

МЕЖДУ МОЦАРТИАНСТВОМ И СОЦРЕАЛИЗМОМ

20 февраля 1905 года тринадцатилетний Сережа Прокофьев, уже студент Петербургской консерватории, писал отцу в Солнцевку: «Концерт был удивительно неинтересен: играли скучнейшую и длиннейшую моцартовскую вещь»¹. Позже он так комментировал это письмо: «Моцарта я в то время и много лет после не любил, вероятно, не находя в нем интересных гармоний и драматического содержания, которые особенно интересовали меня в музыке. Моя антипатия была настолько ярко выражена, что когда кто-то стал хвалить его, я воскликнул: «ну как можно любить Моцарта!»². Впрочем, слова «и много лет после» являются явным преувеличением. Там же, в «Автобиографии» встречаем запись, воссоздающую период консерваторских занятий в классе Н.Н. Черепнина (1908 год), где Прокофьев сообщает, что под влиянием учителя он «постепенно входил во вкус партитур Гайдна и Моцарта». «Отсюда родилась или надумалась “Классическая симфония”, правда, лишь через пять-шесть лет»³. Известно высказывание Прокофьева о моцартианстве «Классической симфонии»: «Моцарт жил 200 лет назад. Я испытывал большое удовольствие, сочиняя "Классическую симфонию", и делал это подобно тому, как сделал бы Моцарт, если бы он жил сегодня. Моцарт, его стиль в произведении несомненно присутствуют»⁴. В действительности дело обстояло гораздо глубже, нежели стилевая близость или даже дань почитания великому венцу. Симфония стала началом устойчивой, прошедшей через всю творческую биографию Прокофьева тенденции.

Видимые приметы этой тенденции без труда фиксирует наше аналитическое сознание, отмечая точки соприкосновения, лежащие, что говорится, на поверхности. В.А. Дукельский – близкий друг Прокофьева в пору его жизни за рубежом – эти приметы обнаруживал в еще более ранних, написанных за пять-шесть лет до «Классической симфонии», сочинениях: в Первом фортепианном концерте и Второй фортепианной сонате, называя их автора «прямым потомком Моцарта». «Я берусь доказать, – писал он, – что мелодический дар Прокофьева равен моцартовскому. Прокофьевские долгие, великолепно вылепленные и изваянные мелодии, пульсируя мощным беспокойством нашего времени, являются истинно и ясно классическими (в подлинном смысле этого весьма затасканного термина), подобно мелодиям божественного Амадея»⁵. Во многих последующих сочинениях классика XX века ощущается, может быть, не столь наглядная, как в «Классической симфонии», но достаточно прямая ориентация на моцартовскую модель: в Первом

¹ Прокофьев С. Автобиография. М., 2007. С. 158.

² Там же. С. 158.

³ Там же. С. 339.

⁴ Цит. по: Страницы биографии / Публикация и комментарии В. Варунца // Советская музыка, 1991, №4. С. 65.

⁵ Дукельский В. По справедливости, с восхищением и дружбой: от Дукельского – Прокофьеву, с оглядкой на Стравинского (1930) // Вишневецкий И. «Евразийское уклонение» в музыке 1920 – 1930-х годов. М., 2005. С. 390-392.

струнном квартете, в классически ясной и стройной Сонате для флейты и фортепиано, особенно ее финале, в «Пасторальной сонатине» для фортепиано, в игровом, заразительно веселом финальном *Vivace* Шестой симфонии... Примеры можно умножить. Все они дают основания говорить о «моцартизмах» в образном мире сочинений Прокофьева, в их музыкальном языке, в принципах структурной организации. Многочисленные жанрово-стилевые ассоциации с моцартовской музыкой рожают балеты Прокофьева и в первую очередь «Золушка», но не только... С.П. Дягилев находил следы влияния Моцарта и в «Стальном скоке». В интервью, данном после парижской премьеры балета, он отмечал: «Его музыка полна мелодий; одну из частей «Стального скока» можно просто принять за музыку Моцарта, если бы, правда, он жил в наши дни»⁶.

Еще в большей мере о Моцарте заставляют вспоминать оперы Прокофьева – с присущей им музыкально-драматургической полифонией, так называемым «параллельным монтажом». Исследователи прокофьевского театра связывают эти приемы чаще всего с воздействием кинематографа, что вполне справедливо, но, думается, не менее важными истоками стали для Прокофьева жанрово куда более близкие способы организации музыкально-сценического времени и пространства в операх Моцарта, где, если не бояться внешней парадоксальности сказанного, можно обнаружить «кинематографические черты». Особенно много параллелей и аналогий с моцартовским театром рожают комические оперы Прокофьева. Здесь прочерчивается прямая линия преемственности от «Свадьбы Фигаро» к «Дуэнье». Сам дух прокофьевской оперы, многочисленные стилевые аллюзии, органичный сплав искрометного юмора и проникновенного лиризма, стремительность музыкально-сценического развития, яркая рельефность характеров, гибкость оперных форм, динамика свободно построенных ансамблевых сцен – все это несет на себе зримую печать моцартианства. Нельзя в этой связи не признать справедливым утверждение М.С. Друскина, что «не "Кавалер роз" Р. Штрауса, как нередко указывалось, а именно "Дуэнья", является наиболее моцартовской среди комических опер XX века»⁷.

И все же не в прямых стилевых влияниях, не в наследовании тех или иных образно-тематических, драматургических, языковых принципов, вполне фиксируемых в художественной ткани произведений, и даже не в комплексной ориентации на моцартовскую модель состояла для Прокофьева сущность данной традиции. Все эти «похожести» были видимыми знаками и следствием некоей типологической общности двух гениев, разделенных полуторавековой исторической дистанцией. Речь здесь может идти о близости коренных, сущностных, лежащих в самой природе их музыкального мышления тенденций, уходящих в самые глубины художественного метода композиторов, а потому не исчерпывающихся каких-либо внешними проявлениями.

⁶ Цит. по: Страницы биографии // Советская музыка, 1991, №4. С. 68.

⁷ Друскин М. Музыкальный театр Прокофьева // Друскин М. Избранное. Монографии, статьи. М., 1981. С. 218.

Созвучность мировидения, мирочувствования двух художников своеобразно отразилась в словесных характеристиках их творчества, вплоть до сходства лексики, «набора» эпитетов и сравнений:

Чайковский о Моцарте: «Может быть, именно оттого, что в качестве человека своего века я надломлен, нравственно болезненен, – я так и люблю искать в музыке Моцарта, по большей части служащей выражением жизненных радостей, испытываемых здоровой, цельной, не разъединенной рефлексом натурой, – успокоения и утешения»⁸;

Б. Асафьев о Моцарте: «Музыка Моцарта неразрывно связана с представлением о гармонически ясном и кристаллически чистом строе душевном: солнце, светлое сияние, лучистость, радость»⁹;

Артур Рубинштейн о Прокофьеве: «Лучше всего я постигаю Солнце благодаря нескольким гениальным личностям, с которыми имею счастье быть знакомым. Король-Солнце сказал: “Государство – это я!” Вы, мой дорогой Прокофьев, могли бы сказать: “Солнце – это я!”¹⁰;

А. Раскатов о Прокофьеве: «Творчество Прокофьева... явление настолько гармоничное, что даже удивительно, как ХХ, "вывихнутый в суставах век", смог породить нечто подобное... Этот солнечный свет был неистребим, и Прокофьев пронес его через все коллизии своей нелегкой жизни»¹¹.

Во всех приведенных и многих других высказываниях о композиторах звучат единые мысли о гармоничности мирозерцания двух «светлых гениев», животворящей, солнечной силе, всепоглощающем оптимизме, не лишённом глубины прозрений сложности жизни и ее трагизма, но при этом свободном от раздвоенности и рефлексий.

Прокофьевская идея «новой простоты» тоже дает основания говорить о его моцартианстве. Осознанное стремление к соединению сложности и простоты, или, говоря современным языком, – элитарности и общедоступности было своего рода эстетическим кредо Моцарта. Он писал в письме отцу в Зальцбург 28 декабря 1872 г.: «Кое-где только знатоки получают удовольствие. Но так, что дилетанты тоже останутся довольны, хотя и не будут знать почему [...] Теперь ни в какой вещи никто не знает и не ценит подлинного. Чтобы иметь успех, надо писать так, чтобы они были всякому понятны и их смог бы напеть простой кучер, или же – чтобы они были настолько непонятны, что нравились бы именно этим – ибо никакой разумный человек их не может понять»¹². Если не знать, кому принадлежат эти слова, можно подумать, что они сказаны в ХХ столетии: во времена Прокофьева, да и для него самого они звучали с поразительной актуальностью.

Нередко в литературе высказываются мнения о том, что движение Прокофьева в сторону «искусства для всех», демократизации, упрощения

⁸ Чайковский и Надежда Филаретовна фон-Мекк. Переписка. Кн. 1 / Под ред. В.А.Жданова и Н.Т.Жегина. М., 2004. С. 329.

⁹ Асафьев Б. Моцарт // Б. Асафьев О симфонической и камерной музыке / Под ред. А.Н.Дмитриева. Л., 1991

¹⁰ Что вы думаете о Солнце? [Из записей в «солнечном» альбоме Прокофьева] // Советская музыка, 1991, №4. С. 110.

¹¹ Раскатов А. Ее час – впереди // Советская музыка, 1991, №4. С. 51.

¹² Моцарт В. Полное собрание писем / Науч. рук. издания И.С. Алексеева. М., 2006. С.356.

языка было продиктовано советской идеологической доктриной, что было «два Прокофьева»: зарубежный («не советский») – смелый новатор, «абсолютно свободный в своем творческом полете», и советский – традиционалист, следующий нормам социалистического реализма, творивший «по законам того времени», «носитель передовой социалистической идеи»¹³. Однако согласиться с такой «периодизацией» трудно. Поворот к «новой простоте» произошел задолго до возвращения композитора в СССР. Это была естественное, природное, а отнюдь не навязанное извне, стремление к общительности. Оно явственно проявилось в творчестве композитора уже во второй половине 1920-х годов, а в 1930 году Прокофьев так высказывался по этому поводу: «Музыка становится проще. Я замечаю, что новая простота характеризует не только мой собственный стиль, но и свойственна сочинениям других композиторов... Это – безусловно и реакция на крайние проявления модернизма. Я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрапункту и к большей мелодичности стиля; все это я называю «новой простотой»¹⁴. В это же время композитор, чуть ли ни повторяя приведенные выше моцартовские слова, задумывается над тем, «что именно надо сейчас делать, чтобы было и для масс, и в то же время оставалось хорошей музыкой»¹⁵. Судя по всему, ему удастся достигнуть желаемого эффекта.

И.Г. Вишневецкий в книге о Прокофьеве приводит частное, но красноречивое тому свидетельство: «Владимир Набоков-Сирин с изумлением писал 15 сентября 1930 года в берлинской эмигрантской газете "Руль", читателем которой сам Прокофьев был многие годы: "Вчера, входя в дом, я слышал, как у швейцарихи (ограниченной и недоброжелательной женщины) радио играло Прокофьева"»¹⁶. Как тут не вспомнить пушкинского слепого скрипача в «Моцарте и Сальери», разыгрывавшего в трактире арию из оперы Моцарта?

Но нужно заметить, что и до стилистического перелома – поворота к «новой простоте», в период дерзкой, шокирующей многих новизны сочинения Прокофьева уже обладали свойством «врожденной» общительности. Она «обеспечивалась», прежде всего, ритмической выразительностью, выдвиганием на первый план ритмо-моторного начала, токатности, «ударности» с присущей им остротой, динамизмом, мощной энергетикой. Как известно, метроритмический фактор, генетически обладает способностью более непосредственного, чувственного, не лишеного физиологичности воздействия на слушателя (остальные средства музыкальной выразительности могут при этом отличаться сложностью и изощренностью). Не случайно, например, именно ритм стал одним из важнейших, сущностных выразительных средств и джаза, и рок-музыки, определяющим их специфику, являющимся их опознавательным знаком. Впрочем, аналогичную функцию метроритмический фактор выполняет и в любой танцевальной музыке. У Прокофьева господ-

¹³ Привожу выдержки из заметок В. Екимовского «Их двое» (Сов. музыка, 1991, №4. С.53), но подобная точка зрения является достаточно распространенной.

¹⁴ Цит. по: Страницы биографии // Советская музыка, 1991, №4. С. 67.

¹⁵ Прокофьев С. Дневник. Ч. 1. Paris. С. 828

¹⁶ Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. М., 2009. С. 360.

ство моторно-двигательного начала тоже связано с широко понимаемой танцевальностью (открытой или опосредованной), усиливающей общительность его «музыкальных посланий», их направленность на аудиторию. Танцевальность же создавала дополнительные параллели с классическим инструментализмом XVIII века, в том числе и моцартовским, родившимся в бытовой среде, в практике обиходного музицирования и пронизанным атмосферой танца. Хорошо известно высказывание И.Ф. Стравинского о том, что «музыка XVIII века вся является в известном смысле танцевальной музыкой»¹⁷.

Трудно определить существо творческого метода Моцарта и моцартовской традиции более точно и емко, чем это сделал Пушкин в часто цитируемой, гениальной в своей афористичности фразе из уже упоминавшейся маленькой трагедии: «Какая смелость и какая стройность!». Эти слова, сказанные Сальери об одном сочинении, фактически представляют собой широкое и универсальное обобщение: они характеризуют куда более принципиальную особенность дарования композитора, нежели его умение облекать новаторские музыкальные идеи в строгую и отточенную форму (хотя последнее в свете интересующей нас темы тоже важно).

Смелость Моцарта состояла, прежде всего, в абсолютно новом, неизвестном композиторам-предшественникам и современникам самоощущении своей внутренней свободы – человеческой и творческой в их нерасторжимом единстве. Процесс эволюции моцартовского искусства представлял собой сложный и драматичный путь освобождения от множества правил и условностей, господствовавших в искусстве его времени, а стремление выйти за границы царивших в его художественном окружении эстетических идеалов укрепляло в композиторе чувство собственного достоинства и освобождало его как личность, независимую ни от придворных нравов, ни от отцовской власти, ни от своего покровителя – зальцбургского архиепископа.

Моцарту было близко гердеровское понимание творца. Истинное творчество – по Гердеру – не должно следовать заранее данным образцам, не может считаться с существующими предписаниями, правилами риторики и поэтики. Сформулировав понятие «гения», немецкий философ в первую очередь относил к его качествам оригинальность, отрицание условностей, независимость от любого рода регламентаций. Как известно, под воздействием гердеровских идей развивалась немецкая литература «бури и натиска», для которой свобода личности была не только принципом творчества, но и его темой, содержанием художественных концепций. Искусство Моцарта (и прежде всего его оперный театр) явственно корреспондировало с этим комплексом тем и идей. Есть, однако, одно существенное отличие. Оно состоит в том, как указанные идеи входили в художественную структуру моцартовских произведений. В них отсутствовала преувеличенная патетика в отстаивании этих идей, героическая борьба за свободу или индивидуальное бунтарство (в духе героев Ф.М. Клингера или Ф. Шиллера), и уж тем более, теоретические размышления или политические декларации о правах человека. Художественная независимость Моцарта была до такой степени органична и универсальна, что он был свободен от любых теорий – философских, нравственных,

¹⁷ Стравинский И. Диалоги / Под ред. М.С. Друскина. Л., 1976. С. 172.

эстетических, социальных, в том числе и тех, которые провозглашали свободу как высшую человеческую ценность. Никакие изначально постулируемые, пусть самые передовые, идеи не могли стать для композитора ни импульсом творчества, ни, тем более, его основой. Моцартовские герои не размышляли о свободе и не боролись за нее – они ею дышали.

Что же касается моцартовской стройности, здесь также следует иметь в виду не только формально-конструктивное проявление этого качества, но и стремление композитора, следуя вечным истинам, достичь совершенной гармонии, утвердить высший миропорядок и дисциплину. Моцарт, особенно в последних своих сочинениях – «Дон Жуане», «Волшебной флейте», симфонии «Юпитер», Реквиеме – пришел к редкому единству безудержной фантазии и безупречной логики, бьющего ключом потока художественных идей и поразительной дисциплины мышления, стихийной эмоциональной силы и мудрого рационализма.

Именно это глубокое внутреннее единство, проявившее себя во всех возможных направлениях, на всех этажах созданного Моцартом совершеннейшего музыкального здания: в содержании его концепций, круге образов, трактовке жанров, принципах драматургии и формообразования, системе музыкального языка – составило суть его традиции и оказало сильнейшее влияние на музыкальное искусство XX века и на Прокофьева, быть может, как ни на кого другого. Новаторски смелое, нарушающее любые стилевые каноны, искусство Прокофьева заражало своей раскрепощенностью и свободой, но эта свобода по-моцартовски сочеталась с организующе-рационалистическим началом, с той высшей стройностью, о которой мы говорили в связи с автором «Дон Жуана» и «Волшебной флейты». Более того, именно в контексте такой дисциплинирующей стройности и сама художественная свобода обрела особую глубину, смысл и диалектичность. Творчество Прокофьева уже в первых опусах, и чем дальше, тем больше, основывалось на жесткой конструктивности и твердой внутренней логике. По большому счету, оно никогда не порывало с классическими основами ни в мелодике, сколь бы она ни казалась новой и необычной, ни в ритме, сколь бы ни поражал он своим неистовством и остротой, ни, тем более, в форме. Это признавал и сам композитор: «...Новации хороши лишь в том случае, когда они в своей основе имеют крепкую логику»¹⁸.

Таким образом, комплекс качеств, составляющих существо моцартовского искусства, стал для гения XX века мощной художественной традицией. И не только художественной. Можно было бы, наверное, сказать, что моцартианство пронизывало собой всю личность Прокофьева. Расчленив это двуединство в данном случае практически невозможно, и в этом автор «Дуэньи» также близок своему великому предшественнику. Для обоих композиторов художественное творчество было истинной, исконнейшей формой их существования, а искусство в куда большей мере становилось содержанием их жизни, чем наоборот. Их музыка мало нуждалась в каких-либо реальных жизненных импульсах и в известном смысле была самодостаточной.

¹⁸ Из интервью Прокофьева корреспонденту журнала «The Portland Sunday Telegramm» от 15.01.1926. Цит по: Советская музыка, 1991, №4. С. 66.

Например, в повседневной жизни Моцарту не раз приходилось отстаивать свои человеческие права, но эта борьба, доставлявшая ему немало огорчений, все же, по-видимому, не составляла настолько важную часть его художественного бытия, чтобы стать темой творчества, хотя к этому, казалось бы, имелись все предпосылки. Вспомним, под влиянием ссоры с графом Арко Моцарт писал отцу: «Что до этого Арко, то я призываю на помощь свой разум и свое сердце. Поэтому я вовсе не нуждаюсь ни в какой-либо даме, ни в иной персоне с положением... Человека делает благородным его сердце. И если уж я не граф, то чести в моей натуре, наверное, побольше, чем у иного графа»¹⁹. Письмо, написанное за несколько лет до создания «Свадьбы Фигаро», по своему содержанию перекликается с монологом главного героя комедии Бомарше (приводим его в русском переводе):

*В жизни есть закон могучий:
Кто пастух – кто господин!
Но рожденье – это случай,
Все решает ум один.
Повелитель сверхмогучий
Обращается во прах,
А Вольтер живет в веках»²⁰.*

Но в оперу Моцарта этот монолог не попал, хотя, судя по всему, был созвучен взглядам и настроениям композитора, и не попал, думается, отнюдь не только по цензурным соображениям. В отличие от моцартовского письма, бывшего результатом сиюминутного раздражения и обиды, монолог Бомарше – политический манифест. А Моцарт-художник – вне политики, он свободен от нее. Конкретная эпоха, время отзываются в его операх, но их идеи – вечные и вневременные.

Не таков ли и Прокофьев? Человек XX столетия, он не мог не видеть невзгоды и боли, выпавшую на долю его смутного и мятежного века. Но в творчестве он стремился сохранять независимость от сиюминутных драматических реалий, и чаще всего ему это удавалось. Замечательно метко сказал об этом Р.С. Леденев: «Музыка была для него всепоглощающей субстанцией, смыслом, содержанием и формой существования. Все в жизни Прокофьева подчинялось ее богу. Если многие художники испытывали вдохновение, сталкиваясь с мощными коллизиями действительности, то Прокофьев как будто имел автономную “систему питания”, следовал внутренним источникам, а “не злобе дня”»²¹. О недопущении композитором внешней действительности «в свой дом, в свою душу, да, пожалуй, и в собственную музыку» говорил и А.Г. Шнитке: «Этот человек, конечно же, знал ужасную правду о своем времени. Он лишь не позволял ей подавить себя... Наверное, природа подарила ему иные основы и иные точки отсчета, чем подавляющему большинству других людей. Такое преодоление настоящего ради вечности не было исключительно интеллектуальным достижением, хотя и интеллектуаль-

¹⁹ Моцарт В. Полное собрание писем. С. 267.

²⁰ Бомарше П.-О.А. Безумный день, или Женитьба Фигаро. Пьесы / Пер. с фр. Н.М.Любимова, Т.Л.Щепкиной-Куперник. М., 2002

²¹ Леденев Р. Его музыка живет // Сов. музыка, 1991, №4. С. 2

ным тоже. Это всеобъемлющее решение жизненных проблем, концепция существования»²².

Прокофьевская «концепция существования», так же как и моцартовская, представляла собой некий параллельный мир, несравненно более прекрасный, нежели мир реальный. Хотя, может быть, правильнее было бы сказать, этот созданный композиторами мир и был для них самым, что ни на есть, реальным и истинным. Оба стремились не только творить, но и жить по законам этого мира. В нем царила свобода. В нем (повторю это еще раз) не было места любым манифестам и декларациям – эстетическим ли, идеологическим, политическим. Искусство Прокофьев, как в свое время и моцартовское, демонстрировало полное невмешательство в конкретно-социальную (и уж тем более политическую) проблематику, обращая слушателей к вечным истинам. «Политика мне безразлична, – убеждал он Дукельского в правильности сделанного шага – возвращения на родину, – я композитор от начала и до конца. Всякое правительство, позволяющее мне мирно писать музыку, публикующее все, что я пишу, еще до того, как просохнут чернила, и исполняющее любую ноту, выходящую из-под моего пера, меня устраивает»²³.

Однако в данном случае моцартианство сыграло в судьбе Прокофьева роковую роль. Задолго до возвращения в СССР он был хорошо осведомлен, более того, имел не самые благостные, представления о том, что происходит в стране. Он знал об аресте любимого двоюродного брата Шурика Раевского. Еще перед первой поездкой в СССР в 1927 году он писал в дневнике в связи с намерением ехать в «Большевизию»: «А не плюнуть ли на все это и не остаться ли? Неизвестно, вернешься ли оттуда или не отпустят... Опять приходили мысли: теперь последний момент, когда еще не поздно повернуть оглобли. Ну хорошо, пускай это очень стыдно, но в конце концов на то можно пойти, если вопрос идет чуть ли не о жизни»²⁴. Во время пусть краткого и неплохо срежиссированного властями пребывания Прокофьева в Москве, Ленинграде, на Украине его острая ироничная наблюдательность должна была открыть ему немало новых подробностей. Вот еще некоторые записи в дневнике композитора: «Цуккер – активный и очень горячий коммунист. Вся дорогу он с увлечением объяснял благотворную работу своей партии. Выходило действительно очень интересно и в планетарных размерах. Очень интересно было увидеть огромное здание Коминтерна, нечто вроде банки с микробами, которые рассылаются отсюда по всему миру»²⁵. «Мы совершенно ошеломлены Москвой, но у меня в памяти крепко сидит напоминание о том, как тщательно следят большевики за показной стороной для иностран-

²² Шнитке А. Слово о Прокофьеве [Речь на открытии фестиваля «Сергей Прокофьев и современная музыка СССР» в Дуйсбурге 16.09.1990] / Запись с немецкой фонограммы Н.Зейфас // Сов. музыка, 1990, №11. С. 2.

²³ Вишневецкий И. Памятка возвращающимся в СССР, или О чем говорили Прокофьев и Дукельский весной 1937 и зимой 1938 года в Нью-Йорке // С. Прокофьев. Воспоминания, письма, статьи / Ред.-сост. М.П.Рахманова. М., 2004. С. 383.

²⁴ Дневник С.С.Прокофьева с 13 января по 25 марта 1927 года // Сергей Прокофьев 1891-1991: Дневник, письма, беседы, воспоминания / Ред.-сост. М.Е.Тараканов. М., 1991. С. 19-20.

²⁵ Там же. С. 24.

ных гостей. Делимся впечатлениями шепотом. В микрофоны, привинченные под кроватями... мы не верили, но между нашим номером и соседним есть запертая дверь, через которую можно отлично подслушивать»²⁶. Вырисовывалась картина совершенно далекая от какой-либо идилличности, и, тем не менее... Прокофьев возвращается в Советскую Россию.

По-видимому, в нем жила, пусть не вполне осознанная, скорее, ощущаемая надежда, что его искусство в новых условиях не только сможет выжить, не потеряв ни одного из своих главных качеств, но и обретет комфортную среду обитания. Залогом того были свойства самой музыки Прокофьева, которые мы объединили понятием «моцартианство». Они вполне вписывались в доктрину социалистического реализма, а потому должны были защитить композитора от покушений режима.

Как известно, социалистический реализм, провозглашенный основным и единственным методом советской литературы, а затем и всех других видов искусства, постулировал раскрытие событий истории и современности в их перспективном развитии, с позиций конечной цели. Художник, обращаясь к настоящему, должен был, заглядывая в будущее, показывать жизнь в свете идеала, высшей всеохватывающей гармонии. Даже печальные, трагические для отдельных героев коллизии должны были иметь в плане надличностном, всеобщем обязательное оптимистическое завершение. Исторический, социальный оптимизм составлял неотъемлемое качество метода. М. Горький в докладе на Первом всесоюзном съезде советских писателей говорил о нем: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого – непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле»²⁷.

А. Синявский в статье «Что такое социалистический реализм», написанной еще в 1957 году и распространявшейся в 60-е годы в самиздате, в свойственном ему ироническом ключе и публицистическом тоне высказал, по сути, вполне научную идею: «Социалистический реализм исходит из идеального образца, которому он уподобляет реальную действительность. Наше требование — "правдиво изображать жизнь в ее революционном развитии" — ничего другого не означает, как призыв изображать правду в идеальном освещении, давать идеальную интерпретацию реальному, писать должное как действительное... Поэтому социалистический реализм, пожалуй, имело бы смысл назвать социалистическим классицизмом»²⁸. Если добавить к этому такие последовательно проводимые в жизнь «соцреалистические» требования, как простота и ясность стиля, консерватизм формы, приверженность определенным канонам, нормативность языка, то его похожесть на классицизм будет еще более очевидной. И.Е. Попов уже в начале 70-х годов, пытаясь обнаружить признаки социалистического реализма в советской музыке,

²⁶ Там же. С. 25-26.

²⁷ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, М., 1934. С. 17

²⁸ Синявский А. (псевдоним Абрам Терц) Что такое социалистический реализм // <http://www.agitclub.ru/museum/satira/samiz/fen04.htm>

пришел, не желая того, к аналогичному результату. В число общестилевых черт музыки социалистического реализма у него попали кантиленность (некое «соцреалистическое *bell canto*»), сочетание западноевропейской и русской полифонии, четкость структуры, тяготение к куплетности, вариационности или сонатному *allegro* и т. п.²⁹ За всеми этими рассуждениями стояла одна мысль: стремление к стройности, максимальной простоте языка и формы – основа социалистического реализма в музыке. Здесь снова буквально напрашивалось понятие «классицизм». Ведь реализм (не социалистический, а «обычный») по природе своей антинормативен и лишен стилевых регламентаций, столь свойственных классицистскому художественному методу.

Во всяком случае, требованиям такого социалистического реализма-классицизма творчество Прокофьева, отмеченное духом моцартианства, отвечало в достаточной мере и по всем основным параметрам. Прежде всего, оно несло в себе оптимистическое жизнеощущение, причем совершенно естественное, неподдельное. Сколь бы оно ни было наполнено драматическими коллизиями, в конечном счете, оно утверждало высшую гармонию и миропорядок. Оно, переносило слушателя в некий идеальный мир, обращая его к вечным коллизиям и истинам, утверждая свет и красоту. В своей природной общительности оно, не замыкаясь в себе, в собственных проблемах, всегда было направлено на слушательскую аудиторию.

Еще Дягилев отмечал, что «Прокофьев, чем дальше, тем больше смыкается с основной линией отечественной культуры – ставившей... сотрудничество художника звука со слушателем/зрителем/исполнителем на первое место»³⁰. Наконец, в совокупности со всем вышесказанным, тяготение Прокофьева к простоте (пусть «новой») и дисциплинирующей стройности, по видимому, создавало ощущение, что его творческому самовыражению не могут помешать никакие регламентирующие ограничения, и его фантазия вполне может раскрываться в условиях даже той специфической «стройности», когда все деятели искусства, включая композиторов, должны были ходить строем.

И, надо сказать, надежды Прокофьева на первых порах оправдывались. «В Европе мы должны ловить исполнения, улещивать дирижеров и театральных режиссеров, – делился Прокофьев своими впечатлениями с Дукельским, – в России они сами приходят ко мне – едва поспеваю за предложениями»³¹. События 1936 года – разгромные статьи о Шостаковиче, начавшаяся борьба с формализмом – Прокофьева почти не коснулись, а потому они могли только подтвердить правильность принятого решения. В этот период, в условиях жесточайшего идеологического диктата, он создает балет «Ромео и Джульетта», воспевающий свободу человеческих чувств, утверждающий права личности самой решать свою судьбу (почти в духе «Дон Жуана» Моцарта), встающий против темной, бессмысленной и жестокой силы вражды, и это со-

²⁹ Попов И. Некоторые черты социалистического реализма в советской музыке. М., 1971. С. 94-124.

³⁰ См.: Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. М., 2009. С. 342.

³¹ Вишневецкий И. Памятка возвращающимся в СССР... // С. Прокофьев. Воспоминания, письма, статьи. С. 383.

чинение не только не было отвергнуто, но, напротив, получило всеобщее, в том числе и официальное, признание. По всей видимости, именно моцартовская универсальная гармоничность балета, который, по словам М. Тараканова, стал «совершеннейшим выражением “сверхклассического” стиля Прокофьева»³², оказалась спасительным щитом для произведения и его автора. Симптоматично, что после успеха «Ромео и Джульетты» композитор задумал свой следующий балет, не без оглядки на Моцарта – по мотивам «Дон Жуана». Этот замысел, которому не суждено было реализоваться, оставил своеобразный и весьма неожиданный след в произведении, даже отдаленно с ним не связанном – «Здравице», написанной по предложению Всесоюзного радио к 60-летию Сталина.

Композитор выполнил предложенный ему политический заказ без какой-либо внутренней ломки и дискомфорта, с такой же легкостью, с какой старые мастера выполняли заказ царствующей особы или знатного патрона на создание произведения к определенной дате. Ни на йоту не отступая от своих творческих установок, композитор создал сочинение, отмеченное высочайшими художественными достоинствами, пронизанное ясным, ничем не омраченным светом, полное высокой простоты, красоты и поэтичности. Самые авторитетные музыканты, много лет спустя, восторженно отзывались о кантате. С.Т. Рихтер считал ее одним из самых лучших сочинений композитора, его «озарением», Г.Н. Рождественский признавал, что Прокофьев «вложил в “Здравицу” свою душу, свое сердце», отмечал ее «поразительный музыкальный, мелодический материал»³³. И подобным отзывам не мешали ни дежурно-официозная тема произведения, ни «сомнительный» с точки зрения смысла и качества, а подчас просто нелепый поэтический текст, восхваляющий «отца народов», типа:

*Ты открыл нам новые пути.
За тобой нам радостно идти.
Твои взоры – наши взоры, вождь родной!
Твои думы – наши думы, до одной!
Нашей крепости высокой – знамя ты!
Мыслей наших, крови нашей – пламя ты,
Сталин, Сталин!»³⁴*

Разумеется, Прокофьев в полной мере отдавал себе отчет в качестве избранного им литературного материала. Он мог обратиться к более добротной, профессиональной поэзии, но в данном случае, по-видимому, его устраивал именно такой текст, составленный из современных народных песен разных национальностей. Фольклорное происхождение стихов придавало им характер некоего сказа, наполненного метафорами поэтического вымысла, позволявшего композитору дистанцироваться от жизненных реалий в об-

³² Тараканов М. Прокофьев: легенды и действительность // Сергей Прокофьев 1891-1991: Дневник, письма, беседы, воспоминания. С. 11.

³³ Прокофьев: размышления, свидетельства, споры. Беседа с Геннадием Рождественским / Беседу вел и подг. к публикации Г. Пантелиев // Сов. музыка, 1991, №4. С. 10,13.

³⁴ Прокофьев С. Здравица. Для сешанного хора и симфонического оркестра. Текст народный. Ор. 85. М., 1939. С.

ласть вневременного, вечного, мифологического. В избранном тексте были для этого основания. Образы яркого света, тепла и солнца, весеннего цветения, гармонии и красоты окружающего мира (как бы они ни оформлялись словесно), столь близкие натуре Прокофьева, господствовали в поэтическом содержании кантаты и давали импульс для создания пленительной, одухотворенной музыки. Изумительные по своей красоте лирические темы «Здравицы», начиная с оркестрового вступления-рефрена, определяющего ее основной образный строй, вызывают прямые интонационно-тематические переклички с любовной поэтикой «Ромео и Джульетты».

У Моцарта рядом с обаятельной лирикой оттеняющим контрастом всегда присутствовало игровое начало, жанровая, юмористическая, иногда отмеченная легкой ироничностью скерцозность. Вне этой игровой стихии невозможно себе представить ни «Похищение из Сераля», ни «Свадьбу Фигаро», ни «Волшебную флейту», ни, тем более «Дон Жуана», где каждой поданной вполне серьезно лирической коллизии сопутствует ее комедийный вариант в лице «двойника» главного героя – Лепорелло. На таком своеобразном последовании построена и «Здравица». В ней тоже лирический рефрен чередуется с жанровыми, скерцозными эпизодами, в которых слышна и заразительная радость, и веселая (а в данном случае и опасная) игра, и едва протупающая ироничность. Значение последней, конечно, не стоит преувеличивать. Наше современное восприятие сильно отличается от того, что было в 1930-е – 1940-е годы. Сегодня, когда мы слушаем «Здравицу» с оригинальным текстом (а не с переделанным впоследствии А. Машистовым, где все упоминания имени Сталина были заменены на Отчизну, Партию и Ленина, отчего он стал еще смешнее), наш слух натывается на постоянные, кричащие несоответствия между словесным и музыкальным рядом, рождающие ощущение злой иронии и даже сарказма. Да и сам текст воспринимается иногда с противоположным знаком и зловещим оттенком, как например: «Он [Иосиф Сталин] все слышит-видит, слышит-видит, как живет народ». Понятно, что этот новый смысл следует приписывать только нашему воображению, но никак не произведению и его автору. И все же некоторые, пусть закамуфлированные, подобного рода несоответствия принадлежали именно Прокофьеву, и на них было обращено внимание современной композитору критики. Так, И.В. Нестьев в статье, опубликованной в юбилейном, посвященном 60-летию Сталина, выпуске журнала «Советская музыка», писал: «Явно неудачно сделано драматическое фугированное построение, появляющееся после второго плясового Allegro. Это – единственное драматическое место во всём произведении (текст повествует о муках и невзгодах, перенесённых товарищем Сталиным в дореволюционные годы); но примитивное последование гаммаобразных пассажей, хотя и в оригинальном полифоническом складе, никак не создаёт подлинного ощущения драматизма»³⁵. Чутким музыкантским слухом критик уловил явное противоречие смыслового и музыкального решения указанного эпизода, он только (и это вполне понятно) интерпретировал его как композиторский просчет.

³⁵ *Нестьев И.* Образ народного счастья // Сов. музыка, 1939, №12. С. 34.

Действительно, восходящая и нисходящая «беготня» ровными восьмыми по звуком до-мажорной гаммы в быстром темпе никак не соответствует тексту, повествующему о «невзгодах и муках», принятых Сталиным «за народ». Она скорее напоминает нарочитую болтовню и вызывает определенные ассоциации с написанной несколькими годами раньше «Болтуньей» самого Прокофьева, а еще больше с буффонными ариями в комических операх. Прямая параллель – ария Лепорелло из моцартовского «Дон Жуана», построенная на аналогичном восходящем и нисходящем гаммообразном движении.

Трудно сказать, эта рождающая комический эффект аллюзия была преднамеренной или самопроизвольной, но, думается, в данном случае это не имеет существенного значения. В «Воспоминаниях о Шостаковиче» А.Н. Александров высказал по этому поводу справедливое суждение: «...считаю вполне возможным противоречие, получающееся иногда между сознательным замыслом, имевшимся у автора при создании произведения, и реальным результатом при его осуществлении. На такое противоречие указывал, например, Лев Толстой в рассказе Чехова «Оленька». Чехов хотел посмеяться над женщиной, рабски перенимающей взгляды и интересы любимого человека, а в рассказе его эта женщина вызывает любовь и трогательное сочувствие. Таким произведением мне представляется также, например, «Здравица» Прокофьева. Никаких доказательств нет у меня, что Прокофьев в ней издевается. Вполне возможно, что он действительно хотел прославить Сталина. Однако я никак не могу отделаться от ощущения издевательства – ни в песне, или в ариозо, что-ли, как Аксинья ходила в Кремль, ни в хоре, который в смешной передаче гамм по разным голосам рассказывает, как Сталин всех «принимает, угощает...» и т. п. Противоречие это может возникать от творческого метода автора. Но это вопрос сложный, на котором я здесь останавливаться не буду»³⁶. Может быть, композитор не удержался от присущего ему и в жизни, и в творчестве озорства, или такое решение «подказали» слова кантаты: «женщин без мужей он оставлял», перекликающиеся с рассказом о любвеобильном Дон Жуане³⁷. Во всяком случае, свойственное Прокофьеву «пребывание» в атмосфере моцартовской музыки здесь очевидно сыграло свою роль.

Таким образом, в «Здравице» произошла прямая встреча моцартианства и соцреализма, которая завершилась полным «консенсусом». Кантата, далекая от официальной парадности бесчисленных приношений вождю, тем не менее, с поразительной естественностью вписалась в контекст «соцреалистического» музыкального искусства, получила официальное признание, неоднократно исполнялась в концертах, а в дни рождения Сталина регулярно звучала по радио, транслирующего ее на всю нашу необъятную страну.

В русле этого кажущегося «альянса» возникло немало выдающихся творений Прокофьева: Пятая симфония, опера «Обручение в монастыре», балеты «Ромео и Джульетта» и «Золушка», Седьмая, Восьмая, Девятая форте-

³⁶ Александров А. Воспоминания о Д.Д.Шостаковиче / Публ. Т.М.Коробовой // Встречи с прошлым. Сборник материалов РГАЛИ. Вып.11. М., 2011. С 393.

³⁷ И.Г. Вишневецкий считает, что «в “Здравице” Сталин предстаёт как фаллическое божество: всеобщий “муж” и “отец”» (Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. С. 470).

пианные сонаты, Первая и Вторая скрипичные сонаты. И, тем не менее, случилось то, что, рано или поздно, должно было случиться. Режим, требуя новых жертвоприношений, все более сурово вторгался в судьбу художника, разрушая в прах его надежды. Оставалось, правда, еще одно защитное средство, которым пользовался и Моцарт в тяжелые моменты своей жизни – юмор, ирония, готовность вступить в веселую, а подчас и трагическую одновременно, игру с реалиями. И когда разразился печально знаменитый 1948 год, именно оно – это средство – было пущено в ход. Прокофьев отреагировал на произошедшее с по-моцартовски мальчишеской задиристостью и даже ерничеством. Когда, по воспоминаниям современников, он явился на ждановское аутодафе – идеологическое совещание 1948 года – в лыжном костюме и бурках, надев медали лауреата Сталинских премий, в этом был откровенно иронический вызов. По-видимому, композитор и в этой ситуации еще не проникся осознанием размеров нависшей опасности. Но давление советской репрессивной системы оказалось куда более жестоким и беспощадным, нежели деспотизм зальцбургского архиепископа. Понимание этого пришло несколько позже, и тогда возникло то самое «покаянное» письмо, где великий, всемирно известный музыкант с интонацией послушания провинившегося школьника признавался в допущенных формалистических ошибках («в атональности, которая часто близко связана с формализмом, я тоже повинен»³⁸) и обещал больше так не поступать («все мои усилия будут направлены к тому, чтобы эти слова оказались не только рецептом, но чтобы я мог провести их на деле в моих последующих работах»³⁹). Впрочем, даже в таком письме под маской традиционного стиля писем и обращений того времени просвечивал тщательно скрывааемый трагический сарказм. Не могу поверить, что строки благодарности партии за «четкие указания, помогающие в поисках музыкального языка», или нацеливающие «на желательность полифонии, особенно в хоровом и ансамблевом пении»⁴⁰, якобы чрезвычайно обрадовавшие композитора, были продиктованы только страхом, и в них отсутствовало типично прокофьевское лицедейство.

Как уже говорилось выше, Прокофьев, подобно Моцарту, создавал в творчестве свой особый художественный мир, совершенством, красочностью и богатством сильно отличавшийся от реального. В судьбе каждого из них эти два мира вступали в острейший поединок, и оба художника, одолевая драматические коллизии жизни, стремились к победе истинного мира, каким было для них их искусство, до конца веря в такую возможность. С этой точки зрения Моцарт был столь же явным предтечей романтизма, сколь Прокофьев – его последовательным продолжателем (а отнюдь не антиромантиком, как это казалось в начале его пути). Преждевременная смерть художников была результатом указанного неравного поединка, оба они оказались его жертвой, физически не выдержав того напряжения нервов и сил, которого он требовал.

³⁸ Письмо С.С.Прокофьева Комитету по делам искусств и Союзу советских композиторов // Сергей Прокофьев 1891-1991: Дневник, письма, беседы, воспоминания. С. 159.

³⁹ Там же, с. 158.

⁴⁰ Там же, с. 160.

Но искусство двух великих музыкантов вышло из этой борьбы победителем, сохранив и отстояв в себе дух свободы, красоты и гармонии.