

Владимир Рыбин

«Светоносность» искусства С.С. Прокофьева: опыт философского обоснования

Нередко высказывалось мнение, что Прокофьев — композитор не только настоящего времени, но и будущего, что его творчество принадлежит не только XX, но начинающемуся XXI и даже грядущему XXII веку. Однако есть основания утверждать, что оно обладает еще более широкой значимостью, что открытия, сделанные Прокофьевым в искусстве, указывают на возможность такого прорыва в развитии общечеловеческой культуры, который по своим масштабам сопоставим с самыми важными вехами во всей культурной эволюции человечества, включая, может быть, и само ее начало.

Речь, правда, идет еще только о *возможности* такого прорыва, прежде всего потому, что совершенный в творчестве Прокофьева переход на принципиально новый уровень совершенствования культуры достигнут пока лишь в одной из ее сфер — в искусстве, и только в одном из его видов, причем, наиболее абстрактном, — в музыке. Но в то же время проявление этой возможности именно в искусстве означает и *реальность* ее осуществления в общекультурных масштабах, ибо искусство, по самой своей сути направленное на постижение и совершенствование человека, свидетельствует о силе человеческого потенциала, о степени готовности его к решению тех задач, которые уже обозначились в действительности.

Искусство, как знали еще древние греки, проявляет себя тем, что оно вызывает воодушевление, восторг, страсть, энтузиазм, которые составляют овладевающий человеком *пафос*. Как пишет С.М. Эйзенштейн, специально занимавшийся вопросом воздействия искусства на людей, «пафос — это то, что заставляет зрителя вскакивать с кресел. Это то, что заставляет его срываться с места. Это то, что заставляет его рукоплескать, кричать. Это то, что заставляет заблестеть восторгом его глаза, прежде чем на них проступят слезы восторга. Одним словом, все то, что заставляет зрителя «выходить из себя»¹. Более того, продолжает Эйзенштейн, «выход из себя» не есть «выход в ничто». Выход из себя неизбежно есть и переход в нечто другое, в нечто иное по качеству, в нечто противоположное предыдущему»², в конечном счете, в состояние, связанное с обретением более высокого качества личностного развития, с переходом на более высокий уровень человеческого совершенства.

¹ Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа // С.М. Эйзенштейн. Теоретические исследования (1945–1948). Избр. произведения. В 6 тт. Т. 3. — М.: Искусство, 1964. — С. 61.

² Там же.

Но греки знали и другое значение этого слова: *пафос* — это страдание, отклонение от нормы, выпадение из состояния здоровья, в общем, проявление разлада и деструкции, за которыми позднее закрепился общий термин *патос*, развившийся затем в медицинское понятие «патология».

Значит, если *пафос* — это «выхождение из себя с возвращением к себе», то *патос* — «выхождение из себя без возвращения к себе». Искусство необходимо людям именно по той причине, что благодаря *пафосу* оно «собирает» человека, формирует состояние единства и подъема всех его жизненных сил, физических и душевных, дает ему возможность входить в мир, преодолевать его сопротивление и возвращаться к себе, не только не теряя, но обретая и себя, и мир в целом. Условием же такого продуктивного движения является *свет*, который освещает мир и позволяет человеку в деле освоения — очеловечивания — мира действовать уверенно, целенаправленно и эффективно. Что, кстати, подтверждается этимологическим рядом «свет — своё — освоение». Свет — это способ гармонического устройства мира, или, как опять же выразались древние греки, условие преобразования Хаоса в Космос.

Итак, искусство служит *освещению* мира и потому настоящее искусство *светоносно*. Оно как бы высвечивает лик человека, по ходу исторического развития культуры постепенно проступающий из окружающей его темноты. Свет в искусстве, его интенсивность указывает на степень выраженности человеческого начала в мире и в самом человеке.

Важнейшие вехи на этом пути — Рембрандт и Прокофьев.

В творчестве Рембрандта свет впервые выступает как активное действующее начало в повествованиях о судьбах человеческих: свет, покрывающий лицо слепого отца, ощутившего прикосновение припавшего к нему блудного сына; свет, к которому неуверенно протягивает руку Даная; свет, притягивающий взор Фауста на одноименной гравюре...

Свет Рембрандта отталкивается от тьмы, он противостоит ей, борется с ней, но исход борьбы остается неопределенным — слишком непроницаема, густа окружающая людей темнота. Свет Прокофьева отталкивается от света: исходя из некоего всеприсутствующего светоносного источника (этого, по словам Шеллинга, «звона материи»), выраженный звуком световой поток усиливается, обретает почти предметную плотность, но при этом не затухает, а наоборот, еще больше усиливает свою интенсивность, пронизывает мир изнутри и закрепляется в нем.

Иными словами, в мире Рембрандта преобладает тьма, в мире Прокофьева господствует свет, и потому *творчество Прокофьева светоносно в высшем смысле этого слова*. Данное положение не нуждается в особых доказательствах, оно вполне очевидно для любого, даже не очень подготовленного слушателя, и прочно закрепилось в образе таких почти «школьных» определений творчества Прокофьева, как «светлые и солнеч-

ные музыкальные краски», «устремленность к свету и солнцу», «светлая гармония», «музыкальная просветленность», «безраздельное господство светлого чувства свободы» и т. д.

Вопрос в том, на чем эта светоносность основывается и какими способами она реализуется?

Общепризнано, что музыкальная система Прокофьева является классической в своей основе, что его творчество развивалось, используя достижения русской классики, прежде всего русского симфонизма, откуда и происходят такие особенности прокофьевского стиля, как открытость, переживание целостности мира и его гармоничности, широта дыхания и т. д. Однако если у русских симфонистов (Чайковского, Глазунова, Бородина, Ляпунова, Калиникова и др.) все эти качества существуют непосредственно, заданы, так сказать, «природно», то у Прокофьева они прошли предварительную «сборку», будучи выработаны «искусственно», но при этом обрели особую силу, весомость и устойчивость.

Этому есть серьезные объективные причины. Зрелая классика XIX века выражала ориентированность музыкального героя на достижение гармонии прежде всего через преодоление противостоящих ему внешних сил, которые лишь поджидают удобного момента, чтобы прорваться во внутренний мир человека и нарушить драгоценное равновесие в нем, как высказывался об этом П.И. Чайковский по поводу своей Четвертой симфонии: «Это *фатум*, это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая, как дамоклов меч, висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу. Она непобедима, и ее никогда не осилишь. Остается смириться и бесплодно тосковать... Вся жизнь есть непрерывное чередование тяжелой действительности с скоропреходящими сновидениями и грезами о счастье...»³.

Для музыкальной классики XIX века трагизм человеческого существования, таким образом, был обусловлен непреодоленностью окружающего человека *внешнего* бытия, тогда как сам человек, точнее, его собственная *внутренняя организация*, не проблематизировалась, не включалась в поле углубленного рассмотрения. С этой точки зрения классический герой *статичен*: источник динамического развития пребывает вне его, во внешнем мире; человеку не дано знать, откуда ему ждать очередного удара коварной судьбы, и оттого он обречен оставаться стороной претерпевающей, способной проявлять свою волю и силу лишь через противостояние напору внешних злых сил. Человеку в конечном счете остается лишь «полнейшее преклонение перед судьбой»⁴, чем, в частности, и объясняются

³ Цит. по: Прибегина Г.А. Петр Ильич Чайковский. — М.: Музыка, 1986. — С. 82.

⁴ Там же. С. 144.

тревога, напряженность и скорбь, свойственные классической симфонии, включая даже самые героические и «победительные» творения Бетховена.

К началу XX века ситуация радикально меняется. Ускорение темпов развития технической цивилизации, усиление «урбанистических», а затем и «футуристических» тенденций в искусстве наглядно показали, что обретение человеком гармонии через преодоление внешнего мира с целью достижения внутреннего покоя более невозможно, что такой покой недостижим вообще, «покой нам только снится» (А. Блок). В этих условиях стало очевидно, что гармония может быть обретена лишь в форме «динамической устойчивости» — через достижение равновесия между человеком и непрерывно ускоряющимся внешним миром в их взаимно согласованном, синхронном движении. И главным тут оказывается *отыскание внутренних ресурсов* для овладения по видимости укрощенными в технике, но на деле вырывающимися из-под человеческого контроля внешними силами, дальнейшее стихийное, бесконтрольное ускорение которых грозит теперь оставить человека далеко позади, подчинить технике, лишиться активной роли или даже полностью разрушить.

Задача эта стала ясна уже более 100 лет назад, однако ни одному деятелю в искусстве современной эпохи (как, впрочем, и в науке), за исключением Прокофьева, так и не удалось ее решить. Глубинные причины этой неудачи наиболее наглядно выявляются в творчестве таких крупнейших симфонистов XX века, как Г. Малер и Д.Д. Шостакович.

В симфониях Малера явственно намечается «антропологический поворот»: их развитие уже вполне очевидным образом ориентировано на человека, а в плане постижения самого человека — на раскрытие того, каким образом его внутренние переживания, выбор и действия влияют на внешний мир и определяют «ответ» со стороны последнего. «Конечно, Малера по-прежнему занимают самые важные вопросы бытия, самые острые конфликты между искомой гармонией и всем, что стоит на пути ее поисков. Однако конфликты эти в симфониях среднего периода переводятся из общепhilософского плана в план личной судьбы. Силы, противостоящие гармонии, выступают уже не в виде обобщенных категорий — Смерти, Зла. В поле зрения композитора входит мир с его противоречиями, со страданием и гибелью, которые нередко приносит столкновение с ним»⁵.

Победительная, наступательная тема почти во всех симфониях Малера властно заявляет о себе с самого начала. Устойчиво мощный звуковой поток ширится, набирает силу и темп, но где-то к середине сбивается и замедляется, в нем явственно обозначаются диссонансы, исходная монотонность разрушается, после чего неостановимо развивается спад — бо-

⁵ Барсова И. Симфонии Густава Малера. — СПб.: Издат-во им. Н.И. Новикова, 2010. — С. 189.

лее замедленный и отсроченный в симфониях среднего периода творчества композитора, стремительный и страшный — позднего. Но тенденция к разрушению, знаки обреченности присутствуют везде, даже в Пятой и Седьмой симфониях, про финал которых иногда говорят, что в них возмещается духовная победа над злом. Это сомнительно, ибо в Пятой, «в последних тактах финала звучат комически-страшные унисоны меди»⁶, предвещающие неизбежность грядущей катастрофы; что же касается Седьмой, то если согласиться с тем, что в ее завершении провозглашается какое-то торжество, то торжество это комичное и несерьезное, а если речь идет о победе, то она явно ненадежна. Не случайно все дирижеры XX столетия с удивительным постоянством стремились исполнять финальную часть Седьмой симфонии в ускоренном темпе⁷; скорее всего, дабы не акцентировать внимание на том, что победно начатый путь на самом деле ведет в никуда.

В последней, незавершенной Десятой, симфонии Малера трагизм достигает апогея, но тем самым окончательно закрепляется выработанная композитором схема: на пике кульминации, в самой непосредственной близости от цели — овладения миром и обретения гармонии — необходимая для этого энергия героя иссякает, а его мужественное стремление, столь уверенно заявленное в начале, наталкивается на какое-то ослепляющее препятствие, захлебывается и оборачивается крушением, катастрофой. Доминанта творчества Д.Д. Шостаковича — «героический пессимизм». Злые силы внешнего мира здесь, на первый взгляд, как будто бы преодолены, подавлены, но при этом фактом является то, что они соотнесены с внутренним, человеческим началом только через противодействие ему, а следовательно, не поняты в их глубинных, корневых истоках, и потому остается неведомым, откуда именно они исходят, что их питает, как можно их искоренить. Отсюда — преобладающая у Шостаковича установка на вечное преодоление, на «борьбу без конца», т. е. в конечном счете без победы. Не случайно еще в советское время обращалось внимание на то, что в торжествующем финале Седьмой «Ленинградской» симфонии повторяется тема нашествия из первой части⁸, а в самых «революционных» симфониях — Одиннадцатой «1905 год» и Двенадцатой «1917 год», — повествующих о, казалось бы, безусловной скорой победе, действие фактически завершается на середине и в дальнейшем осуществляется как повторение⁹, «на холостом ходу».

⁶ Там же. С. 220.

⁷ Там же. С. 283.

⁸ Данилевич Л.А. Дмитрий Шостакович: Жизнь и творчество. — М.: СК, 1980. — С. 122–123.

⁹ Там же. С. 188–189.

Сам масштаб взятых на себя задач требует от героя непрерывных усилий, а так как невозможно постоянно быть в напряжении, то усилия эти сначала приобретают какой-то лихорадочный, даже иступленный характер (например, «24 прелюдии и фуги для фортепиано»), а потом неуклонно затухают, порождая то проникнутое разочарованием и безразличием настроение «остывания», которым пропитаны финалы всех поздних произведений Шостаковича (Четырнадцатый и Пятнадцатый струнные квартеты, не говоря уже о Сонате для альты и фортепиано). Таким образом, как и у Малера, положительное начало мира утрачивает здесь свою цельность, «раздергивается», траектория его движения надламывается, и в эти надломы внедряется затаившееся до времени зло, которое, всё больше разнуждываясь в своей бесовской пляске (знаменитые «злые» скерцо у Шостаковича, включая его последнюю Пятнадцатую симфонию, где торжество сил зла обретает особенно «демонический» — изошренный и глумливый — характер¹⁰), перехватывает, в конце концов, изначально заданный ритм, подчиняют его себе. Герой сбивается, как бы слепнет, но, подобно Фаусту из Второй части трагедии Гёте, принимает свою собственную, внутреннюю слепоту за тьму внешнего мира, за окружающую темноту, вследствие чего ее непроницаемость представляется ему непреодолимой, а его собственное положение в мире — безнадежным. Чем, кстати, и объясняется нарастание негативных настроений в творчестве тех отечественных композиторов, которые либо непосредственно продолжали традицию Шостаковича, либо глубоко усвоили его стилевые приемы (М.С. Вайнберг, Б.И. Тищенко, Б.А. Чайковский и другие).

Но в любом случае речь идет о слабости внутреннего, субъектного начала относительно динамических — пространственных и темпоральных — параметров внешнего мира. Такое впечатление, что герою нового времени не достает какого-то движущего, энергетического ресурса, для того чтобы охватить мир во всей полноте, выправить и очеловечить его. Так что совсем не случайно локомотив в «Пасифик 231» замедляет ход и останавливается.

У Прокофьева — прямо противоположная картина. Яркий пример — Седьмая фортепианная соната: ее финал — это не остановка движения, а напротив, его ускорение за счет окончательного «приручения» исходного звукового ряда, который до этого был хаотичен и враждебен человеку, но теперь, будучи укрощен и введен в «человекообразные» рамки, стал организованным и направленным. Это не отрицание движения покоем, не ликвидация хаоса, а выстраивание изначально нестройных, самодовлею-

¹⁰ Прокофьевым эта тема подверглась серьезной проработке только в ранний период, фактически один раз — в «Огненном ангеле» и Третьей симфонии; после этого он к ней не возвращался.

щих (и в этом смысле противодействующих человеку потоков бытия) по человеческим параметрам, то есть овладение хаосом, обуздывание его, и как результат — еще более мощное, экстатически-пафосное, целеустремленное движение, которому — это ясно — не будет предела. Это уже не борьба в прежнем смысле слова (ибо если здесь борьба и происходит, то человек ее ведет не столько с внешним миром, сколько с самим собой) — это вечное развитие, вечное самосовершенствование как самоцель без каких-либо ограничений, кроме достигнутого прежде (и потому подлежащего преодолению) уровня.

Финал Шестой и Восьмой фортепианных сонат — о том же: прочное утверждение торжествующего человеческого начала, переход на траекторию «динамической устойчивости», созидание Космоса из сил Хаоса.

В ослепительно-радостных финалах Пятой и Шестой симфоний, где идет ликующий, самозабвенный пляс, на высшей точке подъема тоже проскальзывают усмиренные диссонансы, включаемые в согласованное движение общего праздника.

Шестая часть сюиты «Семен Котко» (сцена пожара в Третьем акте оперы): разливающийся музыкальный поток, натолкнувшись на препятствие, противодействие злых сил, не останавливается, но в противостоянии им находит надежную опору и, отталкиваясь от нее, уплотняется, еще более мощно устремляется вперед.

Можно приводить еще множество примеров этого рода, но основная черта уникальности творчества Прокофьева очевидна. *Если у всех других композиторов современной эпохи всякое человеческое движение в мире покупается ценой расхода, истощения, убыли (вследствие чего разбуженные человеком силы выходят из-под контроля, проявляют свой стихийный характер и разрушают обретенную прежде устойчивость), то Прокофьевым найден некий «вечный двигатель», некий энергетический — световой — источник для поддержания сил человека в деле очеловечивающего — светоносного — расширения мира.*

Таким образом, у Прокофьева «антропологический поворот» не только намечен, но и совершен: если у всех прочих композиторов внутреннее, человеческое начало принимается в его наличной данности, не прорабатывается достаточно глубоко или рассматривается как сторона «претерпевающая» воздействие со стороны внешних сил или в лучшем случае «противодействующая» им, то у Прокофьева именно человеческое начало становится предметом особого внимания и тематической конкретизации. Подтверждением этому служит то обстоятельство, что сам процесс борьбы светлых и темных сил, их столкновение вообще-то не очень интересны композитору: битва и ее исход совершаются обычно где-то на половине произведения (кантата «Александр Невский», Пятая симфония) или даже в первой его трети (сюита «1941-й год», Шестая симфония); более того,

даже победа как таковая не является для Прокофьева кульминацией, так как его больше интересует то, что происходит «после» и «внутри» — то, какой *человеческий* итог подводится пережитому, то, каким образом этот опыт преобразует людей, входит в душу народа, откristаллизовывается в его мудрость и силу. Потому-то Прокофьева интересует реальная повседневная жизнь его современников, потому-то он так часто создавал произведения «на злобу дня», о чем свидетельствуют не только песни на стихи М. Голодного или футбольный марш, но и такой безусловный шедевр, как опера «Семен Котко».

Итак, в космосе Прокофьева человек не приспособливается к миру — наоборот, сам мир предстает как предмет преобразования со стороны человека. Благодаря чему тьма и хаос оказываются в оборонительной позиции, принуждаются к отступлению, утрачивают под напором света свое прежнее доминирующее положение и в конечном счете исчезают как устойчивая, бытийная составляющая мира, в котором граница между внешним и внутренним его началами (объективным и субъективным, природным и человеческим) если не исчезает совсем, то становится отныне подвижной, непрерывно сдвигаемой по ходу развития, постоянно «снимаемой» нарастающим человеческим всеприсутствием.

Прокофьевский мир насыщается светом не оттого, что он светел сам по себе, а потому, что человеком в человеке могут и должны быть найдены — разбужены — силы для того, чтобы он смог осветить в мире всё, включая и самого себя.

Прокофьев добивается этого посредством звуковой, интонационной и ритмической перегруппировки музыкального материала, согласно неким сквозным для его творчества принципам, которые в своей глубинной основе образуют уникальный прокофьевский канон, а в своем реальном звуковом воплощении реализуются как органон — как живая музыкальная целостность, растущая согласно закону «всеохватной светоносности».

Принципы эти таковы.

1. Принцип «*поступательной однородности*» заключается в постоянстве «световой» музыкальной линии, которая, раз возникнув, никогда уже не прерывается и пронизывает музыкальное произведение от начала до конца. Мелодическая линия свободного движения, устойчивого развития, найденного однажды динамического равновесия нигде не уходит в сторону и не снижает своей интенсивности, — она либо усиливается, либо, проходя через вариации, возвращается в заключение в неизменном виде, как во второй части Пятого концерта для фортепиано с оркестром.

Существует взгляд, согласно которому возникновение музыки и ее закрепление в культуре происходит по той причине, что лишь благодаря музыкальной, то есть интонационно-ритмической звуковой форме человек становится способным проецировать временную последовательность в

бесконечность, обретая на этой основе возможность соотносить свое неизбежно ограниченное, «частичное» существование с полнотой мира, то есть через часть переживать целое. Иными словами, в повседневной жизни мы рассеиваемся, порой теряем себя, а музыка, напоминая о неисчерпаемости мира, позволяет нам включаться в его многообразие, не только сохраняя собственную личностную уникальность, но и обогащая ее. Если это так, то у Прокофьева данная «мироединящая» сторона музыкального воздействия прочерчена чрезвычайно основательно, поскольку линия тематического развития в его произведениях никогда не отделяется от более обширного звукового фона, реализуясь в том же самом интонационно-ритмическом материале, что и окружение. Причем этот процесс протекает как *во внешнем*, так и *во внутреннем отношениях*.

Во внешнем отношении — значит в плане единства мира с человеком, в смысле очерчивания тех новых световых — раскрытых для восходящего развития — перспектив, которые распахиваются перед человечеством с началом XX века. Тема вхождения в новый мир, ясный и простой, где все становится «своим» — понятным и надежным, сквозной линией проходит через все фортепианные концерты Прокофьева, начиная с Первого, и достигает апофеоза в *Larghetto*, четвертой части Пятого концерта, когда волны мелодической пульсации, нарастая, строят почти физически ощутимый образ «Страны Света» (М.М. Пришвин). Гармония — не заоблачная мечта, она возможна здесь, в реальном и земном мире, утверждает композитор, и если темное начало еще остается в сфере света, то это лишь до поры, не навсегда. Что, например, прямо противоположно тому представлению о гармонии, которым проникнуто знаменитое *Adagio* — вторая часть Фортепианного концерта Соль мажор Мориса Равеля, создавшего свой концерт почти одновременно с Пятым Прокофьева¹¹: покой и свобода для человека в равелевском мире — это или призрачная надежда, «грёза», или бесплодное воспоминание, «ностальгия», то есть некий хрупкий островок иллюзий среди бушующей вокруг равнодушной жизни. Но если разнородность, даже взаимная тематическая и стилевая противопоставленность всех трех частей в Концерте Равеля свидетельствует об отсутствии у французского композитора твердой уверенности в достоверности своей точки зрения, то само единство, которое неизменно сохраняют расходящиеся музыкальные линии у Прокофьева, доказывает его убежденность в собственной правоте.

Во внутреннем отношении — значит в плане единства человека с миром, в смысле способности человека «держаться» себя в пространствах новой реальности, изменяясь в ритме, синхронном с непрерывным расширением внешних перспектив. Здесь требуются постоянные усилия для того,

¹¹ Мартынов И.И. Морис Равель. — М.: Музыка, 1979. — С. 241–242.

чтобы не потеряться в распахнувшихся пространствах — не ослепнуть от избытка света, как Человек-Икар Скрябина, но и не дать обмануть себя коварному свету-обманке, как в «Чудесном мандарине» Бартока, а уверенно вести линию своей жизни. Устойчивость, плавность и слитность мелодического потока, концентрированность — «сосредоточенность» — исходного интонационного ядра, композиционное равновесие и иные стилевые приемы, характерные для Прокофьева, как раз и выражают внутреннюю составляющую принципа «поступательной однородности».

2. Принцип *«целеустремленного нарастания»* выражается в том, что, закрепившись в полифоническом пространстве, тема света неуклонно движется по линии нарастания, интонационно насыщается, становится доминантной и в своем развитии достигает максимальных степеней, увеличивая объем «светового» музыкального пространства до абсолютной ясности.

Особенно убедительно этот принцип проступает в «Оде на окончание войны» (произведении недооцененном, но несомненно, знаковом для всего творчества композитора): мощный музыкальный столб вертикально взлетающих звуков не только ликвидирует диссонансы и закрепляет ладовые опоры, то есть разгоняет тьму и делает мир обозримым, но и как бы поднимает русскую горизонталь, выносит ее ввысь, придает ей вертикальное измерение. Это уже не просто вхождение в «Страну Света», это обретение нового качества бытия, прорыв в принципиально новую, непредставимую с точки зрения прежних масштабов реальность, но не примиряющую и «растворяющую», как у Малера в Восьмой симфонии, не таинственную и «разреженную», как у Скрябина в его поэмах, а в «свою» — освоенную, очеловеченную и радостно-просветленную («Расцветай, могучий край»). Одержанная победа становится предпосылкой грядущих, еще более грандиозных побед.

Поэтому так энергично и неумолимо-стремительно разворачивается плясовая финал, рисующий картину победного праздника в Шестой симфонии, как и «Ода», написанной на тему окончания Великой Отечественной войны, как, кстати, и Девятая симфония Шостаковича, к тому же тоже решенная в праздничном ключе. Но если у Шостаковича задорная плясовая тема явственно ограничена какими-то внешними «официальными» рамками, отчего веселье теряет значительную часть своей непосредственности, а значимость самого события снижается, то у Прокофьева «отплясывание» совершается внутри грандиозных звуковых пространств, соразмерных некоему сверхсубъекту: полетное шествие главной темы финала, маршевая поступь, переходящая в пляску, — поистине «шаги великана».

На этом фоне наглядной становится дистанция, отделяющая Прокофьева от его русских предшественников, а прокофьевский симфонизм — от модели большой русской симфонии, где финал тоже венчается празд-

ником. С этой точки зрения мастерству Чайковского, Бородина, Глазунова свойственна если не вторичность и подражательность по отношению к западному симфонизму, то некоторая чрезмерная отточенность деталей, некая «виньеточность». В их творчестве русское начало словно бы окрашено «новорусским стилем» конца XIX века, что вполне оправдано по отношению к своему времени, но оборачивается слабостью на фоне бешеных ритмов новой эпохи. Их музыка, если проводить аналогию с живописью, рисует скорее Россию Б.М. Кустодиева и К.Ф. Юона, чем ту Россию А.А. Дейнеки, П.Д. Корина или позднего М.В. Нестерова, что выстояла и победила в великой войне. Более того, даже в таких предельно русских по духу симфониях Н.Я. Мясковского, как Восемнадцатая и Девятнадцатая, Двадцать первая и даже Двадцать седьмая, просветляющее начало все-таки не обретает той активности и силы, которые необходимы, чтобы овладеть новыми измерениями эпохи, между тем как у Прокофьева оно обладает ими в полной мере.

3. Принцип «прирученной диссонансности». Диссонансы Прокофьева хорошо известны, использование диссонансов — характерный прокофьевский прием, который по-разному использовался композитором в ранний и поздний периоды его творчества, но всегда служил одной цели — отрицанию дисгармоничности мира и утверждению в нем светлых, гармонизирующих начал.

В поздних произведениях Прокофьева торжество света не подлежит сомнению, причем доказывается эта истина подлинно по-прокофьевски: темные, диссонирующие силы не просто остановлены и преодолены, но раскрыты с точки зрения их глубинных, наиболее уязвимых сторон, которые, во-первых, показаны как нечто преходящее и кратковременное (столкновение сил света и тьмы обрисовано как эпизод, с окончанием которого диссонансы «затухают», не только в военных симфониях и «Александре Невском», о чем уже упоминалось, но и в сюите «1941-й год», повествующей о самом тяжелом периоде войны — хаосу вторжения с самого начала противопоставляется набирающий силу и поглощающий его мелодический музыкальный поток); во-вторых, они показаны как нечто претендующее на роль цели, но в конечном счете всегда оказывающееся лишь средством, материалом для развития (та же «Ода на окончание войны» завершается ритмизированной плясовой темой, которая оставляет позади весь пережитый трагизм и, не сосредотачиваясь на нем, словно устремляется в будущее).

В ранний период творчества Прокофьева диссонансы играют более существенную роль. В этом есть доля истины, поскольку здесь, на первый взгляд, он выступает в одном ряду с другими модернизирующими музыкальный язык композиторами XX века, у которых темное и злое — оно же зыбкое, лживое и коварное — начало мира выступает в игровой, гро-

тесной форме, а сама игра — как главное его свойство. Но если играющее зло выступает у Шостаковича как активная и дьявольски живучая сила, у Бартока — как свет-обманка (и одновременно как слабый свет надежды), если у Стравинского, этого композитора-Протeya, способного работать в любой заимствованной манере, но так и не выработавшего своей собственной, — как потустороннее, адское начало, приводящее в движение мировой балаган, где персонажи-марионетки разыгрывают лишенную смысла пьесу под названием «жизнь», то у Прокофьева зло — лишь маска, которую добро-свет иногда надевает на себя для того, чтобы не было скучно («Любовь к трем апельсинам», «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего»). Свет как бы играет с тьмою в поддавки, дрессирует и приручает ее, так что игра, которая ведется здесь, — это «богатырская забава», в которой тьма-зло, отплясав своё и исполнив тем самым предписанную роль, уходит осмеянной, униженной и обезвреженной.

4. *«Жизнеутверждающая проективность».* Существует множество определений сущности жизни, в каждом из которых она связывается с каким-то конкретным свойством: активностью, обменом, размножением и т. д., вплоть до указания на такое свойство, как способ существования в форме белковых тел. Рассмотрение музыкальной системы Прокофьева сквозь призму обозначенных выше трех принципов, согласно которым *светоносное музыкальное начало в его произведениях постоянно поддерживается, непрерывно усиливается и неуклонно гасит в себе все дисгармонии*, дает основания определить **жизнь как способность целого удерживать свое единство по ходу развития.**

Но этого мало. Музыка Прокофьева выражает перспективу перехода жизни в новое, еще более высокое качество — на уровень *проективности*, где она станет в полном смысле слова способной регулировать свое развитие, гармонизируя условия собственного существования в мире и мир в целом.

Главное свойство мира — развитие, т. е. эволюция, в ходе которой, в чередe бесчисленных синтезов и распадов медленно, но неуклонно создаются всё более сложные системы: неорганическая материя, живая природа, человеческая культура, человек... Мир неуклонно эволюционирует, это не подлежащий сомнению факт, жизнь людей тоже исторически совершенствуется; между тем темпы этого процесса не соответствуют потенциалу человеческого разума, и потому она всегда осуществлялась и до сих пор еще осуществляется в близких к «природности» формах, т. е. как элементарное выживание, как преимущественно биологическое воспроизводство, как следование сложившимся условиям без осознанной человеческой перспективы. Музыка Прокофьева рисует иную картину, где создается образ такой жизни, которая сознательно и целенаправленно длит себя в будущее, и это знак того, что **в творчестве Прокофьева все-**

общая эволюция начинает обретать осознанное, подлинно разумное выражение. Последние его произведения убеждают в истинности этого утверждения.

Вот Седьмая симфония, первая часть, начинающаяся светлой распевной мелодией, спокойное течение которой ненадолго нарушается появлением сумрачной, настороженной темы, не нарушающей, впрочем, исходного свободного движения, вслед за чем снова устанавливается полная гармоническая ясность. Это — светлый и очеловеченный мир, предчувствие новой реальности, в которой человеку хочется жить и которую грустно покидать. В этом мире не исчезнут ни утраты, ни потери, будут печаль, страдание и все иные проявления драматизма человеческого бытия, но люди будут знать, что это не более чем отдельные эпизоды их жизни, поскольку в разумном, по-человечески устроенном, «освященном» мире всё негативное и темное в их судьбе является не результатом влияния каких-то непонятных внешних сил, а следствием лишь их собственного бездействия или недостаточного совершенства, следовательно, фактором устранимым, преодолеваемым и временным.

В общем всё подлинно человеческое в этом мире останется. Не будет только прозябания, покоя, остановки в бесконечном движении человека к свету, как повествует об этом Соната для виолончели и фортепиано, насыщенная неиссякаемой светоносной силой.