



Иосиф Райскин¹

МОЙ ПРОКОФЬЕВ
К 70-летию со дня смерти
композитора

Я понять тебя хочу, / Тёмный твой язык учу...

Александр Пушкин

5 марта 1953 года ещё помнят. Поколение, к которому принадлежит пишущий эти строки, помнит ужасный морок пресловутого «дела врачей», мрачное ожидание высылки и репрессий и ежедневные бюллетени о болезни полубога... Но мало кто нынче вспоминает, что в один день с «генералиссимусом всея Руси» умер СПРКФВ. За этой монограммой из одних согласных, придуманной юношей, студентом Петербургской консерватории, встаёт великий русский композитор Сергей Прокофьев. И день рождения его 23 апреля по какому-то странному капризу судьбы пребывает в опасной близости от дней рождения двух других монстров XX века. Если кого-то покорило упоминание проклинаемых человечеством тиранов рядом со светлым именем композитора — «солнцепевца» и «солнечного богача» (Бальмонт), готов объясниться. Судьба Сергея Прокофьева — ярчайший пример жестоко искривлённой творческой биографии, судьба его музыки на родине — кривозеркальное отражение тех жестоких деформаций, которым подверглось общественное сознание в России на протяжении столетия. Бежавший из «ленинской совдепии» в 1918-м

¹ **Райскин Иосиф Генрихович** — музыковед, историк музыки, музыкальный критик, главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. Автор статей, рецензий, обзоров в журналах и газетах, аннотаций и буклетов к концертам и спектаклям, к грампластинкам и компакт-дискам. Автор-составитель сборников «Гаврилинские чтения», «Жизнь религии в музыке», вып. 1–5, редактор отдела музыки и автор статей в Русском Гуманитарном Словаре (РГС) в 3-х томах и др. Живёт в Санкт-Петербурге.

композитор, вопреки многочисленным предостережениям, 15 лет спустя вернулся в сталинский СССР (в «Большевизию», как шутил он сам). Вернулся, что бы там ни говорили о его политической наивности, прежде всего, потому, что по его собственному признанию нигде не мог более сочинять, кроме России, нигде не испытывал такого единения со слушательской аудиторией, как в России.

Бежавший от зачинавшихся в крови и разрухе революционных утопий «кремлёвского мечтателя», вернулся в канун «большого террора», učinённого «кремлёвским горцем». Музыкальный футурист, которого честили и хулиганом, и «футболистом», упрекали в «маяковничаньи» бежал от любителя «Аппассионаты», предлагавшего закрыть Большой театр, как «кусочек дворянской культуры». Вернулся, чтобы оказаться под рукой некоронованного властелина, патрона Большого театра, куда операм Прокофьева, награждённого шестью Сталинскими премиями, вход, тем не менее, был заказан.

Сергей Сергеевич вернулся, чтобы уже до самой смерти остаться в золочёной клетке — невыездным и подцензурным. Вернулся на Родину, чтобы испить горькую чашу, немало отравившую последние полтора десятилетия жизни. Вернулся, чтобы выслушивать советы, как ему надлежит писать! Иногда советы сопровождались «музыкой» — ждановским брэнчанием на рояле!

Снаряды рвались у ног, над головой. Исчезали друзья — музыканты, поэты, художники, режиссёры (среди них постановщики спектаклей на его музыку В.Э. Мейерхольд, С.Э. Радлов, А.Я. Таиров). В приснопамятном сорок восьмом смертельно ошельмовали самоё музыку Прокофьева. Смертельно, ибо на долгие годы перекрыли ей естественный путь к слушателю, а композитору укоротили отпущенный ему век.



Осенью 1947 года начинался первый мой филармонический сезон (родители подарили абонемент в Большой зал филармонии). В октябре — на премьере Шестой симфонии Сергея Сергеевича Прокофьева за дирижёрским пультом Евгений Александрович Мравинский (тогда я единственный раз увидел композитора на эстраде Большого зала). Детские пьесы Прокофьева мы и сами играли в музыкальной школе, а сюиты из балета «Ромео и Джульетта» (одну из них с Мравинским) не раз слышал по радио. В один из утренников в театре имени Кирова — конечно же, «Золушка» с Дудинской и Сергеевым, однажды вечером — весёлая и остроумная «Дуэнья»...

Но тут Симфония — и не простая! Спасибо урокам музлитературы и сольфеджио, спасибо Антонине Васильевне Барабошкиной, научившей любить широкие, странно угловатые прокофьевские мелодии. Не всегда удавалось их спеть, зато — когда выходило — испытывал двойное удовольствие: и от какой-то особенной красоты музыкальных мыслей, и от сознания преодолённого «барьера». Вопреки обывательским разговорам о «непонятности» современной музыки, нас учили чувствовать её «темный язык», нас учили её, вот именно, *понимать*! И я помню счастье, не один раз испытанное при слушании новейшей музыки, как если бы это были Чайковский, Моцарт...

Кстати, не Моцарт ли «подсказал» Прокофьеву начало финала Шестой с его шаловливой первой темой, тотчас лежащей на слух? Не Чайковский ли «продиктовал» Прокофьеву за сердце хватающую побочную тему из первой части? Но вы всё время чувствуете прокофьевскую руку, её застенчивую ласку, её стальные мускулы, богатырскую хватку. А этот внезапный ожог в коде, казалось бы, игрового, жизнерадостного финала — жалостливая свирель (та же побочная тема первой части), шквал жёстких, недавней войной навеянных звучаний, железная поступь непреклонного марша...

Прежде, в январе того же 1947 года я побывал на спектакле «Войны и мира» Прокофьева в Малом оперном театре. Из репродуктора раздались слова режиссёра-постановщика Бориса Александровича Покровского: «Я уверен в том, что “Война и мир” — это “Евгений Онегин” наших дней». Как было не заинтересоваться? Отец купил билеты, и мы отправились в театр. Влюбившись в музыку «Войны и мира» (первые восемь картин оперы шли под управлением Самуила Самосуда), я влюбился в несравненных Татьяну Лаврову — Наташу, Сергея Шапошникову — князя

Андрея... Хотя не так легко воспринимались протяжённые вокальные монологи на толстовскую прозу, с её весьма тяжёлым синтаксисом, ветвистыми придаточными предложениями. Но стоило уловить внутренний ритм фразы — а композитор уже распел её, — и вы радостно обнаруживали, что поёте вместе с героем оперы. Вот князь Андрей размышляет в первой картине, а с ним и вы: «Нужно верить всей душой в возможность счастья. Нужно верить в весну и радость, чтобы быть счастливым». Вот Наташа, обиженная сухим приёмом княжны Марьи и чудачествами старого князя Болконского, грезит о встрече с любимым: «А может быть, он приедет нынче. Может, он вчера ещё приехал... я обниму его без робости, так просто и заставлю смотреть в мои глаза его искательным и любопытным взглядом», — и благодарные слезы у вас на глазах. И эти крошечные прокофьевские ариозо запоминались не хуже арии Ленского или каватины Розины!

Мы с нетерпением ждали продолжения оперы. Катастрофа разразилась весной 1947 года. Вторая часть двухвечерней оперы (пять «военных» картин) была показана на генеральной репетиции, однако обком партии снял спектакль, а вместе с ним заодно и только что награждённую Сталинской премией первую часть оперы. Близилась роковая для всей советской музыки январское совещание в ЦК ВКП(б) и февральское 1948 года постановление ЦК об опере Вано Мурадели «Великая дружба».

И нам пришлось ждать следующего десятилетия, чтобы услышать на той же сцене великую оперу, поставленную Б.А. Покровским в одновечерней редакции. Мы — не только музыканты, но и любители музыки, студенты ленинградских вузов — старались не пропускать спектаклей «Войны и мира», шедших под управлением дирижёра Эдуарда Грикурова и с теми же, пусть уже не первой молодости, любимыми солистами.

Мариинский (Кировский) театр обращался к опере Прокофьева несколько раз. Юрий Темирканов с Борисом Покровским поставили спектакль, в котором исполнялись 12 картин и хоровой эпиграф (1977). Крупнейшей вехой в сценической судьбе оперы явилась постановка Мариинского театра 1991 года (музыкальный руководитель Валерий Гергиев, режиссёр-постановщик Грэм Вик), впервые сохранившая полный текст прокофьевской партитуры без купюр.

Автор, мечтавший увидеть своё детище на сцене, не дождался триумфа: он, повторю, скончался в один день с «главным

музыковедом страны», сперва наградившим оперу премией своего имени, а потом казнившим её публично.

Среди «казнённых» и первая советская опера Прокофьева «Семён Котко». Что за герой с таким «неоперным» именем? И может ли бомбардир Семён Котко соперничать с дворянскими либо царскими фамилиями на оперной сцене? С Евгением Онегиным или Борисом Годуновым, с Дон-Карлосом или Набукко? Но выбор композитора не случаен.

* * *

«Вы, мой дорогой Прокофьев, могли бы сказать: “Солнце — это я!”».

Артур Рубинштейн²

Сергей Прокофьев — гениальный оперный драматург.. и солнечный человек — родился в украинской деревне с названием Сónцовка (по-русски Солнцевка или Солнечная!). Солнечные брызги сверкают в потоках финала Классической симфонии, все-сокрушающее языческое «Шествие солнца» завершает «Скифскую сюиту», столь же радостный неумолимо-заклинательный подъём — восход солнца — венчает коду Третьего фортепианного концерта. В «Пяти стихотворениях Анны Ахматовой» романсы «Солнце комнату наполнило» и «Память о солнце» — ключевые образные приметы вокального цикла. Со страниц партитур льётся заразительный солнечный смех («Любовь к трём апельсинам», «Обручение в монастыре»). Иное, чёрное обуглившееся солнце вдруг обожжёт посреди радости, как в пронзительной коде финала Шестой симфонии.

«Ты солнечный богач», — обратился к композитору Константин Бальмонт («Ребёнку богов, Прокофьеву»). Солнечный богач, он знает все краски солнечного спектра. Ему ведомы лёгкие прикосновения «розоперстой Эос» (в финале Первого скрипичного концерта, в «Утренней серенаде» из «Ромео и Джульетты»), но ещё ярче он живописует восход солнца любви (финальное *Amoroso* из «Золушки»). Сказочная Огневушка-поскакушка из балета «Сказ о каменном цветке» — меньшая сестра Жар-Птицы.

² Артур Рубинштейн (польск. Artur Rubinstein, 28 января 1887 г., Лодзь, Российская Империя — 20 декабря 1982 г., Женева, Швейцария) — польский и американский пианист и музыкально-общественный деятель еврейского происхождения. Википедия.

Но солнечный Прокофьев — ещё и огнепоклонник! От «ликующего пожара», услышанного Бальмонтом в Третьем фортепианном концерте, — до взвывающегося языками пламени могучего остигатного вихря в финале «Огненного ангела». От картины горящей Москвы в «Войне и мире» — до грандиозной по силе музыкальной экспрессии, подлинно шекспировской сцены пожара и сумасшествия Любки в «Семёна Котко»!

Помнится, больше шестидесяти лет назад мы уходили потрясённые с «Семёна Котко». А ведь это был даже не спектакль! Два дня кряду Ансамбль советской оперы ВТО — сначала в Доме актёра, а потом в Доме композиторов — давал эту совершенно неизвестную тогда оперу Прокофьева в концертном исполнении. Да не с оркестром — под рояль! Правда за роялем сидел фантастический концертмейстер Григорий Зингер, а в сцене пожара в третьем акте ещё и колотили в рельсу!

Но главное — слушатели уносили с собой ощущение совершенно нового оперного языка. Эти вкусные — с лукавой неправильностью смешанной русско-украинской речи (суржика) — фразы: «Вза-и-и-мно», «И с тем до свиданьичка...», «Тебе не видать, мене же видать...», или самый короткий музыкальный портрет на акцентированных слогах: «Бомбардир Семён Котко». А остроумный урок артиллерии в партизанском лагере: «Значится... Какой же мы видим пред собою предмет?.. Пушку образца девятьсот четвёртого года...». А скорбный «Заповіт» на слова Тараса Шевченко, а это без конца повторяемое, за душу хватающее причитание обезумевшей Любки: «Нет, нет, то не Василёк, нет то не Василёчек...»! Но, конечно же, с благодарностью принимали и те, сравнительно немногие закруглённые номера — ариозо, дуэты, в которых ещё более ярко расцветал дар Прокофьева — гениального мелодиста. Мы сразу влюбились в «Семёна Котко»!

А ведь на далёкой премьере 1940 года в Московском оперном театре имени К.С. Станиславского (после ареста Всеволода Мейерхольда оперу ставила Серафима Бирман) на реакции слушателей сказывалась инерция привычного оперного репертуара, сказывалась театральная рутина. Сказывался мертвящий официоз поднятых на щит советских «песенных» опер вроде «Тихого Дона» Ивана Дзержинского и «В бурю» Тихона Хренникова. Но вот мнение одного консерваторского студента: «В тот вечер, когда я впервые услышал “Семёна Котко”, я понял, что Прокофьев — великий композитор». Этим студентом был 26-летний Святослав Рихтер!

Какое счастье, что в гениальную партитуру влюбился Валерий Гергиев! А с каким энтузиазмом откликнулась вся оперная труппа! К ожерелью опер Прокофьева в репертуаре Мариинского добавился ещё один драгоценнейший камень. В «Семёна Котко» влюбился и зал, не ожидавший чуда от «советской» оперы.

Вопреки искушениям препарировать авторскую партитуру оперы с нелёгкой судьбой, Гергиев и Александров не стали менять в ней ни ноты, ни слова. «Кто-то, — вспоминал Александров, — предлагал изменить текст “Да здравствует Ленин!” и т. п. Мы отказались от этой идеи. Потому что это наша хроника, наш “Ричард III”». Вместо того, чтобы переделывать финал, режиссёр прибег к его «остранению» в духе абсурдистской драмы. И то сказать, разве не была советская действительность, мягко выражаясь, «странной», настоящим, не придуманным театром абсурда! И, если вдуматься, не писал ли Прокофьев мажорный финал, советский *happy end* — как и в некоторых других произведениях (например, в гениальной «Кантате к XX-летию Октября») — с явным, легко прочитываемым «двойным дном». Юрию Александрову удалось это услышать и воплотить в совершенно парадоксальной форме.

Единственный упрёк, пожалуй, вызывает режиссёрское решение центральной сцены оперы — её генеральной кульминации. В сцене пожара и сумасшествия Любки так много сценической суеты, световых, звуковых и костюмных эффектов! Они отвлекают внимание неискущённых слушателей. Пиротехническое шоу с огнёмётами, которые изрыгают пламя и заглушают гениальную музыку — попросту «из другой оперы» — скажу больше, оно уместно на дискотеке, а не в Мариинском театре. Но эта избыточность режиссуры, идущая от неуёмной фантазии постановщиков, не может помешать высоко оценить спектакль в целом. «Семён Котко» — безусловный прорыв в нашем оперном театре, по достоинству отмеченный всеми мыслимыми наградами на фестивалях и конкурсах.

И как не сказать о мариинских солистах хоре и оркестре, под рукой Валерия Гергиева зажигающих пожар почище любых спецэффектов (да и попросту «зажигающих», на нынешнем сленге)! Как не сказать, сколь современным предстаёт спектакль о событиях столетней давности в отблесках пожара, бушующего ныне на Украине!

«Я стремлюсь только к простоте».

Сергей Прокофьев

Как вы думаете, читатель, каким годом датировано высказывание композитора, избранное мною в качестве эпиграфа? Может быть, 1936-м, когда Прокофьев окончательно вернулся в Советский Союз из почти двадцатилетней эмиграции и должен был добровольно подчиниться фальшивым догмам нормативной эстетики («искусство принадлежит народу» и т. д. и т. п)? Или из Прокофьева вырвали это признание под пыткой в 1948-м? Я несколько не преувеличиваю: в середине января того страшного года на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б) Жданов со товарищи громил всё самое яркое, самое талантливое в нашем музыкальном искусстве — симфонии, оперы, балеты, камерные ансамбли Дмитрия Шостаковича, Сергея Прокофьева, Николая Мясковского, Арама Хачатуряна. Погром официально закреплён в «историческом» (Мясковский назвал его *истерическим*) постановлении ЦК ВКП (б) от 10 февраля 1948 года. А 20 февраля вечером арестовали Лину Ивановну Прокофьеву, первую жену композитора, мать его сыновей — Святослава и Олега. Вызвали под каким-то предлогом на улицу, вспоминал потом Святослав, и буквально затолкали в стоявшую у ворот машину. Суд в Лефортово был скорый: «тройка» приговорила Лину Ивановну к двадцати годам лагерей за «шпионаж и измену родине» — благо, это нетрудно было инкриминировать Каролине Кодина (артистический псевдоним: Лина Льюбера), испанской певице, знавшей шесть европейских языков и общавшейся с иностранцами в послевоенной Москве.

Между погромом и арестом было письмо, отправленное 16 февраля Сергеем Прокофьевым ввиду болезни Собранию московских композиторов и музыковедов, на котором музыкантам надлежало каяться и благодарить партию за мудрые указания. В этом письме, несмотря на обязательные ритуальные формулы покаяния (пусть бросит в Прокофьева камень тот, кто не хлебнул «большого террора» хотя бы вприглядку! — *И.Р.*), при внимательном чтении обнаруживается и сдержанная ярость, и плохо скрываемая ирония. «Скажу о себе: элементы формализма были свойственны моей музыке ещё лет 15–20 тому назад. Зараза произошла, по-видимому, от соприкосновения с рядом западных течений... В ряде моих последующих работ — “Александр

Невский”, “Ромео и Джульетта”, Пятая симфония — я стремился освободиться от элементов формализма, и, как мне кажется, в некоторой степени мне это удалось...» (Товарищ Сталин, вы большой учёный, вы слышите, Прокофьеву это удалось только отчасти! В «Александре Невском»! В Пятой симфонии!! В «Ромео и Джульетте»!!! — *И.Р.*)

Как будто не позвал композитор своим воодушевляющим хором «Вставайте, люди русские!» на борьбу с врагом, не оплакал павших героев в «Мёртвом поле», не восславил победу во «Вьезде Александра Невского во Псков», в богатырской Пятой симфонии! Как будто не подарил миру гениальную музыку, в лоне которой родилось чудо Улановой — Джульетты!

Читаем дальше: Прокофьеву «хочется выразить благодарность нашей партии за чёткие указания постановления, помогающие мне в поисках музыкального языка, понятного и близкого нашему народу». (Вы думаете это всё? О, нет, в предыдущем абзаце к пышному букету привязан булыжник, чтобы цветы ещё надёжнее долетели до цели. — *И.Р.*) «Очень обрадовало меня указание постановления на желательность полифонии, особенно в хоровом и ансамблевом пении. Действительно, это интересная задача для композитора и большое удовольствие для слушателя». В самом деле, страшно подумать: что бы делал Прокофьев без всех этих «указаний постановления»?! Без полифонии по Жданову!

Однако вернёмся к эпиграфу. «Я стремлюсь только к простоте», — сказал Прокофьев журналисту, интересовавшемуся новациями автора в опере «Игрок» (по Достоевскому), над которой молодой Прокофьев тогда работал (интервью в петербургских «Биржевых ведомостях» 25 мая 1916 года... за тридцать с лишним лет до описываемых событий!).

«Г-н Прокофьев — модернист? — спросили мы церемонно и вежливо молодого русского композитора, который будет концертировать в Стокгольме... От нашего невинного вопроса кровь бросилась в лицо Прокофьева... — Модернист! Я! Ни за что на свете! Я ненавижу слово “модернист”. Моя музыка уходит своими корнями в классику...»³.

«Мы стремимся быть проще, а в музыке мелодичнее; проще — то есть менее сложно выражая свои эмоции... Новая простота — это и есть сегодняшний модернизм. Я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрапункту

³ Из интервью шведской газете «Stockholm's Tidningen», ноябрь 1925.

и к большей мелодичности стиля; всё это я называю “новой простотой”...»⁴.

«Единственно верная мысль среди всех оценок, данных мне, — это утверждение, что моя музыка слишком нова, чтобы быть созданной для утешения слуха... Трудность быть понятым сразу же слушателями — это крест, который несёт каждый, стремящийся говорить на новом языке. Но утешает то, что большинство композиторов, которые сейчас признаны как классики, преодолевали подобные трудности»⁵.

Из черновых записей-тезисов Прокофьева, ноябрь 1939 года: «Советское искусство, при огромном росте вширь, снижается качественно... Ухо утончается с каждым поколением и приобретает способность воспринимать более сложное... Массы развиваются скорее, чем думают многие композиторы. Сочинение музыки для масс должно быть подобно стрельбе влёт: впереди цели... Опасная точка зрения судей: “Я не понял с первого раза — значит это формализм”».

Прокофьевский лиризм, простота сердца, искренность, прямотуше, многими отмечаемая детскость (под панцирем внешней суровости) — все те черты, что так подкупают в его музыке — обернулись в жизни жестокой правдой народной мудрости: «Простотою на свете не проживёшь. С простоты люди пропадают» (Словарь В.И. Даля). Выражается сильно русский народ!

...Эти стихи вызваны к жизни премьерой «Войны и мира» в Малом оперном театре, состоявшейся 1 апреля 1955 года. Вспоминаю и репетиции, и все премьерные спектакли, посещавшиеся нами, двадцатилетними студентами, как мгновения абсолютного счастья. Тогда по-настоящему начинала осознаваться нашим поколением громада прокофьевской музыки, тогда мы вновь пережили горечь утраты. Как отсвет тех дней, решаюсь опубликовать свои, быть может, несовершенные, но искренние строки.

*Белая боль белее снега,
Сердце устало от смертного бега.
Застят глаза солёные хлопья —
Умер кудесник Сергей Прокофьев!*
Ленинград, апрель 1955

Санкт-Петербург, 2023

⁴ Из интервью «New York Times», «Musical Leader» (Chicago), «Los Angeles Evening Express», февраль 1930.

⁵ Из журнала «An American Monthly (Paris)», 1936, N 4.