

DOI10.25991/VRHGA.2021.21.4.024

УДК 1 (091)

*И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская**

«СПРКФВ»: УТВЕРЖДЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО МОНОСТИЛЯ**

Современник трех революций и Гражданской войны, двух мировых войн и Большого Трора, композитор Сергей Прокофьев за свою недолгую жизнь прожил три жизни: в Серебряном веке — русском культурном ренессансе; в эмиграции — мире Русского Зарубежья; в сталинском Советском Союзе. И в каждой из трех непримиримых парадигм русской культуры Прокофьев был «чужим среди своих»: в первой жизни — «страшилищем нигилизма» и «революционером в музыке»; во второй — «колючим цветком Пролеткульта» и «апостолом большевизма»; в третьей — адептом буржуазного модернизма и формализма, «антинародным» композитором. Но было в Прокофьеве что-то негибаемое и волевое, неподвластное никаким давлению и угрозам, — созданным им авторский и в то же время национальный моностиль, — узнаваемый и неповторимый, апеллировавший к непрерывной в своем развитии русской культуре как своему фундаменту. Композитору казалось, что всеединство русской культуры обеспечит примирение «красных» и «белых», советской культуры и Русского Зарубежья, России и Европы, авангарда и классического наследия. Прокофьевская культурная утопия потерпела поражение, но его великая музыка подвела итог каждой из трех эпох: композитор предвосхитил революцию; предвидел войну; предчувствовал конец Сталинской эры, наступивший вместе с его смертью.

Ключевые слова: Русский культурный ренессанс, цивилизационный кризис, революционная стихия, раскол русской культуры XX века, музыкально-философское

* Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии, Российский государственный гуманитарный университет; ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания; ikond@mail.ru

Брусиловская Лилия Борисовна, кандидат культурологии, старший научный сотрудник УНЛ мандельштамоведения Института филологии и истории, Российского государственного гуманитарного университета; igkondakov@ya.ru

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-011-00859 «Творчество С. Прокофьева как феномен отечественной и мировой культуры».

иносказание, национально-культурное примирение, национальная самоидентификация, авторский моностиль, непереводаемость.

I. V. Kondakov, L. B. Brusilovskaya
SPRKFV: THE APPROVAL OF THE NATIONAL MONOSTYLE

Russian composer Sergei Prokofiev, a contemporary of three revolutions and the Civil war, two world wars and the Great Terror, lived three lives in his short life: in the Silver age — the Russian cultural Renaissance; in emigration — the world of The Russian Abroad; in the Stalin's Soviet Union. And in each of the three irreconcilable paradigms of Russian culture, Prokofiev was 'a stranger among us': in first life, "a fear of nihilism" and "a revolutionary in music"; second is "a thorny flower of the Proletcult" and "an Apostle of Bolshevism"; in the third — adept bourgeois modernism and formalism, "anti-people's" composer. But there was something indomitable and strong-willed about Prokofiev that was not subject to any pressure or threats — an authorial and at the same time national monostyle, recognizable and unique, which appealed to the continuous development of Russian culture as its foundation. Russian culture's all-unity seemed to the composer to ensure the reconciliation of "red" and "white", Soviet culture and The Russian abroad, Russia and Europe, the avant-garde and classical heritage. Prokofiev's cultural utopia was defeated, but his great music summed up each of the three epochs: the composer anticipated the revolution; foresaw the war; and anticipated the end of the Stalin's era that came with his death.

Keywords: Russian cultural Renaissance, civilizational crisis, revolutionary element, split of the Russian culture of the XX century, musical and philosophical allegory, national and cultural reconciliation, national identity, author's monostyle, untranslatability.

I

Прокофьев, свободно владевший четырьмя основными европейскими языками, подписывался по-русски, с юношеской поры (по-видимому, с 1911 г. — одно из первых писем Прокофьева, подписанное «аббревиатурой» СПРКФВ, было адресовано учителю — Р. М. Глиеру и датируется 29 апреля 1911 г. [4, с. 206]), предпочитая написание — первой буквы имени и пяти букв фамилии — одними согласными. Известны рассуждения С. Эйзенштейна в связи с прокофьевской подписью [4, с. 304–305], из своеобразия которой кинорежиссер и теоретик кино делал важные выводы относительно характера и стиля Прокофьева, стиля, который соавтор композитора по фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный» не без оснований считал ярко, даже демонстративно, национальным.

Обратив внимание на своеобразную подпись композитора: «П — Р — К — Ф — В», режиссер добавил: «Даже имя свое он ставит одними согласными». И тут же вспомнил, что И. С. Бах в самом начертании букв своей фамилии «В. А. С. Н.» усмотрел «божественное мелодическое предначертание» (си-бемоль — ля — до — си) и сделал четыре ноты мелодической основой одного из своих последних произведений. И добавил: «Согласные, в которых запечатлелось имя Прокофьева, кажутся символом неуклонной последовательности его таланта. Прокофьев глубоко национален» [4, с. 304].

Русская подпись Прокофьева, принятая им еще до начала Первой мировой войны и обращенная главным образом к русским друзьям по переписке — как в дореволюционной России, так и в Русском Зарубежье, и в Советском Союзе, —

представляла собой, несомненно, форму национальной самоидентификации и самоутверждения Прокофьева как самобытного национально-русского художника (особенно на Западе). Композитор как бы демонстративно подчеркивал принципиальную непереваемость — вместе со своим именем — и всего своего творчества на другие языки (в широком смысле этого слова) и неповторимость своей художественной индивидуальности.

Подобную миссию самоидентификации и саморепрезентации выполняли и некоторые его знаковые произведения зарубежного периода на «русские темы» — лубочный балет «Сказка о шуте, семерых шутов перешутившего» (по мотивам русских сказок Афанасьева, 1921); Третий фортепьянный концерт (с вариациями на русскую тему, 1921); Вторая симфония (иногда ее в Париже представляли как «русскую»; по словам автора, она была «сделана из стали и железа» [4, с. 54], 1924); опера «Игрок» (по одноименному роману Достоевского, вторая редакция), впервые поставленная в 1929 г. в Брюсселе; балеты «Стальной скок» (о большевистской России, нэпе, индустриализации, 1925) и «На Днепре» (о любовных страданиях на родине метафорического красноармейца Сергея, общего тезки покойного уже к тому времени создателя «Русских сезонов» С. Дягилева, самого композитора — С. Прокофьева и постановщика балета С. Лифаря, 1932), музыка к советскому кинофильму на сюжет Ю. Тынянова «Поручик Киже» (обыгрывающая романс «Стонет сизый голубочек», 1933) и др. В советский период творчества появились и другие произведения Прокофьева, служившие его национально-русской самоидентификации как композитора.

Вполне правдоподобным кажется предположение, что Прокофьев в своих прозаических рукописных текстах, в т. ч. и в личной подписи, нарочито воспроизводил древнерусскую манеру письма, при которой гласные нередко пропускались или обозначались сверху, вместе с особым значком сокращения — титлом. Увлечение древнерусскими и древнеславянскими мотивами, как и вообще культурно-исторической архаикой, возникло у композитора еще до революции, в период работы над незавершенным балетом «Ала и Лоллий», известным в концертном исполнении как «Скифская сюита». Подобный интерес к доисторическому прошлому Руси был характерен для многих деятелей культуры Серебряного века (Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, И. Стравинский. М. Врубель, В. Васнецов, Н. Рерих, В. Брюсов, А. Блок, С. Городецкий, В. Хлебников и др.).

Вообще С. Прокофьев довольно последовательно прокламировал свою генеалогию из *Серебряного века*. Это не только музыкальные ассоциации и встречи с русскими композиторами и исполнителями начала XX в., которых он мог бы именовать своими старшими современниками, но и обращение к поэтическим текстам А. Ахматовой, К. Бальмонта, В. Брюсова, и тесное сотрудничество с С. Дягилевым, Вс. Мейерхольдом, С. Радловым, А. Таировым, М. Ларионовым, Н. Гончаровой, А. Бенуа, К. Петровым-Водкиным, и дружеские отношения с Н. Мясковским, Б. Асафьевым, С. Кусевицким, Ф. Шаляпиным, В. Маяковским, А. Белым, П. Кончаловским, И. Грабарем... Прокофьевское самовыражение — и личностное, и музыкальное, и литературное, и театральное — как в своих классических, так и экспериментальных формах явно,

а подчас и демонстративно восходит к многоликому русскому модернизму рубежа веков.

Русский культурный ренессанс последовательно тяготеет к общечеловеческим, всемирным обобщениям. Даже при обращении к конкретно-историческим сюжетам из первобытной и античной истории, из эпох Средневековья и Ренессанса, художники Серебряного века усматривали в них внеисторический, вечный, философско-символический смысл. Точно так же обходились они и с современностью: в ней усматривались отзвуки первоначальных мифов и архетипов, переключка далеко отстоящих друг от друга исторических эпох, сквозные сюжеты мировой истории. Нередко культурная архаика представляла у представителей русского Ренессанса как символический «ключ» к событиям текущей истории. Многие современники (Вяч. Иванов, Л. Сабанеев, Г. Плеханов), например, в скрябинском «Прометее» слышали отклик на революцию в России и предвещание будущей всемирной революции.

Подобным образом к социальной современности относился и Прокофьев: она всегда была для него преломлена через культурные ассоциации и тексты, через культуру и символику прошлого. По этому поводу С. Эйзенштейн писал: «Прокофьев национален <...> восхождением к истокам формирования национального самосознания русского народа, отложившегося в великой народной мудрости фрески или иконописного мастерства Рублева» [4, с. 304]. Прошлое у Прокофьева излагалось ультрасовременным музыкальным языком, а современность представлялась не сама по себе, а в контексте того, что М. Бахтин называл «большим временем», т. е. в вековой ретроспективе.

С. Прокофьев откликнулся на события Февральской революции тем, что написал беззаботную, искрящуюся юмором Классическую симфонию, где стилизовал моцартовско-гайдновскую музыку минимальными средствами XX в.; получился иронический нарратив венской классики, отрефлектированный через призму полутора столетий. Ясно было, что композитор оценивал мартовские дни 1917 г. отнюдь не всерьез, а так, как если бы он задним числом рассматривал исторические процессы XVIII в. в контексте Первой мировой войны и Октября. В «Дневнике», по горячим следам революционных событий, Прокофьев записал: «Итак, благодаря счастливому оптимизму моего характера, я решил, что переворот протекает блестяще [2, с. 745].

Композитор рассказывал в Автобиографии: «Во время самой революции я был на улицах Петрограда, время от времени прячась за выступы стен, когда стрельба становилась жаркой» [4, с. 40].

Оговорка композитора была, конечно, не случайной: устремленный к творчеству, пронизанный здоровым художническим эгоизмом, он инстинктивно искал убежища от революции и невольно прятался от наступавших социально-исторических событий. Зато через призму культурной архаики или классики (творческое «убежище») он готов был косвенно отражать революционную современность самыми современными художественными средствами. При этом сама архаика представляла радикально модернизированной и творчески переосмысленной — как средство остранения реальности.

В Дневнике за 1917 г. С. Прокофьев записал:

Когда наши классически настроенные музыканты и профессора (а по-моему, просто лже-классики) услышат эту симфонию, то как они завопят о новой прокофьевской дерзости, о том, что он и Моцарта в гробу не оставил, и к нему полез со своими грязными руками, пересыпая чистые классические перлы грязными прокофьевскими диссонансами, — но истинные друзья поймут, что стиль моей симфонии именно настоящий моцартовски-классический, и оценят, а публика — та, вероятно, просто будет рада, что несложно и весело) и, конечно, будут хлопать [2, с. 651].

Позднее, объясняя в Автобиографии, как «возник проект симфонии в гайдновском стиле», С. Прокофьев писал:

Мне казалось, что если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы кое-что от нового. Такую симфонию мне и захотелось сочинить: симфонию в классическом стиле. А когда она начала клеиться, я переименовал ее в «Классическую симфонию»: во-первых, так проще; во-вторых, из озорства, чтобы «подразнить гусей» и в тайной надежде, что в конечном счете обыграю я, если симфония так классической и окажется [4, с. 40].

В прокофьевской позднейшей интерпретации сама стилизация «под классику» преследует цель авторского *самоутверждения* средствами эпатажа «от обратного». Поиски авторского моностиля доминируют над задачами воссоздания того или иного классического стиля. Любопытно отметить, что в момент сочинения Первая симфония представлялась Прокофьеву написанной «в моцартовском стиле», в то время как в Автобиографии 1941 г. автор настаивает на том, что это симфония «в гайдновском стиле» [2, с. 658]. Это подтверждает гипотезу о том, что прокофьевская стилизация — весьма условна и является лишь знаком ориентации на безличную «классику» (или, скорее, отталкивания от нее). Впрочем, эти две самоинтерпретации можно характеризовать и как «сдвиг» в осмыслении собственного замысла: сочинял «под Моцарта», а получилось — по зрелом размышлении — «под Гайдна», но зато в рамках своего моностиля.

События Октября потребовали у Прокофьева иного исторического масштаба художественного отклика, иных культурфилософских ассоциаций: в конце 1917 — начале 1918 г. родилась кантата «Семеро их» на текст древнего халдейского заклинания в переводе К. Бальмонта («Аккадийская надпись»), рассчитанная на колоссальный состав симфонического оркестра, хор и солиста-тенора, экзотически выкрикивающего цифру, обозначающую пантеон грозных и бездушных месопотамских богов, отвечающих за разные стихии: «Семеро их, семеро! Семеро-семеро-семеро!». Создавалось ощущение того, что разверзлась историческая бездна, из которой вырвались неуправляемые, бушующие, агрессивные силы («Злые ветры! Злые бури!» — говорится в тексте, на который написана кантата), и началось спонтанное разрушение тысячелетнего мироздания.

Прокофьевым двигало «желание сочинить что-нибудь большое, космическое».

Революционные события, всколыхнувшие Россию, подсознательно проникли в меня и требовали выражения. Я не знал, как это сделать, и устремление мое, со-

вершив странный поворот, обратилось к сюжетам древности. То обстоятельство, что мысли и чувства того времени пережили многие тысячелетия, поразило мое воображение [4, с. 41].

Текст Бальмонта привлек композитора своим «ужасом». В своем Дневнике Прокофьев фиксирует свои впечатления:

По-моему, это одна из страшных вещей, которая когда-либо была написана. И недаром она после тысячелетий вышла из-под земли в виде загадочных клинописных знаков, чтобы снова зазвучать, и быть может, еще грознее, чем никогда! [2, с. 667]

Так рождалось прокофьевское *музыкально-философское* иносказание.

Довольно смело обращаясь с бальмонтским текстом (существовавшим в трех вариантах, из которых композитор, с разрешения поэта, мог выбирать то, что ему может подойти), Прокофьев творчески дополнил перевод халдейской клинописи собственными строками, представлявшими авторский отклик на катастрофические события современности (мировая война, революция, ускоряющийся распад привычного уклада, хозяйства, социальных связей, культурных ценностей и идеалов, всех прежних представлений и т. п.):

Они уменьшают небо и землю,
Они запирают, как дверь, целые страны,
Мелют народы, как эти народы мелют зерно... [1, с. 165]

Позднее, уже в эмиграции, С. Прокофьев создает сложнейшую по языку и образности Вторую симфонию, в которой отразился многогранный облик России, охваченной революционной стихией. Еще в 1917 г., одновременно с «Классической симфонией», С. Прокофьев задумывал, как он пишет об этом в Автобиографии, «написать такую же миниатюрную “Русскую симфонию” и посвятить ее Дягилеву за его заботы о моем русском стиле» [4, с. 40–41]. Лишь восемь лет спустя Прокофьеву удалось реализовать свой замысел «русской» симфонии.

«Парность» Первой и Второй прокофьевских симфоний, связанных не только единством замысла, но и единством тонального плана (D-dur — d-moll), не подлежит сомнению; их связь с русской революцией также несомненна. Обе симфонии характеризуют русскую революцию с двух противоположных сторон. Европейское, оптимистическое, светлое, легкомысленно-либеральное, интеллигентское, камерное, чуть ироническое (по отношению к собственной эйфории и серьезности намерений революционеров) — таково содержание «Классической» симфонии. Национально-русское, трагическое, темное, стихийно-варварское, народное, грандиозно-циклопическое и устрашающее воплощение силы, удали, бесшабашности и неукротимости восставших масс — это содержание Второй симфонии. Первая симфония отразила настроения художника и мыслителя, довольно далекого от политики и социального напряжения действительности и явно симпатизирующего Февральской ипостаси российской революции; Вторая — представляла масштабы разрушений Октябрьского переворота, увиденные с большой (почти десятилетней) исторической дис-

танции, да к тому же из столицы русской эмиграции — Парижа, страшившейся большевизма, как красной чумы.

Вторая симфония оказалась вовсе не такой уж миниатюрной, как первоначально предполагал Прокофьев, хотя и содержала всего лишь две части, с трудом удерживающих баланс между собой. Симфония претендует на титанические обобщения событий недавней российской истории, ее буквально захлестывают неистовые стихии и жестокие борения антагонистических сил, одержимых навязчивыми идеями собственной гегемонии и нетерпимости к «иному». Эта симфония представляет собой величественный и страшный образ Русской революции, потрясшей до основания весь мир. Временная и пространственная дистанция, отделяющая Прокофьева от событий, свидетелем которых ему довелось быть, позволила композитору до предела объективировать музыкальную панораму национального кризиса и цивилизационного взрыва, докатившегося до Нью-Йорка и Парижа.

Здесь звучит и скрежет рушащегося тысячелетнего мира, и бушующий «мировой пожар», и безумный надрыв Гражданской войны, на целое столетие расколовший нацию на «красных» и «белых», и кровавая месть ненавистному прошлому, и удалой народный перепляс на обломках старого мира, и «державный шаг» новоявленных апостолов безбожной веры, и, наконец, огромный, на всю Русь растекающийся обманчиво «тихий омут» (русская тема вариаций из второй части)... В этой темной и зыбкой бездне прячутся неуправляемые и непредсказуемые «черти» русского народного духа, в любой момент готовые выпрыгнуть из пучины, чтобы вновь, в который уже раз, развязать «русский бунт, бессмысленный и беспощадный» (Пушкин) в различных его ипостасях, монументальных и пугающих одновременно, или сплотиться в хороводе пушкинских же «бесов», сливающихся с унылой картиной русской заснеженной равнины в лунную ночь и предвосхищающих «бесов» Достоевского, мечтающих «срезать головку» ста миллионам.

Воссоздавая русскую историю и русский менталитет, страшная и величественная Вторая симфония, подхватывающая эстафету кантаты «Семеро их», как бы рисует панораму нескольких столетий, включая не только Октябрьский переворот и последующую Гражданскую войну, но и события отдаленного прошлого: ретроспективно — пугачевщину, разинщину, Смутное время, опричнину, монгольское иго, братоубийственные усобицы русских князей — всю тысячелетнюю эпопею многострадального российского государства, веками «взвихренную Русь» (А. Ремизов). Грандиозность заявленных композитором музыкально-философских обобщений была в 1920-е гг. мало кому по плечу.

В авторской преембле к первому исполнению «Классической симфонии» Прокофьев сообщал, что «автор задался целью воскресить “старые добрые времена” традиций, — времена фижм, пудренных париков и косичек» [1, с. 161]. Конечно, это была нарочитая маскировка иносказания о современности. Так же станет поступать Прокофьев и в дальнейшем — как в зарубежный, так и в советский периоды творчества, стремясь представить события современности в широком историческом контексте, по ассоциации с аналогичными явлениями прошлого, в исторических костюмах и масках отдаленных эпох («Александр

Невский», «Иван Грозный», «Поручик Киже», «Война и мир»; «Огненный Ангел», «Ромео и Джульетта», «Дуэнья» и др.).

Не то во Второй симфонии. Здесь, скорее, вспоминаются дневниковые записи Прокофьева — очевидца революционных событий:

Я не сочувствовал толпе. Меня угнетало насилие;

...Пошаливали «большевики» (новое слово);

...На улицах было шумно, маршировали солдаты с ружьями, шли толпы с плакатами «долой министров-капиталистов...»;

...На Садовой я встретил густую черную толпу: шел Путиловский завод на помощь большевикам;

...Было немного жутко;

А в Саблине (на даче под Петербургом. — И. К., Л. Б.Ъ та же тишь и невозмутимость...;

Я не контрреволюционер и не революционер и не стою ни на той стороне, ни на другой;

Сведения о большевиках: их победы и вандализм по всей России. Бойня в Москве [2, с. 644, 653, 659, 669, 677].

С одной стороны, налицо — включенность художника в современность (как свидетеля, даже участника событий, которые нельзя игнорировать и важно понять), а с другой, идейная и нравственная «внезаходимость», обусловленная духовным отчуждением, внутренним неприятием революции, ее нигилистического, разрушительного пафоса, ее страшных последствий для человека и человечества. В кантате «XX лет Октября» С. Прокофьев продолжит свою рефлексию Русской революции, но еще более отстраненно, философски.

В подобной ситуации — *невозможности выбора* между враждебными социальными и политическими силами и субъективного *нежелания* делать такой выбор — находился Прокофьев, пребывая в эмиграции. Показательны мучительные сомнения С. Прокофьева во время его работы над «большевицким балетом» «Стальной скок», первоначальный замысел которого принадлежал П. Сувчинскому и был в дальнейшем подхвачен С. Дягилевым. В «Дневнике» Прокофьев записывал:

Общий вывод: такой балет сделать невозможно. Положение так остро, что нельзя писать балет нейтральный, надо делать его или белым, или красным. Белый нельзя, потому что невозможно изображать современную Россию через моноколь Западной Европы; да кроме того, разумно ли мне отрезать от России теперь, когда там как раз такой интерес к моей музыке? Красный балет делать тоже нельзя, так как он просто не пройдет перед парижской буржуазной публикой. Найти же нейтральную точку, приемлемую и с той стороны, и с этой, невозможно, ибо современная Россия именно характеризуется борьбой красного против белого, а потому всякая нейтральная точка вызовет отпор и оттуда, и отсюда [3, с. 338–339].

Тем не менее «большевицкий балет» на Западе (и в Париже в 1927 г., и в Нью-Йорке в 1931-м) был показан. Красный флаг развивался на всю сцену, молоты гремели по наковальням; сцену наполняли выплясывающие революционные матросы, рабочие и работницы, беспризорники-папиросочники, приторговывающие табачными изделиями поштучно. Белогвардейски

настроенные газеты писали: «Колючий цветок служителей пролеткульта»; «Сергей Прокофьев заслуживает быть знаменитым. Как апостол большевизма он не имеет равных». В Москве же после одного из проигрываний, как писал в автобиографии сам композитор, «довольно резко выступили против “Стального скока” представители ассоциации пролетарских музыкантов»; «Большой театр заколебался, постановка в конце концов не состоялась...» [4, с. 62, 66, 67]. В ситуации раскола русской культуры на две враждебные Прокофьев оказался ни с теми, ни с другими: белые услышали и посмотрели прокофьевский «большевицкий балет», признав автора «чужаком»; красные отказались и смотреть и даже толком слушать идейно чуждую музыку, не признав Прокофьева за «своего» и начисто отвергнув его новаторство как буржуазное, а не революционное, как элитарное, а не народное.

Назревающий европейский и всемирный кризис, напряжение международных страстей в период между Первой и Второй мировыми войнами отразила опера Прокофьева на «средневековый» сюжет В. Брюсова «Огненный ангел» (1922–1927). Тема религиозного и подобного ему (например, национального или политического) фанатизма, идейной нетерпимости, иступленной одержимости навязчивыми, бредовыми идеями — все это составные компоненты художественного содержания «Огненного ангела», воспринимавшегося современниками, особенно эмигрантами, как развернутая философско-социальная и политическая аллюзия на происходящее: не то в Советском Союзе — жупеле для русских эмигрантов, не то за рубежом — запретной зоне для советских граждан. Мрачный колорит средневековья, разлитый по всей опере, оттеняется прокофьевской иронией, делающей воссозданную картину средневекового мира как бы ненастоящей, нарочито разыгранной, театральной, искусно стилизованной. Современные и надысторические аллюзии, заметные внимательному читателю и в брюсовском романе, в опере Прокофьева выступают временами на первый план (например, в сцене Фауста и Мефистофеля, комически меняющихся ролями).

Бердяевская идея наступающего в XX в. «Нового средневековья» по-своему была выражена С. Прокофьевым в «Огненном ангеле» как своего рода философско-музыкальной притче, в которой героям — рыцарственному Рупрехту и «страстно мятущейся Ренате» [4, с. 47] — тщетно приходится взывать к духам и заклинать их. Впереди героев ждут монастырские кельи и костер инквизиции, митингуют фанатичные толпы, жаждущие чуда или возмездия. Грандиозность творческого замысла С. Прокофьева, воплощенная в «Огненном ангеле» и превосходящая первоначальные интенции брюсовской повести, выражается в исключительно сложной нравственно-философской позиции художника, адекватной неразрешимым общечеловеческим проблемам, потрясавшим XX в.

Всесторонне проанализировавший четвертую оперу С. Прокофьева М. Тараканов пришел к выводу об уникальности драматургической концепции «Огненного ангела» в мировой культуре. «Неясность, неразличимость, легкая оборачиваемость добра и зла, когда мнимая преданность заветам церкви переходит в дьявольскую злобность, бесчеловечность и жестокость, а безграничная жажда святости и чистоты ведет к греху и падению — такого не было в оперной литературе» [5, с. 135]. В опере Прокофьева «за перипетиями частной судьбы

проступает и судьба мира, движущегося к катастрофе, — мира, где нет места светлой мечте и где дерзающий заведомо обречен» [5, с. 147].

Грандиозный музыкально-философский и творческий замысел «Огненного ангела», к сожалению, не мог быть адекватно оценен современниками Прокофьева, тем более что в нем выражались «грозные примеры надвигающейся катастрофы», «ощущение приближающихся апокалиптических свершений», а не «прямые аллюзии с событиями, отражающими “злобу дня” [5, с. 134]. В результате опера так и осталась непоставленной и неисполненной при жизни Прокофьева — ни за рубежом, ни на родине, а ее философско-исторический подтекст — невостребованным и непонятым — едва ли не до сих пор.

Зато на Западе увидела свет опера Прокофьева на русский сюжет — «Игрок» по одноименному роману Достоевского. В отличие от искрометной и сугубо европейской оперы-буфф по мотивам К. Гоцци «Любовь к трем апельсинам», продолжившей гротескную интерпретацию классики (начатую в Первой симфонии, опера по Достоевскому была серьезной, даже драматической, и очень русской. В ней легко угадывались современные аллюзии на «Пиковую даму» Пушкина и Чайковского. Композитор сожалел, что Ленинград, было собиравшийся поставить «Игрока», почему-то (Прокофьев не вполне понимал, почему) отказался от этой идеи; в то время как брюссельская постановка, несмотря на различие менталитетов, имела успех, но не вполне тот, на который рассчитывал сам творец. «Хотя повесть “Игрок” наименее “достоевская”, — писал Прокофьев в “Автобиографии”, — все же многие движения души, подмеченные Достоевским, были бы оценены у нас совсем иначе, чем в Брюсселе, где они воспринимались хотя и с интересом, но часто как некая непонятная придурь славянской души» [4, с. 64]. Между тем мысль о том, что в XX в. вся жизнь превращается в рискованную азартную игру с непредсказуемым роковым финалом, была после Октябрьской революции и Гражданской войны в России совсем неординарной для людей русской культуры.

Неотступную мысль русского художника о скором (возможном и желанном) возвращении из эмиграции раскрыл балет «Блудный сын» (1928–1929) на сюжет евангельской притчи. Впрочем, библейский сюжет был для Прокофьева только поводом для высказывания самых заветных мечтаний и надежд Русского зарубежья. Неудивительно, что большая часть тематического материала балета оказалась русской: речь шла не просто о ностальгии, а о чудесном Возвращении на Родину. В предощущении долгожданного триумфа — окончательной встречи всемирно известного музыканта со своими соотечественниками в СССР — слышались эйфория и тревога, нежность и ликование, ожидания и опасения грядущих и неотвратимых перемен, с которыми предстояло встретиться русскому европейцу в Советской России. Однако преобладающим настроением музыки было *торжество единства* — Блудного сына (эмиграции) и Отчего дома (России), — лишь по недоразумению расторгнутого революцией и Гражданской войной. Идеино-эстетическая концепция балета определенно ощущалась композитором как *выход* из апокалиптического тупика, обрисованного в «Огненном ангеле», как *преодоление катастрофы*, казавшейся непреодолимой, как разрешение проблем, связанных с тождественностью добра и зла, святости и греха, индивидуального и массового.

Замечательный тематический материал, легший в основу оперы «Огненный ангел» (оставшейся практически неизвестной как зрителю, так и слушателю) и балета «Блудный сын» (скрытое «послание» которого далеко не всеми было понято и услышано), композитор использовал еще в Третьей (1928) и Четвертой (1930) симфониях, тем самым придав ему обобщенное — внесюжетное, внелитературное и внеисторическое, т. е. философско-символическое и актуально-публицистическое значение. Тема кризиса европейской цивилизации, катастрофического разлома мира на антагонистические сферы влияния, титанические попытки преодолеть кризис, саму трещину мирового разлома, проходящую «через сердце художника», — все это проблематика, занимавшая Прокофьева в 20–30-е гг., причем не только за рубежом, но и в первые годы пребывания в СССР.

Как известно, Прокофьев возражал против того, чтобы Третья и Четвертая симфонии трактовались программно, как вынесенные за рампу сцены чисто инструментальные иллюстрации к спектаклям музыкального театра, т. е. как симфонии «Огненный ангел» и, соответственно, «Блудный сын». Однако в философско-историческом плане эта связь, только выраженная более опосредованно и отвлеченно (внесюжетно и философски), безусловно существует. Третья симфония поднимает тему надвигающейся катастрофы, Апокалипсиса, нерасторжимости добра и зла, в равном мере несущих гибель. Четвертая — рассказывает о возможности спасения и прощения, о возвращении туда, откуда, казалось бы, нет возврата, и примирении с тем, что еще недавно казалось непримиримо враждебным. Мысль о возможности *национально-культурного примирения* Русского Зарубежья и Страны Советов неотступно занимала великого художника, мыслителя и гражданина.

Стоит обратить внимание на продуманную цикличность прокофьевских симфоний, связанных между собой единым замыслом композитора и мыслителя. Как уже говорилось, первые две симфонии, написанные в одноименном *ре* мажоре и миноре (Первая, Классическая — D-dur, Вторая — d-moll), представляли две взаимоисключающие стороны Революции — светлую, эйфорическую, полную надежд на обновление, гармонию, осуществление идеалов, и темную, страшную, экстатическую, выражающую хаос разбушевавшихся стихий, вырывающихся из разомкнутой бездны, ключи от которой потеряны.

Подобную же смысловую «пару» составляют Третья и Четвертая симфонии: обе также написаны в одноименном *до* миноре и мажоре (Третья — c-moll; Четвертая — C-dur). Третья погружает слушателя в мир тревожных метаний и страшных предчувствий, апокалиптических и демонических видений, превращающихся в ужасные события наяву — мир человеческой розни и иступленной ненависти, жестокой непримиримости, всемирной войны и бездомности. Четвертая симфония возвращает человеку надежду на мир, дом, общечеловеческое единство и гармонию, христианскую любовь и всепрощение, отстаиваемые в трудном противоборстве с силами зла, корысти, взаимоотчуждения и вражды. «Парная конструкция» Третьей и Четвертой прокофьевских симфоний рисует трагическое балансирование Европы между Первой и Второй мировыми войнами и место русских и России в хрупком равновесии мира и войны, любви и ненависти, созидания и разрушения.

Первое крупное сочинение Прокофьева после возвращения на Родину — бессмертный балет «Ромео и Джульетта» (1935–1936) на сюжет шекспировской трагедии. Однако и здесь автор меньше всего думал о страстях межклановой средневековой войны, разыгравшихся в Вероне или в елизаветинской Англии. Прокофьев сочинял музыку о проблемах, волновавших людей XX в.: о том, что любовь выше политики, что общечеловеческое влечение друг к другу молодых людей значительнее, чем «классовая ненависть», кипящая в расколотом враждой обществе, что в истории единство нации важнее, нежели ожесточенная борьба в ней, пусть и мотивируемая самыми благими пожеланиями, самыми высокими целями. Недавний эмигрант Прокофьев, став «советским» композитором, как и многие из русских «возвращенцев», наивно надеялся на единение русской культуры по ту и эту сторону коммунистической границы. Своей шекспировски великой музыкой он звал к национальному примирению российских Монтеки и Капулетти — вчерашних «красных» и «белых», советских людей и эмигрантов, представителей «нового» и «старого» мира, Советского Союза и Запада, реалистов и модернистов.

Увы, звал тщетно. Первоначально Прокофьев собирался завершить свой балет оптимистически — «воскрешением героев», фантастическим happy end'ом. Но, по мере написания музыки балета и неудачных попыток осуществить его постановку в СССР разворачиваются неразрешимые сюжетные перипетии шекспировской трагедии, показывающие невозможность примирения, и колорит спектакля стремительно темнеет. Лучезарные, радостные картины гармонического мироощущения («Улица просыпается», «Джульетта-девочка», встреча Ромео с Джульеттой и т. п.) последовательно вытесняются образами жестокости, фанатизма, насилия («Танец рыцарей», уличный бой, «Приказ герцога», «Смерть Меркуцио», «Смерть Тибальда», «Похороны Джульетты», «Смерть Ромео и Джульетты»). Действие спектакля вместе с музыкой балета постепенно погружается во мрак. Мечты Прокофьева на примирение и гармонию между странами, классами, идеологиями, культурами, достигаемые силой искусства, волей творческих деятелей, единством русской культуры, развеялись при более близком знакомстве с советской действительностью и идеологией. Музыка все больше наполнялась затаенным трагизмом, тревожными предчувствиями.

Действительность отвечала композитору «взаимностью». Ренессансная «всемирная отзывчивость» Прокофьева, его «абстрактный гуманизм», его мечты о художественной конвергенции полярных миров оказались в советской «осажденной крепости» более чем неуместными и даже подозрительными. Прокофьев оказался снова в полной изоляции, как это уже бывало в Париже, где эмигрантская публика подозревала «революционера в музыке» (слова А. Луначарского, обращенные к Прокофьеву) [4, с. 43] в пропаганде большевизма («Стальной скок», «На Днепре»), а в Москве «неистовые ревнители» пролетарских доктрин видели в Прокофьеве буржуазного дельца и контрреволюционера. Неслучайно балет «Ромео и Джульетта» был сразу же после написания отвергнут в Большом театре и лишь накануне войны, в 1940 г., поставлен на сцене Кировского театра в Ленинграде. При этом конфликт Монтеки и Капулетти был спроецирован не на атмосферу Большого Террора (как виделось автору),

а на зыбкую предвоенную ситуацию в Европе и в этом своем звучании был эмоционально воспринят обществом и властью.

Накануне Великой Отечественной войны Прокофьев написал оперу «Семен Котко», воссоздавшую тревожную атмосферу Гражданской войны и немецкой оккупации Украины, и музыку к фильму «Александр Невский», ставшую затем патриотической кантатой, исполнявшейся в годы войны как символ сопротивления фашизму. Однако политические игры вокруг «пакта Молотова — Риббентропа» привели к запрету обоих произведений, пророчески предвидевших грядущие потрясения. Во время войны Прокофьев создал грандиозную оперу «Война и мир» по роману Л. Толстого, возрождавшую эпические традиции кучкистов и выходявшую далеко за рамки чисто военных ассоциаций, а также музыку к фильму С. Эйзенштейна «Иван Грозный», полному различных исторических и современных подтекстов, аллюзий и иносказаний.

В каждом случае Прокофьев, интерпретируя исходный исторический или литературный материал, достигал его кардинального переосмысления, укрупнения, символического обобщения, скрепляя полученный творческий результат, отделившийся от конкретно-исторической фактуры и хронологии, от первоначального оперного или киносценария собственной неповторимой индивидуальностью, как и невиданной авторской подписью — «СПркфв».

Если озвучить почти непроизносимое сочетание букв прокофьевской подписи (а композитор не мог не думать о звучании им написанного), то получится какое-то *рычание* и *фырчание*, далекое от какого бы то ни было благозвучия или вербальных ассоциаций со словами русского языка. Что же касается ассоциаций с другими европейскими языками, не говоря уже о системе записи латинскими буквами звукового эквивалента имени, то об этом не приходится даже говорить: фамилия «Прокофьев» так же непереводаима на нотный стан, как и на основные европейские языки!

Впрочем, молодой авангардист во многих своих ранних музыкальных произведениях вовсе не стремился к благозвучию и «понятности». Напротив, юный Прокофьев нарочно дразнил и шокировал своих слушателей дерзкими диссонансами, колючей, изломанной мелодической интонацией, демонстративной политональностью, резкими оркестровыми звучностями, далекими от традиционного понимания музыкальной гармонии. Так что «неблагозвучие» его русской фамилии говорило скорее об «иномерности» его музыки, не укладывающейся в традиционные ее критерии и обозначения, лишней раз подчеркивая оригинальность и неповторимость ее автора.

Поиски своего оригинального, нарочито жесткого, неприглаженного художественного стиля, ориентированного скорее на эстетическое «безобразие», «эпатаж», нежели на рафинированную «красоту» — в классическом ее понимании, сближали Прокофьева отчасти с ранним Стравинским в музыке («Весна священная»), но гораздо в большей степени — с русскими футуристами в поэзии и кубизмом (кубофутуризмом) и неопрIMITИВИЗМОМ в живописи — как западной, так и русской. Почти необходимым компонентом русского, а в известном смысле и всего мирового авангарда был *эпатаж* своих реципиентов — привлекающий, удивляющий, озадачивающий, даже устрашающий своими «варваризмами» или «заумью».

В связи с шокирующей звукописью прокофьевской подписи на память приходят опыты кручениховского «заумного языка»: «дыр бул щил убещур», про которые его товарищи по футуризму (Хлебников, Маяковский, Бурлюк) не без вызова заявляли, что в этих стихах больше русского, чем во всей предшествующей русской поэзии. Конечно, имелась в виду подчеркнутая эксплуатация таких «чисто русских» звуков, как «р», «щ», «ы», «у» и пр. Прокофьев-композитор, начиная с первых опусов своего профессионального творчества (мы не берем детское творчество юного вундеркинда) тяготел к новаторству на грани разрыва с традицией, т. е. склонялся к крайним формам модернизма, переходящим грань «дозволенного», к авангардистскому эксперименту, эпатажу, бравкаде «запретным». Его музыкальный язык, особенно поначалу, с непривычки, производил тоже впечатление музыкально-футуристической «зауми», с уклоном в русский «варваризм».

Таким же было и *поведение* молодого С. Прокофьева — и в творческих, и в житейских ситуациях. Воспоминания современников и автобиографические записи самого композитора рисуют уверенного в себе, собранного и организованного молодого человека, защищающегося от внешней агрессии завистников и недоброжелателей иронией, сарказмом, высокомерной холодностью, а позднее — деловым расчетом; представляющегося посторонним дерзким и едва ли не нахальным, агрессивным в своем самоутверждении и чуть ли не циником. После пребывания в Америке многие из этих качеств — самоуверенность, деловитость, организованность, пунктуальность, рационализм, трезвая расчетливость, вызов окружающим — еще более усугубились. На многих сторонних наблюдателей того времени Прокофьев производил впечатление спортсмена, сухого «технаря», бизнесмена от музыки. Однако это была скорее защитная оболочка тонкого и ранимого художника, не допускающего чужих и любопытных в свой внутренний мир.

Неслучаен музыкальный автопортрет еще дореволюционного Прокофьева, нарисованный им в романсе на сюжет сказки Андерсена «Гадкий утенок», впервые приоткрывающий слушателям завесу над тайной лирики Прокофьева, сдержанной и глубокой, лишенной внешней привлекательности и сентиментальности. Неслучайна и «неприживаемость» Прокофьева — композитора и пианиста — в слишком коммерциализированной Америке: Соединенным Штатам, требовавшим от эмигранта Прокофьева непрерывных концертных гастролей, непременно включения в свои концерты не только своих, но и чужих произведений, он предпочел Францию, Париж — как культурное пространство, освоенное русской эмиграцией, где более искушенная и подготовленная публика лучше поймет и оценит художественное новаторство и формальные искания убежденного авангардиста и первооткрывателя. Прокофьев во всех жизненных ситуациях твердо верил в свой гений и свое великое предназначение, в исключительную новизну своего творчества, оригинальность стиля, индивидуальное своеобразие своего музыкального языка. Его авторское «я» было для него выше всего. И ему казалось, что его возвращение в СССР, подкрепленное его гениальностью и мировой известностью, будет триумфальным экспериментом.

Таким же авангардистским экспериментом, вызовом, не имеющим аналогов среди современников, была и прокофьевская монограмма — «СПркфв» — яркий

знак «особости», эксклюзивности его творческой индивидуальности, броского, демонстративного своеобразия его художественного стиля и воинствующего экстремизма его музыкального языка. Даже звуковая, собственно «мелодическая» составляющая прокофьевской подписи, при всей ее нарочитой, вызывающей «неблагозвучности», «неэстетичности», «немузыкальности», была символична — именно как «рычание» и «фыркание» одинокого гения, далеко опередившего в музыкальном восприятии мира свое время, с явным презрением или снисхождением оглядывающегося на отставших от него спутников или раздраженно огрызающегося на оппонентов, не желающих вникнуть в новый для них музыкальный язык, понять музыкальное содержание действительности, услышанное «художником будущего», как неизменно позиционировал себя С. Прокофьев. Столь же символичным, культурфилософски насыщенным был и его музыкальный язык — предельно хроматический, диссонантный, политональный, воплощающий в себе всю сложность мира в XX в. и сдержанный трагизм художника, понимающего непримиримость и неразрешимость его кричащих противоречий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Советский композитор, 1973. — 664 с.
2. Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933: в 2 ч. — Paris: SPRKFV, 2002. — Ч. 1: 1907–1918. — 814 р.
3. Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933: в 2 ч. — Paris: SPRKFV, 2002. — Ч. 2: 1919–1933. — 892 р.
4. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. — М.: Госмузиздат, 1956. — 468 с.
5. Тараканов М. Е. Ранние оперы Прокофьева: Исследование. — М.: Гос. ин-т искусствознания; Магнитогорск: Магнитог. гос. музык.-пед. ин-т, 1996. — 197 с.