**Сергей Прокофьев**

(1891 – 1953)

Детские годы будущего композитора прошли в музыкальной семье. Его мать была хорошей пианисткой, и мальчик, засыпая, нередко слышал доносящиеся издалека, за несколько комнат звуки сонат Л. Бетховена. Когда Сереже было 5 лет, он сочинил первую пьесу для фортепиано. С его детскими композиторскими опытами познакомился в 1902 г. С. Танеев, и по его совету начались уроки композиции у Р. Глиэра. В 1904-14 гг. Прокофьев учился в Петербургской консерватории у Н. Римского-Корсакова (инструментовка), Я. Витолса (музыкальная форма), А. Лядова (композиция), А. Есиповой (фортепиано).

На выпускном экзамене Прокофьев с блеском исполнил свой Первый концерт, за что был удостоен премии им. А. Рубинштейна. Юный композитор жадно впитывает новые веяния музыки и скоро находит собственный путь музыканта-новатора. Выступая как пианист, Прокофьев часто включал в свои программы и собственные произведения, вызывавшие бурную реакцию слушателей.

В 1918 г. Прокофьев выехал в США, начав далее ряд поездок по зарубежным странам — Франции, Германии, Англии, Италии, Испании. Стремясь завоевать мировую аудиторию, он много концертирует, пишет крупные сочинения — оперы «Любовь к трем апельсинам» (1919), «Огненный ангел» (1927); балеты «Стальной скок» (1925, навеян революционными событиями в России), «Блудный сын», (1928), «На Днепре» (1930); инструментальную музыку.

В начале 1927 и в конце 1929 г. Прокофьев с огромным успехом выступает в Советском Союзе. В 1927 г. его концерты проходят в Москве, Ленинграде, Харькове, Киеве и Одессе. «Прием, который оказала мне Москва, был из ряда вон выходящий. ...Прием в Ленинграде оказался даже горячей, чем в Москве», — писал композитор в Автобиографии. В конце 1932 г. Прокофьев принимает решение возвратиться на Родину.

С середины 30-х гг. творчество Прокофьева достигает своих вершин. Он создает один из своих шедевров — балет «Ромео и Джульетта» по В. Шекспиру (1936); лирико-комическую оперу «Обручение в монастыре» («Дуэнья», по Р. Шеридану — 1940); кантаты «Александр Невский» (1939) и «Здравица» (1939); симфоническую сказку на собственный текст «Петя и волк» с инструментами-персонажами (1936); Шестую сонату для фортепиано (1940); цикл фортепианных пьес «Детская музыка» (1935). В 30-40-е гг. музыку Прокофьева исполняют лучшие советские музыканты: Н. Голованов, Э. Гилельс, B. Софроницкий, С. Рихтер, Д. Ойстрах. Высочайшим достижением советской хореографии стал образ Джульетты, созданный Г. Улановой. Летом 1941 г. на даче под Москвой Прокофьев писал заказанный ему Ленинградским театром оперы и балета им. С. М. Кирова балет-сказку «Золушка». Известие о начавшейся войне с фашистской Германией и последующие трагические события вызвали у композитора новый творческий подъем. Он создает грандиозную героико-патриотическую оперу-эпопею «Война и мир» по роману Л. Толстого (1943), с режиссером C. Эйзенштейном работает над историческим фильмом «Иван Грозный» (1942). Тревожные образы, отблески военных событий и вместе с тем неукротимая воля и энергия свойственны музыке Седьмой сонаты для фортепиано (1942). Величавая уверенность запечатлена в Пятой симфонии (1944), в которой композитор, по его словам, хотел «воспеть свободного и счастливого человека, его могучие силы, его благородство, его духовную чистоту».

В послевоенное время, несмотря на тяжелую болезнь, Прокофьев создает много значительных произведений: Шестую (1947) и Седьмую (1952) симфонии, Девятую фортепианную сонату (1947), новую редакцию оперы «Война и мир» (1952), виолончельную Сонату (1949) и Симфонию-концерт для виолончели с оркестром (1952). Конец 40-начало 50-х гг. были омрачены шумными кампаниями против «антинародного формалистического» направления в советском искусстве, гонениями на многих лучших его представителей. Одним из главных формалистов в музыке оказался Прокофьев. Публичное шельмование его музыки в 1948 г. еще более ухудшило состояние здоровья композитора.

Последние годы своей жизни Прокофьев провел на даче в поселке Николина гора среди любимой им русской природы, он продолжал непрерывно сочинять, нарушая запреты врачей. Тяжелые обстоятельства жизни сказались и на творчестве. Наряду с подлинными шедеврами среди сочинений последних лет встречаются произведения «упрощенческой концепции» — увертюра «Встреча Волги с Доном» (1951), оратория «На страже мира» (1950), сюита «Зимний Костер» (1950), некоторые страницы балета «Сказ о каменном цветке» (1950), Седьмой симфонии. Прокофьев умер в один день со Сталиным, и проводы великого русского композитора в последний путь были заслонены всенародным волнением в связи с похоронами великого вождя народов.

\*\*\*

Стиль Прокофьева, чье творчество охватывает 4 с половиной десятилетия бурного XX в., претерпел очень большую эволюцию. Прокофьев прокладывал пути новой музыки нашего столетия вместе с другими новаторами начала века — К. Дебюсси. Б. Бартоком, А. Скрябиным, И. Стравинским, композиторами нововенской школы. Он вошел в искусство как дерзкий ниспровергатель обветшалых канонов позднеромантического искусства с его изысканной утонченностью. Своеобразно развивая традиции М. Мусоргского, А. Бородина, Прокофьев внес в музыку необузданную энергию, натиск, динамизм, свежесть первозданных сил, воспринятых как «варварство» («Наваждение» и Токката для фортепиано, «Сарказмы»; симфоническая «Скифская сюита» по балету «Ала и Лоллий»; Первый и Второй фортепианные концерты). Музыка Прокофьева перекликается с новациями других русских музыкантов, поэтов, живописцев, деятелей театра. «Сергей Сергеевич играет на самых нежных нервах Владимира Владимировича», — отозвался В. Маяковский об одном из исполнений Прокофьева. Хлесткая и сочная русско-деревенская образность через призму изысканного эстетства характерна для балета «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (по мотивам сказок из сборника А. Афанасьева). Сравнительно редок в то время лиризм; у Прокофьева он лишен чувственности и чувствительности — он застенчив, нежен, деликатен («Мимолетности», «Сказки старой бабушки» для фортепиано).

Яркость, пестрота, повышенная экспрессия типичны для стиля зарубежного пятнадцатилетия. Это брызжущая весельем, задором опера «Любовь к трем апельсинам» по сказке К. Гоцци («бокал шампанского», по определению А. Луначарского); великолепный Третий концерт с его бодрым моторным напором, оттеняемым чудесным свирельным напевом начала 1 ч., проникновенным лиризмом одной из вариаций 2 ч. (1917-21); напряженность сильных эмоций «Огненного ангела» (по роману В. Брюсова); богатырская мощь и размах Второй симфонии (1924); «кубистический» урбанизм «Стального скока»; лирическая интроспекция «Мыслей» (1934) и «Вещей в себе» (1928) для фортепиано. Стиль периода 30-40-х гг. отмечен свойственным зрелости мудрым самоограничением в сочетании с глубиной и национальной почвенностью художественных концепций. Композитор стремится к общечеловеческим идеям и темам, обобщающим образам истории, светлым, реалистически-конкретным музыкальным характерам. Особенно углубилась эта линия творчества в 40-е гг. в связи с тяжелыми испытаниями, выпавшими на долю советского народа в годы войны. Раскрытие ценностей человеческого духа, глубокие художественные обобщения становятся главным стремлением Прокофьева: «Я придерживаюсь того убеждения, что композитор, как и поэт, ваятель, живописец, призван служить человеку и народу. Он должен воспевать человеческую жизнь и вести человека к светлому будущему. Таков с моей точки зрения незыблемый кодекс искусства».

Прокофьев оставил огромное творческое наследие — 8 опер; 7 балетов; 7 симфоний; 9 фортепианных сонат; 5 фортепианных концертов (из них Четвертый — для одной левой руки); 2 скрипичных, 2 виолончельных концерта (Второй — Симфония-концерт); 6 кантат; ораторию; 2 вокально-симфонические сюиты; много фортепианных пьес; пьесы для оркестра (в т. ч. «Русская увертюра», «Симфоническая песнь», «Ода на окончание войны», 2 «Пушкинских вальса»); камерные сочинения (Увертюра на еврейские темы для кларнета, фортепиано и струнного квартета; Квинтет для гобоя, кларнета, скрипки, альта и контрабаса; 2 струнных квартета; 2 сонаты для скрипки и фортепиано; Соната для виолончели и фортепиано; целый ряд вокальных сочинений на слова А. Ахматовой, К. Бальмонта, А. Пушкина, Н. Агнивцева и др.).

Творчество Прокофьева получило всемирное признание. Непреходящая ценность его музыки — в душевной щедрости и доброте, в приверженности высоким гуманистическим идеям, в богатстве художественной выразительности его произведений.

Ю. Холопов

\*\*

Фортепианные произведения Сергея Прокофьева — одна из наиболее интересных страниц его творчества. Известно, что композитор был исключительно своеобразным пианистом-виртуозом, что он замечательно ощущал инструментальную специфику фортепиано. С огромным мастерством воплощал Прокофьев свои оригинальные художественные замыслы в новаторском фортепианном письме и самобытном пианизме. Прокофьев — творец фортепианных произведений — и Прокофьев-пианист неотделимы друг от друга, и правильно понять эти явления можно только в их неразрывной взаимосвязи. (В этом отношении облик Прокофьева особенно ассоциируется со Скрябиным, специфика творчества и пианизм которого также чрезвычайно тесно связаны друг с другом. Интересующихся проблемой «Прокофьев и Скрябин» отсылаю к моей статье: В. Дельсон. Исполнение фортепианных произведений Скрябина и Прокофьева (сб. «Вопросы музыкально-исполнительского искусства», вып. III. М., 1962).)

Явления, сходные с названными, встречаются и в других, смежных музыке, видах искусства. Вспомним, например, художественный облик Владимира Маяковского — поэта и чтеца-декламатора. Эти две стороны творческой личности Маяковского («сочинительская» и «артистическая») взаимообогащали и дополняли друг друга. Сравнение Прокофьева с Маяковским к тому же имеет и вполне конкретное обоснование, так как у обоих художников в юности было довольно много общего. (Их объединяло мужественное, активное, динамичное мироощущение, экспериментаторское и новаторское отношение к художественному творчеству. Будучи почти сверстниками (Маяковский родился в 1893, а Прокофьев — в 1891), они не избежали в начале творческого пути и одинаковых нигилистических ошибок, вытекавших, главным образом, из не всегда правильного решения ими вопроса взаимосвязи традиций и новаторства в искусстве. А ведь без этого невозможно подлинно прогрессивное движение вперед. Кроме того, вполне справедливо считая, что форма несет в себе и эмоциональную и познавательную, то есть в конечном счете содержательную нагрузку, они в юношеские годы не были свободны от иллюзий «самостоятельности формы».) Маяковский писал: «Мне ближе С. Прокофьев дозаграничного периода, Прокофьев стремительных грубых маршей».

Прокофьев сочинял для фортепиано, за небольшими исключениями, всю свою творческую жизнь. В фортепианном письме выкристаллизовывался его индивидуальный стиль, особенности его почерка. Его первые фортепианные опусы относятся еще к детским и отроческим годам, а последние сочинялись в период тяжелой болезни, накануне самой смерти.

Вклад композитора в фортепианную музыку огромен: 5 концертов с оркестром, 9 сонат, 3 сонатины, около 75 оригинальных пьес (в том числе 6 фортепианных циклов) и 50 транскрипций, главным образом своих же оркестровых произведений.

Фортепианные произведения Прокофьева открыли новую главу не только в русском, но и в мировом фортепианном творчестве. Композитор показал богатые возможности музыки для этого инструмента на пути взаимовлияния жанров. Так, например, воздействие симфонической, а особенно театральной музыки на фортепианную ни у кого не оказалось столь благотворно, как у Прокофьева; в то же время фортепианный жанр всецело сохранил свою инструментальную специфику.

Композитор внес освежающий и жизнеутверждающий элемент в пианистическую культуру XX века, внес в нее «осязаемую» конкретность и действенность. Свет и радость, юношеский задор и энергия в ранней фортепианной музыке Прокофьева, так же как и ее мягкие, глубоко человечные, порой нежные, а большей частью строгие лирические черты явились конкретными истоками воплощения оптимистической и мужественно гуманистической образности в советском фортепианном творчестве.

В значительной части своих произведений Прокофьев опирается на русские народнопесенные основы и «кучкистские» традиции. (Уже в детских фортепианных «Песенках» композитора нередко проскальзывали чисто русские народнопесенные обороты. Не случайно Д. Шостакович говорил о «врожденном чувстве русской народной интонации» в творчестве Прокофьева.) В немалой степени он воспринял и ряд черт европейской музыкальной классики XVIII и начала XIX веков, в особенности творчества Гайдна и раннего Бетховена (отчасти Д. Скарлатти). Но всегда Прокофьев оставался верен своему творческому принципу: опираться на традиции лишь для дальнейшего движения вперед, новаторски переосмысливать их и оставаться до конца художником своего времени, своего народа. «Поиски музыкального языка, созвучного эпохе социализма,— нелегкая, но благородная задача...— писал композитор,— только взяв прицел вперед, в завтрашний день, вы не останетесь позади, на уровне вчерашних требований».

Это постоянное стремление к современности толкало Прокофьева на вечные искания, вызывало его на яростную борьбу. «Он рубится впереди всех нас»,— говорил о Прокофьеве Н. Я. Мясковский.

Прогрессивные новаторские достижения Прокофьева обусловили жизнестойкость и бессмертие его фортепианным сочинениям.

Каковы же основные, важнейшие черты новаторства в фортепианном творчестве Прокофьева? Чтобы понять их, надо представить себе с достаточной ясностью те наиболее существенные, прогрессивные эстетические предпосылки, которые обусловили новый характер образности и, соответственно, новый язык его фортепианных сочинений.

II

Поляризация контрастирующих начал и их взаимосвязь в единстве являются одной из ведущих черт музыки раннего Прокофьева. Ведь именно с этого Прокофьев и начинал, интуитивно отражая настроения предвоенных, военных и предреволюционных лет (1908—1917), характеризующихся бурной переоценкой и яростной ломкой эстетически норм. Правда, поэтика контраста в творчестве еще вполне аполитичного Прокофьева тех лет лишена непосредственного социального содержания, в ней было больше от неустойчивости поисков, разрушительности и деструктивности, чем от прямого отражения конфликтов самой действительности. Но отсюда же рождались и позитивное и конструктивное начала прокофьевского искусства.

«...История музыки не раз переживала периоды, когда исканий бывало больше, чем бесспорных находок, когда казалось, что нормы, сложившиеся в предшествующие эпохи, опрокинуты, а новые или не найдены, или менее совершенны. Но с течением времени на смену разрушенным принципам приходили новые: деструктивность превращалась в новую конструктивность»,— писал в связи с вопросами о «разрушительности» современной гармонии В. Цуккерман.

Будучи одной из основных эстетических предпосылок творчества раннего Прокофьева, поэтика контраста проходит как важнейший, но уже не всегда определяющий момент и через все дальнейшее его творчество. («Наиболее значительным сочинениям Прокофьева присуща обостренная контрастность музыкальных образов, воплощающих «полярные» явления современной жизни», — пишет и С. Слонимский в статье «Черты симфонизма С. Прокофьева» (сб. «Музыка и современность», вып. 1. М., 1962, стр. 57).) Содержание и направленность прокофьевских произведений 1934—1953 годов носят более непосредственный характер, их истоки имеют психологически более конкретные «жизненные» предпосылки (предчувствие грозных исторических событий, ненависть к разгулу фашизма, мысли и переживания, связанные с Великой Отечественной войной; настроения патриотизма, радость от победы гуманистических сил, предвосхищение светлого будущего и т. д.), предпосылки, с которыми поэтика контраста как нечто более абстрагированное тесно, но сложно переплетается. Поэтика контраста остается в творчестве композитора, но меняется ее качество, насыщаясь социальным содержанием, жизненной конкретностью.

С какими же художественными течениями связано своеобразное обращение Прокофьева, как и ряда других художников тех лет, к поэтике контраста, к острым драматическим коллизиям, в которых, как им представлялось, с особенной жизненной силой и романтической напряженностью могли бы отражаться противоречия действительности? Дело в том, что уже в искусстве предсоциалистической эпохи вызревали зерна нового характера соотношений реалистического и романтического направлений, окончательно сблизившихся лишь в искусстве нашего времени. Впрочем, «соперничавшие» друг с другом реализм и прогрессивный романтизм никогда не были в своей сути антагонистичны. «...Истинный реализм, реализм великий, реализм большого стиля, составляет самое сердце романтизма...»,— писал А. Блок.

У Прокофьева поэтика контраста проявилась с удивительной наглядностью в самых различных сторонах его творчества, выказывая в нем единство реалистических и романтических начал. (С. Слонимский в статье «Черты симфонизма С. Прокофьева» выводит вполне определенно положение о «сочетании эпических и романтических черт» в творчестве композитора из тезиса о присущей ему «обостренной контрастности музыкальных образов».) Вспомним столкновения его «разрушительных», «варварски» жестоких и яростных образов, с одной стороны, и образов утра и весны, светлой девической лирики, наивной детской непосредственности и чистоты — с другой: «Наваждение» или «Сарказмы», первая часть Седьмой или (еще резче выражено!) первая часть Шестой фортепианных сонат,— и, с другой стопоны, «Сказки старой бабушки», ряд «тихих» лирических «Мимолетностей», медленные средние части тех же сонат, Девятая соната. Динамические «скифские» образы буйной радости соседствуют с полярными созерцательными образами статичного «засыпания» и замирания или с образами просветленной печали, выросшими в его фортепианных сочинениях, прежде всего, из жанрового переосмысления театрального и кантатного творчества — образов Красавицы («Блудный сын»), Джульетты и Золушки, Софьи («Семен Котко») и Наташи («Война и мир»), Катерины («Сказ о каменном цветке»), Невесты («Александр Невский»), .

Прокофьев смело сталкивает образы реальные и сказочные, возвышенные и низменные, трагические и комедийные, наивные и саркастические (или даже демонические), созерцательные и динамичные, образы изобразительные и образы раздумий. Смело и остро, особенно в сонатном творчестве, композитор показывает взаимозависимость всех этих контрастных образов, обнажая особенно характерные для нашего времени взаимопроникновение и взаимодействие всех разноречивых сторон жизни.

А прокофьевские фактурные контрасты? Сопоставления широко напевной, лирической, порой подчеркнуто «высветленной» мелодии, уходящей своими корнями в русскую народную песенность и классические традиции русской лирики (главным образом, Римского-Корсакова),— и аккордовых грохотаний «сверх-fortissimo», приемов игры martellato, длительных эпизодов на острых staccato и резких акцентировках, гармонически жестких, «загруженных» звуковых комплексов, выполняющих функции затемненных тембровых пятен.

Таковы же принципы и его оркестровой контрастности: густые тембровые нагромождения — и прозрачно чистые солирующие тембры (особенно в высоких регистрах).

Обостренная поэтика контраста сказывается и в ладогармоническом языке Прокофьева, обосновывая и его просветленность, «чистоту», и его напряженность, «замутнение».

Светлая, обильная диатоника или фонические эффекты унисонной пустоты, с одной стороны, и широкое использование секундовых «гроздьев», острых интонаций тритона, тритонового и секундного соотношения тональностей — с другой. (Сочетание трезвучия с тритоном, так же как многозвучных аккордов с «пустыми» квинтами и квартами, — один из характернейших фонизмов прокофьевской аккордики, олицетворение поэтики взаимопроникающего контраста и в этой сфере музыкальной выразительности.) Порой ясная традиционная тоничность сталкивается с новаторски сложной полиладовостью и политональностью, а подчас и с граничащей с атональностью хроматизацией.

Тенденция к усилению контрастного начала охватывает — правда, в гораздо меньшей степени — и форму. Она сказывается и внутри цикла — между его частями и в самих частях крупных сочинений Прокофьева, в особенности в разделах сонатного аллегро. Вспомним сочетания его квадратно-симметричных структур с неуравновешенной, стихийной лавой движения, подрывающей пропорциональность и уравновешенность этих структур. Об этом же, хотя и не выдвигая поэтику контраста на передний план, писал И. Нестьев: «Стремление композитора к динамизации музыкальной формы сказалось и в максимальной обостренности контрастов. В его произведениях подчас резко сталкиваются образы светлой мечты и романтических порывов с бешеной яростью или дерзкой насмешкой. Противопоставление нежнейшей лирики и нервно-аппассионатного драматизма, типичное для многих непрограммных пьес Прокофьева, позволяет различить в его личной, субъективной сфере «две души», два полярных состояния: это — «Евсебий и Флорестан», воскресшие на музыкальной почве XX столетия». Не только «воскресшие», но обострившиеся в своей полярной контрастности и как бы спаявшиеся в диалектическом единстве, добавим мы со своей стороны, — и именно в этом их важнейшее отличие и новизна. Кроме того, у романтиков путь от образов контраста вел нередко к образам неудовлетворенности, смятения и далее — либо пессимизма, либо индивидуалистического бунтарства, а у Прокофьева (если взять общую тенденцию развития его творчества) — к образам жизнеутверждающего оптимизма, весеннего обновления и классической гармоничности. Таково коренное качественное отличие поэтики контраста романтиков и Прокофьева. (Если композитор в решении проблемы формообразования фортепианных произведений в чем-либо и отталкивался от эстетики формообразования романтиков, то в большей степени (как это, может, ни покажется с первого взгляда парадоксальным) от классической кристалличности формы Шопена, чем от беспокойно неуравновешенной, импровизационной формы Шумана, хотя не избежал воздействий и листовской свободной одночастности (например, в Третьей сонате или Первом фортепианном концерте).) Разве в музыке XVII, XVIII или XIX веков такая поэтика была столь поляризована, столь антагонистична, столь взаимопроникающа? Объективно, конечно, нет (хотя субъективно, с позиций слушателя тех времен, соответственные контрасты были достаточно ярки). Да иначе и быть не могло, ибо поэтика контраста в прошлом отражала меньшую поляризацию и меньшую антагонистичность самих жизненных противоречий, их меньшую масштабность, размах и напряженность. Ведь представление о размеpax гигантских социальных битв XX века не могло бы уместиться ни в какой, даже самой смелой фантазии художника прошлых столетий.

В значительной степени именно качественные особенности прокофьевской поэтики контраста вызвали и конденсированный лаконизм его фортепианного стиля, отказ от всякой «пассажной воды», от виртуозных рамплиссажей, украшательской орнаментики. Это не тот лаконизм ради лаконизма, которым подчас щеголяют некоторые из считающих единственно себя истинно современными художниками, хотя они столь же мало отражают действительность в ее магистральных путях развития, сколь и художники, ставящие перед собой в качестве первоочередной задачи динамизм ради динамизма или условность ради условности.

Лаконизм Прокофьева решительно не таков, ибо он, прежде всего, целенаправлен и исходит не от формы, выразительных средств и приемов высказывания, а от содержания. Здесь композитор в принципе идет по тому же новаторскому пути, что, скажем, Барток и Онеггер или Маяковский и Пикассо. Прокофьев знает, что новизна языка сама по себе не компенсирует недостаток значительности или глубины, и потому, воспринимая мир по преимуществу через призму контраста и борьбы гигантских исторических сил, хочет говорить о главном и большом. Он не имеет «времени и места» говорить о мелком, а потому высказывается в крупном плане, экономно, лапидарно и сжато, порой даже «вырубая» (как Маяковский) цельные «глыбы» мыслей и чувств. И в этом также — одно из существенных отличий его общественно направленного и углубленного творческого метода.

Весь характер фортепианного изложения, новые фактурные приемы (о них мы будем конкретно говорить по ходу рассмотрения отдельных произведений композитора) обусловлены, главным образом, этой новой поэтикой обостренного контраста; ею же вызван и новый пианизм Прокофьева как адекватное исполнительское выражение нового характера образности и изложения.

III

Другой важнейшей эстетической предпосылкой фортепианного языка Прокофьева является его новаторское отношение к психологии музыкального восприятия. Мы говорим о принципе компенсации сложного простым. Его задача — облегчить восприятие, придать выраженному усложненно черты доступности. Этот принцип отвечает стремлению композитора обеспечить своему творчеству широкую общественную функцию, глубоко органичному (у раннего Прокофьева, главным образом, подсознательному) ощущению социальной роли своего искусства. Прокофьев не только «не хочет», но и «не может» стать художником для немногих. (Прокофьев и в этом отношении перекликается с Бартоком. «В качестве важнейшего композиционного приема Бартока следует отличать его склонность к сопоставлению величайшей сложности с удивительной простотой, — пишет д-р В. Зигмунд-Шульце в работе «Роль мелодии в музыке социалистического реализма». — Это уже нечто большее, чем чисто художественный прием, ибо отвечает некой философской потребности...» (цит. по сб. «Интонация и музыкальный образ». М., 1965, стр. 179—180).)

Чтобы понять этот принцип компенсации, необходимо знать, как вообще относился Прокофьев к понятиям «сложного» и «простого» в искусстве, в чем заключалось его стремление к «новой простоте». Понятие простоты никогда не отождествлялось им с понятием бульварного примитива, затасканного трафарета, а понятие сложного — с нарочитым изыском или самодельным украшательством. Прокофьев стремился к «необыкновенной простоте», как бы переосмысливая известное изречение великого Дидро: «все обыкновенное просто, но не все простое обыкновенно». Он стремился к простоте, выражающей внутреннее эмоциональное напряжение и большую (подчас сложную!) мысль во внешне сдержанных, лаконичных формах высказывания. Он не любил того приподнятого, аффектированного эмоционализма, какой нередко предстает перед нами в искусстве Ламартина, Гюго, Листа, Вагнера, Мейербера, Делакруа. Такой эмоционализм казался ему напыщенным, позерским, риторическим, старомодным.

Не импонировали его индивидуальному вкусу и черты «открытости» в эмоционализме Чайковского, Рахманинова, Скрябина. Таков был его индивидуальный эстетический идеал, противопоставленный своей целомудренной сдержанностью и строгостью как прямолинейно эмоциональному «нажиму» романтиков, так и предельно утонченной изысканности импрессионистов. (Не случайно, он всю жизнь восторгался Гайдном и Моцартом, Бетховеном и Шубертом, глубоко любил Глинку, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова.) Он боролся за этот идеал в своем творчестве, упорно искал форму его воплощения и приближался к нему в разные периоды творчества с разной степенью успеха.

Можно сказать, что в своей эстетике, в своем понимании музыкально-прекрасного Прокофьев придерживался народной мудрости: «красота — простота, красивость — пестрота». К художественным основам музыкального языка лучших произведений композитора очень точно подходят слова Белинского: «...Простота есть необходимое условие художественного произведения, по своей сущности отрицающее всякое внешнее украшение, всякую изысканность. Простота есть красота истины».

Не отказываясь от новаторских основ своего искусства, Прокофьев вынужден был упорно искать пути его широкой общезначимости, его народности. Широко известны слова композитора: «...о манере изложения: оно должно быть ясным и простым, но не трафаретным... Простота должна быть не старой простотой, а новой простотой». По существу, Прокофьев развивал известную мысль Шумана о том, что мелодия не должна быть такой, чтобы каждый шаг ее можно было предугадать. Так начал выкристаллизовываться в трудных творческих экспериментах его принцип компенсации сложного простым. В самом деле, ведь внедряя в единую систему выразительных средств трудно воспринимаемое, субъективно или символически зашифрованное (сложное) и легко воспринимаемое, объективно общезначимое (простое), композитор как бы «разъясняет» неопределенное — определенным, туманное — ясным, неустойчивое и колеблющееся — четким и устойчивым. В этом принципе — одна из немаловажных причин популярности многих «сложных» творений Прокофьева. (Небезынтересно, что композитора уже в годы ранней молодости даже в творчестве других авторов прельщало соединение простого со сложным. Так, например, в нотографической заметке о трех детских песенках И. Стравинского Прокофьев восторженно писал: «Оставшаяся в неприкосновенности детская простота вокальной партии в соединении с изощренным аккомпанементом производит необычайно пикантное впечатление».)

Прокофьевское новаторство — это не только использование новых средств и небывалых приемов, но и — в еще большей степени — новизна самого использования старых средств и традиционных приемов, обновление самих жанров, а кое-где даже формы, то есть подлинный синтез традиций и новаторства в сфере языка. Таково, например, переинтонирование Прокофьевым знакомых интонаций, образующее смещение привычных ладовых опор. Иногда даже простая перегруппировка или чуть заметная переакцентировка устоявшихся средств выразительности создает в его музыке ощущение новизны, не отягощая восприятия. Именно принцип «обновления традиций» дает нам ключ к пониманию того, почему его кажущиеся с первого взгляда «путаными» мелодические «плавания» с неожиданно широкими, смелыми скачками органично и естественно сосуществуют с нарочито элементарным, удивительно доступным ритмом и ясным, определенным кадансированием, в котором графически очерчиваются любые мелодические блуждания.

Вспомним частые в его произведениях сопоставления типично колористических эффектов гармонии (эффектов более характерных именно для музыки конца XIX и начала XX веков) с нарочито простейшими кадансами, порой элементарно традиционными, даже «вызывающе» схематичными и ясными (например, метрически подчеркиваемые и особенно любимые им полные и совершенные кадансы, характерные для эпохи классицизма). (В этом отношении любопытна ассоциация с активно внедряющимся в советскую поэзию еще со времен В. Маяковского приемом совмещения сложных резко ассонансных рифм с соседними, простейшими, резко консонансными рифмами (при перекрестной рифмовке в четырехстрочных строфах). Таким образом, «расшатывающий» стих ассонанс как бы компенсируется «скрепляющим» его консонансом (этот прием, в частности, интенсивно используется в стихах Е. Евтушенко и А. Вознесенского).)

И в других случаях, когда имеется явная гегемония ритмического начала, гегемония «общих форм движения» (Токката, ор. 11, Токката из Второго концерта, финалы Седьмой, отчасти Восьмой сонат и т. д.), ладогармоническая сторона весьма сложна, смела, подчас даже прихотлива. (Здесь необходимо отметить, что с конца XIX столетия сильно возросла тенденция к самостоятельности, «независимости» ритма от мелодии и гармонии, и своего рода самодовлеющему гипнозу ритма (Стравинский, Барток, Шостакович, иногда Орф). Поддался некоторым влияниям этих тенденций к «гипертрофии ритма», к «образному ритму» и Прокофьев.)

Во многих монументальных произведениях Прокофьева в инструментальном жанре, и особенно в фортепианных произведениях, казалось бы плавная и ясная мелодическая линия (даже нередко традиционно, как в классицизме XVIII века, базирующаяся на простейших опорах мажорного или минорного трезвучий) органически сочетается с далекими ладовыми «отступлениями», внезапными угловатыми изгибами и скачками на тритон, септиму, нону или расцвечивается чисто русской импровизационной подголосочностью («скупыми» подголосками, обостряющими ладовую структуру мелоса). Нередко именно отсюда, от подголосочности, возникают подвижность басового голоса, выдержанные остинато, «гудошные» (как у Бородина) органные пункты, контрапунктические сплетения тем и голосов. Здесь как бы осуществляется зеркальное отражение того же принципа — то есть простое в целях его обогащения компенсируется сложным.

Таков же смысл и сочетания его новаторской гармонии с классически ясной формой (например, в сонатах с их четким разграничением партий и разделов и традиционным последованием частей сонатного цикла в целом). Кстати, классическую сонатную форму Прокофьев еще в 1918 году назвал в одном интервью «самой гибкой формой в музыке».

Однако сочетание сложного с простым, свойственное Прокофьеву уже в самом начале его творческого пути, не приводило к механическому суммированию разностильных приемов выражения, а создавало их новое качество. Так в результате органического синтезирования, взаимопроникновения казалось бы разностильных элементов создавалась новая стилистика, новая система выразительности. И эта новая, индивидуально неповторимая и специфически прокофьевская стилистика является одним из интереснейших примеров взаимодействия средств художественной выразительности, примеров многогранной и внутренне органичной диалектичности прокофьевского творчества.

IV

Назовем и третью — едва ли не самую важную эстетическую предпосылку фортепианного стиля Прокофьева: его глубинную, далеко нацеленную оптимистичность. Мы говорим об активном, волевом устремлении фортепианной (и конечно, не только фортепианной) музыки Прокофьева к светлой радости, солнечной юности. *(«Трагический конфликт между старым и новым вскормил горькими соками современное искусство, и лишь немногие сумели из мрака катастроф и потрясений, насилия и переоценки ценностей вырваться навстречу солнцу грядущего,— пишет Г. Орджоникидзе в книге «Фортепианные сонаты Прокофьева» (М., 1962, стр. 23).)* Будет ли то буйно дикий, «скифский» пляс неуемных сил, или улыбчивое, весеннее цветение чувств, или задорный юмор, детские шалости и смех в образах и языке его произведений — все это различные аспекты радостной веры в человека, в его творческую жизнь и право на счастье; веры в красоту и бессмертие его мечты, в неуклонное приближение к идеалу. «...Надо верить в возможность счастья, чтобы быть счастливым», — говорит Андрей Болконский, и эти слова любимейшего Прокофьевым литературного героя можно было бы поставить эпиграфом к творчеству композитора.

Вся его музыка (отдельные произведения в разной степени) насыщена оптимизмом. И потому композитор, первые произведения которого еще связаны с кризисными годами начала века, тем не менее может быть в целом отнесен к художникам новой социалистической культуры. *«...Особенно много разнообразно нового и плодотворного в современный музыкальный язык внес Прокофьев с первых же шагов своего «выхода в свет» как композитора. Не случайно на него главным образом и обрушивались ожесточенные нападки приверженцев старых традиций. В сущности, он и является настоящим зачинателем того нового музыкального языка (в самом общем смысле этого слова), которым так широко и свободно стало пользоваться наше советское музыкальное искусство. В этом смысле можно говорить о «прокофьевской» эпохе», — пишет Ю. Тюлин в статье «Современная гармония и ее историческое происхождение»* (сб. «Вопросы современной музыки». Л., 1963, стр. 109).) Прокофьев ощутил, а впоследствии и понял главное направление развития нашей жизни, а следовательно, и главное направление в развитии искусства. И это радостно вдохновляло его.

Не случайно Прокофьев так охотно воплощал в своем творчестве образы детства; весенне-радостное, гармоничное видение мира детьми было близко его художнической натуре. Вспомним его «Гадкого утенка», «Петю и Волка», «На страже мира», Двенадцать легких пьес, ор. 65, Девятую фортепианную сонату, Седьмую симфонию...

Здоровое, светлое, радостное восприятие мира и жизни, звучащее в музыке Прокофьева, обусловило и оптимистические концепции его монументальных произведений для фортепиано — сонат и концертов, в первую очередь, активный, энергичный характер финалов его циклических сочинений, в частности.

Отсюда, от жизнеутверждающей настроенности ведут свое начало и четкие структурные грани в изложении материала в произведениях Прокофьева; в них чувствуется стремление к определенности высказывания, к интонации утверждения. Это одна из важнейших черт музыки Прокофьева, глубоко связанная с элементами классической гармоничности его миросозерцания. В этом плане следует рассматривать и обильные, по-прокофьевски точные и ясные репризы, и его лаконичные кадансы, и его метрически подчеркнутое «утрамбовывание» тоничности, и многие другие приемы уверенно убеждающей «утвердительности» (таковы, например, его прием напоминания предыдущих тем в сонатных циклах или резкая отграниченность структурных разделов формы ясной цезурой, или четкость архитектоники большого целого вообще и т. п.). Такая сила убежденности могла появиться только как следствие абсолютной уверенности в правоте своих эстетических идеалов.

Здесь же — в оптимистической концепции — надо искать эмоциональные корни и радостного динамичного ритма произведений композитора, ритма, выражающего бушевание могучих сил его вечно молодой, кипучей натуры.

Отсюда ведут свои истоки и светлые, подчас длительные островки чистой диатоники (как лучи утренней зари, прорывающие хроматику прокофьевских фортепианных сочинений) или стремление к заключительному прояснению языка.

Прокофьевское творчество, да и самый характер и тип его дарования, — неиссякаемый источник света. *«...Прокофьев — сильный и мужественный, светлый и радостный художник-исполнитель и композитор... В нем поет стихия света и тепла, в нем претворилась солнечная энергия и звучит неискоренимая тяга к жизни и борьбе за нее. Таков Прокофьев — композитор и таков же Прокофьев — исполнитель. В сущности, это — два направления одного источника. И разделять их нелегко» (Б. Асафьев).*

«*Курс взят определенный, отчетливый, прямой, — пишет В. Каратыгин. — Направление прокофьевских стремлений — к солнцу, к полноте жизни, к праздничной радости бытия».*

Вспоминаются и взволнованное высказывание Давида Ойстраха по поводу скрипичного концерта D-dur: «...самое же главное — это какой-то по-особенному светлый, мажорный колорит всей музыки, точно залитый солнцем пейзаж»; и шутливое высказывание *Артура Рубинштейна: «Вы, мой дорогой Прокофьев, могли бы сказать: «Солнце — это я».*

В этом отношении его дарование имеет точки соприкосновения с гением Моцарта. Несомненно, «моцартовское начало», в широком смысле этого понятия, занимает виднейшие позиции в творчестве Прокофьева на всех этапах его развития. Но особенно укрепилось и углубилось оно на завершающем этапе «весеннего обновления» его музы и удивительного просветления всего колорита его произведений.

Черты моцартовской лиричности (чистоты ее выражения) нетрудно обнаружить и в лирической стороне прокофьевского пианизма — его скромной обаятельности и простоте, свежести и чистосердечии.

Обостренная поэтика контраста, принцип компенсации сложного простым и глубинная, далеко прицеленная оптимистичность — таковы три важнейшие эстетические основы музыкального языка Прокофьева вообще, и в особенности его фортепианных произведений. Эти основные принципы наложили отпечаток на творчество композитора, со всем его своеобразием, проявляющимся в характере образности — ее афористичности, лаконизме, утвердительности, а также гармоничности, — в отношении к традициям и новаторству, подходе к элементам национального, в специфических приемах письма, особенностях пианизма.

В то же время сильнейшим произведениям композитора присуща классичность (в широком, выходящем за рамки исторического стиля, понимании этого термина); присущи не только национальные, социальные и идейно-эстетические признаки русского советского искусства, искусства социалистического реализма, но и интернациональные, устойчивые, общечеловеческие признаки категории прекрасного, вечные признаки архитектонического совершенства. Таковы: подчинение второстепенного главному, абсолютная необходимость всех элементов, логическая последовательность в развитии образа, предельно выраженная способность отбора в массе применяемых языковых средств, наилучший способ их организации в целях выражения главной идеи и закон их экономии и т. д. А ведь единство национального и интернационального, индивидуально-неповторимого и общечеловеческого, исторически конкретного и вечного в искусстве — обязательный признак подлинной классичности, в большом, философско-этическом значении этого понятия.

Умение выразить новое, по-своему, смело и свежо, не теряя указанных черт классичности (и, во всяком случае, явно выражая тенденцию к ней) — поразительное свойство ряда фортепианных произведений Прокофьева. Чтоб все это ощутить, нужно их не только анализировать, но и несколько «отдалиться» от них, как бы охватить эти произведения «единым оком» как архитектурное сооружение.

В. Дельсон