева Прокофьеву. Авторизованная машинопись (29 февраля 1952).
62. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 727. Л. 7–7 об. Телеграмма М.Б. Храпченко Прокофьеву (7 мая 1943).
63. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 811. Л. 15. Письмо директора Театра оперы и балета имени А.А. Спендиарова (Ереван) Г.С. Варжапетяна Прокофьеву. Авторизованная машинопись (29 марта 1942). Публикуется впервые.
64. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 836. Л. 40. Письмо Е.М. Радина Прокофьеву Авторизованная машинопись (5 мая 1943). Публикуется впервые.

65. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 18. Ранние варианты либретто 1-й редакции «Войны и мира». Машинопись с правками либреттистов, автографы. 38 л.

66. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 19. Разметка ударных и неударных слогов в текстах либретто «Войны и мира». Отрывки. 12 л.

67. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 98. Прокофьев С.С. «Конспект для дневника или краткий дневник». Автограф (15 августа 1952 – 1 марта 1953). 21 л. В представленном виде отрывок публикуется впервые.

68. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 184. Л. 3. Письмо Прокофьева Е.В. Держановской. Автограф (4 сентября 1943).

69. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 284. Л. 5–7. Письмо Прокофьева Фадееву. Авторизованная машинопись (копия, 10 января 1952).

70. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 409. Л. 37. Письмо Е. Готлиба Прокофьеву. Авторизованная машинопись (28 августа 1942).

71. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 548. Л. 4–4 об. Договор. Гор[од] Баку, 1 июня 1942 года. Машинопись.

72. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 616. Письмо Л. Стоковского А.Е. Богатырёву. Машинопись (13 ноября 1951). 1 л.

73. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 622. Стенограмма заседания секретариата Союза советских композиторов с обсуждением фрагментов из «Войны и мира», исполненных оперным ансамблем ВТО. Машинопись (10 октября 1952). 28 л.

74. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 11. Л. 4. [Источники либретто]. Рукопись М.А. Мендельсон-Прокофьевой б/д.

75. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 92. Телеграмма Прокофьева Л. Стоковскому (2 апреля 1946). 1 л.

76. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 138. Письмо Прокофьева В.Г. Яковлеву. Авторизованная машинопись (черновик; 11 мая 1952). 1 л.

Публикуется впервые.

77. РГАЛИ. Ф. 1628 (Фадеев А.А.) Оп. 2. Ед. хр. 1084. Л. 10–11. Письмо Прокофьева Фадееву. Авторизованная машинопись (оригинал, 10 января 1952).

78. РНММ. Ф. 33 (Прокофьев С.С.) № 827. Афиша премьеры «Войны и мира» в Праге (25 июня 1948). 1 л.

REFERENCES

1. *Annenkov Yu.P.* Aleksey Remizov i Sergej Prokofev [Alexey Remizov and Sergei Prokofiev]. In: *Annenkov Yu.P.* Dnevnik moih vstrech. Tsikl tragediy [Diary of my meetings. The cycle of tragedies]. V 2 t. / Introd. by P.A. Nikolaev, portraits by Yu.P. Annenkov, design by E.A. Polikashin. Reprinted reproduction of the 1966 ed. Moscow: Hudozhestvennaya literatura [The Artistic Literature publishing house], 1991. T. 1. P. 210–244.

2. *Blok V.M.* Obrabotka russkoy pesni “Zelyonyi kuvshin” [Arrangement of the Russian song “Green pitcher”]. In: *Blok V.M.* Metod tvorcheskoy raboty S. Prokofeva. Issledovanie [Prokofiev’s method of creative work. Study]. Moscow: “Muzyka” [The Music publishing house], 1979. Gl. 3. P. 74–76.

3. *Bruk M.S.* Opera “Voyna i mir” [Opera “War and Peace”] [1963]. In: *Sovetskaya muzykal’naya literatura / GMPI im. Gnesinyh. Kaf. istorii muzyki. Vyp. 1; uchebnik dlya mus. Uchilishch* [Soviet musical literature / State Music and Pedagogical Institute named Gnesins. Department of Music History. Issue 1: textbook for music schools] / Ed. M.S. Pekelis. Moscow: Izdvo “Muzyka” [The Music publishing house], 1972. Izd. 3-e [Ed. 3]. P. 264–301.

4. *Vishnevetskiy I.G.* Voyna [War] (1941–1945). In: *Vishnevetskiy I.G.* Sergej Prokofev. (Seriya ZhZL) [Sergei Prokofiev. (Series “Life of Remarkable People”)]. Moscow: Mol. gvardiya [The Young guard publishing house], 2009. Gl. 8. P. 496–510, 520–523, 549–550.

5. *Volkov A.I.* “Voyna i mir” Prokof’eva. Opyt analiza variantov opery [Prokofiev’ “War and Peace”. Experience in analyzing opera options]. Moscow: “Muzyka” [The Music publishing house], 1976.

6. *Volkov A.I.* Pis’ma S.S. Prokof’eva k V.V. Derszanovskomu. In: Iz arhivov russkikh muzykantov / Trudy GTsMMK im. M.I. Glinki [Letters from S.S. Prokofiev to V.V. Derzhanovsky / From the archives of Russian musicians / Proceedings of the Musical Culture Museum named M.I. Glinka]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’sтво [State Music Publishing House], 1962. N° 33. P. 93–118.

7. *Vol’kenshtein V.M.* Dramaturgiya. Metod issledovaniya dramaticheskikh proizvedeniy [Dramaturgy. Research method for dramatic works]. Moscow: Sov. pisatel’ [Soviet writer publishing house], 1960. Izd. 2-e, ispr. i dop. [Ed. 2, rewrite].

8. Vystupleniya na sobranii kompozitorov i muzykovedov g. Moskvy [Speeches at a meeting of composers and musicologists in the city of Moscow]. In: Sovetskaya muzyka [The Soviet music]. 1948. N° 1. P. 63–102.

9. *Grosheva E.A.* Gde zhe vsyo-taki sovetskaya opera? [Where is the Soviet opera after all?]. In: Teatr [Theatre]. 1949. N° 11. P. 50–55.

10. *Davydov D.V.* O partizanskoj voyne [About guerrilla warfare]. In: *Davydov D.V.* Voennye zapiski [War notes] / Pod red. V.N. Orlova. Moscow: Goslitizdat [State literary publishing house], 1940. P. 192–198.

11. Zayavlenie po radio tovarishcha V.M. Molotova [Radio statement by comrade V.M. Molotov]. [Electronic source]. Available at: <http://heninen.net/sopimus/molotov1941.htm> (application date accessed: 21.06.2021).

12. *Ivanova N.S.* Postanovki opery “Voyna i mir” S.S. Prokof’eva na stsene Malogo opernogo teatra [Stages of the opera “War and Peace” by S.S. Prokofiev on the stage of the Maly Opera House] (1946, 1955). Dipl. rab. [Thesis] / Nauch. ruk. E.V. Tretyakova. St. Petersburg: GATI [State Academy of

Theater Arts], 2010. Gl. 1. P. 18–62.

13. *Izgnanie Napoleona iz Moskvy* [Expulsion of Napoleon from Moscow] / Ed. F.A. Garin, introd. by P.G. Ryndzyunskogo. Moscow: Mosk. rabochiy [Moscow worker publishing house], 1938.

14. *Kozlova M.G. Tvorcheskoe nasledie S.S. Prokof'eva* [The creative heritage of S.S. Prokofiev]. In: *Vstrechi s proshlym* / Glavnoe Arhivnoe Upravlenie pri Sovete Ministrov SSSR. Sb. Neopublikovannykh materialov TsGALI SSSR [Meetings with the Past / Main Archives Directorate under the Council of Ministers of the USSR. Collection of unpublished materials of the Central State Archives of Literature and Art]. Moscow: izd-vo "Sov. Rossiya" [The Soviet Russia publishing house], 1972. Vyp. I. Izd. 2-e, ispr. [Issue I. Ed. 2, revised]. P. 255–298.

15. *Kurdyumova M.V. Opera S.S. Prokof'eva "Voyna i mir"* (pervaya redaktsiya) [Prokofiev' opera "War and Peace" (first redaction)]. Dipl. rab. [Thesis] / Nauch. ruk. N.P. Savkina. Moscow: Moscow State Conservatory, 2005.

16. *Lihachyov D.S. Poeziya sadov: k semantike sadovo-parkovykh stiley* [Poetry of Gardens: Towards the Semantics of Gardening Styles]. Leningrad: Nauka [Science publishing house], 1982. Izd. 2-e, ispr. i dop. [Ed. 2, rewrite].

17. *Martynov I.I. Sergej Prokof'ev. Zhizn' i tvorchestvo* [Sergei Prokofiev. Life and art]. Moscow: "Muzyka" [The Music publishing house], 1974. P. 448–467.

18. *Medvedeva I.A. Istoriya prokof'evskogo avtografa, ili GURK v deistvii* [The history of Prokofiev's autograph, or GURK in action]. In: *Sergej Prokof'ev. K 110-letiyu so dnya rozhdeniya. Pis'ma. Vospominaniya. Stat'i* [To the 110th anniversary of the birth. Letters. Memories. Articles] / Ed. M.P. Rakhmanova, M.V. Esipova. Moscow: Musical Culture Museum named M.I. Glinka, 2001. P. 216–239.

19. *Mendel'son-Prokofeva M.A.* O Sergee Sergeeviche Prokof'eva. Vospominaniya [About Sergei Sergeevich Prokofiev. Memoirs, 1938–1950]. Dnevniky [Diaries, 1951–1967] / Ed. E.V. Krivtsova. Moscow: Izd-vo "Kompozitor" [The Composer publishing house], 2012. Notes dated December 22 and 24, 1943.

20. Muzyka vmesto sumbura. Kompozitory i muzykanty v Strane Sovetov [Music instead of confusion. Composers and musicians in the Soviet Country]. 1917–1991 / Ed. L.V. Maximenkov. Moscow: Mezhdunar. fond "Demokratiya" [International Fund "Democracy" publishing house], 2013.

21. *Nest'ev I.V.* "Voyna i mir" ["War and Peace"]. In: *Nest'ev I.V.* Zhizn' Sergeya Prokof'eva [The Life of Serge Prokofiev]. Moscow: Sov. kompozitor [The Soviet composer publishing house], 1973. Izd. 2-e, pererab. i dop. [Ed. 2, rewrite].

22. *Nest'ev I.V.* Nasushchnye voprosy opernogo tvorchestva [Topical issues of operatic creativity]. In: *Sovetskaya muzyka* [The Soviet music]. 1949. № 8. P. 17–26.

23. *Nest'ev I.V.* Opera "Voyna i mir" v kontsertnom ispolnenii [Opera "War and Peace" in concert performance]. In: *Literaturnaya gazeta* [The literary newspaper]. 1953. August 22.

24. *Nest'ev I.V.* Tvortsy sovetskoj muzyki [Creators of Soviet music]. In: *Izvestiya*. 1947. June 8.

25. *Petuhova S.A.* Semantika povtorenyy i vozvrashcheniy v tvorchestve S. Prokof'eva [Semantics of repetitions and returns in the creation of S. Prokofiev]. In: *Muzyka v sisteme kul'tury. Nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii* [Music in the system of culture. Scientific bulletin of the Ural Conservatory]. Vyp. 22 / Ed. E.E. Polotskaya. Ekaterinburg: Ural Conservatory, 2020. P. 6–17.

26. *Polyakova L.V.* "Voyna i mir" S.S. Prokof'eva. (Putevoditeli po operam) [Prokofiev' "War and Peace". (Opera guides)]. Moscow: Gosudar-

stvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State Music Publishing House], 1960.

27. *Prokofev S.S. Avtobiografiya* [Autobiography]. Moscow: Vsesoyuzn. izd-vo "Kompozitor" [The Composer publishing house], 1982. Izd. 2-e, dop. [Ed. 2, rewrite].

28. *Prokofev S.S. "Voyna i mir"*. Avtorskoe pereložhenie dlya fortepiano s peniem. Sleklografiya Muzfonda SSSR, ["War and Peace". Glassography of the USSR Muzfond, 1943]. Umen'shennyj format [Reduced format].

29. *Prokofev S.S. "Voyna i mir"* ["War and Peace"]. In: *Prokofev S.S. Sobranie sochineniy* [Collected Works]. T. 6 A, B, C / Ed. D.D. Shostakovich. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State Music Publishing House], 1958.

30. *Prokofev S.S. Evgeniy Onegin* op. 71. Muzykal'no-dramaticheskaya kompozitsiya po odnoimyonnomu romanu A.S. Pushkina dlya chtetsa, aktyorov i symfonicheskogo orchestra. Partitura i avtorskoe pereložhenie dlya fortepiano / Stsenich. kompozitsiya S.D. Krzhizhanovskogo v red. E.L. Dattel' [Eugene Onegin. Musical dramatic composition based on the novel of the same name by A.S. Pushkin for the reader, actors and symphony orchestra. Score and author's arrangement for piano / Stage composition by S.D. Krzhizhanovsky, ed. by E.L. Dattel]. Moscow: Sov. kompozitor [The Soviet composer publishing house], 1973.

31. *Prokofev S.S. i Myaskovskij N.Ya. Perepiska* [Correspondence] / Ed. M.G. Kozlova and N.R. Yatsenko, comm. by V.A. Kiselev, pref. and indexes by M.G. Kozlova. Moscow: Sov. kompozitor [The Soviet composer publishing house], 1977.

32. *Prokofeva (Lyubera) L.I. Iz vospominanij* [From memories, February 1961]. In: *Sergej Prokofev. 1953–1963. Stat'i i materialy* / Sost. i red. I.V. Nest'eva i G.Ya. Edel'mana. Moscow: Vsesoyuzn. izd-vo "Sov. kompozitor" [The Soviet composer publishing house], 1962. P. 160–209.

33. *Sabinina M.D. "Voyna i mir"*. Opera S.S. Prokofeva na mos-

kovskoy stsene [[“War and Peace”. Prokofiev’ opera on the Moscow stage]. In: Vechernyaya Moskva [The Evening Moscow]. 1957. November 15.

34. Sovetskaya opera “Voyna i mir” na stsene florentiyskogo opernogo teatra [The Soviet opera “War and Peace” on the Florentine Opera House’ stage]. In: Pravda [Truth]. 1953. May 28.

35. *Spasskiy S.D.* Zametki ob opernom libretto [Notes on the opera libretto]. In: Sovetskaya muzyka [The Soviet music]. 1949. № 8. P. 27–37.

36. *Tarle E.V.* Nashestvie Napoleona na Rossiyu [Napoleon’s invasion of Russia]. In: *Tarle E.V.* Napoleon. Moscow: OGIZ Gospolitizdat [State publishing house of political literature], 1941. Gl. XIII. P. 249–285.

37. *Tolstoy L.N.* Voyna i mir. T. 3 [War and Peace. Vol. 3]. In: *Tolstoy L.N.* Sobranie sochineniy [Collected Works] v 12 t. T. V. Moscow: izd-vo “Pravda” [The Pravda publishing house], 1984.

38. *Tolstoy L.N.* Predislovie k sochineniyam Gyui de Mopassana [Preface to the works of Guy de Maupassant]. 1893–1894. In: *Tolstoy L.N.* Polnoe sobranie sochineniy [Full composition of writings] v 90 t. T. 30: Proizvedeniya [Works] 1882–1898 / Ed. and comm. by V.S. Mishin, N.V. Gorbachyov. Moscow: GIHL [State publishing house of fiction], 1951. P. 18–19.

39. *Uteshev A.P.* Istoriya sozdaniya opery Prokof’eva “Voyna i mir” [The history of the creation of Prokofiev’s opera “War and Peace”]. In: Cherty stilya S. Prokof’eva [Features of Prokofiev’s style] / Ed. L.G. Berger. Moscow: Sov. kompozitor [The Soviet composer publishing house], 1962. P. 58–81.

40. *Hohlovkina A.A.* “Voyna i mir” [“War and Peace”]. In: Sovetskaya muzyka [The Soviet music]. 1946. № 8–9. P. 15–28.

41. *Shestov L.I.* Dobro v uchenii gr[afa] Tolstogo i Nitsshe (filosofiya i propoved’) [Good in the teachings of Count Tolstoy and Nietzsche (philosophy and sermon)]. In: Voprosy filosofii [Philosophy questions]. 1990. № 7. P. 59–127.

42. *Shnitke A.G.* Zametki o dramaturgii pervoy kartiny i muzykal’nom

tematizme opery S. Prokof'eva "Voyna i mir" [Notes on the dramaturgy of the first picture and the musical thematism of S. Prokofiev's opera "War and Peace"]. In: Cherty stilya S. Prokof'eva [Features of Prokofiev's style] / Ed. L.G. Berger. Moscow: Sov. kompozitor [The Soviet composer publishing house], 1962. P. 32–57.

43. *Yudina M.V.* Vysokiy stoykiy duh. Perepiska [High persistent spirit. Correspondence] 1918–1945 gg. Moscow: ROSSPEN, 2006.

44. *Clark P.* From The Metropolitan Opera Archives: Early attempts to stage War and Peace at the Met (July 2001) [Electronic resource]. Available at: <http://archives.metoperafamily.org/Imgs/warandpeace-presskit.htm> (accessed: 22.06.2021).

45. *Downes O.* Opera outlook: season promises big box-office, even if repertory is little changed. In: New-York Times. 1947. November 9.

46. *Downes O.* 'War and Peace'. Prokofieff's opera based on Tolstoy's novel has timely impact. In: New York Times. 1944. January 2. Transl. by A.V. Bulycheva.

47. *Lucký Š.* Hudební událost světového významu. In: Kulturní Politika. 1948. 9 července. Transl. by S.A. Petukhova.

48. Metropolitan obtains 'War and Peace' rights. Plans under way to produce Prokofieff opera. In: Herald Tribune. 1946. December 21.

49. Prokofieff Opera off till next season. In: New-York Herald Tribune. 1947. February 17.

50. *Rinaldi M.* Musica. Note e rassegne. In: Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti. 1953. Anno 88, n° 1831, Luglio. P. 375–381.

51. Soviet opera in Florence; Prokofieff's 'War and Peace' gets 1st performance in West. In: New York Times. 1953. 28 May.

ARCHIVAL SOURCES

52. RGALI [Russian State Archives of Literature and Art]. Fund 1929 (Prokofiev S.S.) Op. [Inventory] 1. Ed. hr. [Storage unit] 38. Prokofiev S.S. *Eskizy i chernoviki 1-j redaktsii "Voyny i mira" s variantami bolee pozdnego vremeni* [Sketches and drafts of "War and Peace" with later versions] (August 15, 1941). 52 l.

53. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 55. L. 1. Prokofiev S.S. *Pervonachal'nyj plan opery "Voyna i mir"* [The Initial plan for the opera "War and Peace"]. Autograph (April 12, 1941). L. 2–2 rev. "Plan "Voyny i mira" v 1 vecher" ["Plan "War and Peace" in one evening"]. Autograph (December 5, 1948).

54. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 286. Prokofiev S.S. *Notnaya zapisnaya knizhka b/n* [Music notebook NN] [N^o 6] (January, 1933). 32 l.

55. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 287. Prokofiev S.S. *Notnaya zapisnaya knizhka* [Music notebook] N^o 7 (May 14, 1935). 24 l.

56. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 288. Prokofiev S.S. *Notnaya zapisnaya knizhka* [Music notebook] N^o 8 (May 31, 1936). 24 l.

57. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 289. Prokofiev S.S. *Notnaya zapisnaya knizhka* [Music notebook] N^o 9 (1940). 48 l.

58. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 290. Prokofiev S.S. *Notnaya zapisnaya knizhka* [Music notebook] N^o 10 (October 2, 1940). 64 l.

59. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 662. *Telegrammy i pis'ma E.M. Radina Prokof'evu* [Radin's telegrams and letters to Prokofiev] (June 24, 1937 – June 26, 1942). 9 l.

60. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 702. *Pis'mo L. Stokovskogo Prokof'evu* [Stokowski's letter to Prokofiev]. Authorized typescript (May 15, 1943). Transl. by S.A. Petukhova. Published for the first time.

61. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 713. L. 3–4. *Pis'mo A.A. Fadeeva Prokof'evu* [Fadeev's letter to Prokofiev]. Authorized typescript (February 29,

1952).

62. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 727. L. 7–7 rev. Telegramma M.B. Hrapchenko Prokof'evu [Hrapchenko's telegrams to Prokofiev] (May 7, 1943).

63. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 811. L. 15. Pis'mo direktora Teatra opery i baleta im. A.A. Spendiarova (Erevan) G.S. Varzhapetyana Prokof'evu [Varzhapetyan's letter to Prokofiev]. Authorized typescript (March 29, 1942). Published for the first time.

64. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 836. L. 40. Pis'mo E.M. Radina Prokof'evu [Radin's letter to Prokofiev]. Authorized typescript (May 5, 1943). Published for the first time.

65. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 18. Rannie varianty libretto 1-j redaktsii "Voyny i mira" [Early libretto' versions of the first redaction of "War and Peace"]. Typescript with edits by librettists, autographs. 38 l.

66. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 19. Razmetka udarnykh i neudarnykh slogov v tekstah libretto "Voyny i mira". Otryvki [Marking of stressed and unstressed syllables in the libretto texts of the "War and Peace". Excerpts]. 12 l.

67. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 98. Prokof'ev S.S. "Konspekt dlya dnevnika ili kratkiy dnevnik" ["Diary synopsis or short diary"]. Autograph (August 15, 1952 – March 1, 1953). 21 l. This excerpt is published for the first time.

68. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 184. L. 3. Pis'mo Prokof'eva E.V. Derzhanovskoy [Prokofiev's letter to Derzhanovskaya]. Autograph (September 4, 1943).

69. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 284. L. 5–7. Pis'mo Prokof'eva Fadeevy [Prokofiev's letter to Fadeev]. Authorized typescript (copy, January 10, 1952).

70. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 409. L. 37. Pis'mo E. Gotliba Prokof'evu [Gotlib's letter to Prokofiev]. Authorized typescript (August 28, 1942).

71. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 548. L. 4–4 rev. Dogovor. Gor[od]

Baku, 1 iyunya 1942 goda [Contract. Baku city, June 1, 1942]. Typescript.

72. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 616. Pis'mo L. Stokovskogo A.E. Bogatyryovu [Stokowski's letter to Bogatyryov]. Typescript (November 13, 1951). 1 l.

73. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 622. Stenogramma zasedaniya sekretariata Soyuza sovetskih kompozitorov s obsuzhdeniem fragmentov iz "Voyny i mira", ispolnennyh opernym ansamblem VTO [Transcript of the meeting of the secretariat of the Union of Soviet Composers with a discussion of excerpts from "War and Peace" performed by the WTO opera ensemble]. Typescript (October 10, 1952). 28 l.

74. RGALI. F. 1929. Op. 3. Ed. hr. 11. L. 4. Istochniki libretto. Rukopis' M.A. Mendel'son-Prokof'evoy b/d [Sources of the libretto. The manuscript of M.A. Mendelssohn-Prokofieva ND].

75. RGALI. F. 1929. Op. 3. Ed. hr. 92. Telegramma Prokof'eva L. Stokovskomu [Prokofiev's telegram to Stokowski] (April 2, 1946). 1 l.

76. RGALI. F. 1929. Op. 3. Ed. hr. 138. Pis'mo Prokof'eva V.G. Yakovlevu [Prokofiev's letter to Yakovlev]. Authorized typescript (draft, May 11, 1952). 1 l. Published for the first time.

77. RGALI. F. 1628 (Fadeev A.A.) Op. 2. Ed. hr. 1084. L. 10–11. Pis'mo Prokof'eva Fadeevy [Prokofiev's letter to Fadeev]. Authorized typescript (original, January 10, 1952).

78. RNMM [Russian National Museum of Music]. F. 33 (Prokofiev S.S.) № 827. Afisha prem'ery opery "Voyna i mir" v Prage [Playbill for the premiere of the opera "War and Peace" in Prague] (June 25, 1948). 1 l.

