

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ В КОНЦЕПЦИЯХ СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО И АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

SERGEY PROKOFIEV IN THE CONCEPTS OF SERGEY SLONIMSKY AND ALFRED SCHNITTKE

Долинская Елена Борисовна / DOLINSKAYA ELENA BORISOVNA

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки МГК имени П. И. Чайковского (Москва)
doctor of arts, professor of the Russian music history chair of Moscow state conservatoire named after P. I. Tchaikovsky (Moscow)

Ключевые слова: Прокофьев, симфония, самобытность, оптимизм, трагедийность, традиция, личность, современность, концепция.

Keywords: Prokofiev, symphony, identity, optimism, tragedy, personality, conception.

Аннотация. Исследуется уникальный опыт концептуальных характеристик выдающихся композиторов современности творчества и личности Прокофьева. Объектом их аналитического рассмотрения становятся именно симфонии Прокофьева, их самобытность, в том числе, и в контексте оппозиционности трагического и оптимистического начал, получивших пронзительное преломление в штрихах к портрету композитора.

Annotation. The article investigates the unique experience of conceptual characteristics of outstanding composers of our time and Prokofiev personality. The object are Prokofiev's Symphonies, their identity in the context of opposition of tragic and optimistic basis.

Музыка Прокофьева с молодых лет вошла в художественный пантеон С. Слонимского и А. Шнитке. И нет ничего удивительного в том, что наследие Прокофьева стало для них объектом постоянного внимания, углубленного изучения и публикаций разных лет. Речь идет о книге С. Слонимского «Симфонии Прокофьева. Опыт исследования» (М., Л., 1964) и его очерке «Трагедия солнечного человека»¹, а также о статьях

¹ Слонимский С. Свободный диссонанс. — СПб., Композитор, 2004.

К публикациям С. Слонимского по данной теме относятся:

Черты симфонизма С. Прокофьева // Музыка и современность. М., 1962. С. 57–103.

Четвертая симфония Прокофьева // Советская симфония за 50 лет. Л., 1967. С. 270–277.

Шестая симфония С. Прокофьева // Советская симфо-

А. Шнитке «Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева (на материале его симфоний)» и «Слово о Прокофьеве» (обе дошли до отечественного читателя только в 2004 году)².

У обоих композиторов центральным объектом аналитического рассмотрения становятся именно симфонии Прокофьева, а общие наблюдения над его стилем выражаются в сходном жанре, что Шнитке определил обобщенно — «Слово о Прокофьеве».

2016 год в России объявлен годом Прокофьева. Поводом к написанию этих заметок послужил не только 125-летний юбилей гения русской музыки. Учитывались многолетний интерес к наследию Прокофьева Слонимского и Шнитке, их личное взаимоприятие. К 70-летию друга Слонимский писал:

ния за 50 лет. Л., 1967. С. 287–295.

² Шнитке А. Статьи о музыке. — М., Композитор, 2004. С. 147, 188.

«Альфреду Шнитке на редкость повезло — природа и собственный подвижнический труд сформировали светоносную творческую личность, чьи великие создания не подвластны бегу времени, не умрут, не исчезнут никогда»¹.

Младшая сестра Альфреда Шнитке, Ирина, пишет о том, как, он открывал для себя разных композиторов еще в юные годы. Поведала она о том, как брат поделился с ней своею радостью открытия Прокофьева: «Альфред молод, полон жизни, тонко чувствует юмор и обладает удивительным даром — делиться своей радостью с другими. Как веселят его названия реки Гвадалбульон или сцена в монастыре с хмельным монашком («Обручение в монастыре»), как хорош диагноз «непреодолимое ипохондрическое заболевание», поставленной Принцу в опере «Любовь к трем апельсинам»! Он рассказывает мне об этом, я гляжу в его сияющие глаза и начинаю смеяться. Альфред ведет меня в театр Станиславского и Немировича-Данченко на «Обручение в монастыре». Я во второй раз в жизни иду в оперный театр, радуясь как дитя»².

В предложенной безбрежной теме мы остановимся лишь на трех моментах: что и как Слонимский и Шнитке выделяли в анализе симфоний Прокофьева на соотношении оптимистического и трагического начал в его творчестве, на финале композиторской жизни в отсвете событий 1948 года.

Самобытность симфоний

У двух композиторов одного поколения оселком для размышления о художественных принципах Прокофьева оказывается изучение симфоний, наиболее концептуального жанра. Объем задач оказывается, естественно, различным: у Шнитке это развернутый очерк. В нем концентрируется внимание на самобытности оркестрового мышления Прокофьева, что было в известной степени предопределено спецификой кафедры инструментовки, на которой, выполняя вторую часть своей нагрузки, трудился А. Шнитке, в период, когда создавался практически весь массив его научных статей.

Слонимский, работая над рукописями симфоний (а это осуществлялось в отечественном музыковедении впервые), воочию воспринимал недогматичность общений Прокофьева со стилями разных эпох и национальных культур, что было весьма поучительным.

В то время отношение к Прокофьеву было предвзятым. Слонимский вспоминает, что Мариан Коваль, например, говорил, что «Седьмая симфония

Прокофьева огорчила любителей музыки». Напротив, созданная в те годы кантата «Песни труда и борьбы» Чистякова, была объявлена по-настоящему крупным явлением.

Слонимский признается, что параллельно его давнему интересу к музыке Шостаковича и очень дружеским отношениям с ним, прокофьевцем ощущал себя изначально.

Слонимский еще в 1960-е годы первым *опровергает устойчивость мнения о якобы вялой инструментовке Прокофьева, выдающей перо пианиста*. Не соглашаясь с этим, Слонимский подчеркивает, что Прокофьев обладал грандиозным оркестровым слухом.

Шнитке, касаясь оркестрового голосоведения Прокофьева, изначально декларирует, что оно не менее своеобразно, чем гармонический язык, тематизм или тембровое мышление композитора. Особенность его — в небывалой до селе инструментальной конкретности, в полной свободе от схематических фактурных типов, в функциональной переменности голосов, тут же, по ходу изложения, меняющих свою тематическую роль на любую вспомогательную, будь то подголосок, параллельная дублировка, контрапункт или аккомпанемент. Шнитке убежден, что «установить границы этих превращений голосов очень трудно. Поэтому приходится говорить о функциональной неустойчивости прокофьевской фактуры как о норме. Конечно, данное явление не возникло на пустом месте».

Слонимскому всегда была привлекательна национальная характерность русской музыки первой половины XX столетия, которую он многократно обосновывал в своих устных и письменных анализах (при этом, прежде всего, обращался к наследию Прокофьева и Стравинского). А Шнитке пишет, что «Прокофьев развил особенности русского народного многоголосия, «скрестив» его с достижениями европейской гармонии и полифонии. Отдаленное предвосхищение этой гетерофонической в своей основе техники содержалось также в «варварском» голосоведении Мусоргского».

На первых этапах работы над книгой Слонимскому очень помогала *расшифровка прокофьевских цифрованных клавиров симфоний*, которые он передал в РГАЛИ. В написании книги, ставшей диссертацией, поспособствовало то, что композитор переписал от руки первую часть Второй симфонии (партитура в Союзе композиторов была, но не выдавалась на руки).

Монографию³ Слонимский выстроил в четырех разножанровых главах. В ней первая касается сим-

¹ Слонимский С. Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 4. — М., 2004. С. 11.

² Комарденкова-Шнитке И. Страницы семейной хроники Шнитке. — М., 2001. С. 4–5.

³ Слонимский С. Симфонии Прокофьева. — М.,

фонической драматургии Прокофьева, жанровых черт, образного строя и формы симфоний. Вторая являет сюиту-обзор всех симфоний — от «Классической» до Симфонии-концерта для виолончели с оркестром. Третья глава посвящается языку симфоний — мелодике, гармонии, полифонии и оркестровой фактуре¹. Если последнее в исследовании Слонимского — частное, то Шнитке в статье изучает именно «генеалогию» прокофьевского оркестрового многоголосия — от «унисона с фразировочными различиями (зародыш многоголосия) до многоголосия с функциональной неустойчивостью (рудименты одноголосия)». И приходит к выводу: «Во всех случаях мы сталкиваемся с взаимодействием двух противоположных тенденций: одноголосие тяготеет к разветвлению, многоголосие к слиянию... То и другое — следствие последовательного, до «границы противоположности», принципа вариантности. Здесь вариантность осуществляется через функцию переменности голосов».

Чрезвычайно ценным представляется наблюдение Шнитке над таким типом фактуры симфоний Прокофьева, где он слышит инструментальные хоры с переменным количеством голосов². Автор статьи утверждает, что именно такой тип *инструментально-хоровой фактуры для Прокофьева чрезвычайно типичен*: «Это именно хор (по образцу певческого хора), так как он обычно складывается из двухголосия, дублированного в октаву (первые, вторые скрипки “женские” голоса, альты и виолончели — “мужские”). Как правило, такое исходное двухголосие постепенно “расшатывается” изнутри благодаря вариантности дублирования, приводящей к реальному многоголосию³». Такое ощущение хоровых форм в

контексте оркестровой фактуры, при всей новизне, абсолютно убеждает как объективное свойственное Прокофьеву.

Со своей стороны Слонимский видит своеобразие симфоний Прокофьева в их обогащении воздействием программных, вокальных, театральных и кино жанров. «Говоря о театральности образного строя прокофьевских симфоний, нельзя не указать и на энергичную стремительность, кинематографичность сопоставления отдельных «симфонических сцен». И подобно тому, как в кино художественная сила отдельных кадров подчинена основному идейно-образному замыслу и многократно усиливается при непрерывном, последовательном их чередовании — в симфониях Прокофьева сопоставление и взаимосвязь отдельных многочисленных тем, жанрово-конкретных эпизодов и метких изобразительных деталей, штрихов подчинены чисто симфоническим закономерностям тематического развития эпической формы». Слонимский утверждает, что подобно операм, «симфониям Прокофьева присуща не калейдоскопическая пестрота лишенных глубокой взаимосвязи иллюстративных зарисовок, а эпическая цельность крупных «симфонических сцен», объединенных значительным, подчас сложным идейно-тематическим замыслом». Слонимский акцентирует внимание на синтетическом методе тематического развития, на вариантном изменении тем, их образном слиянии, полифоническом соединении, на введении нового «продолжающего тематизма» (термин принадлежит Слонимскому), что действительно динамизирует тематическое развитие.

Слонимский выделяет как ведущее свойство Прокофьева внешнюю расчлененность формы на кон-

Л., Музыка, 1964.

¹ Четвертая глава для полноты картины изучает тематизм Прокофьева на примере сонатных первых частей.

² «Раскрепощение» дублирующих голосов может происходить определенно — двухголосная тема второй части Третьей симфонии (альты *divisi* — «женский хор»; контрабасы и виолончели — «мужской») в каденционной зоне «расцветает» реальным четырехголосием. Четырехголосный хор виолончелей в Пятой симфонии также гетерофоничен — в результате эпизодических унисонов и октав количество «реальных» голосов колеблется между тремя и четырьмя. В Пятой симфонии встречается и еще более развитое гетерофоническое многоголосие — мощный диссонантный хор меди в репризе первой части, колеблется между «реальными» семи- и пятиголосием. И уже совершенно неустойчиво количество «реальных» (недублирующих) голосов во Второй симфонии, где возникает гетерофоническое одиннадцатиголосие».

³ Как на аналогию по этому поводу можно сослаться на *переменности функций хора в операх композитора*. В

«Игроке», например, хор заменен сценически действующим ансамблем игроков (Удачливый, Неудачливый, Дама так себе, Сомнительная старушка и другие персонажи «театра в театре» — Сцены в игорном доме). Персонифицируются хоровые ансамбли и в «Трех апельсинах» (Комики, Лирики, Трагики, Пустоголовые). В «Огненном ангеле» хор вводится лишь в финальном действии как многофигурная вокально-инструментальная фреска, где второстепенные действующие лица могут стать главными, а последние эпизодическими. Всем же гениальным вокально-хоровым *crescendo* правит хоровое *ostinato*. Хоры «Войны и мира» настолько грандиозны в драматургии оперы, что Прокофьев выносит их мелодическую суть в драматургически важнейший хоровой эпиграф, который по решению автора заменяет уже написанную инструментальную увертюру. Эту тенденцию разовьют и композиторы — шестидесятники, в частности, Слонимский («Виринея»), Щедрин («Не только любовь», «Мертвые души»). Кстати, в опере по Гоголю скрипки в оркестре заменены народным хором.

трастно сопоставленные эпизоды, что сочетаются с глубокой внутренней взаимосвязью всех тем, образующих сложно организованные тематические комплексы. Слонимский утверждает, что «напряженное преобразование, развитие и обновление многих неразрывно сопряженных, свободно сменяющих друг друга тем обуславливает сквозную непрерывность драматургии симфонического цикла. Таков *политематический симфонизм Прокофьева, симфонизм сопряженных и обостренных сопоставлений*».

Отметим и еще несколько прозренческих наблюдений Слонимского, изложенных в монографии о Прокофьеве, которые несколько позже разрабатывались и в научных статьях Шнитке. Именно в середине XX столетия Слонимский постулировал мысль о сложнотональной мелодике Прокофьева. Позже он расширил это понятие, включив в нее и сериальную, и четвертитоновую музыку. Через полстолетия композитор пишет о «пожалуй, еще более универсальной линии новой музыки. Это сложнотональная новая модальность, которая включает и расширенную тональность, и полиладовость, пандиатонику, но не ограничивается ими и вообще НИ В ЧЕМ СЕБЕ НЕ ОТКАЗЫВАЕТ».

Кроме того, в своем труде о симфониях Прокофьева в связи с их полифонией и оркестровкой Слонимский интересно размышляет о темах и контртематиках, подголосочной фактуре, что со своей стороны способствуют нестандартной прокофьевской оркестровке. «Прокофьев — один из мощнейших по яркости, рельефности тематизма творцов сложнотональной мелодии, гармонии, фактуры — полифонической, вокально-оркестровой ткани. Свежесть эта в XXI веке ощутимей, чем в 1960-е годы, когда, наконец, хлынул и проник в СССР через «железный занавес» запрещенный западный авангард, познать который нам было абсолютно необходимо».

Именно эти же вопросы интересовали Шнитке, который на рубеже 1950–1960-х годов выступил инициатором дискуссии о современной гармонии в журнале «Советская музыка».

Очень показательна тенденция Слонимского вписать язык симфоний Прокофьева в стилистические искания его современников, прежде всего, Мясковского и Шостаковича. Исследователь подчеркивает, что в отличие от Шостаковича симфонизм Прокофьева «менее всего монолитен: ему присуще контрастное сопоставление различных — и не двух-трех, а многих индивидуально-психологических портретов, сложных «полиперсоналистических» диалогов и массовых сцен. ... Симфониям Прокофьева присуща большая щедрость и рассредоточенность музыкального материала. Отсюда многотемность каждой части, обилие эпизодически возникающих «периферий-

ных» тематических образований». И в этом, думается, имеет место известное сродство с творческими принципами тектоники формы Мясковского (многотемность, многоэлементность экспозиций), и шире, с традициями школы, взрастившей обоих великих отечественных симфонистов.

Слонимский подчеркивает, что рыцарская верность музыкальному театру «не стимулировала у Прокофьева интереса к созданию программных симфоний. Не случайно среди прокофьевских симфоний нет ни одной программной! Даже темы Третьей и Четвертой симфонии, заимствованные им из оперно-балетной музыки получили существенное образное переосмысление и новое драматургически-концепционное значение. Четкая жанровая определенность, мелодическая лапидарность, изобразительная конкретность образных ассоциаций сочетаются в прокофьевских темах с внутренней контрастностью или конфликтностью (диалогичностью), напряженностью становления развития, подлинно симфонической обобщенностью образного строя».

Оппозиции трагического и оптимистического

Трудно было предположить, что столь разные композиторы, как Шнитке и Слонимский во многом сходно трактуют феномены трагического и оптимистического у Прокофьева. Причем сама эта образная оппозиция рассматривается обоими аналитиками, исходя не столько из образной палитры музыки Прокофьева, но много глубже — через проникновение в многообразие структуры содержания этих эмоций. Слонимский пишет, что «трагические образы Прокофьева лишены надрыда, экспрессивной патетики, чувственного пафоса, они совсем не АВТОБИОГРАФИЧНЫ! Ибо автобиографичность эмоций, особенно жалобных и патетических, чужда Прокофьеву. Какая сдержанность и немногословность излияний в трагедийных эпизодах — иногда жестких, оглушительных, кульминационных, диссонантно-многослойных. Иногда еще более страшных — тихих, едва слышных, странных, пугающих нездешней таинственностью (мистические явления «Огненного ангела», бред князя Андрея в «Войне и мире», прощание перед разлукой в Ромео» и многое другое)».

Слонимский прав в этом очень тонком наблюдении. Достаточно сопоставить множественное воплощение трагического у Прокофьева с его ликами у Шостаковича — хотя бы через символику метаморфоз монограммы DSCH. Напомним о роли монограммы в таких концептуальных сочинениях, как, например, Первый скрипичный концерт, Десятая симфония или Восьмой квартет. Последний назван автором «реквиемом по себе самому».

Противление злу Слонимский видит у Прокофьева в образах мужественных, благородных, дерзостно

смелых: «ведь Зло многолико, оно таится в колючих выходках сестер Золушки или недоброй теме скерцо Пятой симфонии, прорывается и бушует по Вселенной в скерцо и финале Третьей симфонии, в грозных кодах Шестой сонаты и Шестой симфонии, в Пляске опричников из музыки к «Ивану грозному».

Символически завершает Слонимский свое Слово о трагической судьбе солнечного музыканта утверждением, что ныне наступит катарсис — «духовная победа творца над властью имущими губителями творчества, над озабоченными «актуальной» модой и конъюнктурой, резонерами и вершителями судеб, победой животворящего светила над постылой тьмой и геенной огненной, звездного неба на Преисподней».

Шнитке выводит оптимизм Прокофьева как качество врожденное, дарованное Прокофьеву самой природой. «Это был естественный оптимизм — не идеологически внушенный, но самый что ни на есть подлинный. Потому же оптимизм, ставший исходным жизненным пунктом, сохранился на всем дальнейшем пути, пусть и с неизбежной корректировкой повседневности. Темные бездны реального никогда не лишались в его представлении всепокоряющего солнца. Это абсолютно уникально. Кого можно с ним сравнить? Последнее произведение Прокофьева, Седьмая симфония, кажется, написана юношей. Она полна неисчерпаемой жизненной силы и несет в себе нечто спонтанное. Такое преодоление настоящего ради вечности не было исключительно интеллектуальным достижением, хотя и интеллектуальным тоже. Это всеобъемлющее решение жизненных проблем, концепция существования. Видимо, каждый человек на всех поворотах пути остается тем, чем он был с самого начала, и время тут ничего не может поделать. Прокофьев предстает естественной и совершенно-живой, как будто вовсе и не существует темной ночи настоящего! Этот человек видел мир иначе и иначе слышал его. Наверное, природа подарила ему иные основы и иные точки отсчета, чем подавляющему большинству других людей».

Шнитке заключает, что «объективный трагизм судьбы Прокофьева кроется в отрицании трагического как высшего жизненного критерия, ибо благодаря этому трагическое становится вдвое сильнее и убедительнее»¹.

¹ ...Достаточно вспомнить сцену аутодафе в «Огненном ангеле», или сцену смерти князя Андрея в «Войне и мире», равно как и множество трагических и драматических поворотов в форме, например, Шестой симфонии или Восьмой фортепианной, Первой скрипичной сонаты, или Второго струнного квартета, в Пяти стихотворениях Анны Ахматовой.

Штрихи к портрету

Оба композитора лично не были представлены Сергею Сергеевичу в силу того, что в послевоенные годы находились в статусе обучающихся. Однако в устной (С. Слонимский) и в письменной (А. Шнитке) форме зафиксировали свои впечатления от авторских концертов Прокофьева в обеих столицах. В январе 2016 года Слонимский поделился своими воспоминаниями о двух концертах, на которых присутствовал Прокофьев. Первый раз Слонимский увидел Прокофьева в Москве, в апреле 1945 года, когда в Малом зале Московской консерватории исполнялась Флейтовая соната, Русские песни и Еврейская увертюра. Прокофьев был очень доброжелателен, удовлетворен исполнением, многократно выходил кланяться. 11 октября 1947 года главным событием для Прокофьева была премьера его Шестой симфонии в Ленинграде. Впервые оркестр, руководимый Е. Мравинским, давал в присутствии композитора первое исполнение его крупнейшей симфонической фрески. Вступительное слово делал музыковед Ю. Вайнкоп, который подчеркнул глубину драматической образности в начальных частях симфонии, что родилась как размышление о только что окончившейся войне. Симфонию Прокофьев завершал жизнерадостным финалом, где в коде, однако, появлялись «отзвуки войны» (автор Шестой симфонии говорил, что «не хотел, чтобы финал воспринимался как веселый придачок к предыдущим частям»). Слонимскому запомнилось, что лектор акцентировал внимание слушателей на том, что после драматизма первой части жизнерадостный финал может послужить композиторской молодежи примером убедительного оптимизма. Для Слонимского это была единственная премьера симфонии Прокофьева, которую он слушал, находясь с автором в одном зале, который приветствовал его исключительно горячо.

вой. А гениальная сцена двойного самоубийства в «Ромео и Джульетте»? Слишком долго об этой серьезнейшей музыке судили лишь по ее дерзкой оболочке, не обращая внимания на глубоко прочувствованную суть. Видели карнавальный блеск внешнего мира, не принимая во внимание серьезность — строгую серьезность, не позволявшую страдания выплеснуться и затопить все вокруг. А ведь серьезность присутствует у Прокофьева с самого начала! Стоит подумать о Втором фортепианном концерте, об этом до сих пор остающемся спорным звуковым мире, исполненном жесткости и суровости; о Скифской сюите «Ала и Лоллий», очень своеобразном «теновом варианте» «Весны священной»; о Второй и Третьей фортепианных сонатах и еще о многом другом.

Шестая была принята слушателями с подлинным энтузиазмом, о чем свидетельствовали блистательные рецензии С. Гинзбурга и И. Нестьева.

Шнитке рассказывает о своем посещении концерта в Москве: «Мне посчастливилось быть на премьере Симфонии-концерта для виолончели с оркестром в Большом зале Московской консерватории 18 февраля 1952 года. Это было событие во многих отношениях уникальное, и таковым оно останется навсегда. По крайней мере, два важнейших факта уже более никогда не повторялись: выступление Святослава Рихтера в качестве дирижера и выход Прокофьева на поклон публике. О том, как дирижировал Рихтер, я сейчас не имею права судить. Во всяком случае, это воздействовало очень сильно, и потому тем досаднее было, что вступая на эстраду, он споткнулся, и, видимо, дурное предзнаменование удержало его от повторения дирижерских опытов в будущем. После исполнения Прокофьев вышел и поклонился публике, но лишь в партере — подняться на эстраду ему явно не хватало сил (его худая высокая фигура в темных очках и сегодня еще стоит перед моими глазами)».

Как известно, сломило Прокофьева постановление 1948 года. Слонимский фиксирует, что: «Гордый Прокофьев не умел, не привык жаловаться даже близким. И конец его был отравлен неизбывной горечью: жалели его меньше, чем всех, обманываясь внешне спокойной, даже шутливой бравадой его поведения на незабвенном Советском Союзе в ЦК и в кулуарах последующих, удушающих творческую свободу, мероприятий. Помню, как в те мрачные дни февраля 1948 года в музыкантских кругах из уст в уста передавали байку о спокойном недоумении Прокофьева: «Что же ОНИ мне раньше не сказали, что им нужна мелодия? Пожалуйста! Мы, профессионалы, все умеем». Он имел в виду — умеем создавать свое и по-своему». Общеизвестно, гениальный мелодист всегда творил свою мелодику, стоящую в стороне от официальных канонов, навязываемых в те годы советской музыке.

Начиная с 1946 года со сцен оперных и балетных театров СССР постепенно исчезли все творения Прокофьева. Композитор, безуспешно пытаясь вернуть хотя бы «Войну и мир», был поставлен перед необходимостью обратиться к власти предрержащим, в частности, к Фадееву, председателю Союза писателей. Слонимский замечает, что «смирное письмо композитора напоминает письмо Бетховена к Гете в связи с подпиской на Торжественную мессу. Гете и Фадеев... разница немаловажная и характерная для советской эпохи».

Шнитке говорил, что Прокофьев, «конечно же, знал ужасающую правду о своем времени. Он лишь не позволял ей подавить себя. Его мышление оставалось в классицистских рамках, но *тем выше была трагическая сила высказывания во всех этих его гавотах и менюэтах, вальсах и маршах*. Он в буквальном смысле слова был Господином в галстук, поэтому, когда он явился в 1948 году на ждановский квазиинтеллектуальный спектакль истребления в ЦК партии — *в бурках и лыжном костюме*, — это имело более глубокий смысл, чем просто внешняя форма. Глубинный смысл можно было увидеть и в последствиях: сущность этого несентиментального человека не могла вынести болтовню «ответственных» работников, он был сломлен ею и прожил уже недолго»¹.

Каждый, кто лично пережил события 5 марта 1953 года (смерти Сталина и Прокофьева), вспоминает в связи с уходом композитора. Шнитке пишет в своем «Слове о Прокофьеве»: «Сегодня уже вряд ли можно сказать, как все на самом деле происходило в день погребения — каждый, кто присутствовал при этом, запечатлел в памяти собственную картину и имеет полное право отстаивать ее подлинность. Бесспорно лишь одно: по почти пустой улице, параллельной бурлящему потоку трагически-истеричной массы, что оплакивала Сталина, двигалась в противоположном направлении небольшая группа людей, неся на плечах гроб величайшего русского композитора. Так и остался в истории образ лишь этой маленькой, особой группы людей, двинувшихся в путь с иным намерением и к иной цели. Этот образ кажется мне символичным. Ибо подобное движение против течения в то время было абсолютно бесперспективным...

¹ Шнитке продолжает: «Сразу после окончания войны привычный спектакль возобновился. А затем началась решающая атака, каковая предпринималась доселе лишь против одной композиторской личности — Шостаковича — и не раз наносила ему тяжелые раны. Теперь, однако, требовались новые жертвы. Тут уже пришел черед Прокофьева, Арама Хачатуряна, Мясковского, Шебалина, Г. Попова плюс балластная фигура Вано Мурадели в качестве зачинщика. Верный сталинский палач Жданов произнес в январе 1948 года свою речь, и все притворились такими же тупыми, как и он; среди коллег вспыхнула какая-то истеричная демонстрация нерассуждающей личной верноподданности. Последствия такого, худшего в истории, идеологического фарса самоистребления оказались для нашей музыки многообразными, и они до сих пор еще не преодолены. Затронутые Постановлением ЦК фигуры быстро испытали на себе его воздействие. Прокофьев тоже. И то, что он все-таки не склонился, объясняется противоречивостью его положения».

И все-таки Прокофьев был не из той породы людей, что гнулись под бременем эпохи. Правда, в его жизни нет примеров открытого сопротивления ритуальному театру истребления. Зато нет и уступок. Он принадлежал к числу тех, кто в самых ужасных обстоятельствах сохранил свое человеческое достоинство, не сдался на милость внешне всемогущей повседневности. Он оказывал спокойное, но тем более стойкое сопротивление. Его поведение в различных ситуациях создает образ человека холодного, все заранее рассчитывающего, очень пунктуального и *защищенного* ироническим разумом от миражей современности (это подтверждают и рассказы знавших его, например, Николая Набокова).

Конечно же, он знал все. Знал и о том, что болен и не может надеяться на слишком долгую жизнь. Поэтому предпочел *своевременно отказаться от выступлений в качестве пианиста*, позднее и от *дирижирования*, чтобы сохранить время для композиции. И именно такая способность постоянно отказывать себе, *отбрасывать заурядные псевдопроблемы публичной жизни, такое недопущение внешней действительности в свой дом, в свою душу, да, пожалуй, и в собственную музыку*, такое избегание общественной деятельности дали столь внушительные результаты: творческое наследие из 131 опуса по большей части первоклассной музыки, что привычно скорее для XVIII столетия, пусть не легкого, но несравненно более естественного, чем для нашей запутанной современности с ее нескончаемым демагогическим представлением».

Не могли не совпасть оценки Слонимского и Шнитке последнего семилетия творчества Прокофьева. Последний заключал: «Отдельные произведения, появившиеся в последние годы жизни, то есть после 1948-го, документально отражают вынужденное самоуничтожение гениального художника, который действительно старался писать проще, дабы приблизиться к народу. Однако здесь ложно, по крайней мере, понятие «народ», ибо на самом-то деле оно объемлет все — как высочайшее, так и ничтожнейшее. И потому любое приспособление к якобы единому вкусу якобы единого народа — неправда».

Наблюдение Слонимского в том же ракурсе: «В Советском союзе Прокофьев творил относительно свободно лишь до 1948 года (и то — удивительно долго!). Для него «антиформалистическая» кампания запретов, чисток и обязательной перестройки творцов по сути катастрофичнее, чем для всех — опять-таки в виду негибкой, устойчивой целостности творческой природы Прокофьева... Обидно сознавать, что рейтинг гениального Сергея Прокофьева в год

его смерти не составлял и тысячной доли рейтинга его сверстника по кончине Иосифа Сталина. И это тоже трагедия — не только трагедия судьбы великого композитора, но и трагедия нашей великой страны, нашей многострадальной отчизны... Мы пребывали в спящей тьме, как в Аду, проходили при жизни его круги. И солнечный композитор — Прокофьев — угас в непроглядном мраке».

Слонимский завершает свое слово о Прокофьеве мыслью о посмертном торжестве его музыки, которая по его наблюдению «в начале XXI столетия звучит свежее и ярче, чем полвека назад».

Слово о Прокофьеве, из которого выше приведены фрагменты, датировано декабрем 2003 года, и опубликовано в книге «Свободный диссонанс», посвященной русской музыке. Здесь рядоположенными в портретной галерее Слонимского оказались и другие композиторы с трагической судьбой. Это Мусоргский, Балакирев, Глазунов. «...Последний на протяжении почти 30 лет возглавлял музыкальную жизнь нашего города, заботливо опекал десятки и сотни музыкантов, в том числе Шостаковича... Подобно тому, как Балакирев открыл и взрастил самобытный гений Римского-Корсакова, Глазунов оказал немалую реальную поддержку своим младшим коллегам, в том числе классикам XX века. Именно он принял в консерваторию Прокофьева, организовал исполнение его ученической симфонии, согласился подтвердить решение большинства комиссии и присуждении ему главной премии на выпускном экзамене. В 20-е годы счел возможным приветствовать приехавшего из-за рубежа в Петербург Сергея Сергеевича, о чем сам Прокофьев вспоминает в своих дневниковых записях. Да и за рубежом общение Глазунова с Прокофьевым было дружественным».

Завершим наши заметки также штрихом с натуры. Петербургский мастер, бывая в Москве, старается, если дозволит время, посетить МГИМ имени А. Г. Шнитке и провести творческие встречи со студентами и педагогами института. Во время последней, многочасовой встречи (декабрь 2015) для съемочной группы, оставшейся в Музее после ее окончания, прочел ярчайшую лекцию — о симфониях Прокофьева. Сидя за личным роялем Шнитке, Слонимский играл развернутые фрагменты (разумеется, по памяти) из всех семи симфоний. Исполнение поражало — насколько достоверно в фортепианной версии оркестра звучали фрагменты симфоний Прокофьева. Невольно создавалось впечатление, что Слонимский здесь и сейчас начнет работу над книгой о симфониях Прокофьева — которая уже более полвека живет в золотом фонде работ о русской музыке XX века.