

Прокофьев: круги влияния



Вера Валькова

Глазуновская модель «большой русской симфонии» в творчестве С.С. Прокофьева

Как известно, Прокофьев не был сторонником прямого воспроизведения чужих стилей в современной музыке. С этих позиций он осуждал неоклассические опыты И.Ф. Стравинского, сознательно старался избегать открытых стилизаций в собственном творчестве. В то же время работа с устоявшимися жанровыми и структурными моделями весьма привлекала его, о чем свидетельствуют многие страницы его творчества, ярче всего — Первая симфония, ранние пьесы. В письме Б.В. Асафьеву от 8 февраля 1925 года, оценивая Фортепианный концерт И.Ф. Стравинского и не одобряя его «бахизмы», Прокофьев четко сформулировал свое отношение к проблеме. Признаваясь в почтении и любви к музыке Баха, он утверждал, что «стилизироваться под него не следует», и вместе с тем допускал: «...сочинять по его принципам неплохо»¹.

Справедливо отмечены и оценены классицистские наклонности в мышлении композитора: рациональное начало, стремление к четкости мысли и законченности, ясности формы. Эти качества, по всеобщему признанию, стали особенно культивироваться в его творчестве, начиная с 1930-х годов². Постепенный поворот к традиции явно был связан с возраставшим давлением советской идеологии, которое Прокофьев не мог не испытывать после возвращения в СССР. Однако здесь наверняка были и другие импульсы: складывающиеся общие тенденции в мировом искусстве; собственная, долго созревавшая внутренняя потребность в «новой простоте». Если судить по дневниковым записям Прокофьева, осознанный путь к этой «простоте» начался уже при рождении замысла оперы «Три апельсина» в 1918 году. Познакомившись с сюжетом сказки Гоцци, композитор

¹ Письма С. Прокофьева Б. Асафьеву // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 2 / ред.-сост. Т.Н. Ливанова. — М., 1976. — С. 8–9.

² См., например: Тараканов М.Е. Стиль симфоний Прокофьева. — М.: Музыка, 1968; Арановский М.Г. Мелодика С. Прокофьева. — Л.: Музыка, 1969.

сразу представил: «Музыка — ясная, живая и, по возможности, простая»³. Немного позже, в 1920 году, Прокофьев прямо заявил в беседе с Артуром Рубинштейном: «...я кончил идти вперед в смысле искания новых путей». Это было сказано в ответ на восхищенное восклицание А. Рубинштейна по поводу «Сказок старой бабушки»: «И как просто!»⁴. Заметный оттенок субъективных преувеличений, вызова и бравады в подобных признаниях скрывает вполне серьезные намерения.

Однако эти намерения в те годы еще соседствуют с прежним яростным бунтом против традиций и призывами к радикальному новаторству. Особенно примечательна в связи с нашей темой позиция Прокофьева, высказанная с жестокой прямоотой по поводу Пятой симфонии Н.Я. Мясковского в письме ее автору от 3 января 1924 года. В новой симфонии своего друга Прокофьев отмечает «нескладное, мертвящее влияние Глазунова»⁵, которого он характеризует как «безличное собирательное место»⁶. Прокофьев утверждает: «...от тех страниц, где Вы подпадаете под его влияние, веет бессилием и тленью»⁷. Правда, в том же письме автор не щадит и других представителей русской музыки начала века, призывая Мясковского «открещиваться от петербургских и московских школ, как от угрюмого дьявола...»⁸. Упомянув уважаемых современных отечественных музыкантов (А.Н. Александрова и С.Е. Фейнберга), Прокофьев предостерегает: «...эти метнеровские осколки висят на Вас как камни и невидимо тянут Вас в теплое, уютное болото»⁹.

Однако наполненная парадоксами творческая натура Прокофьева включала и принципиально другое отношение к своим предшественникам, в том числе и к Глазунову. Свидетельства этого будут приведены и рассмотрены позже. Пока же отметим, что возвращение «бунтаря» Прокофьева к традиции становится, как уже говорилось, очевидным в 1930-е годы, обнаруживая особую приверженность к русской музыке XIX века. Последующие произведения подтверждали эту тенденцию, разумеется, не вызывая никаких сомнений в яркой самобытности мышления и языка композитора. Подчеркнем, что здесь речь пойдет о свойствах мышления Прокофьева, проявившихся именно в 30–40-е годы.

Подобные процессы в позднем творчестве Прокофьева выдвигают целый ряд проблем, до сих пор еще не вполне осмысленных. В предлагаемой статье будет выделена только одна из них: проступающие в поздних сим-

³ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 697.

⁴ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 83.

⁵ Прокофьев — Мясковский. Переписка. С. 181.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 182.

⁹ Там же.

фониях Прокофьева контуры давней и вполне определенной традиции. Сама по себе эта традиция еще недостаточно выявлена нашей музыкально-исторической наукой, поэтому позволю себе здесь специально на ней остановиться.

Речь идет о сложившемся на рубеже XIX–XX веков устойчивом типе симфонической композиции — условно его можно определить как «большая русская симфония»¹⁰. В нашем конкретном случае важно четко отделить значение этого понятия от ряда произвольных, хотя и естественных ассоциаций, которые вызывает словосочетание «большая симфония». Здесь не имеется в виду широкое его значение — как обозначение особо выдающихся опытов, несущих в себе некую общезначимую символику (на такую роль в отечественной музыке могли бы претендовать, например, симфонии Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова, при определенном ракурсе рассмотрения — даже симфонии Скрябина). Однако в нашем случае имеется в виду вполне конкретная и локальная в своей исторической миссии жанровая разновидность. Это более узкое значение термина можно зафиксировать, прибавив к нему дополнительную характеристику — «глазуновская модель большой русской симфонии». Для такого определения есть вполне реальные основания: именно восемь симфоний Глазунова дают наиболее четкий, «эталонный» вариант обсуждаемого типа русской симфонии. Имея в виду это принципиальное уточнение, будем в дальнейшем для краткости иногда называть эту модель и «большой русской симфонией».

Этот особый тип симфонической композиции впервые формируется в 1880–1890-е годы, ярко отражая новые тенденции, сложившиеся в музыкальной культуре. К тому времени русская музыка уже завоевала себе право на внимание и уважение современников и, по известному выражению Н.А. Римского-Корсакова, осуществляла «спокойное шествие вперед». Последние два десятилетия XIX века знаменовали в русской музыке существенный сдвиг в эстетических установках. Позиционируя себя в качестве продолжателей и наследников «Могучей кучки», представители нового времени (прежде всего, члены Беляевского кружка) во многом расходятся с установками своих предшественников. Им уже не свойственно стремление подчинить искусство внехудожественным, идеологическим и социальным задачам, не столь актуален для них и тот мощный акцент на национальном своеобразии, который отличал балакиревцев. Пафос их деятельности точнее всего можно было бы определить как «реабилитация эстетизма» — восстановление прав чистой красоты и совершенства форм.

¹⁰ Более подробно об этом типе симфоний см.: Валькова В.Б. «Большая русская симфония» как феномен музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков // МА. 2011. № 2. — С. 10–13.

Дух новой русской музыки в эти годы отождествляется со стремлением органически соединить уже найденное национальное своеобразие с высоким европейски ориентированным профессионализмом.

В этих условиях на одно из важнейших мест выдвигается жанр симфонии — как воплощение высших возможностей чисто музыкального отражения единства и многообразия мира. Русская симфония для современников символически представляла достижения отечественного искусства, судьба жанра была предметом постоянного внимания публики и музыкантов. В этой области соотечественникам было чем гордиться. Русский симфонизм уверенно заявил о себе еще в произведениях Глинки, позже великие образцы русской симфонии создали А.П. Бородин и П.И. Чайковский.

Однако период «спокойного шествия вперед» требовал некоего подведения итогов, обобщения предшествующего симфонического опыта, создания отточенного и универсального образца, знаменующего включение русской школы в европейский контекст. Отвечающий этим задачам, по существу новый тип симфонии и создавали в 1880-1890-е годы молодые тогда композиторы: А.К. Глазунов, С.И. Танеев, А.С. Аренский, В.С. Калинников. В их произведениях утверждение национальной неповторимости соединялось с изощренным мастерством и высоким профессионализмом, позволявшим свободно владеть одной из сложнейших форм академической музыки. Созданный ими новый тип симфонии оказался удивительно живучим и устойчивым в русской музыке. К нему продолжали обращаться композиторы и в начале XX века, среди них: И.Ф. Стравинский, С.В. Рахманинов, Р.М. Глиэр, А.Т. Гречанинов, А.Ф. Гедике, М.А. Балакирев, С.М. Ляпунов и другие.

В «большой русской симфонии» «глазуновского» образца соединились многие завоевания русского симфонизма: глинкинская национальная характеристика и гибкая пластика формы, традиции эпического, «богатырского» симфонизма Бородина и романтическая лирика Чайковского. Особенно отчетливо проявились два истока: бородинские традиции (от них были унаследованы широта симфонического дыхания, образы светлой уверенности и силы в соединении с неторопливостью, степенностью развертывания) и традиции Чайковского — открытость, доверительность лирики, порой мятежная порывистость, романсовая выразительность интонаций, культ мелодии как таковой. Однако есть и отличия от этих образцов: чуждыми новой жанровой разновидности оказались широкий стихийный размах Бородина и глубокая трагедийность Чайковского. Создатели этого типа симфоний сознательно избегали каких-либо проявлений новаторской дерзости, чрезмерной открытости личного высказывания.

Именно стремлением до блеска отточить все приемы этой национальной разновидности жанра можно объяснить настойчивое обращение композиторов к данному типу симфонии, а также высочайшую степень типизированности ее строения. Весь корпус произведений такого рода

производит впечатление вдохновенного коллективного труда, вновь и вновь раскрывающего лучшие стороны национального искусства, самые высокие и благородные идеалы русской школы.

Все симфонии подобного типа сходны по общей концепции, в которой преобладает утверждение богатства и разнообразия эмоций, их собиране к финалу, получающему звучание широкого народного торжества.

Конкретные композиционные признаки большой русской симфонии предполагают традиционную четырехчастную цикличность, в общих чертах следующую классицистским образцам и учитывающую опыт западных романтиков — Мендельсона, Шумана, Брамса и др. Вместе с тем каждая часть несет в себе специфические, чисто русские, особенности.

Наиболее специфичны первые части, как правило, соединяющие эпическую сдержанность и широту мелодических линий с лирико-драматической выразительностью. Начальным частям присущ благородно-сдержанный характер, умеренные темпы. Устойчива и трактовка финала — это всегда образ народного праздника, вовлекающего в свою орбиту темы из предыдущих частей, а зачастую и цитаты народных песен.

Во многих случаях тенденция к замедленному движению в первой части заставляет композиторов ставить на второе место в цикле не медленную часть, а скерцо. Так происходит в симфониях Балакирева, Стравинского, Рахманинова, в Первой и Второй Глиэра.

К началу XX века создание большой симфонии по Глазуновской модели становится почти обязательным испытанием на зрелость для молодых авторов. Успешное выступление с композицией такого типа открывало композитору путь в большую музыку и могло стать хорошим началом профессиональной карьеры.

Активная работа композиторов по освоению этого типа симфонии продолжалась в течение всего первого десятилетия XX века. В дальнейшем интерес к ней практически полностью исчезает, хотя свой авторитет в музыкальных кругах она сохраняет еще достаточно долго. Как будет видно из дальнейших наблюдений, модели большой русской симфонии в скрытых формах, еще предстояло возродиться и сыграть свою роль в русской культуре.

Естественно, что на роль своеобразного эталона большой русской симфонии явно и в первую очередь претендовали произведения Глазунова — музыканта, сыгравшего, как известно, особую роль в судьбе Прокофьева. Все восемь глазуновских симфоний, написанные с 1881 по 1905 год, развивают именно этот тип симфонической композиции, давая в каждом новом опусе неповторимо индивидуальный его вариант¹¹.

¹¹ В этот ряд вписывается по своей концепции и его трехчастная Четвертая симфония, где функции отсутствующей медленной части переданы лирическим разделам других частей.

Столь же эталонной, как произведения Глазунова, оказалась и Четвертая симфония Танеева, написанная в 1897 году и сразу приобретающая широкую известность. В тот же тип композиции укладывается и его Третья симфония, всего лишь однажды исполненная при жизни композитора, но не менее достойная внимания потомков, чем его знаменитая Четвертая.

Прокофьев сформировался как музыкант именно в то время, когда в русской музыке был особенно высок престиж большой симфонии. Он, безусловно, постоянно слышал образцы этого рода, с особенным удовольствием осваивая симфонии Глазунова. Они были среди тех вещей, которые входили в «домашний репертуар» Прокофьева и его друзей. Свидетельство тому находим в Дневнике композитора: «Никто не отрицал добротности глазуновских симфоний и безупречности контрапункта... Поэтому мы к Глазунову относились сначала с интересом, потом охотно играли в четыре руки (все это так удобно ложилось под пальцы)...»¹². Об исполнении Пятой симфонии Глазунова Прокофьев записывает: «...слушал с удовольствием»¹³; о его же Второй фортепианной сонате: «...играл... с величайшим удовольствием»¹⁴.

Исключительно теплое отношение и огромный интерес вызвала у Прокофьева и творческая личность Танеева. Молодой музыкант восхищался умом, эрудицией, профессионализмом, деликатностью и добротой московского профессора. «Вот у кого бы учиться!»¹⁵ — восклицает он в Дневнике.

Резонно будет предположить, что эталон большой русской симфонии всплыл в творческом подсознании Прокофьева в то время, когда он сам искал новых контактов с традицией, с идеалами ясности, доступности и простоты. Большая русская симфония вполне соответствовала этим поискам: в ней были заложены столь близкие в те годы Прокофьеву уравновешенность формы и эмоциональная открытость, в ней дышало славное национальное музыкальное прошлое. Всё это вместе с близкой советской идеологии имперской значительностью, репрезентативностью вполне соответствовало и социальному заказу тех лет.

Здесь следует иметь в виду, что в представлениях Прокофьева о подлинном профессионализме, несомненно, входило умение работать на заказ, то есть способность решать практически любую извне поставленную задачу. В этом он созвучен многим своим современникам — например, Р. Штраусу, который заявил однажды, что настоящий композитор-профессионал должен уметь положить на музыку даже обеденное меню. Заказ при таком подходе располагается в чисто эстетической сфере, никак не соприкасающейся с политикой или вообще с какой-либо «злойбой дня», выходящей за пределы сферы искусства. Главное для композитора — уловить конкретные художе-

¹² Автобиография, 1973. С. 526.

¹³ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 393.

¹⁴ Там же. С. 454.

¹⁵ Там же. С. 115.

ственные потребности «своей» публики. Именно об этом он рассуждает в Дневнике в 1918 году: «...за такую оперу как "Любовь к трем апельсинам" на меня будут нападки... что не время писать ее, когда мир стонет»¹⁶. И тут же замечает в скобках: «...но мое творчество вне времени и пространства»¹⁷. А с другой стороны, композитор признает: «...нападки тех, кто хочет от меня лирики и неги, дали мне идею пролога...»¹⁸. Таким образом, из двух направлений критики — «мир стонет» и требования «лирики и неги» — Прокофьев склонен учитывать только последнее, апеллирующее к переживаниям, близким эстетизму, во время которого происходило его личностное формирование. Любой пришедший извне заказ для композитора с такими установками — испытание подлинного профессионализма, дело чести мастера, вполне благородная и достойная задача. Прежде всего, в этом ключе Прокофьев воспринимал необходимость учитывать советскую музыкальную конъюнктуру — во всяком случае в начале своей деятельности в СССР.

Прокофьев в первую очередь впитывает из традиции, связанной с большой русской симфонией, ощущение полноты и гармонии бытия, некоего общего могучего душевного равновесия. От того же прототипа — и четырехчастный цикл, праздничные финалы, русский национальный колорит, неспешность развития.

Вполне естественно, что прежде всего заявляют о себе связи позднего Прокофьева с Глазуновым — при всех кардинальных различиях этих двух художественных индивидуальностей. В Дневнике Прокофьев не раз упоминает о «вялом темпераменте» Глазунова. Сокрушительный напор энергии в музыке самого Прокофьева образует разительный контраст этому качеству. Изначальная склонность к дерзкому вызову, к прорыву в новые художественные миры также чужда подчеркнутой уравновешенности и традиционализму музыки Глазунова. Не близок был Прокофьеву в его «бунтарские» годы и сам склад глазуновского симфонизма, о чем свидетельствует уже приведенное выше его письмо Мясковскому от 3 января 1924 года. Однако уже в те годы были очевидны и некоторые совпадения двух столь различных художественных натур: культ профессионализма, рациональная выверенность эмоций, стремление к внутренней логике и ясности формы, тяготение к оптимистическим концепциям.

Глазуновская модель большой русской симфонии проступает уже в Четвертой симфонии Прокофьева, первая редакция которой была закончена в 1930 году (вторая редакция, относящаяся к 1947 году, не изменила общую концепцию произведения). Отголосок давних авторитетных образцов можно услышать в общем мужественно-просветленном характере симфонии, в особой благородной «осанке» начального *Andante*.

¹⁶ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 751.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

По-прокофьевски буйный характер главной партии в *Allegro eroico* первой части оттеняется мягкой благодушной лирикой побочной партии с характерным для симфоний Глазунова значительным замедлением темпа. Ту же модель отдаленно напоминают образы праздничного оживления и стихийного пляса в финале. В соответствии с нормами большой русской симфонии в коде финала проводится одна из основных тем первой части.

Последовательное возрождение модели большой русской симфонии особенно заметно в Пятой симфонии Прокофьева, законченной в 1944 году. Не случайно весь ее облик заставлял комментаторов вспоминать о русской эпической традиции, а тематический материал — акцентировать связи с музыкой Бородина и Глазунова. М.Е. Тараканов, как бы возражая С.М. Слонимскому, утверждает, что истоки главной темы симфонии «восходят скорее к Глазунову, нежели к Бородину»¹⁹. Современный автор И. Вишневецкий проводит еще более конкретную параллель — с вступлением к Шестой симфонии Глазунова²⁰. Он же вполне справедливо видит в строго выдержанной нормативной четырехчастности цикла «оркестровое повествование большого русского стиля»²¹. В главной теме Пятой симфонии Прокофьева есть несомненная и, возможно, вполне сознательная ориентация на прототип Пятой Глазунова: та же гордая уверенность « поступи », тот же плавно поднимающийся мелодический контур с вкраплениями пунктирного ритма в тональности В-dur²². Есть даже точное совпадение четырехзвучного начального мотива из симфонии Глазунова и фрагмента темы Прокофьева²³; см. пример 1а и б).

1а. А.К. Глазунов. Пятая симфония. Тема вступления 1 части



1б. С.С. Прокофьев. Пятая симфония. Тема главной партии 1 части



¹⁹ Тараканов М.Е. Стиль симфоний Прокофьева. — М.: Музыка, 1968. — С. 263.

²⁰ Вишневецкий И.Г. Сергей Прокофьев. Указ. изд. С. 542.

²¹ Там же.

²² Эта параллель так же несомненна и симптоматична, как интонации до-минорной симфонии С. Танеева в зачине Седьмой симфонии Шостаковича.

²³ Отмечен в примере 1б квадратной скобкой.

Особая «статья» начальных тем, уже отмеченная в связи с Четвертой симфонией, будет присутствовать и во всех более поздних образцах этого жанра у Прокофьева. Даже в самой лирической, по всеобщему признанию, Седьмой симфонии тот же характер и мелодический контур прослушивается в басовой линии главной партии²⁴.

2. С.С. Прокофьев. Седьмая симфония. Тема главной партии I части



Давно замечено, что в поздних симфониях Прокофьев предпочитает замедленные темпы в первых частях: *Andante* (Пятая симфония), *Allegro moderato* (Шестая), *Moderato* (Седьмая). Неспешность их разворачивания вполне соответствует эпической широте, благородной сдержанности образов, которые, в свою очередь, уходят корнями всё в тот же прототип русской симфонии. Здесь заявляют о себе скорее не глазуновские образцы, а чуть более поздняя традиция, сложившаяся к началу XX века. Умеренные темпы в первых частях отличают почти все большие симфонии, написанные в 1900-е годы. Темп *Allegro moderato* выдержан в первых частях Первой Стравинского, Второй Рахманинова, Первой Глиэра. *Allegro non troppo* — во Второй Балакирева, Второй Гедике; *Allegro pesante* (тоже вариант относительно сдержанного темпа) — во Второй Глиэра. Сама по себе эта тенденция также может быть выведена из особенностей глазуновских симфоний, хотя, на первый взгляд, не соответствует им: Глазунов в начальных частях всех своих симфоний, за исключением Четвертой и Седьмой (где первые части соответственно *Andante*, *Allegro moderato* и *Allegro moderato*), главные партии писал только в темпе *Allegro*. Однако целостный облик части складывался в значительной степени под впечатлением от развернутых медленных вступлений и благодаря специфической солидной неторопливости самого тематического развертывания. Кроме того, ощущение замедленности движения создавали, как правило, более медленные темпы в побочных партиях. Эту тенденцию подхватили и усилили другие композиторы; она же, сохранившись с юности в памяти музыканта, продолжена и в поздних опытах Прокофьева.

²⁴ «Глазуновская» линия в басу выделена квадратной скобкой.

Согласно примеру многих авторов, работавших на рубеже веков, использованные Прокофьевым сдержанные темпы первых частей симфоний как результат — вызывают перестановку скерцо и медленной частей. Так происходит в Пятой, в Седьмой симфониях, в Симфонии-концерте для виолончели с оркестром.

Один из самых важных признаков обсуждаемой модели — характер финалов. Начиная с Четвертой симфонии, все они у Прокофьева в полном соответствии с традицией большой русской симфонии наполнены праздничным оживлением, веселой суетой, ощущением радостной полноты бытия. С.М. Слонимский с полным основанием видел во всех этих финалах «массовые сцены, пронизанные и юмористическими напевами, жизнерадостными картинами праздничного шествия, пляса, молодежного карнавала, и мощным призывным набатом коды»²⁵. Это наблюдение почти полностью можно было бы отнести и к симфониям Глазунова, и ко многим финалам других больших русских симфоний. В более умеренных проявлениях найдем мы там и истоки типично прокофьевских грубоватых стихийных «плясов», «скоков», зычных кличей.

В поздних симфониях Прокофьева иногда проступают и вполне конкретные образно-интонационные параллели с симфониями Глазунова и Танеева: изящная стаккатность в скерцо (третьи части Шестой Глазунова, Четвертой Танеева и Четвертой Прокофьева), сходный оттенок легкости и шаловливости есть и во второй части прокофьевской Пятой — конечно, с поправкой на прокофьевский темперамент и характерные приемы жесткого, сумрачного гротеска. Из того же источника отчасти происходят благодушная мягкость и умиротворенность в медленных частях симфоний Прокофьева (особенно ощутимая в вальсе *Allergetto* из Седьмой симфонии). Заметен здесь и еще один прототип — лирические фрагменты симфоний Танеева.

Разумеется, Прокофьев не писал большие русские симфонии глазуновского образца — этот тип композиции исчерпал себя уже ко второму десятилетию XX века. Даже если некоторые композиторы следовали глазуновской модели, сама эта модель в высоком художественном смысле была исчерпана. Однако все отмеченные здесь совпадения выдают тайную — быть может, и для самого Прокофьева — привязанность к музыкальной эпохе, в которую прошло его профессиональное становление, и к ее наиболее авторитетным представителям. Проступающая в позднем творчестве Мастера модель русской симфонии, которую создавали и развивали его учителя и ровесники в начале XX века — красноречивый симптом этой привязанности. И в то же время она — свободно и точно найденная опора собственных неповторимых творческих исканий.

²⁵ Слонимский С. Симфонии Прокофьева. Опыт исследования. — М.—Л.: Музыка, 1964. — С. 38.