



Светлана Анатольевна Петухова

**«СВОЁ» КАК «ЧУЖОЕ», «ЧУЖОЕ» КАК «СВОЁ»:
АВТОЦИТАТЫ, ЦИТАТЫ И КОМПИЛЯЦИИ
У ПРОКОФЬЕВА**

Тема «автоцитаты у Прокофьева» давно стала одним из общих мест в изучении наследия композитора. Начало положил он сам в Дневниках и в особенности в «Автобиографии», где с разной степенью подробности описал, материал каких детских и ученических сочинений позднее уцелел в тех, что получили опус и вошли в опубликованный корпус. На основании этих свидетельств и анализа изданных и неизданных материалов вслед за композитором двинулся Израиль Нестьев – автор первой монографии о Прокофьеве. Однако симптоматично, что наличие автоцитат в зрелом творчестве мастера Нестьев связывал прежде всего с тем обстоятельством, что многие прекрасные темы, созданные для фильмов и драматических постановок, не дошли до публики в тех случаях, когда задуманные проекты не осуществились [9, 394]. Видимо, по этой причине о хронологически первой и очень яркой автоцитате – чрезвычайно популярном «Гавоте» из «Классической симфонии», вошедшем в балет «Ромео и Джульетта», – Нестьев упомянул мельком [9, 380], что вполне соответствовало сложившимся тогда взглядам на творческое мышление композитора.

До 1991 года все специалисты музыки и театра, с которыми мне

Классики XX века

довелось общаться, были абсолютно убеждены в том, что этот номер Прокофьев вставил в партитуру «Ромео» в 1939 году по требованию балетмейстера Леонида Лавровского. Когда в 1991-м был обнаружен дирекцион первой редакции балета (созданный в 1935-м), никто не хотел верить, что «Гавот» самолично вписан туда автором. Причину такого отношения назвать нетрудно: профессионалы, среди которых еще находились люди, некогда хорошо знавшие Прокофьева, были убеждены в его стилевой чуткости и эмоциональном отношении к музыкальному тексту.

Однако здесь можно привести и другой яркий пример, свидетельствующий об обратном. Вальс из фильма «Котовский» Прокофьев менее года спустя после выхода картины на экраны решил повторить в «Золушке», полагая, что «в фильме его сильно урезали и наслоили на него разговоры, так что он потерял свою прелесть и был еле слышен». Постановщик балета Константин Сергеев возражал, ощущая несоответствие характера вальса *g-moll* – скорее сдержанно-страстного – «<...> участвующим в нем легким стрекозам, феям и так далее». Тем не менее, согласно воспоминаниям Миры Мендельсон, композитор «решил не уступать Сергееву, считая, что это будет хорошим финалом для первого акта» [8, 187] – и не уступил. Несомненно, в «Золушке» вальс слышен лучше; другой вопрос, что представить себе танцующих под эту музыку стрекоз чрезвычайно затруднительно.

Очередной иллюстрацией обращения Прокофьева с тематизмом служит музыкальный материал записных книжек. О том, что композитор сперва сочинял темы как «вещи-в-себе», а после переносил их в произведения, написано многократно. Тем не менее результат этого процесса – публичное восприятие – мы сейчас представить не можем. В таком аспекте обретает дополнительные

Классики XX века

коннотации трактовка событий, быстро ставших легендарными, – двух прослушиваний музыки «Ромео» под рояль в 1935 и 1936 годах.

Музыка первой редакции «Ромео и Джульетты» стала первым сочинением Прокофьева, во многом собранным из ранее «ничейного», то есть сюжетно нейтрального, материала. Анализ шести записных книжек композитора [18; 21–24; 31] позволяет установить примерное количество таких тем – 24, среди которых находятся важнейшие по смыслу в повествовании. Публика тогда познакомилась с сочинением, предназначенным для театрального представления, однако в принципе лишенным пока и визуально-сценического, и колористического наполнения. Материал не вызывал эмоционального отклика *сам по себе*, поскольку немалое число музыкальных фрагментов, возникших отдельно от сюжета, при первичной фиксации вряд ли одухотворяемых конкретным образом или драматическим мотивом, затем было скомпоновано в разделах, требовавших чувственных проявлений. При воспроизведении на рояле эти фрагменты воспринимались схематически, как «рассудочные» и «сухие» – примерно так же, как выглядели сперва на страницах набросков.

С годами, с увеличением числа заказов Прокофьев довел метод использования сюжетно нейтрального материала до объемов «промышленного производства». Это же можно сказать и о разрастании тенденции автоцитирования. Нетрудно заметить, что в музыке дореволюционного и зарубежного периодов автоцитаты были скорее исключениями, а в сочинениях советского времени из этой музыки повторен целиком только Гавот и фрагментарно – тема Марша из «Трех апельсинов» (в бальном акте «Золушки»). Второй случай – автоцитата, трактуемая в традиционном понимании, как аллюзия, знак или «сувенир», – является единственным исключением в наследии Прокофьева.

Классики XX века

Значительное увеличение числа автоцитат свидетельствует также о резкой смене уровня музыкальной эрудиции «заказчиков». В свое время в музыку балета «Блудный сын» автор хотел включить танец «Матлот» из «Трапеции», а также тему второй «Вещи в себе» [15, 647, 649]. Дягилев с обоими повторениями «не особенно соглашался <...> – Ты не замечаешь, что это два совсем различных стиля» [15, 649].

В Советской России рассуждать о подобных тонкостях стилевых отличий было явно не ко времени. Диктат «нового имперского стиля», принятого государством в качестве единственного и эталонного, во всяком случае для театральных и кантатно-ораториальных произведений, априори подразумевал возникновение масштабных опусов – в частности, не только «больших» опер, но и «больших» балетов. При отсутствии навыка их написания материалы записных книжек, как и уже готовый эффектный и развернутый Гавот, сильно облегчили жизнь автору. Кроме того, в условиях бытования советской культуры, где на популярность произведения оказывала важнейшее влияние не творческая конкуренция, но идеологическая ситуация, где сочинение могло не дойти до публики потому, что не понравилось «вождям», проблема выбора тематизма обретала противоречивые нюансы. И легче было опереться на то, что уже принято, чем придумывать новое, опасаясь, что оно «не пройдет». Уникальный мелодический дар композитора таким образом попадал в обстановку, непродуктивную для развития, хотя и благоприятствовавшую материальному процветанию.

Попытки установления в творчестве Прокофьева «перемещаемого» материала неоднократно предпринимались учеными и на настоящем этапе суммированы в дипломной работе Марии Курдюмовой о первой редакции «Войны и мира» [5, 56–69]. Я

Классики XX века

двигалась вслед за Марией Вячеславовной, не учитывала ученические сочинения и добавила немного; всего пока получилось 26 полных номеров либо разделов и 20 тем, не считая Марша из «Апельсинов». Особенность мышления Прокофьева, заслужившая определение «монтажный принцип строения формы» (выражение Е.Б. Долинской), здесь проявилась сполна. В большинстве случаев номера перенесены с сохранением тональностей, и даже на этом фоне особняком стоит опера «Повесть о настоящем человеке», в которую из 11 больших автоцитат четыре перемещены с сохранением еще и словесного текста¹.

Собственно порядок автоцитирования в творчестве Прокофьева позволяет сделать некоторые выводы, касающиеся того, как композитор оценивал значимость своей музыки. Сочинения, из которых материал позднее не заимствовался, я для ясности понимания определяю здесь как «финальные». За редкими исключениями они принадлежат к основным жанрам так называемого академического музыкального искусства – это оперы, балеты, симфонии и сонаты. Напротив, музыку к драматическим спектаклям и кинофильмам, небольшие пьесы, а также авторские обработки народных песен, Прокофьев, по-видимому, считал своеобразной кладовой для дальнейшего автоцитирования, в трех пока обнаруженных случаях – даже двукратного (с сохранением исходных тональностей)².

¹ Впервые на количество и характер этих автоцитат указано в статье Анны Булычевой [1, 198–199].

² Полонез As-dur (№ 10) из музыки к спектаклю «Борис Годунов» (1936) вторично использован в музыке к фильму «Лермонтов» (№ 1, 1941–1943) и в третий раз – в партитуре «Ивана Грозного» (№ 27а, 1942–1945). Песня «Час настал» Es-dur из несостоявшейся короткометражки (боевого кино-сборника) А.М. Роома «Тоня» (1942) незамедлительно стала предпоследним номером цикла «Семь массовых песен и Марш» ор. 89 («Любовь война» № 7; 1942), а затем вошла (наконец-то с другими словами) в «Повесть о настоящем человеке» (Песня Ольги из I акта; 1947–1948). Тематизм Кавалерийского марша ор. 69 № 4 F-dur («Через мостик»,

Классики XX века

Разумеется, фактор доступности тематизма широкой публике играл важную роль. Но не определяющую. Музыка к несостоявшимся пушкинским спектаклям «Евгений Онегин» и «Борис Годунов» затем вошла как в «финальные» сочинения – балет «Золушка», оперы «Семен Котко», «Дуэнья», «Война и мир», в Восьмую сонату и Седьмую симфонию, так и в «тематические кладовые» – партитуры «Лермонтова» и «Ивана Грозного». По одной теме из неснятых фильмов «Пиковая дама» и «Тоня» унаследовали, соответственно, Пятая симфония и опера «Повесть о настоящем человеке». Однако никак не отсутствием слушательской аудитории можно объяснить повторение не только знаменитого Гавота в «Ромео», но и двух пьес из популярного фортепианного цикла «Детская музыка» – в «Каменном цветке», темы русской атаки из фильма «Александр Невский» – в первом номере («Бег») «Музыки для физкультурных упражнений», Вступления к «Семену Котко» и материала сюиты «1941 год» – в музыке к фильму «Партизаны в степях Украины». И уж конечно не «стилевая чуткость» заставила Прокофьева заимствовать музыку хора «Ой ты, горе» из первой серии «Ивана Грозного» в торжественной арии Кутузова «Величавая, в солнечных лучах», а также использовать тему Вступления «Физкультурных упражнений» в разных разделах праздничной симфонической поэмы «Встреча Волги с Доном».

Различие и иногда даже полярность «старых» и «новых» содержательных коннотаций, вкладываемых в один и тот же музыкальный текст, в очередной раз свидетельствуют об имманентной особенности мышления Прокофьева, в чьем сознании «возвращаемые» темы не связывались прямо с конкретным сюжетом и даже эмоциональным наполнением. Поиски подходящих условий для повторений диктовались, по-видимому, предполагаемой

1935–1937) так же попал в Песни наших дней ор. 72 (№ 2, 1937) и в пионерскую сюиту «Зимний костер» ор. 122 (№ 5, 1949).

Классики XX века

структурной и темповой общностью тематизма – той, что определяется, например, как «моторность» или «элегичность» либо еще проще (по системе Кабалевского) – как «песня, танец, марш».

Автоцитирование – лишь одна составляющая обширной тенденции повторений и возвращений, неотделимой от мышления Прокофьева. Она распространяется на несколько уровней охвата слушательской аудитории и несомненно может служить примером такой «работы» с нею, которой имеет смысл позавидовать современным рекламистам. 37 парафраз (сюит, симфоний, кантаты, инструментального ансамбля, отдельных пьес и песен), возникших на основании уже прозвучавшей музыки³, 46 автоцитат и 6 осуществленных редакций, подчеркнуты, нетеатральных произведений – все это у композитора, чьи разные сочинения в рамках одного жанра, а в особенности хронологически соседствующие, обычно максимально отличны, чей музыкальный язык критики уже в годы его молодости называли свежим, оригинальным и даже шокирующим.

Для тотального завоевания внимания публики Прокофьев нашел идеальную схему: рационально сбалансированное сочетание «нового, никогда не бывшего» – и «старого», апробированного, возможно, даже «присвоенного» общественным слухом. С одной стороны, гипотетически так мог делать любой композитор; с другой же стороны – далеко не каждому из них интересны многократные возвращения к собственной музыке. Повторение – имманентная черта музыкального мышления, основа музыкального синтаксиса. Большую роль в нем играет «механическая» составляющая, связанная с запоминанием, заучиванием, в какой-то степени «топтанием» на

³ По числу сочинений такого рода Прокофьев несомненно лидирует среди композиторов своего времени, обгоняя даже Шостаковича (32), который, как известно, не только не авторизовал, но иногда даже не просматривал перед изданием некоторые «свои» парафразы.

Классики XX века

месте. Ко всему этому был готов Прокофьев в стремлении к тому, чтобы публика хорошо усвоила не его имя как таковое, а его язык, манеру и стиль. И чтобы одни и те же темы его, звучащие тут и там из разных, причем контрастных друг другу, сочинений, создавали самодостаточную вселенную, погружая наш слух в ауру вроде-бы-узнаваемых, где-то-навверняка-слышанных сочетаний, то мимолетно напоминающих о себе, то уходящих в хитросплетения по-новому придуманных комбинаций.

Мастерство комбинирования, присущее Прокофьеву в шахматах, музыке и жизни, и обусловило тот хладнокровный, несентиментальный и неэмоциональный подход к собственному тематизму, который скорее всего неприятно удивлял исследователей, принадлежавших к поколению современников мастера. По-видимому, именно в этом можно пытаться искать причину их невнимания к связи между особенностями природы и мышления гения, с одной стороны, – и наличием в его музыке многих буквальных повторений, с другой.

Однако о том, о чем по этическим или иным соображениям умалчивали серьезные ученые, громко говорили критики далеко не столь высокого класса. В частности, Валериан Богданов-Березовский, известный музыкальный журналист, в своем докладе «О проблемах советского симфонизма» на Пленуме Оргкомитета Союза композиторов в мае 1941 года заявил: «Я не могу принять в нем [Прокофьеве] одной черты – деловитости и невозмутимости, с которой он из одного и того же материала кроит то оперу, то балет, то симфонию, то сонату. В этом методе проявляется безобразное⁴ толкование музыки. Оно-то и приводит к эпизодам комбинационной, типично “рамплиссажной”, хотя и профессионально отлично

⁴ В машинописном протоколе заседания ударение в этом слове, разумеется, не проставлено.

сделанной музыки, которая встречается во многих его произведениях» [3].

Сам же композитор определил понятие «рамплиссаж», во всяком случае в сфере театральных сочинений, еще в июне 1913 года, побывав на спектакле «Петрушки» Стравинского в Париже: «Музыка <...> все-таки ненастоящая, хотя и есть явно талантливые места. Но Боже, какая уйма рамплиссажу, не нужной музыки для музыки, а нужной для сцены» [14, 301].

Чрезвычайно интересно, как, исходя из этого утверждения, Прокофьев мог бы классифицировать свою музыку для драматических постановок и кинофильмов, в которой немалая часть принадлежала времени, необходимому для перемещения персонажей и массовки, подъездов и отъездов камеры, панорамированию и тому подобным действиям. Интересно прежде всего по той причине, что какой-то процент этого «рамплиссажного», «проходного» материала стал затем основным в произведениях «финального» типа. С этой точки зрения уникальный случай представляют «мирные», «камерные» картины первой редакции оперы «Война и мир»: первая, четвертая и шестая, в которых важнейший тематизм взят из музыки к неосуществленному спектаклю Таирова «Евгений Онегин», а именно – тема весенней ночи, ариозо князя Андрея «В ней есть что-то совсем, совсем особенное», знаменитый «вальс обольщения» Анатоля Курагина и ариозо Пьера «Если бы самым красивым, самым умным и прекраснейшим в мире был бы я».

В окончательной редакции «Войны и мира» шесть автоцитат; и, хотя почти весь их материал драматургически значим, сам факт его вторичного использования несомненно меркнет в сравнении с последовавшим достижением Прокофьева в «Повести о настоящем человеке». Дело тут даже не в том, что в ней автоцитат одиннадцать и

Классики XX века

в основном это не темы, а целые разделы и номера, из которых, как уже говорилось, четыре перенесены методом «копировать – вставить». Главное, что до этого композитор все-таки повторял свою собственную музыку, а здесь пошел дальше: из 11 цитат пять взяты из прокофьевских обработок русских народных песен ор. 104 и 106⁵, то есть не являются в полной мере авторскими произведениями. Еще одна цитата изначально входила в музыку к «Ивану Грозному» – «Величание», как указывает научный редактор издания партитуры Марина Рахманова, «является переработкой <...> мотивов русского свадебного обряда» [16, 227]. Наконец, две цитаты пришли из массовых песен, сочиненных композитором: «Анютка» на текст частушки из ор. 66 и «Песня о родине» из ор. 79. Они принадлежат перу Прокофьева и тем не менее фактически, как и положено в таких случаях, имеют в основе национальную общепринятую народную интонационность и лапидарные гармонические и ритмические схемы.

«Повесть о настоящем человеке» – первое сочинение Прокофьева, работа над которым началась даже не с перелистывания записных книжек в поиске подходящих тем, а с обращения к изданным произведениям⁶, по большей части имевшим очень относительное авторство. С одной стороны, не может не восхищать, что и такую ситуацию композитор встретил во всеоружии. С другой же стороны, сам выбор этого оружия свидетельствует о смене отношения Прокофьева к качеству его музыкальной продукции.

Песни ор. 66 композитор в ноябрьском интервью 1934 года, данном газете «Известия», назвал «колхозными песнями, над которыми сейчас работаю по договору с Московским

⁵ Ор. 104, тетр. 1 № 2, тетр. 2 № 1 и 5; ор. 106, № 1 и 2.

⁶ Запись в дневнике М.А. Мендельсон-Прокофьевой: «Сереза собирается включить в новую оперу “Повесть о настоящем человеке” ряд своих обработок русских народных песен. Под вечер он позвал меня, сыграл их, и мы старались почувствовать, какая песня где будет на месте» [8; 309].

Классики XX века

радиокомитетом» [11, 128]. И с той же тщательностью, с какой Прокофьев некогда старался выполнять пожелания Дягилева в своих ранних балетах, он теперь отделял сочинения, должны соответствовать определенным моделям – походным, плясовым и протяжным песням. Начиная с 1934-го, когда Прокофьев, принявший решение вернуться на родину, стал проводить там все больше времени, такого рода соответствия занимали все более значительное место в его творчестве. Помимо песен ор. 66, это Четыре марша для духового оркестра ор. 69, названные автором (также в интервью) «массовыми» [11, 142], цикл «Песни наших дней» ор. 76, где использованы «собственные мелодии, но приближающиеся к народному стилю» [11, 157], а также уже упоминавшиеся песни ор. 79 и созданные в годы войны и объединенные в ор. 89.

Летом 1935-го композитор сочинял фортепианный цикл «Детская музыка», по поводу последней из пьес которого, «Ходит месяц над лугами», позднее специально удостоверял, что она «написана на собственную, а не народную тему» [13, 195]. И действительно, без этой реплики не мудрено принять данную мелодию за фольклорную и броситься отыскивать ее аналоги в многочисленных сборниках.

Тем не менее в процессе работы над «Семеном Котко» весной и летом 1939-го Прокофьев, как указывал Нестьев, «обратился к сборникам украинского фольклора и выписал несколько заинтересовавших его мелодий. Так, для ариозо юной Фроси был выбран напев лирической песни “Ой, не пугай пугаченьку” (та же мелодия, которую взял когда-то Чайковский для вставной арии Вакулы в опере “Черевички”» [9, 429]. Помимо этого, исследователь справедливо отмечал общую тенденцию возрастания роли фольклорных элементов в «Семене Котко» – добавлю, впервые в

Классики XX века

таким объеме в творчестве Прокофьева. «Ярко национальны ариозно-песенные мелодии оперы, несомненно навеянные фольклорными образцами: тема грусти Семена, основная мелодия траурного хора, песенка Фроси, свадебный хор» [9, 432].

Нет доказательств того, что в сознании уроженца Украины народные песни его «малой» родины и более обширного географического пространства – России – имели существенные отличия. Судя по сочиненному Прокофьевым материалу, эти модели скорее объединялись общими свойствами: опорой на тоническую квинту и «русскую лирическую сексту» не только в миноре, но и в мажоре, активные квартовые зачины, тонический органнй пункт, на котором так комфортно строить чередование тонической и субдоминантовой функций, скачки от доминантовой прима к септима и ее ход в тоническую приму либо – по «западным» правилам – плавно в тоническую терцию, и конечно же переменная ладовость и нередкие отклонения в VI и III ступени⁷.

Таким образом, во второй половине 1930-х, помимо наличия «чужого слова» фольклорного происхождения, в творчестве композитора постепенно формировался тематизм «переходного» типа в так называемом «русском стиле» – еще не до конца органичный для мастера, но уже и не «чужой». Обращение к фольклорным сборникам со временем превратилось в один из легитимных этапов сочинительской работы Прокофьева. Помимо обширных выписок из

⁷ Если вспомнить, что писал по этому поводу сам композитор, то тезис о том, что к словам (а не к музыке) мастеров исследователю лучше относиться с большой осторожностью, получает (и далеко не впервые) дополнительное обоснование. «Вторая [после использования периодичности и квадратности] вредная привычка – некоторых шаблонных модуляций <...>. Таковы отклонения в шестую и третью ступени <...>. Наконец <...> секвенцию надо знать, но надо ее и опасаться <...> пользоваться с оглядкой. <...> Эффект от секвенции достигается дешевым средством и как дешевка должен быть отвергнут» [12; 90].

трех сборников А.В. Затаевича для оперы «Хан Бузай»⁸, в архиве сохранились уральские песни, позднее подготовленные для «Каменного цветка» [30]. Периодом же, который постепенно нивелировал отличия «чужого» от «своего», стала Великая Отечественная война.

Параллельная работа над партитурой первой редакции «Войны и мира», музыкой к фильмам «Иван Грозный», «1941 год», «Тоня», «Партизаны в степях Украины» и к Гимну Советского Союза (1943), а также создание упомянутых выше массовых песен сформировали новый тип музыкального высказывания Прокофьева. В качестве «чужого» здесь присутствовали прежде всего фольклорные образцы «нерусского» и – шире – неславянского фольклора, то есть кабардино-балкарские интонации – в песне «Сын Кабарды» (1941) и партитуре Второго струнного квартета (1943), казахские и киргизские – в набросках оперы «Хан Бузай» (1942–1946), в которой Прокофьев планировал использовать несколько десятков народных мелодий [6, 163–165]; закономерным был и интерес композитора к азербайджанскому фольклору после прослушивания оперы Ниязи «Хосров и Ширин» в Баку летом 1942 года. В «русской» же сфере «чужое слово» из сборников готового материала почти слилось с авторским текстом, который постепенно утрачивал индивидуально-прокофьевские черты. Так, впрочем, происходило не всегда, а в определенных случаях, что говорит о сознательном выборе Прокофьева.

Анализ текста четырех нотных записных книжек, относящихся к периоду от 2 октября 1940 года до кончины мастера [25–28], предоставляет материал, достаточный для вывода о том, что для произведений разных жанров композитор предназначал тематизм,

⁸ Сохранившиеся материалы охватывают собственно сборники [32] и специально сделанные выписки из них [33].

Классики XX века

нередко кардинально различный по стилю. На первое место с точки зрения свежести, оригинальности и усложненности надо поставить эскизы для фортепианных и камерных сонат – сочинений, для большинства композиторов справедливо попадающих в пространство «творческой мастерской». На втором месте – симфонии и «Золушка», на третьем – кантатно-ораториальные и поздние сценические опусы, из которых балет «Сказ о каменном цветке» занимает последнее, четвертое, место.

В отличие от «Войны и мира» и «Повести о настоящем человеке», это сочинение стало успешным с первого прослушивания в Большом театре 24 июня 1949 года⁹. Однако планируемые тогда переделки, касавшиеся лишь мелочей, постепенно выросли в серьезные изменения. Работа над балетом постановщика Леонида Лавровского, начавшаяся только с осени 1952-го, постепенно все дальше заходила в тупик. Несмотря на немалый объем партитуры, хореографу снова, как в «Ромео и Джульетте», не хватало музыки. Уже после смерти композитора, после традиционного для Большого театра добавления партий в авторскую оркестровку солистом ударной группы Борисом Погребовым и даже после премьеры 12 февраля 1954-го Лавровский настаивал на больших музыкальных вставках. (Замечу в скобках, что их отсутствие не стало принципиальным для молодого Юрия Григоровича, подготовившего премьеру в Кировском театре в 1957 году [7, 3], которая сейчас считается образцовой интерпретацией).

Очень важно подчеркнуть, что Прокофьев в данном случае изначально был настроен на создание музыки, имеющей очевидные русские черты. наброски композитора содержат большое количество тематических фрагментов в «русской манере», апробированной им

⁹ «На мой вопрос: “Ну как, ничего прошло?” – он ответил: “Мало сказать ничего – бли-ста-тельно!”». Запись М.А. Мендельсон-Прокофьевой от указ. даты [8, 414].

ранее. При подготовке настоящей статьи пришлось достаточно долго обдумывать, как точнее оценить эту манеру с точки зрения качества композиторской техники. Сам Прокофьев в 1937-м назвал подобный стиль «псевдонародным», нередко «грешащим дурным вкусом» [11, 131] – но, конечно, он традиционно имел в виду не то, что делал сам, и вдобавок в его биографии 1949-й – это отнюдь не 1937-й.

Думается, для того, чтобы сразу «ухватить» суть явления, подходит слово «компиляция», если понимать его в контексте не художественного текста, а алгоритма программирования: «Трансляция программы, составленной на исходном языке высокого уровня, в эквивалентную программу на низкоуровневом языке, близком машинному коду» [4]. Этот «код» неоднократно применялся композитором и ранее. На рубеже 1940–1950-х такого рода тематизм был необходим не только для балета, но и для Праздничной поэмы к 30-летию революции, кантаты «Расцветай, могучий край», детской сюиты «Зимний костер», оратории «На страже мира» и симфонической поэмы «Встреча Волги с Доном». Подобные интонации пришлись бы к месту и в «Повести о настоящем человеке», но здесь автор, расстроенный неудачами с «Войной и миром» и затем выбитый из колеи Постановлением 1948-го, двинулся по пути наименьшего сопротивления. Судьба оперы, непринятой сразу и далеко не в полной мере по идеологическим соображениям, показала Прокофьеву: в сторону прямого и тотального цитирования фольклорного материала направляться опасно.

В «Цветке» присутствует шесть фольклорных цитат¹⁰. Но в

¹⁰ На пять из них впервые указал Нестьев: в «Хороводной» (№ 7) повторена «Лебедь» (№ 8) из «Грозного», в «Танце неженатиков» (№ 11) – «Дунюшка» из обработок ор. 104 (тетр. 2 № 3), в «Плясе Северьяна» (№ 33) – «Чернец» оттуда же (тетр. 2 № 6); для «Встречи Данилы с односельчанами» (№ 4) использована протяжная уральская песня «Звездочка», для темы тоски Катерины (№ 8, два такта до ц. 56) – один из подголосков уральского причета «Ой восхожо красное

отличие от «Повести», где подобных заимствований столько же, в балете гораздо больше музыки в «общерусском» стиле – это все танцевальные разделы, интонационно достаточно сходные. В частности, в развернутом дивертисменте третьего акта номера различаются прежде всего в сфере использования мажора и минора. И даже злодей Северьян, в первых сценах сочинения охарактеризованный при помощи жесткой диссонантности, ближе к концу появляется на фоне типично «русских» удалых тем¹¹, которые скорее пристали бы партии главного героя.

Разумеется, в корпусах набросков почти отсутствуют внутренние датировки, и невозможно установить, до или после прослушивания первой версии балета появилось большинство тем в русском стиле¹². Но об убеждении композитора в верности избранного курса косвенно может свидетельствовать содержание замечаний, сделанных Мясковским 11 февраля 1949-го после ознакомления с двумя первыми актами «Цветка» и еще до его показа в Большом театре. В этих замечаниях первым пунктом стоит «Пересмотреть тему Хозяйки Медной горы. Сейчас она не русская», четвертым – «Убрать излишнюю жесткость звучаний [из характеристики Северьяна]» и последним (8-м) – «Вальсы 2-го акта (1-й и 2-й) выпадают из общего стиля музыки <...> (большая рафинированность, салонность, не русскость, наличие знакомых ассоциаций). Следует подумать о другой музыке русских самоцветов. (В смысле большего разнообразия метров

мое солнышко» [9, 559, 563]. К этому необходимо добавить использование начальных интонаций песни «Я по жердочке» с сохранением тональности в начальных же тактах темы «Уральской рапсодии» (№ 29 ц. 214).

¹¹ Первая тема Северьяна изначально построена на оминоренных интонациях темы встречи Данилы с односельчанами (ср. ц. 15 т. 1 и ц. 30 т. 1). В № 26 (ц. 197) данная минорная тема переведена в мажор и дополнена плясовым завершением. Вторая из указанных тем (в Плясе Северьяна № 33) – фольклорная, описана в сноске 10.

¹² Здесь я не имею в виду «Русский танец» (в издании № 31), целиком дописанный уже в январе 1953-го.

Классики XX века

и ритмов и более русского характера)» [29, 2, 2 об.].

Несомненно, Прокофьев обо всем этом «подумал». В корпусе набросков к балету хранится транскрипция для баяна «Уральской кадрили “Шестёра”», скорее всего предложенной Лавровским в качестве образца и построенной на интонациях знаменитой плясовой «Барыня-сударыня» [19; 5–6 об.]. В заметках композитора, сделанных, по-видимому, уже в процессе совместной работы с хореографом, зафиксирована популярнейшая (и близкая «Барыне») фольклорная тема-модель, над которой имеется напоминание «Данилушка должен прыгать» [20, 12]. Оставляя без комментариев тот факт, что в автографе первоначального сценария не было никакого «Данилушки», а присутствовал Данила или Данил [20, 1–2 с об.], отмечу только, что сочиненный на основе данного «кода» материал в партитуру, к счастью, не вошел.

Вообще же реципиент, попавший в атмосферу звучания всех указанных выше поздних сочинений и вдобавок тематизма отдельных набросков и нотных записных книжек Прокофьева, может с уверенностью утверждать, что великий и некогда азартный мастер комбинаторики безусловно добился своей цели. Здесь он по обыкновению погружает наш слух в ауру вроде-бы-узнаваемых и где-то-навверняка-слышанных сочетаний, в сферу господства quasi-русской песенности и национального мелоса. В большинстве тем даже не ощущаются жанровые различия, когда плясовые все-таки контрастны протяжным или походным. Напротив, складывается впечатление, что совокупность «рабочих» интонаций сведена к минимуму, в том числе и темповому, поскольку торжественный гимнический характер при желании можно придать и мелодии, которая в оригинале была

подвижной, или наоборот¹³.

Начало мартовских дней 1953-го ознаменовалось уходом «вождя», однако по существу мало что изменило в приоритетах советской культурной политики. Как известно, летом 1960-го Шостаковича вынудили вступить в партию. Возможно, именно это событие оказалось финальной каплей, отметившей поворот к так называемому позднему стилю гения, ограничившему музыкальный язык схожими ритмо-интонационными конструктами, сквозной линией связавшими произведения последних лет. В плане рассмотрения собственно композиторской техники это самоограничение можно отнести к проявлениям тенденции «внутренней эмиграции».

Навскидку кажется, что Прокофьев – прагматик и экстраверт, выше всего на свете ценивший популярность своей музыки, – никогда бы не захотел и не смог уйти в герметичное пространство подобного «тематического “я”». Однако это не так: результат пребывания «на распутье» ощущается в отборе тематизма и организации формы Виолончельной сонаты, завершенной в черновике 22 мая 1949 года [17]. Ее стиль неоднороден, внутренне контрастен: здесь и распевные до-мажорные мелодии 1-й части и финала, и очередная декларативно-плакатная тема в русском стиле (2-я часть), прообраз которой – двойная автоцитата – пришел из «того самого» марша для духового оркестра ор. 69 № 4, но главное – здесь присутствует возвращение композитора к почвенной для него образности – сферам

¹³ Характерным примером здесь является повторение обоих разделов песни «К Родине» (Es-dur, 1947) в ритмическом сжатии вдвое в Лирическом дуэте Катерины и Данилы («Каменный цветок», № 5, ц. 23, 24 т. 1–4, 26, Des-dur). Вдобавок в первом случае при указании Moderato мелодия развивается на фоне традиционных «колыханий» фортепианного аккомпанемента, напоминающих колыбельную, где основательно тормозят движение половинные длительности в верхних голосах, а во втором случае – Poco più mosso; espressivo – тема поддержана разнообразно окрашенными, охватывающими большой диапазон подвижными фигурациями и подголосками оркестра.

Классики XX века

«меркуцианской» скерцозности и «остановленного мгновения» в quasi-балетном адажио. В апофеозе произведения музыка устремляется ввысь, ее мощная и отчетливая направленность, даже некая моторность физического движения рисует фантастическую картину: не просто «уход», но полет [10, 85–86].

В какие миры, с какой музыкальной атмосферой мог в результате попасть Прокофьев, уже не узнать. Факт, что он все-таки вернулся туда, откуда пытался взлететь. Игорь Вишневецкий в отношении возможного развития композитора, прерванного его кончиной, настроен пессимистически, хотя высказывается об этом очень осторожно: «Судя даже по лучшим сочинениям 1949–1952 годов, Прокофьев все больше писал так, как он не писал со времен первых курсов консерватории. Он всю жизнь был иным, очень взрослым композитором» [2, 665].

Однако допустимо представить и иное продолжение сюжета. Болезни, старость, усталость, бессилие замедляли творческое движение гения. Иные миры призвали его в тот момент, когда он только пробовал, лишь нащупывал новые пути для своих бесконечных комбинаций. Как когда-то приняв решение о переезде на родину, а потом – о возникновении новой семьи, Прокофьев снова сделал выбор и был готов за него отвечать. Устремившись со свойственным ему упорством по дороге компилирования – внешне, на поверхностный взгляд, мало презентабельной дороге, – кто знает, каких высот или глубин композитор мог бы здесь достичь. В любом случае призрак фантастического будущего в очередной раз гипнотизирует исследователя вечным вопросом: справедливо ли то, что история не знает сослагательного наклонения?

Классики XX века

ЛИТЕРАТУРА

1. Булычева А.В. Подлинная история оперы «Повесть о настоящем человеке» // Прокофьев Сергей. Письма. Воспоминания. Статьи / Ред.-сост. М.П. Рахманова, науч. ред. М.В. Есипова. Труды ГЦММК имени М.И. Глинки. М.: «Дека–ВС», 2007. С. 179–223.
2. Вишневецкий И.Г. Сергей Прокофьев (серия ЖЗЛ). М.: Молодая гвардия, 2009.
3. Власова Е.С. Проблемы изучения материалов творческой биографии С.С. Прокофьева в фондах государственных и общественных организаций РГАЛИ [Электронный ресурс] // Встречи с прошлым. Виртуальный журнал РГАЛИ. 2008. URL: <http://www.rgali.ru/object/210799242#!page:1/o:210799242/p:1>. (Дата обращения 16.05.2017).
4. Компиляция (программирование) [Электронный ресурс] // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%B8%D0%BB%D1%8F%D1%82%D0%BE%D1%80/>. (Дата обращения 16.05.2017).
5. Курдюмова М.В. Опера С.С. Прокофьева «Война и мир» (первая редакция). Дипл. раб. / Науч. рук. Н.П. Савкина. Рукопись. М.: МГК, 2005.
6. Лобачева Н.А. Вариация на казахскую тему. О неосуществленной опере С.С. Прокофьева «Хан Бузай» // Музыкальный вестник Московской консерватории. 2010. № 1. С. 154–167.
7. Луцкая Е.Л. Спектакль молодых. Балет С. Прокофьева «Сказ о каменном цветке» в Ленинградском театре имени Кирова // Советская культура. 1957. 28 мая. С. 3.
8. Мендельсон-Прокофьева М.А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания [1938–1950]. Дневники [1951–1967] /

Классики XX века

Предисл., комм., указатели, фотоальбом – Е.В. Кривцова. М.: Изд-во «Композитор», 2012.

9. *Нестъев И.В.* Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. Изд. 2-е, перераб. 663 с.

10. *Петухова С.А.* Ростропович, Мясковский, Прокофьев, Шостакович: виолончельное [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. 2013. № 8. С. 71–113. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/b4f/petyhova.pdf>. (Дата обращения 16.05.2017).

11. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / Ред.-сост. В.П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991.

12. *Прокофьев С.С.* Автобиография. М.: Сов. композитор, 1982. Изд-е 2-е, доп.

13. *Прокофьев С.С.* Автобиография. Годы пребывания за границей и после возвращения на родину [Глава 3] // Прокофьев С.С. Материалы, документы, воспоминания / Сост., ред., примеч. и вступ. статья С.И. Шлифштейна. М.: ГМИ, 1961. Изд. 2-е, доп. С. 163–196.

14. *Прокофьев С.С.* Дневник. Ч. 1: 1907–1918. Paris: Serge Prokofiev estate, 2002.

15. *Прокофьев С.С.* Дневник. Ч. 2: 1919–1933. Paris: Serge Prokofiev estate, 2002.

16. [Рахманова М.П.]. Комментарии // Сергей Прокофьев. Музыка к фильму Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный». Соч. 116. Партитура. Авторский текст / ГЦММК им. М.И. Глинки. Гамбург: муз. изд-во «Ханс Сикорски», 1997. С. 226–235.

17. ВМОМК. Ф. 33 (Прокофьев С.С.). Инв. 383, № 6405. Соната для виолончели и фортепиано ор. 119. Автограф. 20 л.

18. РГАЛИ. Ф. 1929 (Прокофьев С.С.). Оп. 1. Ед. хр. 7. «Записная

Классики XX века

книжка с материалами оперы «Огненный ангел»». Б/н, б/д. 6 л. с об.

19. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 83. наброски к балету «Сказ о каменном цветке». Б/д. 91 л.

20. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 84. наброски к балету «Сказ о каменном цветке». Авторская дата: 6 сентября 1948. 12 л. с об.

21. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 284. Нотная записная книжка № 4. Авторская дата: 28 ноября 1931. 24 л. с об.

22. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 285. Нотная записная книжка № 5 б/д [начало 1930-х]. 24 л.

23. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 286. Нотная записная книжка б/н [№ 6]. Авторская дата: январь 1933. 32 л. с об.

24. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 287. Нотная записная книжка № 7. Авторская дата: 14 мая 1935. 24 л.

25. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 290. Нотная записная книжка № 10. Авторская дата: 2 октября 1940. 64 л.

26. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 291. Нотная записная книжка № 11 б/д. 110 л.

27. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 292. Нотная записная книжка № 12. Авторская дата: 26 августа 1947. 32 л. с об.

28. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 293. Нотная записная книжка № 13. Авторские даты: 1950, 19 сентября 1952 и 4 февраля 1953. 59 л.

29. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 987. Замечания Н.Я. Мясковского о музыке к балету «Каменный цветок» (11 февраля 1949). Автограф.

30. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 1055. Русские народные песни Свердловской области, находящиеся в фонетической записи в Кабинете народной музыки Московской консерватории, в расшифровке Б.Ф. Смирнова и А.Н. Аксенова, сделанной для Прокофьева (1948). 8 л.

Классики XX века

31. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 131. Записная книжка с переводами английских и французских слов и выражений, записями музыкальных тем и шахматных партий. Б/н, б/д. [1920-е – 1930-е]. 48 л. с об.

32. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 586. Затаевич А.В. Сборники киргизских и казахских песен (1925, 1931, 1934) с дарственными надписями автора Прокофьеву (26 января 1927 и 11 апреля 1934) и с его отметками (1946). 509 л.

33. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 248. Песни из сборников Затаевича, выписанные по указанию Прокофьева (1946). 16 л.

