

Марина Раку

К истории неосуществленных совместных проектов Всеволода Мейерхольда и Сергея Прокофьева

Эпизод второй.

Странное сообщение Зинаиды Райх:
гипотезы

**В зарубежном архиве композитора
есть телеграмма, которая до сих пор
не привлекла внимания его биографов:
«Л[е]Н[ин]Г[рад] АСТОРИЯ
СЕРГЕЮ ПРОКОФЬЕВУ
СТАТЬЯ ВОСХОЖДЕНИЕ НА ГОРУ
НАХОДИТСЯ ДВАДЦАТЬ СЕДЬМОМ ТОМЕ
СТРАНИЦА 197 ТОЧКА ПЕРЕПЕЧАТАВ
МАШИНКЕ ВЫШЛЮ ВАШ ПАРИЖСКИЙ
АДРЕС ДРУЖЕСКИЙ ПРИВЕТ =
ЗИНАИДА РАЙХ»¹**

Сообщение было отправлено композитору осенью 1933 г., когда Прокофьев находился на гастролях в СССР и дважды приезжал из Москвы в Ленинград: 28-е – время второго его ноябрьского посещения северной столицы.

Документ этот вызывает вопросы. Кто автор статьи, где искать двадцать седьмой том? И что за важный повод потребовал посылать столь спешно не письмо, а телеграмму?

Ответы долгое время не находились. И все же, не сразу, но автора удалось установить, хотя статьи под таким названием у него нет. В действительности она озаглавлена как «Заметки публициста о восхождении на высокие горы [курсив мой. – М.Р.], о вреде уныния, о пользе торговли, об отношении к меньшевикам и т. п.» Ее автор – Владимир Ленин. Статья с таким длинным и сложным названием – одна из его последних работ. Она была написана в феврале 1922 г., а впоследствии опубликована посмертно в двадцать седьмом томе ленинских сочинений². Почему Райх привела неточный заголовок? Возможны два ответа: из-за краткости телеграммы или из-за ошибки памяти. Сократить же его до «Заметок публициста» помешала опаска, что это блеклое название смешается с каким-нибудь другим – похожим.

Но странности на этом, пожалуй, не заканчиваются. Содержание ленинской статьи, по-видимому, казалось Райх столь важным для каких-то надобностей Прокофьева, что она даже обещала перепечатать текст, насчитывающий – ни много ни мало – восемь книжных страниц. Приведем некоторые выдержки из нее.

«I. Вроде примера

Представим себе человека, совершающего восхождение на очень высокую, крутую и не исследованную еще гору. Допустим, что ему удалось, преодолевая неслыханные трудности и опасности, подняться гораздо выше, чем его предшественники, но что вершины все же он не достиг. Он оказался в положении, когда двигаться вперед по избранному направлению и пути оказалось уже не только трудно и опасно, но прямо невозможно. Ему пришлось повернуть назад, спускаться вниз, искать других путей, хотя бы более длинных, но все же обещающих возможность добраться до вершины.

Спуск вниз на той невиданной еще в мире высоте, на которой оказался наш воображаемый путешественник, представляет опасности и трудности, пожалуй, даже большие, чем подъем: легче оступиться;



Телеграмма З. Райх С. Прокофьеву

не так удобно осмотреть то место, куда ставишь ногу; нет того особо приподнятого настроения, которое создавалось непосредственным движением вверх, прямо к цели, и т. д. <...>

Едва ли не будет естественным предположить, что у человека, оказавшегося в таком положении, являются, – несмотря на то, что он поднялся неслыханно высоко, – минуты уныния. <...> Голоса же снизу несутся злорадные. Одни злорадствуют открыто, улюлюкают, кричат: сейчас сорвется, так ему и надо, не сумасшествуй! Другие стараются скрыть свое злорадство...; они скорбят, вознося очи горе. К прискорбию, наши опасения оправдываются! Не мы ли, потратившие всю жизнь на подготовку разумного плана восхождения на эту гору, требовали отсрочки восхождения, пока наш план не кончен разработкой?

II. Без метафор

<...> Мы “доделали” буржуазно-демократическую революцию так “чисто”, как никогда еще в мире. Это – величайшее завоевание, которого никакая сила назад не возьмет.

Мы доделали выход из реакционной империалистской войны революционным путем. Это – тоже такое завоевание, которого никакая сила в мире назад не вернет... <...>

Мы создали советский тип государства, начали этим новую всемирно-историческую эпоху, эпоху политического господства пролетариата, пришедшую на смену эпохе господства буржуазии. Этого тоже назад взять уже нельзя, хотя “доделать” советский тип государства удастся лишь практическим опытом рабочего класса нескольких стран.

Но мы не доделали даже фундамента социалистической экономики. Это еще могут отнять назад враждебные нам силы умирающего капитализма. Надо отчетливо сознать и открыто признать это, ибо нет ничего опаснее иллюзий (и головокружения, особенно на больших высотах). <...> Погибшими наверняка надо бы признать тех коммунистов, которые бы вообразили, что можно без ошибок, без отступлений, без многократных переделываний недоделанного и неправильно сделанного закончить такое всемирно-историческое “предприятие”, как завершение фундамента социалистической экономики (особенно в стране мелкого крестьянства). Не погибли (и, вероятнее всего, не погибнут) те коммунисты, которые не дадут себе впасть ни в иллюзии, ни в уныние, сохраняя силу и гибкость организма для повторного “начинания сначала” в подходе к труднейшей задаче.

И нам тем менее позволительно впасть хоть в малейшее уныние, тем менее есть оснований для этого, что кое в чем мы, при всем нашем разорении, нищете, отсталости, голоде, начали двигаться вперед в области подготовительной к социализму экономики... <...>

III. Об охоте на лис; о леви; о серрати

Говорят, самым надежным способом охоты на лис является следующий: прослеженных лис окружают на известном расстоянии веревкой с красными флажками на небольшой высоте от снега; боясь явно искусственного, “человеческого” сооружения, лиса выходит только тогда и только там, где эта “ограда” из флажков приоткрывается; а там ее и ждет охотник. Казалось бы, осторожность для такого зверя, которого все травят, качество самое положительное. Но и тут “продолжение достоинства” оказывается недостатком. Лису ловят именно на ее чрезмерной осторожности.

<...>

“Ихний” лагерь злорадствует, ликует или проливает крокодиловы слезы весь, целиком... по поводу нашего отступления, нашего “спуска вниз”, нашей новой экономической политики. Пусть злорадствуют. Пусть выделывают свои клоунские упражнения. Каждому свое.

А мы не дадим себя во власть ни иллюзиям, ни унынию. Не бояться признавать своих ошибок, не бояться многократного, повторного труда исправления их – и мы будем на самой вершине»³.

Итак, главное содержание этого текста представляют образы революции, находящейся на распутье, метафоры трудного пути нового общества, зашедшего в тупик и ищущего решения. Целью же ее, в сущности, является оправдание и объяснение того резкого виража в сторону новой экономической политики (НЭПа), которая была объявлена руководством страны в начале 1920-х. В чем, однако, мог состоять интерес этой статьи для Прокофьева с Мейерхольдом десять лет спустя?

Как мы помним, именно в это время в Москве они обсуждали инсценировку романа Андре Мальро «Удел человеческий». «Доклад Мейерхольду» Прокофьева по поводу ее возможной драматургической композиции должен был, как уже упоминалось, состояться или девятого ноября (если композитор проставил дату намеченной встречи) или после девятого (если зафиксировал срок завершения сценария), – в любом случае к этому времени он уже приехал из Парижа. Но как могла быть связана ленинская статья с этим их совместным проектом?

Ответ однозначный: никак. Мальро вдохновлялся совсем иными образами и мыслями. В центре интереса писателя находилась судьба международного коммунистического движения конца 1920-х. За его событиями просматривалась фигура другого, уже низверженного советского лидера – Льва Троцкого. Идеи о всемирной революции и размышления о революционном терроризме на страницах романа откровенно резонируют с наиболее значительными работами Троцкого, чьи переводы стали в те годы достоянием европейской интеллигенции и оказались в центре внимания ее левых сил. Политическая же актуальность ленинской статьи 1922 г. к концу 1933-го явно осталась в прошлом. И чем же тогда, по мнению Райх, она могла заинтересовать Прокофьева – в принципе к политике равнодушного, демонстративно сохранявшего по отношению к ней на протяжении многих лет дистанцию отстраненного наблюдателя? Возможно, не тезисами ее, а картинными образами, своеобразной живописностью и, наконец, страстной полемичностью тона. То есть, собственно самими словами, которые он искал для своей новой работы.

Ею могла быть лишь «Кантата к двадцатилетию Октября» Прокофьева на тексты классиков марксизма-ленинизма – самое странное и



И. Грабарь. Портрет С. Прокофьева. 1941. Фрагмент

одно из самых оригинальных и впечатляющих его сочинений, до сих пор вызывающее к неоднозначной идеологической интерпретации.

Возникновение идеи этого опуса исследователи датируют по-разному: первый биограф композитора Израиль Нестьев – 1933 или 1934 годом⁴, Игорь Вишневецкий – январем 1936-го, когда композитор сообщил о своем замысле в газете «Вечерняя Москва»⁵. По предположению Саймона Моррисона и Нелли Кравец, он начал думать над ним летом 1932 г., когда с семьей отдыхал по приглашению своего нового знакомого Жака Садуля у него в деревне Сент-Максим на Лазурном берегу⁶. Старого французского коммуниста с семьей Прокофьева связывали весьма близкие отношения. Сын композитора Святослав вспоминал об этом периоде: «Чаще всего мы жили летом на берегу моря. Мне очень запомнилось местечко, которое называлось Сент-Максим. В нескольких километрах от берега стояла вилла, принадлежавшая известному журналисту Жаку Садулю. Сам Садуль жил в доме, расположенном еще выше в горах, а виллу сдавал нам. Вилла была в “распластанном” южном стиле, стояла на склоне, на совершенно безлюдном открытом месте, чуть дальше возвышались горы, а перед самым домом росла роскошная зонтичная сосна, отсюда и название: “Вилла зонтичных сосен”»⁷



В. Мейерхольд на строительстве нового здания ГосТИМа. 1934

«Известный журналист» и владелец солидной собственности в коммуне Сен-Тропе Жак Садуль (1881–1956) не только стал специальным корреспондентом московских «Известий» с сентября 1932 г., но и задолго до этого был проводником просоветской политической линии во французской прессе. Его, участника Гражданской войны, в 1927 г. советские власти наградили Орденом Красной Звезды – то ли памятуя о прежних боевых заслугах, то ли подталкивая к будущим пропагандистским. По собственному почину или же по просьбе своих советских товарищей, пропагандой он занимался и в общении с Прокофьевым. Дружба их в это время была крепкой, чему есть масса свидетельств. Например, в марте 1933 г. во время работы над фильмом «Поручик Киж», который послужил началом биографии Прокофьева как «советского композитора» (хотя репатриация еще была впереди), его душевный друг и активный помощник в деле продвижения на советском художественном рынке Владимир Держановский советовал обратиться за рекламной акцией этого предприятия именно к Садулю: «Дорогой Сергей Сергеевич <...> Вчера в “Правде” я увидел заметку о “Поручике Киж” и о Вашем писании музыки к нему. Очевидно, Атовмян, который сейчас в Ленинграде, договорился там с фабрикой. За все время это вторая заметка, включая

мою в “Советском искусстве” об американских безработных концертах <sic!>. Все это скучно и самые методы пропаганды жалкие. Я считал бы совершенно необходимым, чтобы о Вас, о Вашей американской поездке и о предстоящем приезде в Союз написал бы Жак Садуль, который своими талантливыми корреспонденциями в “Известия” составил здесь отличное имя. Так как все, что касается культурной связи нашего Союза с Западом, всегда найдет место на страницах “Известий”, в особенности, когда дело идет о крупном художнике и о пропаганде советского творчества. Весь вопрос в том, кто пишет. Поэтому эпопею с Садулем я считаю настоятельно необходимой, если ее возможно организовать. Поскольку Вы, все-таки, добрые знакомые, дружеская беседа, ведь вполне естественна. Думаю, что я прав в своих пожеланиях. До свиданья»⁸

Композитор писал Александру Афиногенову 10 сентября 1932 г.: «Пользуюсь библиотекой т. Садуля, на даче которого мы живем, чтобы читать Ленина по-французски. Вы скажете, что это эстетизм, но я как-то раньше читал Чехова и Достоевского по-немецки – и, уверяю Вас, выходило здорово. Французский язык я знаю довольно хорошо...»⁹

Как полагает Екатерина Дорохова, Прокофьев «стремился сделать драматурга либреттистом своего нового сочинения, но к тому времени, когда их работа должна была перейти в более активную стадию, последний уже был обременен другими проектами»¹⁰. Это предположение не вяжется с более поздним эпизодом истории создания кантаты, приводимым той же исследовательницей. Председатель Комитета по делам искусств и по совместительству Всесоюзного комитета Платон Керженцев, докладывая в мае 1936-го председателю Совнаркома Вячеславу Молотову о беседах с Прокофьевым относительно либретто кантаты, которое вызывало в Комитете серьезные опасения из-за использования текстов Ленина, писал, в частности: «Не отрицая возможности использования отдельных цитат в ходе музыкального развития кантаты, мы предложили Прокофьеву в этом духе пересмотреть свой план. Рекомендовали мы ему также использовать материал советских поэтов. *Эту мысль он отверг категорически*»¹¹ [курсив мой. – М.Р.].

Из приведенного разговора становится неопровержимо ясно, что зерном прокофьевского замысла кантаты были именно ленинские тексты, которые не подлежали замене. Отказ же использовать стихи советских поэтов не был связан с невысокой оценкой их качества: к моменту встречи с Керженцевым Прокофьев уже написал песни на стихи современных советских поэтов в цикле «Четыре песни для голоса

с фортепиано» оп. 66 (указав на возможность их исполнения как сольно, так и хором). Две из них – «Растет страна» (№1) и «Сквозь снега и туманы» (№2) – как раз на слова Афиногенова. Заметим, что эти абсолютно «советские» по своему оптимистическому тону и очевидной пропагандистской окраске текста сочинения были завершены еще до того, как Прокофьев окончательно переехал в СССР. Таким образом, участие Афиногенова в этом замысле вряд ли планировалось. Правда, смущает то, что его стихотворение «Песня Геннадия» из пьесы «Далекое», положенное Прокофьевым на музыку под названием «Растет страна» в 1935-м, обнаруживается на обороте одного из листов рукописи прокофьевского либретто кантаты¹²: это может означать, что композитор «примерял» скромный афиногеновский стих к соседству с более монументальными высказываниями вождей. Однако сама пьеса «Далекое» была написана только в 1935 г.: композитор, судя по всему, почти сразу положил стихотворение отсюда на музыку. И значит, совпадение случайно: он попросту использовал «оборотку» бумаги для новых записей. И все же имя Афиногенова не зря возникло в подобном контексте: в конце 1930-х правительственными органами Афиногенову действительно было предложено участие в некоем сходном предприятии – «народно-героическом представлении на тему “Ленин”»¹³.

Возвращаясь к вопросу о предполагаемых соавторах Прокофьева, примем во внимание еще одно чрезвычайно важное документальное свидетельство – признание Петра Сувчинского, сделанное уже в 1975 г. американскому музыковеду Малькольму Брауну. Вспоминая о том, как он участвовал в выборе текстов для будущей прокофьевской кантаты и даже предложил идею использования двух хоров как основу драматургии, он упомянул и о других участниках формирования этого замысла: «Этот проект контролировали Жак Садуль и люди, – я не знаю их имен, – с которыми С.П. говорил в Москве»¹⁴

Телеграмма Райх подсказывает, что среди «московских советчиков» был Мейерхольд. По-видимому, об этом сочинении шла речь между Прокофьевым и Мейерхольдами – Райх в Москве в конце 1933 г. И, вероятно, в том разговоре или актриса, или режиссер вспомнили про какую-то статью Ленина, где с их точки зрения поднимался важный для будущего произведения тезис. Но название всплыло в памяти уже после отъезда композитора. Торопливость же реакции (телеграмма, а не письмо) объясняется тем, что поиск текстовых материалов был в разгаре и Райх об этом знала. Действительно, в первой половине 1933 г.

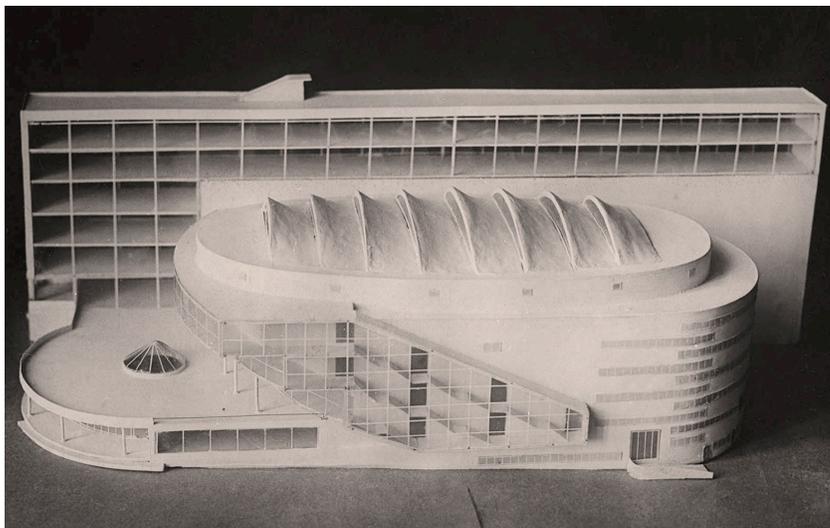


Жак Садуль. 1925

в письмах к Атовмьяну Прокофьев неоднократно возвращается к просьбе о присылке ему собраний сочинений Ленина теперь уже на русском. Актриса прибегла именно к срочной почте: в Москве они, по-видимому, до конца 1933 г. уже не могли встретиться – сразу после ленинградских выступлений композитор должен был вернуться во Францию.

Тот развернутый картинный эпизод из обширной ленинианы, который был подсказан телеграммой Райх, нашел в результате более сжатое воплощение в четвертой части кантаты, для которой была отобрана цитата из статьи Ленина «Что делать?» (1902): «ХОР: Мы идем тесной кучкой по обрывистому и трудному пути, крепко взявшись за руки. Мы соединились, по свободно принятому решению, именно для того, чтобы бороться с врагами и не отступаться в соседнее болото, обитатели которого с самого начала порицали нас за то, что мы выделились в особую группу и выбрали путь борьбы, а не путь примирения».

Здесь возникает и тот же образ гор, на которые с риском взбирается «тесная кучка» большевиков, и те же образы врагов, сопровождающих этот путь осуждением и хулой. Но нет рискованного тезиса об отступлении, который, несомненно, привлек бы внимание советской цензуры. Сюжет кантаты неумолимо движется к революционному перелому, к победе и ее бескомпромиссному утверждению в сталинской конституции.



М. Бархин и С. Вахтангов. Макет нового здания ГосТИМа

Итак, вполне конкретный повод, вызвавший отправку телеграммы Райх, при сравнении двух ленинских текстов (предложенного ею и выбранного Прокофьевым) становится понятен. Но тогда возникает и новый вопрос: почему «ленинская» тема возникла именно в беседах Прокофьева с четой Мейерхольд–Райх и почему этот параллельный проект композитора вызвал у них столь живую реакцию?

Ответ коренится в событиях творческой жизни Мейерхольда рубежа 1932–1933 гг., в собственных его планах этого времени. Несомненно, что главным и наиболее масштабным из них был проект нового здания ГосТИМа. Мейерхольд приступил к его разработке в 1930 г., а в течение 1933-го планировалось окончание работ. Как известно, в результате начатое для мейерхольдовского театра строительство не было завершено в задуманном виде: арест режиссера привел к тому, что здание было перепрофилировано, став Большим залом Московской филармонии.

До нашего времени идеи Мейерхольда и его архитекторов, сменявших друг друга на разных этапах обсуждения, представляются беспрецедентными: здание должно было стать маленькой вселенной, вмещающей все возможные формы театральной и общественной жизни:

«Мейерхольд часто говорил об этом здании. Неоднократно появлялись в газетах и журналах статьи об этом необыкновенном театре, где предусмотрен проектом зал на две тысячи человек, но партера нет, нет и обычной сцены с занавесом и кулисами. Все действие должно происходить на выдвинутой в зрительный зал овальной арене. Места для зрителей подковообразным амфитеатром окружают эту огромную площадку с двумя вращающимися кругами, люками-подъемниками и отдельными выдвигаемыми платформами. Сцена-арена (34 метра в длину и 16 – в ширину) предназначалась и для актеров, и для массовых сцен, для проезда автомашин и даже для праздничных процессий и демонстраций. Механизмы могут убрать сцену и сразу открыть бассейн с водой, если это понадобится для спектакля. Зал опоясывают две галереи – не для зрителей: одна для множества осветительных приборов, другая – для киноаппаратов, которые пошлют свои проекции на стены, на потолок и даже на пол.

Все это дает постановщику безграничные возможности. Вполне понятны слова Мейерхольда, что это может открыть “новую эру в истории театра”¹⁵.

Действительно, по мысли создателей проекта, это должно было дать толчок всесоюзному движению к созданию «синтетического театра массового действия», здания которого и начали проектироваться в Ростове-на-Дону, Харькове, Свердловске, Новосибирске. Заметим, что в основу этих идей была положена модель классического пространства оперы как синтетического жанра. Архитектурная отсылка к античному амфитеатру лишь еще сильнее подчеркивает этот оперный генезис: здесь ощущается влияние вагнеровских идей о театре «музыкальной драмы», в которые Мейерхольд был погружен еще до 1917 г., изучая статьи немецкого реформатора в связи с постановкой «Тристана и Изольды». Но, словно продолжая «вагнеровскую инерцию» 1910-х, в советских 1930-х предполагался выход к все более всеобъемлющему синтезу музыки, балета, драмы, кино, спорта, пропагандистских действ. Образ здания рождался под знаком массовых революционных действ, опробованных советской режиссурой на протяжении 1920-х. Весной 1921 г. газета «Жизнь искусства» писала о планах постановки Мейерхольдом «феерической пантомимы» «Дифирамб электрификации» на музыку Третьей симфонии Бетховена. Этот нереализованный замысел, соприкасавшийся с эстетикой массовых зрелищ, он через десять лет, по-видимому, все еще собирался воплотить на новой

площадке ГосТИМа. И в 1932-м требования, предъявлявшиеся Мейерхольдом как заказчиком здания к проекту, были сориентированы именно на дальнейшее развитие этих идей, трактуемых с точки зрения модели «синтетического театра»: «Театр должен иметь хорошее свойство вокзала. Театр не должен быть местом уюта. У нас театр – место согревающее. В совр[еменной] жизни – мы должны видеть проходные дворы (метрополитены, коридоры – неожиданности). <...> Театр не должен бояться, чтоб в него влетал автомобиль, мотоциклетка. <...> Иду по улице, мимо ворот, где исполняется дифир[амб] электриф[икации], попадаю на движ[ущийся] тротуар – в вокзал, он выносит на неподвижную площадку. <...> Верхний этаж должен раскрываться – для аэроплана»¹⁶.

И на вопрос о продолжительности спектаклей Мейерхольд отвечал: «Неизвестно. Когда угодно и сколько угодно. Нанизывание и чередование каких-то кусков»¹⁷.

След этих идей отпечатался на самой партитуре кантаты с ее весьма специфической инструментровкой, которую автор в 1937 г. характеризовал своему другу и коллеге Владимиру Дукельскому как «грузную машину для оркестра, двух хоров, военного оркестра, группы ударных и группы гармошек»¹⁸. Сравнение с грузовиком недаром возникло в этих строках – автомобили должны были стать непременным атрибутом массовых постановок Мейерхольда в новом театре. Не зря возникла и группа гармошек – у Прокофьева они наверняка могли ассоциироваться с режиссурой Мейерхольда. Возможностями такого ансамбля режиссер увлек композитора еще при первых посещениях ГосТИМа весной 1927-го. Прокофьев записал в дневнике 5 марта: «В антрактах Мейерхольд демонстрировал мне гармонистов, замечательных виртуозов своего дела, которые играют у него в “Лесе” Островского. Слышать их было очень интересно, так как они придумали немало оркестральных эффектов. На вопрос, что я могу порекомендовать им из моих сочинений, я подумал и предложил дешеровское Скерцо оп.12 [посвященное В. Дешевову. – М.Р.] – думаю, что на гармошках оно вышло бы презанятно»¹⁹.

Пройдет десять лет, и Прокофьев придумает, «что нового» из своей музыки предложить гармонистам, введя их в состав Кантаты.

Для презентации «новой театральной эры» Мейерхольду несомненно требовалось сочинение, которое могло бы продемонстрировать невероятные возможности этого грандиозного утопического пространства.



В. Мейерхольд на строительстве нового здания ГосТИМа. 1934

Что-то соответствующее раннеревOLUTIONным идеям программы «Театрального Октября», упоминание о которых мелькает на страницах стенограмм его тогдашних выступлений, – эти замыслы окончательно Мейерхольда никогда не оставляли. Позже, к 1936 г., когда строительство театра затянется, он выдвинет на роль такого названия пушкинского «Бориса Годунова», заметно сузив начальный размах. Но на рубеже 1933–1934 гг. он явно искал соавтора в создании *синтетического музыкально-театрального массового жанра*.

«Ленинская кантата», какой она вызревала в тогдашних планах Прокофьева, была идеальным *opus magnum* для открытия нового здания ГосТИМа. Остается только вообразить, что мог подсказать режиссер композитору по поводу такого масштабного начинания, как задуманная кантата. Тем не менее обнаруженная телеграмма позволяет нам понять, что такое обсуждение состоялось, немало взбудоражив обе стороны.

Таким образом, трагический список несбывшихся работ теперь можно пополнить еще одним названием. Открытие задуманного Мейерхольдом театра-утопии его постановкой прокофьевской «Кантаты к двадцатилетию Октября» могло стать одним из выдающихся событий

русского и мирового художественного авангарда XX в. Но в этом случае и само сочинение Прокофьева наверняка обрело бы иные черты и форму, о которых можно только гадать.

Примечание. Статья написана на дополненных и переработанных материалах глав монографии: *Раку Марина.* Время Сергея Прокофьева. Драматический театр: музыка, люди, спектакли, замыслы. М: Слово/Slovo, 2022.

- ¹ З.Н. Райх – С.С. Прокофьеву. Телеграмма от 28 ноября 1933 // SPA_11373. Публикуется впервые.
- ² Ленин В.И. Заметки публициста о восхождении на высокие горы, о вреде уныния, о пользе торговли, об отношении к меньшевикам и т. п. // Ленин В.И. Сочинения. Изд. 2-е, исправленное и дополненное / под ред. В.В. Адоратского, В.В. Молотова, И.А. Савельева. Т. 27. 1921–1923. М.-Л.: ГИЗ, 1930. С. 197–205.
- ³ Там же.
- ⁴ См.: *Нестьев И.В.* О Ленинской кантате: Из истории музыкальной Ленинианы // Советская музыка. 1970. №4. С. 93–103; *Нестьев И.В.* Музыка, вдохновленная гением Ленина // Ленин и музыкальная культура: сб. статей. М.: Советский композитор, 1970. С. 45–75; а также *Orlov V.* Prokofiev and the Myth of Revolution: The Cantata for the Twentieth Anniversary of the October Revolution // Three Oranges: Prokofiev Studies Journal. 2007. No.13. May. P. 14–22.
- ⁵ См.: *Вишневецкий И.Г.* «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов: история вопроса. М.: НЛО, 2005. С. 127–131.
- ⁶ См.: *Morrison S., Kravetz N.* The Cantata for the Twentieth Anniversary of October, or How the Specter of Communism Haunted Prokofiev // The Journal of Musicology. Vol.23. No.2 (Spring 2006). P. 227–262.
- ⁷ Цит. по: Мой отец: страницы жизни. Беседа Н. Савкиной со Святославом Прокофьевым // Музыкальная жизнь. 1991. №2. С. 20.
- ⁸ В.В. Держановский – С.С. Прокофьеву. Письмо от 14 марта 1933. Автограф // SPA_10642. Публикуется впервые.

- ⁹ С.С. Прокофьев – А.Н. Афиногенову. Письмо от 10 сентября 1932 // РГАЛИ, ф. 2172 (А.Н. Афиногенов), оп. 1, ед. хр. 191. л. 1. В оригинале публикуется впервые (ранее – на английском: *Morrison S., Kravetz N.* Op. cit. P. 229; а также *Morrison S. The People's Artist. Prokofiev's Soviet Years.* Oxford University Press, 2009. P. 55).
- ¹⁰ *Дорохова Е.* «Кантата к двадцатилетию Октября» С. Прокофьева: история создания // *Opera musicologica.* 2011. №1[7]. С. 81.
- ¹¹ Цит. по: Там же. С. 86.
- ¹² См.: *Morrison S.* Op. cit. P. 420.
- ¹³ Письма Всесоюзного Комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР, Управления по делам искусств при Моссовете Афиногенову Александру Николаевичу с просьбой принять участие в создании народно-героического представления на тему «Ленин», создании репертуара малых форм и по др. вопросам. 31 октября 1936 – 17 августа 1940 // РГАЛИ, ф. 2172, оп.1, ед. хр. 37.
- ¹⁴ Цит. по: *Morrison S.* Op. cit. P. 58.
- ¹⁵ *Громов В.* Замысел постановки // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда / Ред.-сост. Л.Д. Вендровская, А.В. Февральский. М.: ВТО, 1978. С. 353–354.
- ¹⁶ Выступление о новом театральном здании на заседании архитектурной группы ГосТИМ. Протокольная запись З.Н. Райх [1932] // РГАЛИ, ф. 998 (Мейерхольд В.Э.), оп. 1, ед. хр. 629. Л. 1. Публикуется впервые.
- ¹⁷ Там же. Л. 2. Публикуется впервые.
- ¹⁸ Цит. по: *Вишневецкий И.* Указ. соч. С. 341.
- ¹⁹ *Прокофьев С.* Дневник. 1907–1933. В 2 т. / расшифр. и подгот. к печати С. Прокофьев. Т. 2. Париж: sprkfv, 2002. С. 538.