

В духовном пространстве Шостаковича

Контексты и контрасты:

Сергей Прокофьев, Кара Караев,
Валентин Сильвестров,
Давид Ойстрах, Валерий Гаврилин и
Георгий Свиридов

Полемика:

Борис Филановский, Иосиф Райскин

Тамара Левая

ШОСТАКОВИЧ И ПРОКОФЬЕВ: ЭСКИЗ К ДВОЙНОМУ ПОРТРЕТУ

Имена этих крупнейших мастеров мирового музыкального искусства неслучайно стоят рядом в названии предлагаемого очерка. Сопоставление этих фигур, столь же равновеликих, сколь не похожих друг на друга, давно уже приобрело статус традиции. Носившая поначалу сугубо эмпирический характер, уже сама традиция со временем облекалась в форму разного рода научных рефлексий. Поскольку в данном направлении накоплен определенный опыт, представляется небезынтересным вернуться к этим рефлексиям, попытавшись заново взглянуть на «двойной портрет» Сергея Сергеевича и Дмитрия Дмитриевича.

Сразу же стоит отметить многоплановость сравнительных характеристик, предпринимавшихся в музыковедческих трудах, что само по себе указывает на принципиальный характер существующих различий. Прокофьев и Шостакович сопоставлялись, по меньшей мере, в четырех аспектах: типологическом, стилевом, культурно-генеалогическом, психологическом (можно даже сказать — психоаналитическом, если учесть, что некоторые из позднейших работ содержат ссылки на К.Г.Юнга). Попытаюсь прокомментировать эти сопоставления в той же последовательности.

Весьма примечательно, что первые опубликованные наблюдения на данную тему восходят к эпохе «оттепели» — времени, с которого, строго говоря, и ведет свой отсчет наука о советской музыкальной классике. В 1962 году издательство «Советский композитор» выпустило в свет сборники «Черты стиля Прокофьева» и «Черты стиля Шостаковича», составленные и отредактированные Л.Бергер. Этот двухтомный «проект» (как бы сейчас его назвали) органически вписался в ситуацию зарождения и бурного расцвета нашего «прокофьеведения» и «шостаковичеведения», случившегося в те и последующие годы (напомню, что оба персонажа лидировали по степени проявленного к ним внимания также и в сборниках «Музыка и современность», ставших в некотором смысле символом «оттепели»).

Прокофьевский сборник открывался статьей от редактора, которая, однако, не ограничивалась скромной функцией комментария к публикуемым работам. Кроме активно заявленной авторской позиции по существу обсуждаемых проблем, она содержала развернутые постраничные примечания, долженствующие ввести музыку Про-

кофьева в широкий контекст современного искусства (с этой целью приводился внушительный, хотя и до известной степени случайный ряд имен — от Хемингуэя и Элюара до Сезанна и Пикассо). В этих примечаниях, демонстрирующих в некотором роде романтическую пору отечественного музыкознания, нашлось место и для нашего «двойного портрета». Автор говорит о принадлежности Прокофьева и Шостаковича противоположному типу художников. При этом производится ссылка на этюд Т.Манна «Гёте и Толстой», где Гёте противопоставляется Шиллеру, а Толстой Достоевскому, подобно тому как объективное, природное, пластически созерцательное искусство противостоит искусству субъективному, морально-критическому и бунтарскому. «Контраст между созерцанием и буйными галлюцинациями не нов и не стар, он вечен», — цитирует Л.Бергер Т.Манна¹. Эти абсолютно резонные послышки не получили, однако, развития в рамках вступительной статьи — вероятно, потому, что сами эти рамки такой задачи не предусматривали.

Между тем заимствованная у Т.Манна методология неслышно в себе далеко идущие характерологические возможности. Это обстоятельство, а также выход в 1975 году книги И.Барсовой «Симфонии Густава Малера», с лежащей в ее основе концепцией «классического-аклассического», должны были вдохновить на последующие шаги в означенном направлении. Они и были предприняты, причем в числе «вдохновленных» оказался и автор этих строк, со своей статьей «Д.Шостакович. Тип творческой личности»². Шостакович рассматривался мной в плане сопоставления двух полярно противоположных типов художественного мышления (Прокофьев соответственно фигурировал в том же аспекте). Не имея намерения пересказывать здесь собственный опус, отмечу лишь, что, вслед за упомянутыми трудами, то была попытка *типологического* подхода к ключевым фигурам отечественной музыки XX века.

Возвращаясь же к двухтомному «проекту» эпохи «оттепели», стоит напомнить его главную тему — «черты стиля». Знаменательно, однако, что именно в *стилевом*, конкретно-музыкальном плане дихотомия «Прокофьев-Шостакович» была осмыслена гораздо позже, десятилетиями спустя, когда «опыт феноменологии» музыкального творчества потребовал соответствующей системы доказательств. Как можно догадаться, речь идет о книге

Л.Акопяна, посвященной Шостаковичу³. На ее страницах, в подражание известному фрагменту из «Диалогов» И.Стравинского, где последний сравнивает себя с А.Шёнбергом, воспроизводится в виде таблицы сравнительная характеристика Прокофьева и Шостаковича. Она выглядит как ряд антитез (приведем их в несколько редуцированном виде): стилистическая однородность — стилистическая гетерогенность, гомофония — полифония, индукция — дедукция, мажор — минор, регулярная акцентность — времяизмерительность, имманентно-музыкальный характер содержания — внетекстовые ассоциации, приоритетное значение «своего» материала — широкое использование «чужих слов».

В последующем изложении автор дополняет приведенные выше антитезы параллелями, в рамках которых, однако, еще резче проступают характерные различия. Так, для обоих композиторов важной являлась категория «классического»; но «если у Прокофьева, — замечает Л.Акопян, — «классическое» отсылает прежде всего к классицизму XVIII <...> века <...>, то у Шостаковича этот же типологический элемент чаще ассоциируется с барочными полифоническими конструкциями <...>»⁴. Полностью соглашаясь с этим тезисом, хотелось бы возразить автору в одном: неоклассицизм Прокофьева и неobarocko Шостаковича вряд ли имеют общий типологический корень, скорее еще раз разводя наших героев по разным полюсам. Ведь применительно к обоим композиторам речь может идти не только о соответствующих стилевых моделях, но о чем-то большем — типах художественного мышления, олицетворяемых барокко и классицизмом: противоположность названных типов, доказанная еще Г.Вельфлином, во многом объясняет и различия стилевых установок в творчестве наших мастеров.

В книге Л.Акопяна затронута еще одна параллель-антитеза, связанная на сей раз с историко-культурной генеалогией композиторов. Речь идет об их изначальной принадлежности «петербургскому тексту» русской культуры⁵. Действительно, и Прокофьев, и Шостакович, и Стравинский, каждый по-своему, демонстрировали музыкальный вариант «петербургского текста», с его внутренней напряженностью и антитетичностью, двояственностью природы и культуры, почвенничества и западничества, рациональности и фантазмагоричности. Антитезы петербургской культуры определяли и характерные различия в художественных установках. С этой точки зрения Л.Акопян считает показательным движение акмеизма, который противостоял «гоголевско-достоевско-символистской» традиции Петербурга, а также одному из ее позднейших ответвлений — «стихийному советскому гностицизму»⁶. В музыке олицетворением последнего, согласно концепции Акопяна, стал Шостакович; «акмеистами» же были, по сути, и Стравинский, и Прокофьев. Эти весьма любопытные и далеко идущие наблюдения подтверждаются на многих страницах «феноменологического» исследования — прежде всего, разумеется, в связи с Шостаковичем. Следует напомнить, что рассмотрение Стравинского в контексте акмеизма уже было до того предпринято С.Савенко⁷. Что же касается Прокофьева, то он в данном ракурсе фактически никем не рассматривался.

Не берясь здесь за обсуждение столь же сложной, сколь интригующей темы, хочу уточнить лишь один, на мой взгляд, немаловажный момент. Прокофьев и Шостакович соприкоснулись с петербургским мифом на исторически различных стадиях его существования. Петер-

бург Серебряного века, питавший молодого Прокофьева, и Петроград 1920-х годов, в котором рос и формировался Шостакович, — достаточно разные вещи. А.Шнитке, вероятно, прав, говоря о том, что Прокофьев был воспитан на стихийном оптимизме начала XX столетия, как бы не желая признавать происшедший позже в его истории апокалиптический сдвиг⁸. К тому же в 1920-е годы он находился уже за пределами «колыбели революции», связав последующую полосу своей жизни с западным культурным контекстом. Можно сказать, что само различие возрастов (а Прокофьев был старше Шостаковича без малого на полтора десятка лет) в подобных исторических обстоятельствах обернулось различием творческих судеб.

Однако нашим героям довелось пересечься и в реальном жизненном пространстве, коим оказался Советский Союз конца 1930-х — начала 1950-х годов. «Совместное присутствие Шостаковича и Прокофьева на культурной сцене советского государства»⁹ дало не меньше поводов для их сравнений и соотнесений. Пожалуй, поводов здесь даже больше, учитывая сходство жизненных ситуаций, в которых оказались оба композитора. Неслучайно *психологический* «двойной портрет», вплоть до деталей социально-бытового поведения, например, реакции на события 1948 года, создавался пишущими в основном именно на этом историческом материале. Как пример, можно привести и упомянутую монографию Л.Акопяна, и ряд работ западных ученых.

Я не берусь полемизировать здесь с некоторыми позднейшими оценками, варьирующими миф о «конформисте» Прокофьеве и «диссиденте» Шостаковиче, какими они якобы проявили себя в условиях советского идеологического диктата. Думается, Прокофьева и Шостаковича тогда гораздо большее сближало, нежели развело¹⁰ — в том числе и мучительная дилемма истинного и ложного в искусстве, стоявшая в советское время перед многими мыслящими художниками. В какой-то мере происходило, вероятно, и чисто человеческое сближение, о чем косвенно свидетельствует запись Прокофьева 1947 года в связи с постановкой «Дуэньи»: «К сожалению, мне не удалось быть на премьере «Дуэньи» в Ленинграде, но было приятно услышать от моего друга Д.Д.Шостаковича, побывавшего на «Дуэнье», его отличный отзыв об этом спектакле»¹¹.

Слова о «моем друге» звучат обаяюще. В то же время им трудно дать адекватную оценку, учитывая явно негативную позицию Прокофьева, занятую им по отношению к Шостаковичу на заседании пленума СК 1944 года. Вообще весь контекст действий и высказываний композиторов, даже и в бытность их товарищами по несчастью, скорее свидетельствует о глубокой личностной взаимоотноженности, что ставит, кажется, окончательные точки над *i* в обсуждаемой теме. Можно сказать, что в данном отношении описываемый «двойной портрет» с успехом пополняет историческую галерею современников-антагонистов: Верди и Вагнер, Скрябин и Рахманинов... Упомянутые пары имен даже стали предметом литературной фантазии: вспомним рассказ Ю.Нагибина «Где стол был яств...», посвященный теме «роковой несовместимости» характеров.

Но обратимся все же к мемуарной литературе, в частности, к недавно опубликованным воспоминаниям Д.Толстого¹². Композитор, сын известного писателя, акцентирует внимание на полном несходстве вкусов и са-

мих человеческих типов, которое обнаружилось, как только Прокофьев вернулся в советскую Россию и наши герои начали встречаться. «Столкнулись бесцеремонная прямота одного и болезненная ранимость другого»¹³. Мемуарист описывает характерный случай, происшедший на одном из домашних музыкальных вечеров, когда Прокофьев в пренебрежительно-резкой форме и в диссонанс к общей дружеской атмосфере вечера отозвался о Первом фортепианном концерте Шостаковича, только что сыгранном автором. После этого случая отношение Шостаковича к своему недавнему кумиру резко изменились. Инцидент имел необратимые последствия, став «поучительным примером на тему, как рождается вражда между двумя титанами»¹⁴. Согласно свидетельствам Толстого, отношения между Прокофьевым и Шостаковичем не восстановились по-настоящему и в 1948 году, когда композиторы «стали, встречая друг друга, улыбаться, жать руки и даже вести друг с другом легкие, «светские» разговоры»¹⁵.

Подобные мемуарные свидетельства с психологической точки зрения весьма поучительны. В то же время они оставляют открытым вопрос о внутренних пружинах человеческих конфликтов, в частности, применительно к данной ситуации, — о первопричинах негативного, в лучшем случае — прохладно-сдержанного отношения Прокофьева к творчеству своего коллеги. Думается, за несходством характеров здесь действительно стояло несходство эстетических установок. С этой точки зрения высказывания Прокофьева о тех или иных сочинениях Шостаковича воспринимаются скорее как красноречивый автопортрет.

Например, упрек в «неустойчивом вкусе», адресованный тем страницам музыки Шостаковича, где использован улично-бытовой или кафешантанский материал, лишний раз говорит о специфическом вкусовом «герметизме» самого Прокофьева, избегавшего контактов с низовыми слоями культуры. Этот упрек, вкупе с обвинениями в несколько внешней, хотя и «блестящей» оркестровой изобретательности, предьявлялся не только Фортепианному концерту, но, по-видимому, и балетам, в частности, балету «Болт». В переписке Прокофьева и Мясковского есть место, где Прокофьев говорит о нежелательности исполнения сюиты из «Болта» в парижской программе советской музыки (дело происходило в 1934 году, когда Прокофьев еще проживал в Париже): «В Париже к советской музыке предьявляются требования несколько иные, нежели в Москве: в Москве требуют прежде всего бодрости, в Париже же в советскую бодрость уже давно поверили, но часто выражают опасения, что позади нее нет глубины содержания»¹⁶.

Эстетика Прокофьева коробил, вероятно, сам тип музыкального гротеска Шостаковича, в котором он находил «элемент некоторой грубости». За это он критикует, например, вторую часть Шестой симфонии, вспоминая заодно и некоторые эпизоды «Катерины Измайловой»¹⁷. Впрочем, еще более жестко оценивалась им третья, финальная часть той же симфонии, на этот раз — за недостаточную самостоятельность материала. Прокофьев полагал, что намеки на Россини и Моцарта не идут на пользу оригинальности собственной музыки. Аналогичным образом не одобрял он и баховско-генделевские приемы в Фортепианном квинтете (сочинении, которое в целом было оценено им положительно). Приоритет не избежало, в том числе, и замечательное Интермеццо:

«длительную бесконечную мелодию на пиццикатном басу» Прокофьев расценивает как заезженный прием западных неоклассиков.

Если вспомнить здесь сходные стрелы, направленные против Стравинского («бахизмы с фальшивизмами»), то может закрасться подозрение о негативном отношении Прокофьева к неоклассицизму в целом. Но не странно ли звучит этот вывод применительно к создателю «Классической симфонии»? Вероятно, разгадка подобного парадокса таится в различии стилистических адресатов: охотно культивируя в собственном творчестве «классическую линию», композитор вместе с тем оставался чужд полифоническому конструктивизму барочного образца (о чем уже упоминалось выше). Возможно, имела значение и германская генетика этой традиции, также не близкая прокофьевской природе (в упомянутой таблице Л.Акопяна резонно указывается на большее духовное родство Прокофьева с французской культурой, которая часто позиционировала себя как антинемецкая).

Среди высказываний Прокофьева о Шостаковиче можно обнаружить весьма лестный отзыв о Пятой симфонии: «Многие места симфонии мне чрезвычайно понравились, — пишет он в письме к Шостаковичу от 5 июня 1938 года, — хотя стало ясно, что ее хвалят совсем не за то, за что надо хвалить; то же, за что надо хвалить, вероятно, не замечают»¹⁸. Прокофьев не поясняет здесь, за что же надо хвалить симфонию, приветствуя лишь сам факт появления «настоящей свежей вещи» в противовес «вчерашнему холодному», которым «кормят нас товарищи-композиторы»¹⁹. Но можно, по крайней мере, предположить, что бесспорная «творческая удача» Шостаковича начисто отводила упреки в недостаточной глубине содержания его музыки, которые Прокофьев склонен был предьявлять более ранним опусам композитора.

Тем более удивительной кажется его негативная оценка Восьмой симфонии, созданной во многом «по лекалам» Пятой. Прокофьев упрекает произведение в недостаточно интересном и выпуклом мелодизме: «Профиль мелодии Восьмой симфонии Шостаковича <...> скорее напоминает средний голос из четырехголосного сложения, чем тему для большой симфонии»²⁰. По-видимому, ему мало что говорил сдержанно-строгий, избегающий «красивостей» мелодический слог сочинения. Раздражение вызывала и чрезмерная, на его взгляд, растянутость симфонии. «Если бы симфония не имела этой части (имеется в виду Пассакалья, где Шостакович, по мнению Прокофьева, «не смог найти достаточно яркое противосложение» для поддержания слушательского интереса. — *Т.Л.*), а прямо бы перешла в заключительную часть с ее превосходной кодой, если бы симфония не имела второй части, которая не нова и грубовата (знакомая уже претензия. — *Т.Л.*), а были бы только первая, третья и пятая части, то я уверен, что споров об этой симфонии было бы гораздо меньше»²¹.

Сегодня предложенные Прокофьевым «экстренные меры» по преодолению слушательского «утомления» в связи с Восьмой симфонией кажутся настоящей экзекуцией над гениальным творением его коллеги. К тому же в контексте упомянутых «споров», а точнее, «партийной критики» 1944 года (выступление прозвучало на заседании пленума СК СССР) такой отзыв объективно лил воду на мельницу официальных хулителей Шостаковича. Вместе с тем Прокофьева, в отличие, например, от

Б.Асафьева, В.Белого или А.Иконникова, вряд ли можно было заподозрить в верноподданнических настроениях. Думается, решающим снова оказалось «несходство вкусов». В случае с Восьмой дело осложнялось еще усилением в произведении нелюбимых Прокофьевым медленных темпов и вообще отходом от той классической ясности целого, которая явно импонировала ему в Пятой симфонии Шостаковича.

Как же оценивал Шостакович Прокофьева? Известно, что он довольно неличеприятно отозвался о кантате «Александр Невский» («слишком много там физически громкой иллюстративной музыки»²²). Хотя в целом его высказывания, судя по известным отечественным публикациям, не слишком выходят за границы того официально-комплиментарного тона, который вообще характеризовал манеру Д.Д. (кстати, упомянутый выше «отличный отзыв» «моего друга Шостаковича» о ленинградской постановке «Дуэньи» был написан И.Гликманом). Зато в неофициальных «мемуарах»²³ Прокофьеву (теперь уже, правда, покойному) возвращаются все долги. Здесь и застарелая обида на его критику, высказанную в безапелляционном тоне, и язвительный упрек в словесной примитивности прокофьевских суждений, не превышающих словарный запас Элочки-людоедки. Плохо скрываема антипатия по отношению к Прокофьеву-человеку проявляется также в оценке его сочинений, в частности, опер, в которых сюжет зачастую приносится в жертву внешним эффектам. Шостакович объясняет свое отторжение от Прокофьева эволюцией собственных вкусов — а именно начавшимся в определенный момент жизни увлечением Малером (Малер же и Прокофьев «несовместимы», как говорил И.Соллертинский; кстати,

Прокофьев с известной поры называл Шостаковича «наш маленький Малер»). Однако весь тон его «мемуаров», равно как и весь контекст взаимоотношений между двумя «титанами» советской музыки, указывает на более глубокую природу их человеческого и творческого антагонизма...

Возвращаясь к исходной точке разговора, уместно напомнить, что любые сравнительные характеристики, конечно, весьма относительны (Стравинский называл их «приятной игрой в слова»). По неизбежности они всегда схематичны и ориентированы лишь на ведущие, доминирующие в том или ином случае характерологические особенности, не исчерпывая всей полноты анализируемых явлений. Это относится и к нашему «двойному портрету». Прокофьев и Шостакович, каждый в отдельности, сформировали солидную слушательскую, исполнительскую и исследовательскую традицию. Современная наука расценивает их как явления столь же масштабные, сколь и внутренне автономные. И чем больше восходит научная мысль к «вертикальному», феноменологическому аспекту анализа, тем глубже осознается эта автономность, тем неопровержимее воспринимаются наши герои как самостоятельно существующие музыкальные галактики. Такими «непересекающимися мирами» Прокофьев и Шостакович оставались, очевидно, и при жизни²⁴. И все же двум музыкальным гениям XX века суждено было встретиться — не столько в реальной советской действительности (где, выражаясь словами классика, они были погружены «в заботы суетного света»), сколько в метафизическом пространстве русской культуры, чью безграничную широту и разнополярность они сумели воплотить.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. сб.: Черты стиля Прокофьева. М., 1962. С. 9.

² См. сб.: Современная музыка и проблемы воспитания музыковеда. Новосибирск, 1988.

³ Акоюн Л. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004.

⁴ Указ. изд. С. 164.

⁵ При обсуждении этого понятия автор ссылается на известные работы В.Н.Топорова, прежде всего, на его статью «Петербург и петербургский текст русской культуры» // Метафизика Петербурга. СПб., 1993.

⁶ Указ. изд. С. 32.

⁷ См.: Музыка Стравинского в стилистическом пейзаже эпохи // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сб. статей. Т. 1. Нижний Новгород, 1997.

⁸ Шнитке А. Слово о Прокофьеве // Советская музыка. 1990. № 11.

⁹ Акоюн Л. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. Указ. изд. С. 161.

¹⁰ Сходная точка зрения высказывается также В.Орловым в его статье «Прокофьев-Шостакович: метафизика «света» и «тени»» // Гармония и дисгармония в искусстве. Нижний Новгород, 2006.

¹¹ Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / Редактор и составитель В.Варуц. М., 1991. С. 214.

¹² Фрагменты книги «Для чего все это было» напечатаны в журнале «Музыкальная академия» (2003. № 3).

¹³ Указ. изд. С. 79.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 80.

¹⁶ С.С.Прокофьев и Н.Я.Мясковский. Переписка. М., 1977. С. 415.

¹⁷ Выступление на конференции писателей и композиторов // Прокофьев о Прокофьеве. Цит. изд. С. 175.

¹⁸ Там же. С. 163.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 202.

²¹ Там же.

²² См.: Волков С. Шостакович и Сталин. Художник и царь. М., 2004. С. 448.

²³ Имеется в виду известная публикация С.Волкова, в частности, одно из последних изданий его книги: Memoiren des Dmitri Schostakowitsch. Herausgegeben von Solomon Wolkov. List Verlag, 2003. S. 102—106. Следует оговорить, что при всей критике в адрес этой публикации, нельзя не признать достоверности многих ее страниц, являющихся незаменимым свидетельством мыслей и настроений Шостаковича в последние годы его жизни. В оценке «Мемуаров» я придерживаюсь позиции, близкой той, что была в свое время высказана Д.Житомирским в статье «Шостакович официальный и подлинный» (Даугава. 1990. № 3—4).

²⁴ Напомним, что Прокофьев и Шостакович, среди прочего, принадлежали к разному человеческому кругу: Прокофьев еще в молодые годы выбрал в наперсники Н.Я.Мясковского, с которым долгое время переписывался, Шостакович же дружил с И.И.Соллертинским (позже — с И.Д.Гликманом). Нет сомнений, что за этими человеческими привязанностями стояла и близость позиций по многим коренным вопросам художественного творчества.