

В. ДЕЛЬСОН

**ФОРТЕПИАННОЕ
ТВОРЧЕСТВО
И ПИАНИЗМ
ПРОКОФЬЕВА**



В. ДЕЛЬСОН
ФОРТЕПИАННОЕ
ТВОРЧЕСТВО
И ПИАНИЗМ
ПРОКОФЬЕВА

ВСЕСОЮЗНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ
КОМПОЗИТОР»

Москва · 1973



Д $\frac{0912-186}{082(02)-73}$ 480-72

ПРОКОФЬЕВ: «Все говорят, что согласно с нашей новой жизнью нужно писать музыку прежде всего бодрую и энергичную».

ГОРЬКИЙ: «Но также сердечную и нежную».

Из блокнота С. С. Прокофьева, 1936

От автора

О фортепианном творчестве и пианизме С. С. Прокофьева написано немало исследований, критико-аналитических статей, воспоминаний современников. Однако эстетическая оценка ряда его фортепианных произведений продолжает быть предметом полемики, поводом для столкновений не только индивидуальных взглядов и вкусов, но и различных художественных тенденций. «Спокойствие истины» пока не коснулось музыки Прокофьева.

В то же время интерес к Прокофьеву как художнику неизменно расширяется и углубляется. С удовлетворением можно отметить, что субъективистски доверхностные, нередко конъюнктурные характеристики, лишённые историзма и эстетического обоснования, все более отходят в прошлое. Оценка (и переоценка) творчества Прокофьева (в особенности зарубежного периода) становится все более мотивированной, «доказательной». И это закономерно, ибо Прокофьев — один из тех гениев, на которых «работает время». Оно обнажает в произведениях композитора многое из того, что было просмотрено его современниками.

Основная цель настоящей работы — дать сжатую характеристику главных эстетических стимулов композиторского и исполнительского самовыражения художника; дать обоснованное представление обо всех его фортепианных произведениях и их значении в творчест-

ве Прокофьева, а также осветить самобытный облик Прокофьева пианиста в его прямой связи с общей эстетикой Прокофьева-музыканта.

Автор не скрывает своей «влюбленности» в фортепианное творчество и пианизм Прокофьева, однако сознает, что здесь нельзя допускать тенденциозного смещения акцентов: обязанность музыковеда — ограничить выражение своих субъективных эмоций рамками объективности суждений. Перефразируя известные слова Станиславского, автор желал бы, чтобы в книге чувствовалось не столько, что «он пишет о Прокофьеве», сколько что «он пишет о Прокофьеве». (Ведь и сам Прокофьев любил не столько себя в искусстве, сколько искусство в себе. Этим объясняется многое в самом принципе подачи материала.

Глава первая
**ОСНОВЫ
ФОРТЕПИАННОГО
СТИЛЯ**

I

Фортепианные произведения Сергея Прокофьева — одна из наиболее интересных страниц его творчества. Известно, что композитор был исключительно своеобразным пианистом-виртуозом, что он замечательно ощущал инструментальную специфику фортепиано. С огромным мастерством воплощал Прокофьев свои оригинальные художественные замыслы в новаторском фортепианном письме и самобытном пианизме. Прокофьев — творец фортепианных произведений — и Прокофьев-пианист неотделимы друг от друга, и правильно понять эти явления можно только в их неразрывной взаимосвязи¹.

¹ В этом отношении облик Прокофьева особенно ассоциируется со Скрябиным, специфика творчества и пианизм которого также чрезвычайно тесно связаны друг с другом. Интересующихся проблемой «Прокофьев и Скрябин» отсылаю к моей статье: В. Д е л ь с о н.

Явления, сходные с названными, встречаются и в других, смежных музыке, видах искусства. Вспомним, например, художественный облик Владимира Маяковского — поэта и чтеца-декламатора. Эти две стороны творческой личности Маяковского («сочинительская» и «артистическая») взаимообогащали и дополняли друг друга. Сравнение Прокофьева с Маяковским к тому же имеет и вполне конкретное обоснование, так как у обоих художников в юности было довольно много общего¹. Маяковский писал: «Мне ближе С. Прокофьев дозаграничного периода, Прокофьев стремительных грубых маршей»².

Прокофьев сочинял для фортепиано, за небольшими исключениями, всю свою творческую жизнь. В фортепианном письме выкристаллизовывался его индивидуальный стиль, особенности его почерка. Его первые фортепианные опусы относятся еще к детским и отроческим годам, а последние сочинялись в период тяжелой болезни, накануне самой смерти.

Исполнение фортепианных произведений Скрябина и Прокофьева (сб. «Вопросы музыкально-исполнительского искусства», вып. III. М., 1962).

¹ Их объединяло мужественное, активное, динамичное мироощущение, экспериментаторское и новаторское отношение к художественному творчеству. Будучи почти сверстниками (Маяковский родился в 1893, а Прокофьев — в 1891), они не избежали в начале творческого пути и одинаковых нигилистических ошибок, вытекавших, главным образом, из не всегда правильного решения ими вопроса взаимосвязи традиций и новаторства в искусстве. А ведь без этого невозможно подлинно прогрессивное движение вперед. Кроме того, вполне справедливо считая, что форма несет в себе и эмоциональную и познавательную, то есть в конечном счете содержательную нагрузку, они в юношеские годы не были свободны от иллюзий «самостоятельности формы».

² В. Маяковский. Полное собрание сочинений, т. IV. М., 1957, стр. 229.

Вклад композитора в фортепианную музыку огромен: 5 концертов с оркестром, 9 сонат, 3 сонатины, около 75 оригинальных пьес (в том числе 6 фортепианных циклов) и 50 транскрипций, главным образом своих же оркестровых произведений.

Фортепианные произведения Прокофьева открыли новую главу не только в русском, но и в мировом фортепианном творчестве. Композитор показал богатые возможности музыки для этого инструмента на пути взаимодействия жанров. Так, например, воздействие симфонической, а особенно театральной музыки на фортепианную ни у кого не оказалось столь благотворно, как у Прокофьева; в то же время фортепианный жанр всецело сохранил свою инструментальную специфику.

Композитор внес освежающий и жизнеутверждающий элемент в пианистическую культуру XX века, внес в нее «осязаемую» конкретность и действенность. Свет и радость, юношеский задор и энергия в ранней фортепианной музыке Прокофьева, так же как и ее мягкие, глубоко человеческие, порой нежные, а большей частью строгие лирические черты явились конкретными истоками воплощения оптимистической и мужественно гуманистической образности в советском фортепианном творчестве.

В значительной части своих произведений Прокофьев опирается на русские народнопесенные основы и «кучкист-

¹ Уже в детских фортепианных «Песенках» композитора нередко проскальзывали чисто русские народнопесенные обороты. Не случайно Д. Шостакович говорил о «врожденном чувстве русской народной интонации» в творчестве Прокофьева (см. статью: Д. Шостакович. Сергей Прокофьев. Сб. «С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания», изд. 2. М., 1961, стр. 397, в дальнейшем именуемый «Сборник материалов»).

ские» традиции¹. В немалой степени он воспринял и ряд черт европейской музыкальной классики XVIII и начала XIX веков, в особенности творчества Гайдна и раннего Бетховена (отчасти Д. Скарлатти). Но всегда Прокофьев оставался верен своему творческому принципу: опираться на традиции лишь для дальнейшего движения вперед, новаторски переосмысливать их и оставаться до конца художником своего времени, своего народа. «Поиски музыкального языка, созвучного эпохе социализма, — нелегкая, но благородная задача... — писал композитор, — только взяв прицел вперед, в завтрашний день, вы не останетесь позади, на уровне вчерашних требований»¹.

Это постоянное стремление к современности толкало Прокофьева на вечные искания, вызывало его на яростную борьбу. «Он рубится впереди всех нас», — говорил о Прокофьеве Н. Я. Мясковский².

Прогрессивные новаторские достижения Прокофьева обусловили жизнестойкость и бессмертие его фортепианным сочинениям.

Каковы же основные, важнейшие черты новаторства в фортепианном творчестве Прокофьева? Чтобы понять их, надо представить себе с достаточной ясностью те наиболее существенные, прогрессивные эстетические предпосылки, которые обусловили новый характер образности и, соответственно, новый язык его фортепианных сочинений.

¹ С. Прокофьев. Расцвет искусства. «Сборник материалов», стр. 223.

² Сб. «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», т. I. М., 1959, стр. 275 (в дальнейшем именуемый сб. «Н. Я. Мясковский», т. I).

II

Вы революционер в музыке,
а мы в жизни — нам надо работать вместе.

А. Луначарский С. Прокофьеву

Одной из характернейших черт передового искусства начала XX века является своеобразное преломление в нем поэтики обостренного контраста.

Поэтика контраста в творчестве художников этой эпохи вмещала в себе не только конфликт самих образов или столкновение эмоциональных антитез, но и их необыкновенно обнаженную взаимозависимость, взаимопроникновение; и в этом сказывалось не только своеобразие восприятия жизни, но и особенности отношения к искусству.

Вспомним характерные черты всей поэзии Блока, ее типичную «стихию стихов». Вот начальная строка одного из ранних его стихотворений: «Пусть светит месяц — ночь темна» (1898), а вот написанная через двадцать лет: «Черный вечер, белый снег» (1918), или «Вы демон страшный и красивый» (1913), или «Покорствуй! Дерзай! Не покинь! Отойди!» (1906), или «Он, утверждая, отрицал и утверждал он отрицая» (поэма «Возмездие», 1910—1912).

Несколько позже поэтика взаимопроникающего контраста сказывается во всей полноте и мощи, хотя и в совершенно иной индивидуальной манере, в творчестве раннего Маяковского:

Хотите —
буду от мяса бешеный,
и, как небо, меняя тона, —
хотите —
буду безукоризненно нежный,
не мужчина, а — облако в штанах!

Вспомним основную конфликтную коллизию в живописи Врубеля — коллизию его «Демонов». Она основана на диалектическом единстве могущества и скованности человеческих сил, на взаимопроникающем контрасте между титаническими стремлениями и невозможностью их воплощения («Сидящий демон», «Демон поверженный» и др.).

Вспомним, наконец, основные черты эстетики Скрябина — его стремления к «высшей грандиозности в сфере высшей утонченности», к синтезу монументального и камерного, стихийного и логического, к сопоставлению образов катастрофы с образами экстаза, образов действительного утверждения с образами созерцательного томления!

Не только принцип конфликта полярных образов света и тьмы, добра и зла, любви и ненависти, радости и горя, мира и вражды — принцип уже широко использованный классиками (от Шекспира до Гюго!), но именно небывало тесная связь, синтез, внутреннее единство этих образов и эмоциональных антитез как обостренное отражение единства противоречий взрывчатой действительности — вот что увлекало многих художников тех кризисных лет.

Именно это сближает друг с другом, подчас нарочито противопоставляемых лишь по легко обнаруживаемым отличиям их индивидуальных почерков, позднего Блока и раннего Маяковского, зрелого Скрябина и раннего Прокофьева, а впоследствии — Станиславского и Мейерхольда или Пудовкина и Эйзенштейна и т. д.

Поляризация контрастирующих начал и их взаимосвязь в единстве являются одной из ведущих черт музыки раннего Прокофьева. Ведь именно с этого Прокофьев и начал, интуитивно отражая настроения предвоенных, военных и предреволюционных лет (1908—1917), характеризующихся бурной переоценкой и яростной ломкой

эстетических норм. Правда, поэтика контраста в творчестве еще вполне аполитичного Прокофьева тех лет лишена непосредственного социального содержания, в ней было больше от неустойчивости поисков, разрушительности и деструктивности, чем от прямого отражения конфликтов самой действительности. Но отсюда же рождались и позитивное и конструктивное начала прокофьевского искусства.

«...История музыки не раз переживала периоды, когда исканий бывало больше, чем бесспорных находок, когда казалось, что нормы, сложившиеся в предшествующие эпохи, опрокинуты, а новые или не найдены, или менее совершенны. Но с течением времени на смену разрушенным принципам приходили новые: деструктивность превращалась в новую конструктивность», — писал в связи с вопросами о «разрушительности» современной гармонии В. Цуккерман¹.

Будучи одной из основных эстетических предпосылок творчества раннего Прокофьева, поэтика контраста проходит как важнейший, но уже не всегда определяющий момент и через все дальнейшее его творчество². Содержание и направленность прокофьевских произведений 1934—1953 годов носят более непосредственный характер, их истоки имеют психологически более конкретные «жизненные» предпосылки (предчувствие грозных исторических событий, ненависть к разгулу фашизма, мысли и переживания, связанные с Великой Отечественной войной; настроения патриотизма, радость от победы гу-

¹ В. Цуккерман. Не упрощать проблему. «Советская музыка», 1963, № 3, стр. 38 (разрядка моя. — В. Д.).

² «Наиболее значительным сочинениям Прокофьева присуща обостренная контрастность музыкальных образов, воплощающих «полярные» явления современной жизни», — пишет и С. Слонимский в статье «Черты симфонизма С. Прокофьева» (сб. «Музыка и современность», вып. 1. М., 1962, стр. 57).

манистических сил, предвосхищение светлого будущего и т. д.), предпосылки, с которыми поэтика контраста как нечто более абстрагированное тесно, но сложно переплетается. Поэтика контраста остается в творчестве композитора, но меняется ее качество, насыщаясь социальным содержанием, жизненной конкретностью.

С какими же художественными течениями связано своеобразное обращение Прокофьева, как и ряда других художников тех лет, к поэтике контраста, к острым драматическим коллизиям, в которых, как им представлялось, с особенной жизненной силой и романтической напряженностью могли бы отражаться противоречия действительности? Дело в том, что уже в искусстве предсоциалистической эпохи вызревали зерна нового характера соотношений реалистического и романтического направлений, окончательно сблизившихся лишь в искусстве нашего времени. Впрочем, «соперничавшие» друг с другом реализм и прогрессивный романтизм никогда не были в своей сути антагонистичны. «...Истинный реализм, реализм великий, реализм большого стиля, составляет самое сердце романтизма...», — писал А. Блок¹.

У Прокофьева поэтика контраста проявилась с удивительной наглядностью в самых различных сторонах его творчества, выказывая в нем единство реалистических и романтических начал². Вспомним столкновения его «разрушительных», «варварски» жестоких и яростных образов, с одной стороны, и образов утра и весны, светлой девической лирики, наивной детской непосред-

¹ А. Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. VI. М.—Л., 1962, стр. 370.

² С. Слонимский в статье «Черты симфонизма С. Прокофьева» выводит вполне определенно положение о «сочетании эпических и романтических черт» в творчестве композитора из тезиса о присущей ему «обостренной контрастности музыкальных образов». Цит. изд., стр. 57—58.

ственности и чистоты — с другой: «Наваждение» или «Сарказмы», первая часть Седьмой или (еще резче выражено!) первая часть Шестой фортепианных сонат, — и, с другой стороны, «Сказки старой бабушки», ряд «тихих» лирических «Мимолетностей», медленные средние части тех же сонат, Девятая соната. Динамические «скифские» образы буйной радости соседствуют с полярными созерцательными образами статичного «засыпания» и замирания или с образами просветленной печали, выросшими в его фортепианных сочинениях, прежде всего, из жанрового переосмысления театрального и кантатного творчества — образов Красавицы («Блудный сын»), Джульетты и Золушки, Софьи («Семен Котко») и Наташи («Война и мир»), Катерины («Сказ о каменном цветке»), Невесты («Александр Невский»).

Прокофьев смело сталкивает образы реальные и сказочные, возвышенные и низменные, трагические и комедийные, наивные и саркастические (или даже демонические), созерцательные и динамичные, образы изобразительные и образы раздумий. Смело и остро, особенно в сонатном творчестве, композитор показывает взаимозависимость всех этих контрастных образов, обнажая особенно характерные для нашего времени взаимоотношение и взаимодействие всех разноречивых сторон жизни.

А прокофьевские фактурные контрасты? Сопоставления широко напевной, лирической, порой подчеркнута «высветленной» мелодии, уходящей своими корнями в русскую народную песенность и классические традиции русской лирики (главным образом, Римского-Корсакова), — и аккордовых грохотаний «сверх-*fortissimo*», приемов игры *martellato*, длительных эпизодов на острых *staccato* и резких акцентировках, гармонически жестких, «загруженных» звуковых комплексов, выполняющих функции затемненных тембровых пятен.

Таковы же принципы и его оркестровой контрастности: густые тембровые нагромождения — и прозрачно чистые солирующие тембры (особенно в высоких регистрах).

Обостренная поэтика контраста сказывается и в ладогармоническом языке Прокофьева, обосновывая и его просветленность, «чистоту», и его напряженность, «замутнение».

Светлая, обильная диатоника или фонические эффекты унисонной пустоты, с одной стороны, и широкое использование секундовых «гроздьев», острых интонаций тритона, тритонового и секундного соотношения тоналностей — с другой¹. Порой ясная традиционная тоничность сталкивается с новаторски сложной полиладовостью и политональностью, а подчас и с граничащей с атональностью хроматизацией.

Тенденция к усилению контрастного начала охватывает — правда, в гораздо меньшей степени и форму. Она сказывается и внутри цикла — между его частями и в самих частях крупных сочинений Прокофьева, в особенности в разделах сонатного аллегро. Вспомним сочетания его квадратно-симметричных структур с неуравновешенной, стихийной лавой движения, подрывающей пропорциональность и уравновешенность этих структур. Об этом же, хотя и не выдвигая поэтику контраста на передний план, писал И. Нестьев: «Стремление композитора к динамизации музыкальной формы сказалось и в максимальной обостренности контрастов. В его произведениях подчас резко сталкиваются образы светлой мечты и романтических порывов с бешеной яростью или дерзкой насмешкой. Противопоставление нежнейшей ли-

¹ Сочетание трезвучия с тритоном, так же как многозвучных аккордов с «пустыми» квинтами и квартами, — один из характернейших фонизмов прокофьевской аккордики, олицетворение поэтики взаимопроницающего контраста и в этой сфере музыкальной выразительности.

рики и нервно-аппассионатного драматизма, типичное для многих непрограммных пьес Прокофьева, позволяет различить в его личной, субъективной сфере «две души», два полярных состояния: это — «Евсебий и Флорестан», воскресшие на музыкальной почве XX столетия»¹. Не только «воскресшие», но обострившиеся в своей полярной контрастности и как бы спаявшиеся в диалектическом единстве, добавим мы со своей стороны, — и именно в этом их важнейшее отличие и новизна. Кроме того, у романтиков путь от образов контраста вел нередко к образам неудовлетворенности, смятения и далее — либо пессимизма, либо индивидуалистического бунтарства, а у Прокофьева (если взять общую тенденцию развития его творчества) — к образам жизнеутверждающего оптимизма, весеннего обновления и классической гармоничности. Таково коренное качественное отличие поэтики контраста романтиков и Прокофьева². Разве в музыке XVII, XVIII или XIX веков такая поэтика была столь поляризована, столь антагонистична, столь взаимопроникающая? Объективно, конечно, нет (хотя субъективно, с позиций слушателя тех времен, соответственные контрасты были достаточно ярки). Да иначе и быть не могло, ибо поэтика контраста в прошлом отражала меньшую поляризацию и меньшую антагонистичность самих жизненных противоречий, их меньшую масштабность, размах и напряженность. Ведь представление о разме-

¹ И. Нестьев. Прокофьев. М., 1957, стр. 497—498.

² Если композитор в решении проблемы формообразования фортепианных произведений в чем-либо и отталкивался от эстетики формообразования романтиков, то в большей степени (как это, может, ни покажется с первого взгляда парадоксальным) от классической кристалличности формы Шопена, чем от беспокойно неуравновешенной, импровизационной формы Шумана, хотя не избежал воздействий и листовской свободной одночастности (например, в Третьей сонате или Первом фортепианном концерте).

рах гигантских социальных битв XX века не могло бы уместиться ни в какой, даже самой смелой фантазии художника прошлых столетий.

В значительной степени именно качественные особенности прокофьевской поэтики контраста вызвали и конденсированный лаконизм его фортепианного стиля, отказ от всякой «пассажной воды», от виртуозных рамплиссажей, украшательской орнаментики. Это не тот лаконизм ради лаконизма, которым подчас щеголяют некоторые из считающих единственно себя истинно современными художниками, хотя они столь же мало отражают действительность в ее магистральных путях развития, сколь и художники, ставящие перед собой в качестве первоочередной задачи динамизм ради динамизма или условность ради условности.

Лаконизм Прокофьева решительно не таков, ибо он, прежде всего, целенаправлен и исходит не от формы, выразительных средств и приемов высказывания, а от содержания. Здесь композитор в принципе идет по тому же новаторскому пути, что, скажем, Барток и Онеггер или Маяковский и Пикассо. Прокофьев знает, что новизна языка сама по себе не компенсирует недостаток значительности или глубины, и потому, воспринимая мир по преимуществу через призму контраста и борьбы гигантских исторических сил, хочет говорить о главном и большом. Он не имеет «времени и места» говорить о мелком, а потому высказывается в крупном плане, экономно, лапидарно и сжато, порой даже «вырубая» (как Маяковский) цельные «глыбы» мыслей и чувств. И в этом также — одно из существенных отличий его общественно направленного и углубленного творческого метода.

Весь характер фортепианного изложения, новые фактурные приемы (о них мы будем конкретно говорить по ходу рассмотрения отдельных произведений композитора) обусловлены, главным образом, этой новой поэтикой

обостренного контраста; ею же вызван и новый пианизм Прокофьева как адекватное исполнительское выражение нового характера образности и изложения (об этом повествует специальная глава в заключении настоящей работы).

III

Другой важнейшей эстетической предпосылкой фортепианного языка Прокофьева является его новаторское отношение к психологии музыкального восприятия. Мы говорим о принципе компенсации сложного простым. Его задача — облегчить восприятие, придать выраженному усложненно черты доступности. Этот принцип отвечает стремлению композитора обеспечить своему творчеству широкую общественную функцию, глубоко органичному (у раннего Прокофьева, главным образом, подсознательному) ощущению социальной роли своего искусства. Прокофьев не только «не хочет», но и «не может» стать художником для немногих¹.

Чтобы понять этот принцип компенсации, необходимо знать, как вообще относился Прокофьев к понятиям «сложного» и «простого» в искусстве, в чем заключалось его стремление к «новой простоте». Понятие простоты

¹ Прокофьев и в этом отношении перекликается с Бартоком. В качестве важнейшего композиционного приема Бартока следует отличать его склонность к сопоставлению величайшей сложности с удивительной простотой, — пишет д-р В. Зигмунд-Шульце в работе «Роль мелодии в музыке социалистического реализма». — Это уже нечто большее, чем чисто художественный прием, ибо отвечает некой философской потребности...» (цит. по сб. «Интонация и музыкальный образ». М., 1965, стр. 179—180).

никогда не отождествлялось им с понятием вульгарного примитива, затасканного трафарета, а понятие сложного — с нарочитым изыском или самоцельным украшательством. Прокофьев стремился к «необыкновенной простоте», как бы переосмысливая известное изречение великого Дидро: «все обыкновенное просто, но не все простое обыкновенно». Он стремился к простоте, выражающей внутреннее эмоциональное напряжение и большую (подчас сложную!) мысль во внешне сдержанных, лаконичных формах высказывания. Он не любил того приподнятого, аффектированного эмоционализма, какой нередко предстает перед нами в искусстве Ламартина, Гюго, Листа, Вагнера, Мейербера, Делакруа. Такой эмоционализм казался ему напыщенным, позерским, риторическим, старомодным.

Не импонировали его индивидуальному вкусу и черты «открытости» в эмоционализме Чайковского, Рахманинова, Скрябина. Таков был его индивидуальный эстетический идеал, противопоставленный своей целомудренной сдержанностью и строгостью как прямолинейно эмоциональному «нажиму» романтиков, так и предельно утонченной изысканности импрессионистов. (Не случайно, он всю жизнь восторгался Гайдном и Моцартом, Бехтеном и Шубертом, глубоко любил Глинка, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова.) Он боролся за этот идеал в своем творчестве, упорно искал форму его воплощения и приближался к нему в разные периоды творчества с разной степенью успеха.

Можно сказать, что в своей эстетике, в своем понимании музыкально-прекрасного Прокофьев придерживался народной мудрости: «красота — простота, красивость — пестрота». К художественным основам музыкального языка лучших произведений композитора очень точно подходят слова Белинского: «...Простота есть необходимое условие художественного произведения, по своей сущнос-

ти отрицающее всякое внешнее украшение, всякую изысканность. Простота есть красота истины»¹]

Не отказываясь от новаторских основ своего искусства, Прокофьев вынужден был упорно искать пути его широкой общезначимости, его народности. Широко известны слова композитора: «...о манере изложения: оно должно быть ясным и простым, но не трафаретным... Простота должна быть не старой простотой, а новой простотой»². По существу, Прокофьев развивал известную мысль Шумана о том, что мелодия не должна быть такой, чтобы каждый шаг ее можно было предугадать. Так начал выкристаллизовываться в трудных творческих экспериментах его принцип компенсации сложного простым. В самом деле, ведь внедряя в единую систему выразительных средств трудно воспринимаемое, субъективно или символически зашифрованное (сложное) и легко воспринимаемое, объективно общезначимое (простое), композитор как бы «разъясняет» неопределенное — определенным, туманное — ясным, неустойчивое и колеблющееся — четким и устойчивым. В этом принципе — одна из немаловажных причин популярности многих «сложных» творений Прокофьева³.

Прокофьевское новаторство — это не только использование новых средств и небывалых приемов, но и — в

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 4. М., 1954, стр. 37.

² С. Прокофьев. Путь советской музыки. «Известия» от 6 ноября 1934 г. («Сборник материалов», стр. 215).

³ Небезынтересно, что композитора уже в годы ранней молодости даже в творчестве других авторов прельщало соединение простого со сложным. Так, например, в нотографической заметке о трех детских песенках И. Стравинского Прокофьев восторженно писал: «Оставшаяся в неприкосновенности детская простота вокальной партии в соединении с изощренным аккомпанементом производит необычайно пикантное впечатление» («Музыка», 1915, № 226, стр. 390. Цит. по «Сборнику материалов», стр. 204).

еще большей степени — новизна самого использования старых средств и традиционных приемов, обновление самих жанров, а кое-где даже формы, то есть подлинный синтез традиций и новаторства в сфере языка. Таково, например, переинтонирование Прокофьевым знакомых интонаций, образующее смещение привычных ладовых опор. Иногда даже простая перегруппировка или чуть заметная переакцентировка устоявшихся средств выразительности создает в его музыке ощущение новизны, не отягощая восприятия. Именно принцип «обновления традиций» дает нам ключ к пониманию того, почему его кажущиеся с первого взгляда «путаными» мелодические «плавания» с неожиданно широкими, смелыми скачками органично и естественно сосуществуют с нарочито элементарным, удивительно доступным ритмом и ясным, определенным кадансированием, в котором графически очерчиваются любые мелодические блуждания.

Вспомним частые в его произведениях сопоставления типично колористических эффектов гармонии (эффектов более характерных именно для музыки конца XIX и начала XX веков) с нарочито простейшими кадансами. порой элементарно традиционными, даже «вызывающе» схематичными и ясными (например, метрически подчеркиваемые и особенно любимые им полные и совершенные кадансы, характерные для эпохи классицизма)¹.

И в других случаях, когда имеется явная гегемония

¹ В этом отношении любопытна ассоциация с активно внедряющимся в современную советскую поэзию еще со времен В. Маяковского приемом совмещения сложных резко ассонансных рифм с соседними, простейшими, резко консонансными рифмами (при перекрестной рифмовке в четырехстрочных строфах). Таким образом, «расшиатывающий» стих ассонанс как бы компенсируется «скрепляющим» его консонансом (этот прием, в частности, интенсивно используется в стихах Е. Евтушенко и А. Вознесенского).

ритмического начала, гегемония «общих форм движения» (Токката, ор. 11, Токката из Второго концерта, финалы Седьмой, отчасти Восьмой сонат и т. д.), ладогармоническая сторона весьма сложна, смела, подчас даже прихотлива¹.

Во многих монументальных произведениях Прокофьева в инструментальном жанре, и особенно в фортепианных произведениях, казалось бы плавная и ясная мелодическая линия (даже нередко традиционно, как в классицизме XVIII века, базирующаяся на простейших опорах мажорного или минорного трезвучий) органически сочетается с далекими ладовыми «отступлениями», **внезапными угловатыми изгибами и скачками на тритон, септиму, нону или расцвечивается чисто русской импровизационной подголосочностью («скупыми» подголосками, обостряющими ладовую структуру мелоса)**. Нередко именно отсюда, от подголосочности, возникают подвижность басового голоса, выдержанные остинато, «гудошные» (как у Бородина) органные пункты, контрапунктические сплетения тем и голосов. Здесь как бы осуществляется зеркальное отражение того же принципа — то есть простое в целях его обогащения компенсируется сложным.

Таков же смысл и сочетания его новаторской гармонии с классически ясной формой (например, в сонатах с их четким разграничением партий и разделов и традиционным последованием частей сонатного цикла в целом). Кстати, классическую сонатную форму Прокофьев еще в 1918 году назвал в одном интервью «самой гибкой формой в музыке».

¹ Здесь необходимо отметить, что с конца прошлого столетия сильно возросла тенденция к самостоятельности, «независимости» ритма от мелодии и гармонии, и своего рода самодовлеющему гипнозу ритма (Стравинский, Барток, Шостакович, иногда Орф). Поддался некоторым влияниям этих тенденций к «гипертрофии ритма», к «образному ритму» и Прокофьев.

Однако сочетание сложного с простым, свойственное Прокофьеву уже в самом начале его творческого пути¹, не приводило к механическому суммированию разнотильных приемов выражения, а создавало их новое качество. Так в результате органического синтезирования, взаимопроникновения казалось бы разнотильных элементов создавалась новая стилистика, новая система выразительности. И эта новая, индивидуально неповторимая и специфически прокофьевская стилистика является одним из интереснейших примеров взаимодействия средств художественной выразительности, примеров многогранной и внутренне органичной диалектичности прокофьевского творчества.

IV

Назовем и третью — едва ли не самую важную эстетическую предпосылку фортепианного стиля Прокофьева, предпосылку, непосредственно вводящую его искусство в русло социалистического реализма: его глубинную, далеко нацеленную оптимистичность. Мы говорим об активном, волевом устремлении фортепианной (и конечно, не только фортепианной) музыки Прокофьева к светлой радости, солнечной юности². Будет ли то буйно дикий, «скифский» пляс неумных сил, или улыбочное, весеннее цветение чувств, или задорный

¹ Еще в 1917 г. в статье «Творчество Прокофьева» («Искусство», № 1) В. Каратыгин писал: «Соединение изошренности с простой, сложности целого со схематизацией и симплификацией частных... — таковы свойства прокофьевского письма» («Сборник материалов», стр. 308—309).

² «Трагический конфликт между старым и новым вскормил горькими соками современное искусство, и лишь немногие сумели из мрака катастроф и потрясений, насилия и переоценки ценностей вырваться навстречу солнцу грядущего, — пишет Г. Орджоникидзе в книге «Фортепианные сонаты Прокофьева» (М., 1962, стр. 23).

юмор, детские шалости и смех в образах и языке его произведений — все это различные аспекты радостной веры в человека, в его творческую жизнь и право на счастье; веры в красоту и бессмертие его мечты, в неуклонное приближение к идеалу. «...Надо верить в возможность счастья, чтобы быть счастливым», — говорит Андрей Болконский, и эти слова любимейшего Прокофьевым литературного героя можно было бы поставить эпиграфом к творчеству композитора.

Вся его музыка (отдельные произведения в разной степени) насыщена оптимизмом. И потому композитор, первые произведения которого еще связаны с кризисными годами начала века, тем не менее может быть в целом отнесен к художникам новой социалистической культуры¹. Прокофьев ощутил, а впоследствии и понял главное направление развития нашей жизни, а следовательно, и главное направление в развитии искусства. И это радостно вдохновляло его.

Не случайно Прокофьев так охотно воплощал в своем творчестве образы детства; весенне-радостное, гармоничное видение мира детьми было близко его художнической натуре. Вспомним его «Гадкого утенка», «Петю и Волка», «На страже мира», Двенадцать легких пьес, ор. 65, Девятую фортепианную сонату, Седьмую симфонию...

¹ «...Особенно много разнообразно нового и плодотворного в современный музыкальный язык внес Прокофьев с первых же шагов своего «выхода в свет» как композитора. Не случайно на него главным образом и обрушивались ожесточенные нападки приверженцев старых традиций. В сущности, он и является настоящим зачинателем того нового музыкального языка (в самом общем смысле этого слова), которым так широко и свободно стало пользоваться наше советское музыкальное искусство. В этом смысле можно говорить о «прокофьевской» эпохе», — пишет Ю. Тюлин в статье «Современная гармония и ее историческое происхождение» (сб. «Вопросы современной музыки». Л., 1963, стр. 109).

Здоровое, светлое, радостное восприятие мира и жизни, звучащее в музыке Прокофьева, обусловило и оптимистические концепции его монументальных произведений для фортепиано — сонат и концертов, в первую очередь, активный, энергичный характер финалов его циклических сочинений, в частности.

Отсюда, от жизнеутверждающей настроенности ведут свое начало и четкие структурные грани в изложении материала в произведениях Прокофьева; в них чувствуется стремление к определенности высказывания, к интонации утверждения. Это одна из важнейших черт музыки Прокофьева, глубоко связанная с элементами классической гармоничности его мирозерцания. В этом плане следует рассматривать и обильные, по-прокофьевски точные и ясные репризы, и его лаконичные кадансы, и его метрически подчеркнутое «утрамбовывание» тоничности, и многие другие приемы уверенно убеждающей «утвердительности» (таковы, например, его прием напоминания предыдущих тем в сонатных циклах или резкая отграниченность структурных разделов формы ясной цезурой, или четкость архитектуры большого целого вообще и т. п.). Такая сила убежденности могла появиться только как следствие абсолютной уверенности в правоте своих эстетических идеалов.

Здесь же — в оптимистической концепции — надо искать эмоциональные корни и радостного динамичного ритма произведений композитора, ритма, выражающего бушевание могучих сил его вечно молодой, кипучей натуры.

Отсюда ведут свои истоки и светлые, подчас длительные островки чистой диатоники (как лучи утренней зари, прорывающие хроматику прокофьевских фортепианных сочинений) или стремление к заключительному прояснению языка.

Прокофьевское творчество, да и самый характер и

тип его дарования, — неиссякаемый источник света. «...Прокофьев — сильный и мужественный, светлый и радостный художник-исполнитель и композитор... В нем поет стихия света и тепла, в нем претворилась солнечная энергия и звучит неискоренимая тяга к жизни и борьбе за нее. Таков Прокофьев — композитор и таков же Прокофьев — исполнитель. В сущности, это — два направления одного источника. И разделять их нелегко»¹.

«Курс взят определенный, отчетливый, прямой, — пишет В. Каратыгин. — Направление прокофьевских стремлений — к солнцу, к полноте жизни, к праздничной радости бытия»².

Вспоминаются и взволнованное высказывание Давида Ойстраха по поводу скрипичного концерта D-dur: «...самое же главное — это какой-то по-особенному светлый, мажорный колорит всей музыки, точно залитый солнцем пейзаж»³; и шутливое высказывание Артура Рубинштейна: «Вы, мой дорогой Прокофьев, могли бы сказать: «Солнце — это я»⁴.

В этом отношении его дарование имеет точки соприкосновения с гением Моцарта. Несомненно, «моцартовское начало», в широком смысле этого понятия, занимает виднейшие позиции в творчестве Прокофьева на всех этапах его развития. Но особенно укрепилось и углуби-

¹ Игорь Глебов. Прокофьев-исполнитель. «Жизнь искусства», Л., 1927, № 7 (1136) («Сборник материалов», стр. 325).

² В. Каратыгин. Концерты Прокофьева. «Наш век», 1918, № 77 («Сборник материалов», стр. 311).

³ Д. Ойстрах. О дорогом и незабвенном. «Сборник материалов», стр. 448.

⁴ «Что Вы думаете о солнце?» Альбом автографов, собранных С. С. Прокофьевым. ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 1050.

лось оно на завершающем этапе «весеннего обновления» его музыки и удивительного просветления всего колорита его произведений.

Черты моцартовской лиричности (чистоты ее выражения) нетрудно обнаружить и в лирической стороне прокофьевского пианизма — его скромной обаятельности и простоте, свежести и чистосердечии.

Обостренная поэтика контраста, принцип компенсации сложного простым и глубинная, далеко прицеленная оптимистичность — таковы три важнейшие эстетические основы музыкального языка Прокофьева вообще, и в особенности его фортелианных произведений. Эти основные принципы наложили отпечаток на творчество композитора, со всем его своеобразием, проявляющимся в характере образности — ее афористичности, лаконизме, утвердительности, а также гармоничности, — в отношении к традициям и новаторству, подходе к элементам национального, в специфических приемах письма, особенностях пианизма.

В то же время сильнейшим произведениям композитора присуща классичность (в широком, выходящем за рамки исторического стиля, понимании этого термина); присущи не только национальные, социальные и идейно-эстетические признаки русского советского искусства, искусства социалистического реализма, но и интернациональные, устойчивые, общечеловеческие признаки категории прекрасного, вечные признаки архитектурного совершенства. Таковы: подчинение второстепенного главному, абсолютная необходимость всех элементов, логическая последовательность в развитии образа, предельно выраженная способность отбора в массе применяемых языковых средств, наилучший способ их организации в целях выражения главной идеи и закон их экономии и т. д. А ведь единство национального и интернационального, индивидуально-непо-

вторимого и общечеловеческого, исторически конкретно-го и вечного в искусстве — обязательный признак подлинной классичности, в большом, философско-этическом значении этого понятия.

Умение выразить новое, по-своему, смело и свежо, не теряя указанных черт классичности (и, во всяком случае, явно выражая тенденцию к ней) — поразительное свойство ряда фортепианных произведений Прокофьева. Чтоб все это ощутить, нужно их не только анализировать, но и несколько «отдалиться» от них, как бы охватить эти произведения «единым оком» как архитектурное сооружение; нужно помнить, что

Лицом к лицу
Лица не увидеть.
Большое видится на расстоянии.

С. Есенин

Глава вторая

ПЬЕСЫ МАЛЫХ ФОРМ; ЦИКЛЫ И СЮИТЫ

Я с детства не любил овал,
Я с детства угол рисовал.

П. Коган

I

На протяжении почти всей жизни, начиная с ор. 2 (Четыре этюда — 1909) по ор. 102 (Шесть пьес из балета «Золушка» — 1944), Прокофьев пишет фортепианные пьесы в разных жанрах и формах. Он сочиняет музыку программную с объявленными и нередко необычными названиями («Призрак», «Отчаяние», «Наваждение», «Вещи в себе», «Пейзаж», «Мысли» и др.); музыку в традиционных формах этюда или прелюда, марша или токкаты, скерцо или каприччио, а также в старинных танцевальных жанрах XVII и XVIII веков (бурре, гавот, ригодон, аллеманда, менуэт, контрданс, паспье) и более новых XIX века (мазурка, вальс); связанные единством замысла оригинальные циклы (пять «Сарказмов», 1912—1914, двадцать «Мимолетностей», 1915—1917, четыре «Сказки старой бабушки», 1918, двенадцать пьес

«Детской музыки», 1935) и объединенные балетным сюжетом сюиты (десять пьес «Ромео и Джульетта», 1937, девятнадцать пьес «Золушка», 1942—1944).

Многие из названных произведений предвосхищали его творчество в крупных формах (таковы этюды, ор. 2, пьесы, ор. 3, отчасти Токката, ор. 11, пьесы, ор. 12, «Сарказмы», ор. 17 и др.): Многие, наоборот, являлись «спутниками», «осколками» монументальных сочинений (транскрипции балетной и оперной музыки). Некоторые пьесы превращались в своеобразный лирический дневник композитора (таков цикл «Мимолетностей») или в своем роде «интермеццо» между крупными творениями («Юмористическое скерцо», «Сказки старой бабушки» и др.).

Летом 1909 года Прокофьев написал, а весной 1910 года впервые исполнил свои ранние фортепианные сочинения — *Сонату, ор. 1* и *Четыре этюда, ор. 2*. Произведения эти принципиально различны и соответственно занимают разное место в фортепианном творчестве композитора. Соната — творение эпигонское; этюды же — сочинения новаторские, самобытные. Впоследствии сам Прокофьев отдавал себе в этом ясный отчет, заметив в своей «Автобиографии», что соната «завершала предыдущий период», а с этюдов начиналось «новое»¹. Под этим «новым» следует понимать, прежде всего, напористо-динамичный, импульсивно-акцентный прокофьевский пианизм, с его властной, энергичной токкатностью и размашисто угловатыми движениями и скачками. Этот пианизм воплощал жизнелюбие, задорную юношескую радость, постепенно выкристаллизовывающуюся все более и более в его фортепианном творчестве. В этюдах, ор. 2 зарождалась самобытная фортепианная фактура энергично виртуозного письма многих разделов его пер-

¹ «Сборник материалов», стр. 146.

вых трех концертов с оркестром и Второй, Третьей и Четвертой сонат. В истоках новизны этого полного неумных сил, стихийно бурного виртуозного фортепианного стиля легко заметить скрещение двух линий: оркестрово-могучей широты фортепианного письма кучкистов, главным образом, «Картинок с выставки» Мусоргского (таков, в особенности, четвертый этюд), и специфически волевой импульсивности рахманиновского пианизма, обычно недооцениваемого в становлении прокофьевского виртуозно-фортепианного письма.

Непосредственными же предшественниками этюдов ор. 2 следует считать его детские виртуозно-пассажные «Песенки» для фортепиано, особенно те из них, в которых разрабатывались триольно-тарантелльные ритмы.

Первый этюд (d-moll, Allegro) воплощает набросанные широким росчерком патетические образы. Разделы *tranquillo* лишь оттеняют бурность этой патетики. Прокофьев применяет уже здесь свою излюбленную технику *pop legat'*ной игры, размашистых интервальных бросков с акцентами, смело использует всю клавиатуру в единовременных звучаниях, не боясь плотного многозвучия на педали.

Второй этюд (e-moll, Moderato) наименее самобытен. Здесь еще сильно ощутимы влияния рахманиновского и метнеровского романтизма, отчасти приемов высказывания Лядова и раннего Скрябина. Это типично пальцевой этюд на «ровную беглость», с довольно прозрачной фактурой и элементами утонченной полиритмии в фигурациях сопровождения. В репризном завершении его (*a tempo, dolce, pianissimo*) Прокофьев создает мягкий лирический образ, несколько напоминающий своим *leggiere* образы этюдов Шопена.

В третьем этюде (c-moll, Andante semplice) уже первые «вступительные» такты отличаются оригинальными приемами письма, в дальнейшем успешно разрабатывае-

мыми композитором. Интересны частые смены темпа, динамики, прием *rubato*, октавы *pesante* в левой руке, многократные «вдалбливания» одного и того же звука на фоне хроматической «беготни».

Прокофьев особенно любил четвертый этюд (с-молл, *Presto energico*), постоянно исполнял его на концертной эстраде. Здесь зарождается хорошо знакомая прокофьевская «колючесть», техника акцентных скачков и «попаданий» (сам Прокофьев-пианист был в этом отношении неподражаем!). В то же время именно в четвертом этюде сказывается в наибольшей степени своеобразное, чисто пианистическое развитие «угловато-симфонического» фортепианного письма Мусоргского, несмотря на то, что это — наиболее «прокофьевский» из всех четырех этюдов и, пожалуй, самый новаторски смелый из них.

«Вот сочинения, от которых веет первобытной силой и свежестью... — писал об этюдах, оп. 2 еще в 1912 году Н. Я. Мясковский. — Прекрасные этюды эти полны причудливой фантастики, то мягкого, но бодрящего лиризма, то жгучей иронии, то, наконец, могучей порывистости... Жаль, если большие, необычные и разнообразные технические трудности отпугнут от этих замечательных пьес слабых духом пианистов,... именно по ним, вследствие их яркого своеобразия, можно ближе всего ознакомиться и оценить характер творчества молодого автора, в котором только слепые от природы или ослепленные предвзятостью могут не видеть сильного и самобытного таланта, чреватого еще более богатыми возможностями»¹. Это было первое, действительно пророческое, вы-

¹ Сб. «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», т. II. М., 1960, стр. 78—79 (в дальнейшем именуемый сб. «Н. Я. Мясковский», т. II).

ступление Н. Я. Мясковского с оценкой прокофьевского творчества на страницах печати¹.

Четыре пьесы, ор. 3 («Сказка», «Шутка», «Марш» и «Призрак») сочинялись в 1907—1908 годах и дорабатывались в 1911, а *Четыре пьесы, ор. 4* («Воспоминание», «Порыв», «Отчаяние» и «Наваждение») Прокофьев начал писать в 1908, а окончательно «подчищал» в 1912. Эти восемь программных пьес определяют почти весь дальнейший путь выпуклой, конкретной образности фортепианного мышления Прокофьева, той образности, которая являлась основой его лучших произведений для фортепиано. Здесь начал формироваться, наряду со специфическим пианизмом, наметившимся уже в этюдах ор. 2, ряд важнейших характеристических приемов его фортепианного языка.

Восемь пьес ор. 3 и ор. 4 написаны с изобретательным своеобразием, но в то же время и с убедительной простотой. Прокофьев, в те годы еще в большей степени интуитивно, чем осознанно, с вызывающей смелостью синтезирует эти два понятия — «своеобразие» и «простота», лишь впоследствии осмысливая их до конца.

Показательно, что, несмотря на явно выраженные в пьесах ор. 3 и ор. 4 тенденции к образной ясности и наглядности, Прокофьев не решался показывать их ни Глазунову, ни даже менее строго настроенному Лядову. Он был уверен в упреке с их стороны за дерзкую «левизну», за якобы ломку лучших традиций русской и вообще классической музыки. Вот именно новаторского преобразования классических и, в особенности, кучкистских традиций в его раннем творчестве, а не их грубой

¹ Более ранние высказывания Мясковского о Прокофьеве относятся к 1911 г., но разбросаны лишь в его письмах к В. Держановскому.

ломки, как это односторонне оценивали явные недоброжелатели прокофьевской музыки, слишком часто не замечали даже многие виднейшие музыканты того времени (Глазунов, Рахманинов, Метнер, Лядов, Есипова, Зилоти).

В восьми пьесах ор. 3 и ор. 4? Прокофьев охватывает три группы образов. Во-первых, самоуглубленности и мягкого лиризма («Сказка», «Воспоминание»), одну из важнейших образных сфер его творчества, постепенно приобретающую все большее и большее значение. Во-вторых, остро напряженного, порой нервного драматизма («Призрак», «Порыв», «Отчаяние», «Наваждение»), образов активно развиваемых в его творчестве заграничного периода («Огненный ангел», Третья, а отчасти и Четвертая симфонии) и завершающих свое развитие, в сильно переосмысленном и углубленном виде, в его триаде поздних фортепианных сонат (Шестой, Седьмой и Восьмой). И, наконец, в-третьих, образов задорно дерзкой шутки, афористического юмора («Шутка», «Марш»).

«Сказка», открывающая цикл пьес ор. 3,— по существу, первое подлинно лирическое сочинение композитора. И сразу же тема лирической сказочности принимает в творчестве Прокофьева подчеркнуто национальный, русский колорит. Как бы овеянное мягкой дымкой воспоминаний, эпически спокойно течет повествование. Характерны и диатонический лад на излюбленных «белых клавишах», и гусельные «переборы» в левой руке (начиная с т. 4), и октавные ходы (*ritardissimo pesante* с т. 18), и типично прокофьевские, обаятельные «засыпания» в конце (*ritenuto* и *Lento*). Здесь слышатся интонации и гармонии ряда последующих сочинений композитора, еще не до конца раскрывающиеся черты образности его *Andante* Второй сонаты, ряда «Мимолетностей» (№№ 16, 17 и др.), первой и второй частей Четвертой сонаты,

«Сказок старой бабушки», четвертой вариации Третьего концерта, *Andante caloroso* Седьмой сонаты... В то же время гармонические сложности этой пьесы являют собой образец раннего становления в его ладотональном мышлении приемов хроматизированной диатоники как системы¹.

Эту же линию продолжает и углубляет пьеса «Воспоминание» (ор. 4). Ремарки «спокойно» и «задумчиво» раскрывают сосредоточенную самоуглубленность авторского замысла. Тема мягко проплывает меж сплетений альтерированных созвучий, точно лодка сквозь заросшие воды затона. Прозрачное голосоведение и колоритные кадансы полны мечтательной сказочности и покойных реминисценций далекого былого.

Пьеса «Призрак» (ор. 3) открывает наиболее драматичный и экспрессивный круг образов рассматриваемого цикла. «Призрак исполняется быстро, мрачно и туманно. Это — какие-то неясные контуры фигур в темноте, только в середине какой-то ослепительный луч пронзает темноту, но затем все исчезает так же быстро и тревожно, как и появилось», — пишет автор². Здесь, а еще более в последующих произведениях («Порыв», «Отчаяние», «Наваждение») оригинально преломляются близкие определенному кругу образов Блока, мрачные видения «ночного города», породившие поэтику контрастов в творчестве поэта.

С другой стороны, эти пьесы Прокофьева вполне непосредственно, хотя и с индивидуально неповторимой новизной, развивают линию мрачной фантастики Му-

¹ Подробно по этому поводу смотри работу Ю. Холопова «Современные черты гармонии Прокофьева» (М., 1967, стр. 237—238).

² Сб. «Сергей Прокофьев (1953—1963). Статьи и материалы», изд. 2. М., 1965, стр. 304—305 (в дальнейшем именуемый сб. «Сергей Прокофьев»).

соргского («Ночь на Лысой горе», «Баба Яга» из «Картинок с выставки» и т. п.).

Так, в пьесе «Призрак» (как и в «Наваждении») нас поражает соединение фантастического, загадочного с вполне конкретным, реальным. Это заметил еще в 1918 году В. Каратыгин, указав, что Прокофьев уже «...в начале своей композиторской деятельности заявил себя художественным материалистом. Испытываемые им страсти и «Наваждения», рассказываемые им «Сказки» и «Легенды», видимые им «Призраки» словно обладают вещественной плотностью, проявляют активнейшее волевое напряжение»¹.

«Порыв» (ор. 4) создает образ нервного беспокойства и устремления. Это — стилистически несколько современенная, хотя и давно знакомая романтическая стихия шумановского плана.

«Отчаяние» (ор. 4) — первое в прокофьевском творчестве выражение трагического начала, эмоций страдания. Воплощая чувство безысходности, композитор использует (также впервые) свой излюбленный прием *ostinato* — бесконечного повторения интонации из трех хроматически спускающихся звуков. Прием этот действует с гипнотической властью, и мотив, становясь фоном, усиливает экспрессию возгласов стенания:



¹ В. Каратыгин. Концерты Прокофьева. «Наш век», 1918, № 77 («Сборник материалов», стр. 311).

Наиболее смелая, стихийно мощная и дерзко впечатляющая пьеса этой группы — «Наваждение» (op. 4) (*Prestissimo fantastico*). Прокофьев начал писать ее в 1907 году, но окончательно отредактировал лишь в 1911. «Страшные всадники степей, подавляющие всякое явление жизни» (Б. Асафьев); «насильственное вторжение злых фантастических сил, враждебных человеку» (И. Нестьев) — так можно ассоциировать этот остро экспрессивный образ захватывающей силы¹.

Здесь и зловещие басовые форшлаги из нескольких звуков (тираты), и «дьявольские» малые ноты, и грозные тритоновые созвучия, и глиссандо, и острые стаккато, и приемы игры *martellato* — все служит передаче злого и дикого начала. Но основное — это неизменно «вдалбливаемое» повторение одной темы, которая появляется издалека, но затем звучит все настойчивее, перерастая в победный клич варварства. Вот где истоки ярости Шестой сонаты Прокофьева — вершины отображения в его фортепианном творчестве образов насилия и неистовой жестокости. Но если в «Наваждении» это лишь «скифствующая дикость» степей, то в сонате — социально более определившееся, хотя также весьма обобщенное, выражение бесчеловечной жестокости в действительности 40-х годов (фашизм, яростный оскал приближающейся войны)².

¹ И. Нестьев. Прокофьев, стр. 41.

² Интерес к «варварской стихийности» возник одновременно у совершенно разных композиторов в первом и втором десятилетиях XX века (Стравинский, Прокофьев, Барток). Достаточно сравнить «*Allegro barbaro*» Бартока (1911) и «Наваждение» Прокофьева, об-разная общность которых несомненна. Есть в этой многозначной образности и скрытый подтекст протеста, с одной стороны, и радостное предчувствие пробудившейся народно-бунтарской стихии — с другой. Таков подтекст «язычества» и «скифства» в «Весне священной» Стравинского и в опозитизированных образах языческой Руси С. Городецкого, Н. Рериха и других.

Последняя группа образов представлена в юмористических пьесках «Шутка» и «Марш» (ор. 3). «Шутка» задорно танцевальна и забавна: только так воспринимается острота ее гармонических дерзостей и звуковых наложений, сменяющихся столь же забавными, схематично упрощенными кадансами. Частые «соседства» forte и piano и господствующий в пьесе прием стаккатного извлечения звука вносят черты буффонадности.

Написанный в том же плане «Марш» со своей насмешливо показной, подчеркиваемой чеканностью — также юношеская забава, желание подерзить (музыкально «пошалить») от избытка сил и полнокровности мироощущения. Предельная упрощенность акцентированного ритма в этих двух пьесах органически сочетается со сложностью последования неразрешающихся альтерированных септаккордов (так же, как общая острота и неустойчивость гармонии — с ясностью и устойчивостью кадансов). Создается упоминавшаяся выше психологическая компенсация в восприятии сложного в единстве с простым. Кстати, в этом «Марше» Прокофьев впервые вводит цепь тритоновых ходов баса, внося тем самым некоторые элементы неопределенности в обычно четкие смены гармонических функций (тоники-доминанта) в маршевом жанре. И это также можно рассматривать как попытку синтезировать простую и четкую маршевую ритмику с функционально сложной («дезориентирующей») басовой основой.

Весной 1912 года Прокофьев сочиняет *Токкату, ор. 11*. Ставшее сразу же широко известным талантливое произведение вызвало возмущение и «скандал» ревнителей старины и восторг в среде «левацки» настроенных кругов. «Леваки» не увидели в Токкате ничего, кроме разрушения закостеневших норм пианизма XIX века и яко-

бы грубого утверждения культа механического, индустриального начала в музыке. Однако ни «близорукие» консерваторы, ни «дальнозоркие» урбанисты не были правы в оценке этого произведения. Они судили односторонне, поверхностно, не отличали внешнего от внутреннего, принимали явление за сущность.

Токката Прокофьева передавала новым языком — новыми средствами фортепианного письма и пианизма — яркое и красочное восприятие мира художником, его юношеское упоение ритмом жизни и энергией богатырских сил. Прокофьев выразил все это в общих формах музыкального динамизма и музыкальной «кинетики» (Б. Асафьев), выразил как завораживающую стихию напористого, метричного ритма — ритма отнюдь не механизированного и бездушного, а наоборот, насыщенного поэзией самодвижения и активности.

«С. Прокофьев на днях сочинил штуку, от которой я совершенно без ума — фортепианную Токкату, — писал Н. Мясковский в одном из своих писем. — Чертовски остроумно, колко, энергично и характерно. Темы — верх простоты и физиономичности... не могу удержаться от вопля восторга. Пока это одно из его лучших и, во всяком случае, наиболее зрелых сочинений»¹.

Токката построена четко и просто; она базируется на двух тематических формулах: упругой первой — активное «развертывание» и «возвращение» звуков трезвучия — и второй, основанной на «схождении», ритмически простейших фигур в правой и левой руках из крайних регистров к середине. Обе «формулы» весьма дерзостны (наложения, терпкие задержания и проходящие, острые хроматизмы), но в такой же степени и упрощены как ритмически, так и гармонически (хроматизирован-

¹ Письмо от 11 апреля 1912 г. (см.: И. Нестьев. Прокофьев, стр. 74).

ная линейность подчас входит в органическое сочетание с простейшей трезвучной основой). Темы повторяются в типично токкатной манере огромное количество раз, *martellat'*ные и *non legat'*ные приемы, казалось бы, «назойливо» однохарактерны, но ...все это столь целесообразно направлено, столь художественно осмыслено, что не воспринимается как однообразие повторов.

Уже в пьесе «Наваждение» (ор. 4) Прокофьев показал, что его творчество — искусство сильной личности. Он подтвердил это в своем Первом фортепианном концерте (ор. 10) и в Токкате (ор. 11). Образы сильного, волевого «бега», заложенные в Токкате, Прокофьев впоследствии блестяще использовал в своем дальнейшем фортепианном творчестве, вплоть до токкатного финала Седьмой сонаты.

Однако значение этих токкатных приемов в музыке Прокофьева не ограничивается использованием их преимущественно общих, нередко абстрагированных форм волевого движения, как в Первом концерте, Токкате, ор. 11 или токкате Седьмой сонаты (ведь и здесь, конечно же, не только «общие формы»). Они глубже и шире, так же как у Бартока в его творческой линии, намеченной «*Allegro barbaro*», и нельзя не согласиться с И. Нестьевым, отмечающим, что здесь «...были заключены и черты живой реалистической изобразительности: «токкатные» приемы весьма пригодились композитору в ряде сценических произведений при обрисовке стремительных погонь, драматических схваток, азартных столкновений враждующих сил. Напомним хотя бы «музыку сражения» в «Ромео и Джульетте» или «Погоню Северьяна за Хозяйкой» в «Сказе о каменном цветке». Здесь завораживающая стихия ритма послужила для правдивой передачи волнующих страниц жизни»¹.

¹ И. Нестьев. Прокофьев, стр. 75.

За период 1906—1913 годов Прокофьев написал еще несколько разнообразных пьес, впоследствии объединенных им в цикл, Это *Десять пьес ор. 12*.

Здесь и чуть рассудочная «Мазурка», и поэтичная, задумчивая «Легенда»; остроумное «Юмористическое скерцо» и изящное «Каприччио»; стилизованный под старину «Гавот» и остро шуточные «Ригодон» и «Марш»; легко, арфообразно журчащий «Прелюд» и грузная «Аллеманда»; наконец — завершающее цикл — виртуозное, блестящее «Скерцо».

Однако, несмотря на бросающуюся в глаза образную пестроту и разнохарактерность высказывания, *пьесы ор. 12* раскрывают многогранность единого прокофьевского стиля во всей его индивидуальной неповторимости. В этот период творчества композитора интенсивно продолжалась выработка самобытных черт его языка, претворялась основная, хотя еще не до конца осознанная тенденция к новаторству на основе традиций.

В частности, именно здесь впервые получил свое выражение своеобразный подход композитора к стилю классицизма, далеко выходящий за рамки простой стилизации форм XVII—XVIII веков. Это интереснейшая линия в творчестве Прокофьева, проходящая через «Классическую симфонию», фортепианные пьесы, ор. 32, многие сцены «Ромео» и «Золушки», менуэт из Восьмой сонаты.

Обращаясь к некоторым старинным танцевальным жанрам (гавоту, ригодону, аллеманде) и несколько подражая характером фактуры приемам клавирного письма («Прелюд»), а характером формообразования — приемам «галантного стиля» («Каприччио»), Прокофьев как современный художник говорит о сегодняшнем и, несмотря на «старинность» жанров, сегодняшним языком.

Первая пьеса из цикла, ор. 12 — «Марш» (f-moll,

1906) — сильно переработанная «поздравительная» шестая «Песенка» пятой серии детских фортепианных пьес Прокофьева¹. Наивная поэтичность первоначального образа, выросшего из простой диатонической темы, с ремаркой *dolce*, путем усложнения терпкими и жесткими гармониями (обыгрывание задержаний, проходящих звуков, последований септ- и нонаккордов), а также благодаря ускорению движения (вместо четвертей — восьмые) превратилась в «грубый, стремительный марш» (В. Маяковский) с элементами театральности, предвосхищающей характер последующего марша из оперы «Любовь к трем апельсинам».

Вторая пьеса — Гавот (*g-moll*) — первое сочинение Прокофьева в жанре классической танцевальной музыки XVII—XVIII веков, очень близкой композитору. По его собственным словам, гавоты были ему навеяны симинорным гавотом Баха, вальсы — глинкинским «Вальсом-фантазией». Данный гавот, ор. 12 явился переработкой его гавота, написанного еще в 1908 году в классе Лядова. Прокофьев создал пьесу в сложной трехчастной форме, музыка которой почти «благонамеренна», без особых модернизаций и нарочитых «клякс», хотя попытки обновить, «подперчить» фактуру налицо. «Гавот» изящно сделан, — писал Б. Асафьев, — от него веет томным лукавством, и в нем есть нечто от лядовской артистичности и изысканности»²:

¹ Ее автограф опубликован в первом издании «Сборника материалов» (М., 1956) на стр. 181. Ранняя склонность Прокофьева к жанру марша видна уже из того, что среди его детских рукописей насчитывается 15 маршей. Отчасти это можно объяснить влиянием широко распространившихся в годы русско-японской войны военных маршей.

² «Музыка», 1915, № 209. Нотографическая заметка за подписью «В'As» («Сборник материалов», стр. 319).



Очень близок «Гавоту» по характеру сочинения «Ригдон» (С-dur). В этом по-старинному простеньком и улыбчивом танце господствует ироничность и по-новому острая шутливость. Взаимопроникновение архаической церемонности и остро насмешливой ироничности придает произведению особую свежесть. «Это не стилизация, а совсем новое содержание, влитое в форму старинного танца», — отметил Б. Асафьев¹.

Четвертую пьесу — кварттовую «Мазурку» (H-dur) — следует признать наименее удавшейся пьесой цикла. Б. Асафьев назвал это сочинение «шалостью балованного юноши, бравирующего своим бесстрашием в попраии заветов общепринятого музыкального вкуса»². Нарочитая «модернизация» музыкального письма, сплошная кварттовая структура аккордики в данном случае не способствовали эстетической ценности этого хоть и упряго-задорного по ритму, но несколько рассудочного произ-

¹ «Музыка», 1915, № 209. Нотографическая заметка за подписью «В'As» («Сборник материалов», стр. 320).

² Там же.

ведения. Не случайно, пьеса вне цикла почти никогда не исполняется.

Изысканно тонкое, ироническое, изящное и легкое «Каприччио» — удивительный конгломерат многообразных языковых приемов. В то же время стилистическая цельность пьесы как художественного целого не нарушена. Здесь сочетаются старинная грациозность мелодики с изломанностью интонаций, хроматизированным фоном, прихотливостью ритма. На всем сочинении лежит печать хорошего вкуса и тщательной отделки деталей.

Шестая пьеса — «Легенда» — удовлетворяла самого автора больше всех остальных сочинений цикла. Это — лирико-эпическое произведение, мягкое, раздумчивое, чуть сказочное, продолжающее линию «Сказки» (ор. 3) и «Воспоминания» (ор. 4). Как характерны ремарки «просто», «естественно» — важнейшие ремарки к исполнению лирики Прокофьева! Нельзя не отметить и агогическую свободу в трактовке пьесы — большое количество выписанных темповых смен, цезур с ферматами. Все это совершенно разрушает неверное представление о Прокофьеве как «метроном-композиторе и пианисте», распространявшееся в свое время недругами его таланта! Уже на заре творческого становления Прокофьева — композитора и пианиста — в его музее таились черты истинного лиризма, хотя он и несколько «стеснялся» открытого выражения (и в письме и на эстраде) такого рода эмоций. Отсюда строгость и сдержанность его лирики.

Мастерство голосоведения, богатство и тонкость гармонического изложения в «Легенде» (и «по вертикали» и «по горизонтали» — в том числе модуляционное), прозрачность фактуры (в частности, «пустота» квинтовых построений) — все это импонировало даже такому опытному и изысканному мастеру фортепианного письма, как

Клод Дебюсси, который слышал это сочинение в 1913 году при посещении Петербурга.

«Прелюд» (с подзаголовком «Арфа») продолжает линию «классицизма» пьес, ор. 12. Удивительная простота и серебристая прозрачность этой виртуозно-пальцевой «пьесы на белых клавишах» обеспечили ей быстрое признание. «Прелюд» завоевал сердца слушателей и вошел в репертуар виднейших пианистов того времени — Артура Рубинштейна и Александра Боровского (а с 20-х годов — Эгона Петри, Владимира Горовица, Владимира Софроницкого). Пьеса широко используется и в педагогической практике.

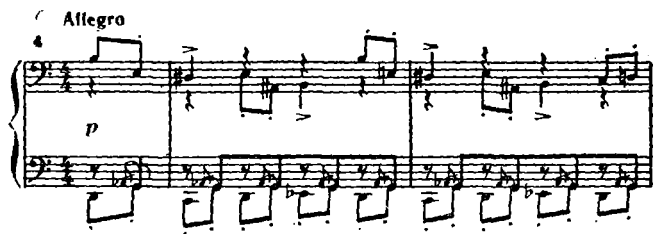


«Прелюд» звучит обаятельно легко, динамично. Черты виртуозной эффектности при этом отнюдь не подавляют главного — светлой и радостной настроенности. Здесь синтезировались по-новому, органично и свежо лучшие традиции Моцарта, Гайдна, Скарлатти, и притом отнюдь не создавая повода для упрека в подражательности, в намеренной стилизации. Есть в пьесе и элементы сходства с «Gradus ad Parnassum» Дебюсси из его «Детского уголка». Неизменное возвращение к пьесам такого рода после «Наваждения» или «Отчаяния» говорит о стойкости основных классических традиций в новаторском творчестве композитора.

Степенная и церемонная «Аллеманда» — восьмая пьеса цикла — отличается подчеркнутой угловатостью и тяжеловесностью «шагающего» немецкого танца XVI века. Автор выдерживает четкий размер, обычные затакт и

движение равными длительностями в начале танца, а в дальнейшем — свойственную стилю этой танцевальной музыки мелодическую орнаментацию. Однако все это «пересыпано» типично прокофьевским ироническим юмором — причудливыми басами, «тыкающими» (точно не-попад) синкопами, нарочитой неповоротливостью. Так исподволь в музыкальной пантомиме старинных танцев выкристаллизовывался своеобразно театрализованный, пластичный стиль ряда фортепианных произведений Прокофьева.

«Юмористическое скерцо», с подзаголовком «для четырех фаготов» и эпиграфом из «Горя от ума» Грибоедова: «...А тот — хрипун, удушенный фагот...», рассматривалось в первые годы после появления совершенно безосновательно как пьеса крайне модернистская и эксцентричная. Однако преобладающим в этом сочинении является сочный и грубоватый скомороший юмор, и простецкая, хоть и изрядно «подперченная», сельская шутка с обыгрыванием традиционно карикатурной осмысленности фаготного тембра¹:



¹ Позже Прокофьев инструментовал это скерцо для четырех фаготов (ор. 12 bis). Характерно, что при постановке «Сказа о каменном цветке» в Большом театре в сезоне 1953/54 г. в третье действие, в картину ярмарки, был включен новый танцевальный номер — ряженые коза и баран — и для музыки этого номера был использован ор. 12 bis в оркестровке Г. Рождественского.



Подчеркивая характерное начало в интонационной структуре произведения, имитируя и пародируя фаготную музыку, композитор, однако, мыслит пианистично. Замечание В. Г. Каратыгина о том, что скерцо «лучше выходит на рояле», не лишено оснований¹. И действительно, свежесть необычного колорита (в фортепианном варианте) имитирования фаготных звучностей теряется в более традиционном непосредственно фаготном звучании (исчезает элемент пародийности). Впоследствии Прокофьев широко использовал в несколько переработанном виде фаготную тему «Юмористического скерцо» в своем балете «Сказка про шута» (это особенно легко обнаруживается при прослушивании № 2 — «Танец шутильных жен» — из его симфонической сюиты «Шут», ор. 21).

Последняя пьеса цикла — «Скерцо» (a-moll) — романтически изящное, а по фактуре прозрачное сочинение с интонационно-свежими мелодическими оборотами. Написанное в трехчастной форме, оно привлекает и мягкой игривостью середины с шутливо стаккатными звучаниями, и сильно динамизированной (особенно ритмически) репризой, с ее сопоставлениями в рамках $\frac{6}{8}$ двудольных и трехдольных размеров и сочетаниями приемов игры

¹ В. Каратыгин. Третий камерный вечер А. Зилоти. «Речь», 1916, № 330, стр. 7.

legato и non legato. Эта пьеса наравне с «Прелюдом» быстро нашла себе дорогу на концертную эстраду (уже с 1915 года ее блестяще и успешно играл Александр Боровский, как и Прокофьев, ученик А. Есиловой).

«Новая серия пьес смелого юного творца звуковых радостей, равно далеких от формального академизма и от утонченностей и пряностей импрессионизма, блещет той жизненной непосредственностью, яркостью, искренностью и бодростью, от чего мы так отвыкли за последнее время, робко приучив себя ценить музыку, исходя не от переживаний, а от стилизации переживаний», — писал Б. Асафьев, рецензируя выход в свет прокофьевского цикла Десять пьес, op. 12¹.

В период 1912—1914 годов Прокофьев написал пять фортепианных «Сарказмов», op. 17, вызвавших многочисленные отклики после первого авторского исполнения их в Петрограде в 1916 году. Прокофьев называл свои «Сарказмы» вначале «Саркастические пьесы», однако, по совету друзей, заголовок изменил. Связанные единым замыслом, эти остро психологические пьесы представляют собой подлинный цикл. Их программность (а таковая несомненна) в значительной части субъективно зашифрована. Но в то же время она и не лишена объективной общезначимости, несмотря на различные конкретные толкования.

Прокофьев дает в «Автобиографии» весьма обобщенное программное толкование одного из «Сарказмов», могущее служить некоторым ориентиром для раскрытия авторского замысла и всего цикла: «У меня сохранилась программа для одного из «Сарказмов» (пятого): «Иногда мы зло смеемся над кем-нибудь или чем-нибудь, но когда всматриваемся, видим, как жалко и несчастно

¹ «Музыка», 1915, № 209 («Сборник материалов», стр. 310).

осмеянное нами; тогда нам становится не по себе, смех звучит в ушах, но теперь он смеется уже над нами». У других «Сарказмов» программы не было. В известном родстве с «Сарказмами» были романсы оп. 23...»¹. Как видим, даже автор давал отнюдь не сюжетное раскрытие программного замысла «Сарказмов».

Безусловно, сочинение пьес типа «Сарказмов» не лишено было черт полемичности, стремления «затеять скандал» в благонамеренном и чинном обществе, «подразнить гусей», эпатировать музыкальных чинуш, управлявших музыкальными делами и побаивавшихся всякого свежего веяния. Прокофьев выступал здесь против изысканной «вкусности» и парфюмерности музыкального искусства, ратуя за вызывающую, дерзкую выразительность, за обнаженное в своей смелости раскрытие образа. С другой стороны, бросался вызов и эмоционализму «чайковско-рахманиновского» толка, типичным приемам высказывания XIX века, вообще. Как обычно, полемичность приводила к заострению.

По существу, «Сарказмы» Прокофьева являются не лишенным гротескного излома, современным, остро трагическим обличением антигуманистического начала в жизни. Это продолжение линии романтического воплощения такого рода образов у Листа — Скрябина (демонические образы) и в ином плане у Мусоргского, позже — у Шостаковича (образы страдания и тупой жестокости), отчасти Стравинского. Н. Жилев считал, что «...одним из важнейших родоначальников сочинений Прокофьева типа «Сарказмов» несомненно является «Калибан» Чайковского (из фантазии «Буря» по Шекспиру), то есть такая сторона таланта Чайковского, которая у него самого почти не получила дальнейшего развития (за исключением лишь характеристики феи

¹ «Сборник материалов», стр. 155.

Карабос из балета «Спящая красавица», а также, до некоторой степени, ведьмы из «Детского альбома» и четвертой части симфонии «Манфред») ¹.

Из абстрактных образов «Сарказмов» впоследствии вырастут не только «жестokie» и «варварские» темы Шестой фортепианной сонаты, но и вполне конкретные, реалистические образы тевтонских крестоносцев в «Алекса́ндре Невском», надменно чопорных рыцарей в «Ромео и Джульетте», тупых и злых немецких оккупантов в «Семене Котко», чванливых и нервно-издерганных наполеоновских завоевателей в «Войне и мире».

Выясняя смысл, происхождение и дальнейшее развитие образной сферы «Сарказмов», следует констатировать, с одной стороны, их сложную и «отдаленную» социальную опосредованность («гримасы» жизни старого Петербурга, горечь судьбы «маленького человека» в царской России и т. п.) и с другой — стремление избежать идейной тенденциозности. Сам Прокофьев подчеркивал их экспериментальный характер и всякое прямолинейное толкование противоположного типа привело лишь к вульгарному социологизму.

Язык «Сарказмов» характеризуется гармонической жесткостью, ритмической остротой, неожиданностью и резкостью динамических смен, вызывающих повышенную напряженность восприятия². Тематизм пьес имеет подчеркнута инструментальное происхождение, подчас интонационно сложен, и в нем нередко преобладает либо ритмическое начало, либо фонические эффекты. В «Сар-

¹ Н. Жильев. Характерные черты творчества Прокофьева (в книге: «История русской музыки в исследованиях и материалах» под ред. проф. К. А. Кузнецова, т. I. М., 1924, стр. 127).

² «Самые пьесы очень нравились «современникам», может быть потому, что в них сильнее, чем в других вещах того периода, выразились поиски нового языка», — писал композитор в «Автобиографии» («Сборник материалов», стр. 155).

казмах» много колористической игры — регистровых сопоставлений, пятен, бликов.

В ладогармоническом отношении в цикле смело проводится прием столкновения частных эпизодов ладотонального безразличия или блуждания (вплоть до политональности и атональности) с общей тенденцией ладотональной определенности. Ведь поэтика контраста сфер тонального и атонального необычайна и воспринимается в силу этого напряженнее контраста разных ладов и тональностей.

Постоянно экспериментируя в области тематизма и гармонии, Прокофьев стремится «уравновесить» их почти классической строгостью формы, с четкой разграниченностью разделов, ясной, нередко периодической структурой. Отдельные новшества не меняют этого общего впечатления.

Фактура цикла изобилует чисто пианистическими находками.

Образы первого «Сарказма» (f-moll, *Tempetoso*, 1912) своей дразнящей и злобной проничностью, дьявольской усмешкой, колюче издевающейся остротой вызывают ассоциации с «Сатанической поэмой» Скрябина, хотя интонационный строй и характер гармонии совершенно иные.

В «яростных» тритоновых ходах, устрашающей хроматике гармонии и мелодики, в общей динамике энергичного моторного движения ярко выражено «мефистофельское» начало.

Второй «Сарказм» (e-moll, *Allegro rubato*, 1913) полон пряных нонаккордовых созвучий, утонченно-диких, изломанно-дерзостных всплесков, гротесковых ритмических изломов и темповых смен¹. Несмотря на более

¹ В гармонии и ритмике этого «Сарказма» ощутимо воздействие позднего Скрябина.

затуманенную, чем во всех других «Сарказмах», ладовую основу пьесы в целом, в ее кадансах четко выявляется мажоро-минор с тоникой на *ми*. В основе же колорита — пятна, блики, педальные «туманы».

The image shows two systems of musical notation. The first system is for a piano and includes the tempo marking "Allegro rubato" and the performance instruction "m.s." (mezzo sostenuto). The piano part is marked "mf" and "secco e senza Ped.", while the right-hand part is marked "f". The second system is marked "a tempo" and features a piano part with a forte "f" dynamic and a section of 12 notes indicated by a bracket and the number "12".

Третий «Сарказм» (*Allegro precipitato*, 1913) сочинен в «объединительной» тональности с преобладанием *b*-moll. В нем явны и элементы политональности (*b*-moll и *fis*-moll, выписанных отдельно в правой и левой руках). Его сложная тоника: *си-бемоль — ре-бемоль — фа — соль-бемоль — ля* (первое обращение нонаккорда VI ступени *b*-moll) организует ладовую основу. Крайне важны кадансовые отклонения в *F*-dur. Это они, в первую очередь, определяют господствующее положение *b*-moll при общей политональной основе «Сарказма». Беспокойный характер музыки по своему бунтарскому образному подтексту может наводить на ассоциации со «Сценой под Кромами» Мусоргского (главная тема ассоциируется с хором «Расходилась, разгулялась», не-

смотря на все масштабное различие сопоставляемого¹⁾.

Далее следует сугубо гротесковый, пародийно-саркастический эпизод с ремаркой *singhiozzando* (то есть «рыдая»), предшествующий напевно-лирическому, задушевному среднему разделу. Художественная задача своеобразного «срыва в задушевность» выполнена композитором тонко и мастерски (именно «срыва», учитывая общий подход Прокофьева к лирической сфере образов в данном цикле).

Завершаясь уже знакомыми нам первыми вспышками, музыка этого раздела переходит к начальному материалу — токкатно-динамической репризе. Суровая тема постепенно замирает. Доминирование тональности *b-moll* выкристаллизовывается все более и более. Становится ясным, что политональность «Сарказма» тесно связана с излюбленным приемом остинатности, повторами звуков *соль-бемоль — ля-бикар* (записанными в правой руке, как *фа-диез — ля-бикар*).



Несколько вычурный четвертый «Сарказм» (1914), написанный с опорой на два тональных центра — *F-dur* и *des-moll*, имеет ремарку *Maioso* («бешено», «неистово»). Музыка его судорожно стремительна. Нарочитые мелодический излом основной темы (ходы по звукам

¹ На это впервые обратил внимание А. Орелович в статье «О фортепианной музыке раннего периода творчества С. Прокофьева» (сб. «Черты стиля С. Прокофьева». М., 1962, стр. 124—125).

увеличенного трезвучия), ритмическая асимметрия и тяжелые синкопы сурового, набатного среднего эпизода, так же как привлекающие внимание скачки, неистовые вихри пассажей и резкие квартовые комплексы говорят об образе клоунадного шутовства. Но, углубляясь в странную эксцентрику этой музыки, мы обнаруживаем ее внутреннюю, как бы скрываемую под актерской маской повышенной экспрессии, остроты высказывания (например, сверкающие звучания в верхах), саркастическую горечь и надлом. Достаточно обратить внимание на психологически итоговое завершение «Сарказма»: застывшие басы, мелодическое безразличие, усталость и обида...

Наиболее проникновенен пятый «Сарказм» (C-dur, Precipitosissimo, 1914). Это подлинно трагическая пьеса, написанная с глубиной, вдохновением и мастерством образного воплощения. Мы уже приводили ее авторскую программу типично гоголевского «смеха сквозь слезы». Впрочем, восприятие ее программности крайне разноречиво¹. В основе «Сарказма» — два контрастных образа, два начала, воплощенных в простой трехчастной форме.

«Сарказм» открывается суетливо спешащими, нарочито грубыми, на остигнато ритме, аккордами жестокого смеха: «как будто сорвалась жаждущая зрелища толпа» (Б. Асафьев)². Сочетание элементов структурной симметрии и метрической переменности создает противоречивость, внутренне обогащенный образ яростной лавины. Но его монолитность цементируется гармонически-тональной устойчивостью на органном пункте C-dur. В то

¹ «Никакого сарказма в музыке нет. Есть сила и душевное здоровье», — утверждает А. Орелович в цит. статье «О фортепианной музыке раннего периода творчества С. С. Прокофьева» (сб. «Черты стиля С. Прокофьева», цит. изд., стр. 132).

² См.: И. Нестьев, Прокофьев, стр. 103.

же время обилие неаккордовых звуков придает этой аккордовой лавине и взвинченную напряженность и искрящуюся красочность.

Затем вступает ковыляющая, прихрамывающая, чуть всхлипывающая тема, напоминающая образ обиженного, всеми забытого человечка (замкнутый средний раздел). После плотной аккордовой фактуры и ладотональной определенности — двухголосие, неустойчивость, обыгрывание напряженных интонаций тритона и септимы. Здесь появляются даже явно импрессионистские аккорды-шорохи, элементы политональности: но несомненно, что истоки этого образа — в «Гноме» Мусоргского (они еще много раз дадут себя знать в творчестве Прокофьева).

Наконец, в репризе первоначальной темы — резко трансформированный образ издевательского смеха, горького, приглушенного, самобичующего.

Не случайно этот «Сарказм» стал шедевром исполнительства Софроницкого¹.

«Сарказмы» получили шумный резонанс и противоположные отклики. Одни их отчаянно ругали; другие (в том числе А. М. Горький) прислушивались к ним с интересом; третьи — бурно восторгались.

В письме Н. Я. Мясковскому от 29 мая 1915 года С. С. Прокофьев писал: «Я начал понемногу знакомить народ с моим последним опусом — Сарказмами (все пять, наиболее удачные два последних). Народ хватается за голову; одни — чтобы заткнуть уши, другие — чтобы выразить восторг, третьи — чтобы пожалеть бедного автора, когда-то много обещавшего»².

¹ «Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним» (А. Блок. Ирония. Собрание сочинений, т. V, стр. 349) — таков эпиграф к интерпретации Софроницким «Сарказмов».

² Сб. «Н. Я. Мясковский», т. II, стр. 292.

В период 1914—1917 годов Прокофьев пишет ряд значительнейших произведений. Среди них находятся важные для его творческого становления «Гадкий утенок» по Андерсену для голоса с фортепиано (1914), «Скифская сюита» для большого оркестра (1914—1916), Пять стихотворений на слова А. Ахматовой (1915), о которых композитор писал, что «после них многие впервые поверили, что я могу писать и лирику»¹, балет «Сказка про шута» (1915—1920), Первый концерт для скрипки с оркестром (1915—1917), весь основной материал оперы «Ирок» (1915—1916; окончательно завершена во второй редакции в 1927), «Классическая симфония» (1916—1917). В этот же период он завершает начатые еще давно Третью и Четвертую сонаты (1917) и приступает к Третьему фортепианному концерту (1917—1921). Произведения эти очень различны по своей направленности, характеру, языку и выявляют многогранность художественных исканий Прокофьева.

Отголосками такого рода разнообразных устремлений композитора, «осколками» его крупных замыслов, а иногда и просто лирическими отступлениями от капитальных работ являются созданные одновременно с ними двадцать фортепианных миниатюр — «Мимолетности», *op. 22* (1915—1917).

«Первой была сочинена № 5, последней — № 19, — рассказывает Прокофьев, — порядок в сборнике был установлен из художественных соображений, а не из хронологических. Название родилось из стихотворения Бальмонта:

В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой, радужной игры»².

¹ С. Прокофьев. Автобиография. «Сборник материалов», стр. 155.

² Там же.

В фортелианном творчестве Прокофьева цикл пьес «Мимолетности» однако занимает отнюдь не преходящее, «мимолетное» положение. Здесь предельно сжато и конденсированно воплотился основной строй музыкальных образов композитора в их специфически прокофьевском пианистическом выражении.

Важное значение этих пьесок сразу ощутил Н. Я. Мясковский, внимательно следящий за творчеством Прокофьева: «Мимолетности» — ряд небольших по размеру, но крупных по внутреннему содержанию пьесок... — писал он. — Это как бы моментальные записи минутных настроений, капризных вспышек фантазии, моментов внезапного душевного сосредоточения или беспредметного лиризма; то это, легкая шутка, как бы луч улыбки, то острый, неожиданно сорвавшийся афоризм, то взволнованно-негодующий порыв, то, наконец, какое-то безвольное погружение в потустороннее. Преобладают настроения мягкие, мечтательные, усмешливые, изысканно-простые, но, благодаря вкрапленным среди них эпизодам сильным и бурным, целое не получает характера однотонности и однообразия. ...В «Мимолетностях» явно чувствуется какое-то органическое углубление, обогащение авторской души; чувствуется, что композитор уже прошел полосу стремительного — сломя голову — бега и начинает приостанавливаться, оглядываться по сторонам, замечать, что вселенная проявляет себя не только в сногшибательных вихрях, но что ей свойственны, при постоянном движении, и моменты глубокого растворяющего душу покоя и тишины...»¹.

Цикл «Мимолетностей» можно разделить по характеру выраженных в них образов и настроений на не-

¹ Сб. «Н. Я. Мясковский», т. II, стр. 195.

сколько групп. Прежде всего, — нежные, мечтательные, порой сказочные и неизменно подлинно лирические. Таковы №№ 1, 2, 8, 16, 17, 18, 20. Это — и наиболее национально выраженная, интонационно русская группа пьес. Каратыгин отмечал, что «там и здесь, среди всяческих задорных всплесков и взвизгов, суетни и кутерьмы, вдруг пахнет на вас чем-то нежным, кротким, сладостным. Прокофьев и нежность... не верите? Убедитесь самолично, когда эта прелестная сюита выйдет в свет»¹. Лирическая направленность названных «Мимолетностей» приводит Прокофьева в дальнейшем к «Сказкам старой бабушки» и другим шедеврам его лирического дара. Несомненно, лирическая группа пьес — наиболее важная часть цикла по своему общему значению в творчестве композитора.

Вторая группа — пьесы скерцозные, задорные, порой шутивно-юмористические. Таковы №№ 3, 5, 10, 11. Они насыщены юношеской жизнерадостностью. Мир такого рода образов волновал композитора всегда.

И, наконец, третья группа — пьесы остро экспрессивные, необузданно динамичные, а иногда и драматические. Это №№ 4, 14, 15, 19. Они порождены не только эмоциями беспокойства, тревоги, конфликтности. В них очень сильны и чисто зрительные, и театрально-действенные моменты, то есть то, что в дальнейшем получит свое яркое развитие в драматических коллизиях его оперных и балетных сцен.

Остальные номера цикла стоят особняком, разрешая самые различные образные и языковые задачи (например, «Мимолетность» № 7, как бы подражающая арфе).

Общими чертами почти всех «Мимолетностей» являются их внутренняя насыщенность (несмотря на преиму-

¹ В. Каратыгин. Концерты Прокофьева. «Наш век», 1918, № 77 («Сборник материалов», стр. 311).

Щественно повествовательный характер), конденсированная и лаконично-сжатая форма высказывания, интонационно-гармоническая свежесть, непосредственность. В качестве основных выразительных средств здесь использованы короткие мотивы, нередко даже без тематического развития, простейшие приемы гаммообразного движения, характерные ритмические фигуры, подчас сами по себе весьма элементарные. Афористичность образов вызывает интенсификацию выразительного приема, характерного штриха, семантическая нагрузка на который предельно усилена. Так достигается пластическая, осязаемая выразительность, столь ценная в форме миниатюры. Все пьесы написаны либо в простейшей для самостоятельного гомофонного произведения форме периода (иногда периода с дополнениями), либо в простой двух- или трехчастной форме. Во многих из них тональность можно определить лишь условно и, во всяком случае, не ограничиваясь мало вместительными догмами традиционной гармонии.

Первая «Мимолетность» (*Lentamente*, 1917) написана во фригийском ми миноре, хотя в ней и очень сказывается двойная тональная направленность ее темы (a — e), дающая право на толкование определяющего звука *ми* и как I и как V ступени. Все это способствует созданию несколько нейтрального, вводящего в цикл «образа вступления». Главное в ней — поэтично-мечтательное раздумье, грезы. Образ простой, естественный, предельно искренний. Его и исполнительски воплощать надо с минимумом «игры» (как говорил Станиславский, «без актерского наигрыша»), вполне в соответствии с первой авторской ремаркой «pp con una semplicità espressiva» и второй ремаркой «p semplice». Эти ремарки выявляют не только исполнительскую концепцию автора, но и сам характер замысла пьесы. Здесь есть нечто от эпитафии ко всему циклу, эпитафия настраивающего, во-первых, на

лирическое восприятие его и, во-вторых, — на естественность и простоту («новую простоту», как говорил композитор) исполнительского воплощения.

Нетрудно обнаружить в этой «Мимолетности» и черты сказочности, превосходящие «Сказки старой бабушки», ор. 31 (1918).

Вторая «Мимолетность» (Andante, 1916) — углубленная, лирически сосредоточенная. Выразительное начало здесь явно преобладает над изобразительным. Она написана вдохновенно, с замечательным ощущением специфики фортепианного тембра, особенностей регистровых сопоставлений, с огромным разнообразием приемов письма и свободой чисто пианистического воплощения. Тональность — C-dur с сильно выраженными элементами As-dur.



Здесь и сказочная таинственность повествования, и оцепенение, и красочность видений, и эхообразные отзвуки... Сочетание глубоких и покойных басов органного пункта с быстро мелькающими переливами фигураций создает многогранный, внутренне богатый образ.

Интонационная свежесть «Мимолетности» неизменно привлекает пианистов; лаконичная четкость высказывания увлекает за собой слушателя. В конце пьесы как бы особенно настораживается внимание — в последнем красочном аккорде объединены, как чутко подметил Г. Орд-

жоникидзе, субдоминантовая, тритоновая и тоническая гармонии¹.

Прокофьев не забывает, что использование принципа контраста облегчает восприятие цикла, и вот третья пьеса (*Allegretto C — dur*, 1916) — скерцозна, изящна. Ее «изюминка» — в чередовании «колыбельных» и шаловливо-танцевальных ритмов, в артикуляционном разнообразии методов извлечения звука (*legato* и *non legato*, *portamente* и *staccato*, разные оттенки акцентировок и т. п.). Основной прием тематизма — постепенное движение параллельными секстаккордами на белых клавишах. Музыка средней части (форма — простая трехчастная), несколько маршевая, как бы шуточно подпрыгивает в танцевальном ритме. Но общий характер «Мимолетности» хоть и шуточный, все же скорее мягкий, чем острый.

Четвертая «Мимолетность» (*Andante*, 1917) — остро и порой эксцентрично акцентированная скерцозная токката. Звучности *forte* и *sforzando* внезапно переключаются в среднем разделе на пассажную «беготню» в чуть слышном *pianissimo*. В басу — хроматически нисходящие большие септаккорды, а в верхнем голосе — диатонические гаммы в тональностях, соответствующих этим аккордам. В заключении (*Più sostenuto*) — резкая смена темпа, летящий бег переходит в размеренный шаг, тема звучит в увеличении, создавая образ внезапного торможения. Это — решительно преобразованная реприза, с характерным для Прокофьева завершающим иставанием.

Пятая пьеса (*Molto giocoso*, 1915) — одно из наиболее естественных и свежих произведений цикла в скерцозном духе. В то же время это и жанровая сценка. Характер

¹ Или, по Ю. Тюлину, — два пласта «полигармонии» с застрявшим от предыдущего «побочным тоном».

ее веселый и шутливый, и в этом отношении указание «gíocoso» более всего выражает задуманный образ. Мелодика остроумна и капризна (прямолинейное движение с неожиданными заворотами). Во второй части усиливается изобразительное начало, а также элементы фантастики. Несмотря на ремарку «bríoso», сам Прокофьев, великолепно исполняя эту «Мимолетность», никогда не играл ее возбужденно, не форсировал звучность.

Шестая «Мимолетность» (*Con eleganza*, 1915) — порхающе изящный, не слишком углубленный, коротенький танец в простой трехчастной форме, с подчеркнутым двухголосием в классической манере и «скрипичной» штриховкой. Это своего рода интермеццо в цикле.

Седьмая пьеса (*Pitogesco*, то есть «живописно», «картинно», 1916) открывает новый круг образов. Это один из самых изысканных и своеобразных опытов композитора в сфере фортепианной миниатюры. С помощью арпеджированных аккордов и гармонических фигураций Прокофьев создает иллюзию арфообразных звучаний. «Мимолетность» по-импрессионистски живописна и цветиста; в ней явно преобладают элементы гармонии, тембра и фактуры. Ее усложненный пряный колорит резко противопоставлен «простой диатонике» ряда других «Мимолетностей», но в то же время и значительно отличается от стиля французских импрессионистов (по жанру и по фактуре, в особенности). В этой пьесе, конечно же, больше от позднего Римского-Корсакова (периода «Кашея») и Лядова, чем от Дебюсси.

По аналогии с известной «трехъярусной» гармонией скрябинской «Поэмы экстаза» (остов гармонии первых тактов заключительного *Maestoso* в поэме) Прокофьев также широко использует «синтетическую гармонию» из наслоенных друг на друга основных функций лада, имеющую здесь чисто созерцательную красочную осмысленность.

Переходя от седьмой «Мимолетности» к восьмой (Commodo, 1917), как бы очищаешься от изысканной гармонической пряности в атмосфере диатонической простоты и задушевно-покойной лирической непосредственности. Достаточно послушать средний эпизод этой пьесы — эпизод «на белых клавишах» — какая чистота образного мышления, чистота выражения! Убаюкивающе мягкая, песенная мелодика придает пьесе черты русской колыбельной (гармоническая фигурация в левой руке в духе альбертиевых басов, впрочем, больше напоминает моцартовскую фактуру). Музыка этого произведения перекликается с прокофьевскими же романсами на слова А. Ахматовой, ор. 27 — тот же ясный и напевный язык, то же внутреннее спокойствие и умиротворенность, камерно-интимное высказывание «про себя». В то же время тональность E-dur «замутнена» усиленным подчеркиванием секундаккорда II ступени и никогда не показывается в чистом виде. Этот аккорд — своего рода лейтгармония пьесы, порой принимающая характер ее своеобразного устоя, основного конструктивного элемента.

Девятая «Мимолетность» (*Allegretto tranquillo*, E-dur, 1917)¹ не лишена черт клавишной виртуозности, с ее своеобразной моторикой и звуковой прозрачностью пассажей. Важный момент — сопоставление отдаленных регистров. В то же время, несмотря на быстрый темп, пьеса насыщена спокойствием, пассажи легки, да и сами интонации мелодических оборотов полны мягкости, порой даже детской нежности. Нередкое среди исполнительниц этой «Мимолетности» подчеркивание ее этюдно-виртуозного начала не соответствует внутренней сущности задуманного образа.

¹ При ми мажоре ее (согласно авторскому определению) почти равнодействующее значение имеет ля мажор.

Десятая пьеса (*Ridicolosamente*, b-moll, 1915) — казалось бы дурашливый, шаловливо-озорной марш, несколько ассоциирующийся с маршем из оперы «Любовь к трем апельсинам»¹. Однако ее подлинная сущность — в мягкой улыбчивости, а не в обнаженном, экстравагантном комизме. Многие здесь звучит интимным, доверительным голосом (*soffo*), несмотря на кукольно-марионеточную маршевую условность и «петрушечные» гримасы. Замечательное исполнение этой пьесы Генрихом Нейгаузом воссоздавало именно такую, уводящую в мир григовского волшебного царства, звуковую картину.

Прокофьев использует тут один из любимых своих приемов: сочетание равномерно жесткой метричности (ее нарочитость и создает требуемый комизм) и свободного прихотливого ритма, резких темповых смен, столкновение острых *staccato* и выраженных *tenuto*. Живые интонации человеческого голоса в правой руке и забавно механизированное «отстукивание» в левой (остинато на секстаккорде VI степени). Простейшие гармонии (полный и совершенный каданс на т. т. 19—22) — и неожиданные гармонические смещения. Опять, как это часто встречается в творчестве Прокофьева, соединение изысканно сложного с подчернуто простым.

В «Мимолетности» № 11 (*Con vivacita*, 1917) обращает на себя внимание резкое противопоставление крайних частей средней. Крайние части воссоздают ритмически острый, пластически рельефный танец в стиле классицизма с манерными поворотами и галантными взлетами; средняя часть — застенчиво-целомудренный и несколько грустноватый по колориту, типично русский диатонический напев, изложенный прозрачными параллель-

¹ Г. Нейгауз решительно протестовал против перевода ремарки *ridicolosamente* как «насмешливо» или «смешно», настаивая на слове «смехотворно», во всем его ироническом значении.

ными голосами (в форме восьмитактного периода). По совершенству и законченности образного воплощения, композиторскому мастерству эта «Мимолетность» должна быть признана одной из лучших в цикле.

Двенадцатая «Мимолетность» (*Assai moderato, a-moll*, 1916) несколько неожиданно погружает в атмосферу медленной сумрачной вальсовости. Прокофьевская неповторимость, своеобразие почерка выражены здесь не столь наглядно, как в других «Мимолетностях»¹.

Эпизоды *Lento* и *Vivo* в конце пьесы выводят из танцевальной сферы. Характерна прозрачная фактура пустых квинт и движущихся по хроматическому ряду параллельных больших терций (второе предложение после гаммы глиссандо).

Тринадцатая «Мимолетность» (*Allegretto, gis-moll*, 1916) — гротескный танец с чертами нервной скерцоности. Это — несколько вычурная в своих подчас полиладовых мелодических оборотах (особенно в крайних разделах) и остро напряженная в середине (возможно, не без влияния оперы «Игрок», писавшейся в то же время) пьеса в трехчастной форме. Ладовая неопределенность обрамляющих разделов компенсируется соль-диез-минорной устойчивостью центрального (основного) раздела и продолжительной соль-диез-минорной тоничностью в самом конце. В целом это произведение воспринимается как интермеццо или как пьеса, «вводящая» в мир последующих, более острых и возбужденных переживаний.

«Мимолетность» № 14 (*Ferocce, C-dur*, 1917) — одна из значительнейших в цикле. Это — скерцо в простой трехчастной форме. Ее напряженный, «дикий», запальчивый динамизм, грубоватая стихийность нагнетания,

¹ Не без оснований Л. Гаккель усмотрел в этой пьесе черты стиля позднего Рахманинова (см.: Л. Гаккель. Фортепианное творчество С. С. Прокофьева. М., 1960, стр. 52).

Нервная смятенность предвосхищает многие ярко драматические страницы «Александра Невского», «Семена Котко» и других крупных реалистических творений композитора периода 30—40-х годов (сцены столкновений враждующих сил, образы жесткие, злобные, резкие).

Тревожная атмосфера этой «Мимолетности» передана беспокойными репетициями диссонансирующих созвучий, нервной моторикой, волевой, синкопированной акцентировкой, остротой динамики и агогики «дикого» натиска, яростными арпеджио на септаккордах, взлетающими все выше и выше по «квартирной лестнице». Предельно «ожесточенную» форму выражения эти образы получают в дальнейшем в первой части Шестой фортепианной сонаты композитора (отчасти в *Allegro inquieto* Седьмой). Как одно из относительно ранних выражений образа смятения эта пьеса весьма типична.

Еще резче состояние тревоги выражено в пятнадцатой «Мимолетности» (*Inquieto*, 1917). Остинатная, сухая по звучности фигура в басах (без педали), вдальбливающая тонический звук, создает смятенный фон, на котором вычерчивается в стремительном темпе токкатный поток параллельных квартсекстаккордов. В основе драматургии всей пьесы — контраст между аккордовым шквалом и ответной диатонической мелодией¹. Не создает никакого успокоения и кода: после аккордовой кульминации возникает канон в двойном ритмическом расширении, конденсирующий энергию остинатной темы.

Хотя пьеса и не имеет никаких темповых ремарок, сам характер развития ее образов обуславливает значительные изменения темпов, «гибательные» вольности. Здесь особенно ярко ощущается свойственная музыке Прокофьева

¹ Г. Орджоникидзе в статье ««Мимолетности» С. Прокофьева» определяет эмоциональное содержание этой пьесы так: «перед грозой» (сб. «Черты стиля С. Прокофьева», стр. 169).

ёва органичность соединения метрической равномерности с ритмо-темповой свободой, четкой пульсации — с живым дыханием.

Динамика пятнадцатой «Мимолетности» найдет свое развитие лишь в девятнадцатой, после долгой лирической передышки. И действительно, три последующие «Мимолетности» — шестнадцатая, семнадцатая и восемнадцатая — это лирический оазис в цикле, светлый и нежный. Не случайно такой лирический центр сосредоточен здесь: после сумрачно-вальсообразной двенадцатой, напряженной и несколько вычурной тринадцатой и двух тревожно смятенных — четырнадцатой и пятнадцатой «Мимолетностей». Характерны все три ремарки композитора, выставленные во главе рассматриваемых трех пьес: *Dolente* в шестнадцатой, *Poetico* в семнадцатой и *Con una dolce lentezza* в восемнадцатой; они говорят сами за себя. Прокофьев исполнял эти «Мимолетности» с поразительной обаятельностью, поэтичностью, нежностью, с наредкость мягким и поющим *pianissimo*, — словом, с подлинно проникновенной лиричностью.

Эти три «Мимолетности» являются примером индивидуально неповторимого проникновения композитора в национальное своеобразие русской лирики, в ее элегически светлую и мягкую (но в то же время и строгую!) настроенность, в ее прозрачную напевность.

В шестнадцатой «Мимолетности» (е-фригийский, 1915) два образа (простая трехчастная форма): женских народных причитаний, с их жалобным напевом — в крайних разделах — и убаюкивающего колыхания — в середине. Эти причитания предвещают такие страницы будущего творчества Прокофьева, как плач Катерины в «Каменном цветке». Здесь и возвышенный гуманизм, и интимная философичность. Ее сказочность (в среднем разделе) предвосхищает последующий цикл «Сказок старой бабушки» (начало первой «Сказки»). Подголо-

сочная фактура и фригийский лад говорят о глубоко народном характере создаваемого образа.



Тематизм пьесы сочетает в себе песенную напряженность и декламационную свободу (следствие обильного хроматизма и даже хроматического контрапункта в средних голосах). Средний раздел контрастирует с крайними и своей подчеркнутой диатоничностью и даже жанрово (колыбельная):

Пьеса звучит очень фортепианно; великолепно использованы приемы многопланового письма: сопоставления регистров, педальные возможности и выдержанность басовых «опор», поступенные ходы пустых квинт, органичные пункты на квинтах, смены темпов.

Семнадцатая «Мимолетность» (1915) по своей настроенности продолжает развитие того же образа, что и шестнадцатая: образа напевной, мягкой элегичности. Зерно композиционного замысла — в сопоставлении интенсивно выразительного мелодизма и покойного усыпляющего фона. Интересно своеобразное «верхнее остинато» в начале пьесы. Мелодия как бы вытекает из этого журчания большой и малой секунды и стремится к растворению. Но в то же время она достаточно экспрессивна. Фактура рассчитана на предельно связную игру *legatissimo* и *leggierissimo*, на нюансировку в пределах тончайшего *pianissimo*, на нежную и «дышащую» педаль.

Восемнадцатая пьеса (1917) характерна длительностью своей как бы бесконечной мелодики, которая со-

здает образ, с одной стороны, обаятельного спокойствия, а с другой — истомного ожидания (прокофьевский «вариант» скрябинского *languido!*). Это непрерывно раскручиваемая нить орнаментированных арпеджий, уплывающая вверх «в неопределенность» и истаивающая в конце (один из шедевров рихтеровского репертуара!). Поэзия неопределенности достигается тональной затуманенностью (e-moll? h-moll? F-dur?)¹. В сущности подлинной тоникой здесь является диссонлирующее созвучие *ми-си ля-ре-фа*, и она лишь окружается как вуалью чередованиями h-moll'ных и F-dur'ных трезвучий, образующих основной костяк мелодии. Ее прелесть — в ровности дыхания, в неизменности *pianissimo*, в динамической и агогической простоте высказывания. Все «в себе», строго и сдержанно. А главное — это как бы «остановившееся» в томительном ожидании время².

Девятнадцатая «Мимолетность» (*Presto agitatissimo e molto accentuato*, 1917) имеет необычную историю возникновения. По словам автора, это как бы зарисовка взволнованной толпы на улицах Петрограда в дни февральской революции 1917 года. Интересно и симптоматично, что именно эта «Мимолетность» является последней по времени написания. Нервное смятение и динамичность обстановки выражены в пьесе достаточно ярко. В то же время здесь своеобразно трансформированы стихийно-динамические импульсы таких ранних пьес Прокофьева, как «Наваждение», импульсы, получающие новую осмысленность. Острая акцентировка, взрывчатые синкопы, энергично волевые короткие интонации (про-

¹ Ю. Холопов утверждает право трактовать «сложную тонику» этой «Мимолетности» как доминантовую гармонию ля минора (цит. работа «Современные черты гармонии Прокофьева», стр. 350).

² Г. Орджоникидзе интересно, но, как нам представляется, несколько субъективно определяет содержание этой пьесы словами «во мгле» (цит. статья, стр. 174).

резающие воздух, как выстрелы), хроматическая мелодика чисто инструментального склада, несколько «сутолочный» характер изложения, полутоновые сдвиги и ладовая неустойчивость (тоника C-dur становится явной только в конце) воссоздают достаточно конкретно внешнюю картину уличной возбужденности.

Прекраснейшим лирическим творением — двадцатой «Мимолетностью» (*Lento. Irrealmente*, 1916) — завершается цикл. Обрамление пьесами подчеркнуто лирического склада говорит о доминировании лирического начала в рассматриваемом опусе фортепианных миниатюр.

Созерцательная двадцатая «Мимолетность» носит несколько импровизационный характер, что не совсем типично для творчества Прокофьева, любившего во всем определенность. Мелодическая линия изломана; расплывчата и ладотональная основа (сложное движение в сторону от начального е-дорийского). Грустное, покойно-светлое настроение, чуть сказочный колорит (мелизмы и контраст крайних регистров при незаполненной середине), нисходящие цепочки трехзвучных квартаккордов с их кристалличностью хрупких звучаний, многоточие в завершении — вот основные черты этой обаятельной пьесы-эпилога, пьесы-мечты.

Оглядывая единым взором весь цикл пьес, поражаешься их естественной правдивости, непринужденности высказывания, абсолютной чуждости всякой манерности, обыгрывания «напоказ» каких-либо острых и вообще «интересных» мест. «Новая простота» такого рода лирики ощущается даже в относительно сложных, гармонически и ритмически, построениях. Она обязывает и к своеобразной простоте интерпретации — к сдержанности и строгости, к избеганию даже малейшего намека на «навязывание», «открытость» эмоционального воздействия, исполнительскую риторику или «позу». Все

это, вместе взятое, создает единство цикла, на что со свойственной ему чуткостью сразу обратил внимание Н. Я. Мясковский: «...недостаточное знакомство может вызвать желание играть пьесы разрозненно, но чем более изучаешь, чем более проникаешь в их своеобразие и неисчерпаемое богатство содержания, тем более чувствуешь, что их мимолетность таит в себе какую-то неразрывность, неразрывность дневника, рисующего в своей прерывности, быть может с еще большей ясностью, нежели при преднамеренной связности, единую сущность выжившейся в нем души»¹.

Да, цикл «Мимолетностей», не имея общей сюжетно-психологической канвы, какого-либо определенного тонального принципа связи или интонационной общности все же представляет собой целостное явление. Пьесы объединяет не столько их тип и жанр, нередко даже весьма различные, сколько единое авторское отношение, творческий метод.

В 1918 году, уже находясь в Соединенных Штатах Америки, Прокофьев написал небольшой, но поразительно вдохновенный цикл фортепианных пьес — «Сказки старой бабушки», *op. 31*. Мастерство фортепианного письма композитора к этому времени сильно возросло — ведь в промежутке между «Мимолетностями» и «Сказками» им были завершены Третья (1907—1917) и Четвертая (1908—1917) фортепианные сонаты. А предшествующий 1917 год был вообще чрезвычайно результативен в творческой жизни композитора (завершаются Первый скрипичный концерт, «Классическая симфония», кантата «Семеро их», набрасываются дополнительные эскизы к Третьему фортепианному концерту и

¹ Сб. «Н. Я. Мясковский», т. II, стр. 196.

зарождается замысел оперы «Любовь к трем апельсинам»).

«Сказки старой бабушки» были написаны в период интенсивного созидания совершенно иного по стилю и характеру произведения — жизнерадостно гротесковой оперы «Любовь к трем апельсинам». Но именно в «Сказках» с наибольшей силой проявилась светлая лирическая струя в творчестве композитора: его обаятельная, чисто русская повествовательность и мягкая задушевность во всем ее неповторимо прокофьевском «лица общем выраженье». Может быть не случайно, что как раз в Америке, вдалеке от Родины, он говорит с вдохновенной простотой и печалью о родимой стороне. Как много выражает элегический эпиграф к этому циклу из четырех пьес: «Иные воспоминания наполовину стерлись в ее памяти, другие не сотрутся никогда!».

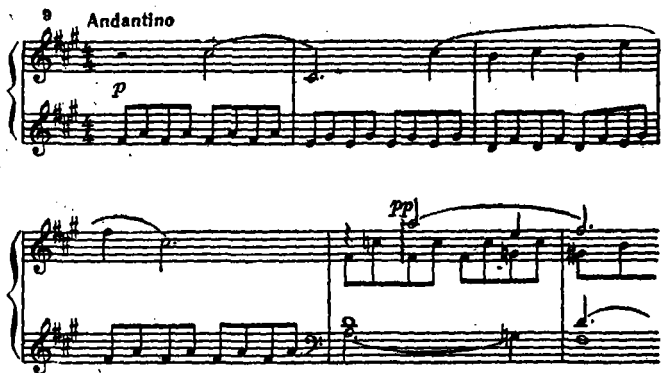
Трогательная задушевность, сердечная ласковость образов всех четырех «Сказок» объединяет их воедино, хотя и не лишает каждую «Сказку» ее характерного облика. Интонационная структура всех пьес, их мелодико-гармонический язык и фактура (в частности, орнаментика и мелизмы), как и общая манера высказывания, близки русской народной песне и русскому былинно-сказительному эпосу. Все четыре «Сказки» выдержаны в темпе неторопливого рассказа, расписаны оттенками таинственной легендарности, чему очень способствует остигатный характер изложения в каждой из них. Все они глубоко и органически связаны с классикой «кучкистов» и Лядова.

Первая «Сказка» (*Moderato d*-дорийский) начинается как бы переборами, «зачином» щипкового народного инструмента (типа гуслей или кантеле). Именно такого рода инструментальным сопровождением «гуслей звончатых» и начинался былинный распев или «сказ» в древней Руси.

Крайние разделы «Сказки» характерны покачивающимся, колыбельным ритмом, создающим образ рассказчика. Средняя часть изображает самую суть таинственного повествования, типично «сказочную жуть».

Весь колорит этой пьесы архаичен, суров, но в то же время и доверительно интимен. В угловатости мелодизма и в особенном изыске минорных гармоний, порой кажущихся лишь хроматически орнаментированными, сразу ощущается все своеобразие прокофьевского языка, с его свежестью «новой простоты».

Вторая «Сказка» (*Andantino, fis-moll*), написанная в натуральном миноре и использующая свойственную ему переменность, особенно тесно связана с русской народной протяжной песней, с ее колоритом нежной грусти и просветленного покоя. Пленительна мягкая теплота и хрупкость звучаний «Сказки».



Третья «Сказка» (*Andante assai*) — самая таинственная и легендарная, самая подлинно сказочная в цикле. Здесь и тревожные, несколько грузные басы с проходящими на их фоне убеждающими речитативами (на-

чало), и сумрачные хроматизмы (середина). Гармонический язык насыщеннее и сложнее, чем в других «Сказках», и не лишен волшебной изобразительности.

Наконец, последняя, четвертая «Сказка» (*Sostenuto*, *h-moll*) прельщает, с одной стороны, эпической широтой запева (в начале), а с другой — экспрессивными интонациями (ход на большую септиму и фанфарные восклицания в середине).

«Сказки старой бабушки» можно считать самыми пространственными пьесами Прокофьева (почти наравне с «Маршем» из оперы «Любовь к трем апельсинам» и «Гавотом» из «Классической симфонии»). Цикл этих вдохновенно простых миниатюр, не требующих виртуозного пианизма, вошел не только в репертуар пианистов всего мира, но и в музыкальный быт. Интересно, что еще в 1923 году в нотографических заметках журнала «К новым берегам» (№ 3) писалось: «Можно почти безошибочно предсказать, что через десять лет в каждом, даже самом небольшом провинциальном городке, где только найдется фортепиано, будут играть эти «Сказки» и восхищаться ими».

Одновременно со «Сказками старой бабушки» Прокофьев сочинил *Четыре пьесы, ор. 32* — «Танец», «Менуэт», «Гавот» и «Вальс». Пьесы эти связаны с двумя линиями творчества композитора — линией оперы «Любовь к трем апельсинам» и линией «Классической симфонии», «Танец» и, в меньшей степени, «Вальс» относятся к первой; «Гавот» и «Менуэт» — ко второй.

Первая пьеса — «Танец» — написана остро, экстравагантно, несколько манерно. Она носит пародирующий характер; марионеточная чеканность, стаккатные звучания, игрушечно-нервные акценты и ритмы не лишены кукольности. Фактура изобилует репетициями и тиратами, что усиливает скерцозно-гротесковые черты.

«Менуэт» — мягкая и тонкая стилизация в манере «галантного классицизма». Типичная характерность кадансов с несколько ироническим оттенком «аккуратности», синтез старомодности с пикантными новшествами, кокетливое обыгрывание метричности — все эти черты своеобразия прокофьевского языка выразились достаточно определенно в «Менуэте» и еще более — в последующем «Гавоте», третьем гавоте композитора, питающего явное пристрастие к этому жанру.

Черты добродушного юмора — в меру сдержанного, в меру шуточного, но всегда по-прокофьевски улыбочивого — проявляются в гавотах Прокофьева как-то особенно легко и непосредственно. Элементы именно старинного народно-хороводного танца (как известно, впоследствии приобретшего грациозную жеманность) сказываются и в этой пьесе. Примитивный воыночный аккомпанемент «обязательные» две четверти затакта, натуральный минор в среднем разделе — все это выдержанные элементы народно-танцевальной архаики.



Однако изысканная изящность мелодического рисунка, общая утонченность колорита напоминают и о мажорности эпохи картин Ватто и клавесинных гавотов Рамо (стиля рококо) или оперных гавотов Люлли (стиля классицизма).

Сам Прокофьев исполнял с исключительной грациозностью эту весьма любимую им пьесу (один из его час

тых бисов). В первом же переходе из затакта в первый такт он выявлял смелое *rubato*, к удивлению всех хулителей его исполнительского искусства, желавших слышать в его игре только метрическую чудо-автоматичность. А с каким *pianissimo*, пленительным изяществом исполнялись многие интонационные «изгибы» гавота!

Пожалуй, наименее типичен для композитора «Вальс» — последняя пьеса из ор. 32: собственно прокофьевский почерк здесь лишь изредка проскальзывает.

В период сочинения пьес ор. 32 основной творческой работой композитора была опера «Любовь к трем апельсинам» (сюжет по Гоцци был рекомендован Прокофьеву В. Мейерхольдом еще перед поездкой композитора в Америку). Музыка ее насквозь пронизана веселой жизнерадостностью, острым юмором, фейерверком чисто сценической изобретательности и театральной условности в стиле «комедии масок». Влияние этой оперы на последующее творчество композитора, и в том числе на фортепианное, нельзя недооценивать. «Маршем» и «Скерцо» из оперы началась изумительная по мастерству и яркости выражения многочисленная серия фортепианных переложений преимущественно оркестровой музыки Прокофьева, переложений, написанных с такой силой пианистического воплощения, что их приходится рассматривать наравне с его специально фортепианными пьесами. Тем более, что начиная с 30-х годов жанр авторских транскрипций занимает в прокофьевском фортепианном творчестве не меньшее место, чем собственно фортепианные произведения (три пьесы из балета «Блудный сын» — ор. 52, 1930—1931; десять пьес из балета «Ромео и Джульетта» — ор. 75, 1937; девятнадцать пьес из балета «Золушка» — ор. 95, 1942; ор. 97, 1943 и ор. 102, 1944, а также ряд других транскрипций разных лет). Каковы же особенности этой вдохновенной деятельности Прокофьева?

Прежде всего, Прокофьев в своих транскрипциях решительно отказался от тех норм свободной творческой обработки, которые были единодушно установлены и по-своему блестяще претворены Листом, Таузигом, Бузони, Годовским, Рахманиновым. Он создавал почти буквальные переложения для фортепиано, пьесы же звучали так, как будто они и были написаны для этого инструмента.

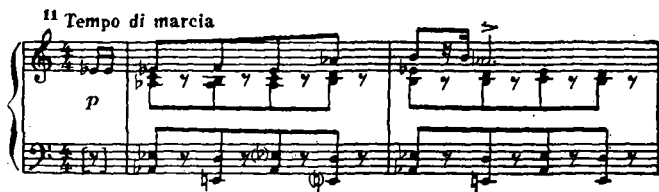
Некоторые композиторы отталкиваются в своем оркестровом письме от фортепианного эскиза. Этот метод был присущ, например, Равелю, еще в большей степени — Скрябину. Несколько в ином виде его применял и Прокофьев. Скрябин и Прокофьев были типичными композиторами-пианистами и концертирующими виртуозами с индивидуально-неповторимым пианизмом и приемами воплощения специфики фортепианного звучания. Прокофьев, как и Скрябин, писал свои оркестровые произведения преимущественно в виде клавира с инструментальными пометками. Перерабатывая эти «клавиры» впоследствии на чисто «фортепианный вариант», Прокофьев, по существу, лишь восстанавливал свой первоначальный эскиз.

С другой стороны, на фортепианных сочинениях Прокофьева лежит определенный отпечаток оркестровки: параллельное ведение голосов, сопоставления в регистрах, пиццикатные штрихи и вообще инструментальные оттенки и т. д.

Таким образом, пианистическое и оркестровое мышление Прокофьева (так же как и Скрябина) были тесно связаны друг с другом, и для успешности авторских переложений оркестровых сочинений для фортепиано и наоборот — фортепианных для оркестра — имелись объективные предпосылки. Вот причина того, что преобладающее большинство авторских фортепианных транскрипций Прокофьева является не только почти точным

переложением оркестровой фактуры, но и совершенным образцом прокофьевского фортепианного письма во всем его пианистическом своеобразии.

Уже первые фортепианные транскрипции Прокофьева — его «Марш» и «Скерцо» из оперы «Любовь к трем апельсинам» — продемонстрировали во всей своей силе указанные нами выше особенности и достоинства его транскрипторского творчества. Пьесы эти, обозначенные ор. 33 тер, особенно «Марш», получили огромную популярность.



Просматривая сцену шествия Труффальдино из второго акта оперы, мы убеждаемся, сколь точно воспроизводит ее Прокофьев в своей фортепианной пьесе «Марш» (музыка «Марша» звучит также в конце третьего действия оперы, а впоследствии используется и в балете «Золушка» в сцене угощения гостей апельсинами во второй картине). Образ придворного комика и затейника Труффальдино, на которого возложена задача во что бы то ни стало рассмешить принца, выражен Прокофьевым в этом марше со всей силой его гротескового юмора. Об этом жизнерадостном, празднично театральном и в то же время остро комическом марше высказался вполне справедливо Б. В. Асафьев: «Написать в наше время такой марш, который выделился бы своей оригинальностью и свежестью среди бесчисленных маршей — это

значит быть действительно одаренным, всем равно дорогим и понятным композитором»¹.

Марш отличается также богатством ладовых красок с неожиданными «слуховыми обманам» и обыгрываниями энгармонизмов отдельных тонов (в основе тональной организации — соперничество двух тонок: ля-бемоль мажора в начале и до мажора в конце)². Весь характер фортепианной фактуры и вызванный всем этим стиль исполнения «Марша» исключительно типичны для прокофьевского пианизма (почти сплошное, отчеканиваемое *martellato*, острые репетиции, резкие *staccato*, частые скачки, метрическое скандирование, четкость и определенность разделов и т. п.). В своем едином нарастании от начала до конца марш разворачивается как увлекательно театральное, красочное шествие.

Вторая пьеса, «Скерцо», почти с такой же редакторской точностью, что и «Марш», воспроизводит скитания принца и Труффальдино по пустыне в третьем акте оперы (дважды прославивший действие антракт). Выдержанное в стремительном темпе *Allegro con brio* и напоминающее по ритму тарантеллу скерцо является характерным образцом виртуозно-динамического фортепианного стиля Прокофьева.

Здесь своеобразно переплетаются, с одной стороны, элементы клавишной четкости Скарлатти, а с другой — характерно прокофьевские перекрещивания голосов, «экзерсисная» техника двойных нот, противоположно направленные пассажи и стихийные динамические нагнетания.

Столь же точно и бережно с точки зрения редакционной обработки, вполне в стиле своих транскрипторских

¹ Цит. по кн.: И. Нестьев. Прокофьев, стр. 212.

² Ля-бемоль мажор может рассматриваться и как низкая VI до мажора.

принципов, отнесся Прокофьев в 1920 году к созданию сюиты шубертовских вальсов. Лирика Шуберта, и в особенности танцевальная стихия его, во многом близки лирическому мироощущению Прокофьева¹. Композиторов сближали строгая чистота лирического выражения, нелюбовь к открытой, не сдержанной аффектации, риторике, целомудренное избегание всяческой красоты или сентиментов, внешней бравуры или показной орнаментации². Любовь Шуберта, с одной стороны, к народным образам, а с другой — к изысканности и изяществу высказывания (смелые модуляции, грациозная тонкость фактуры) также роднили вдохновенного мастера австрийской танцевальной музыки с автором танцев «Золушки» и вальсов «Войны и мира».

Шуберт и Прокофьев³... Как они далеки друг от друга и как близки в своих лирических тенденциях! Это и послужило истинной причиной обращения Прокофьева к шубертовским вальсам и столь бережного отношения к ним⁴.

¹ Мысль о переложении шубертовских вальсов подал Прокофьеву Стравинский.

² Из лирики Прокофьева «чувством большого художника изгнана чувствительность, то есть элемент разлагающий, так называемая водянистость, излишняя откровенность,— писал Н. Я. Мясковский. — Прокофьев делает то же, за что боролся Пушкин, и лирика его не суха и не бедна, но лишь сдержанна и потому будет дольше действительна...» (цит. сб. «Н. Я. Мясковский», т. I, стр. 294).

³ Далеко не случайно именно Прокофьев и Шуберт занимают столь важное место в репертуаре С. Рихтера: именно произведения этих двух композиторов составляют столь часто программы его тематических концертов.

⁴ Несколько в ином плане произведена Прокофьевым аранжировка органной прелюдии и фуги Букстехуде d-moll. Здесь он не скрыл, да, очевидно, и не стремился утаить особенности своего фортепианного почерка. Они сказываются не только в чисто фактурном отношении (например, движение параллельными терциями), но даже в характере обработки кадансов фуги, где заметно ощущаются специфические черты прокофьевского кадансирования.

II

Главным достоинством (или пороком, если хотите) моей жизни были мои поиски оригинального, совершенно собственного языка в музыке. Я чувствую отвращение к подражанию; я ненавижу привычные методы... Я хочу быть самим собой всегда.

В 1923 году Прокофьев сочиняет Пятую сонату — произведение, открывшее новый этап фортепианного творчества композитора. Прокофьев отмечает в «Автобиографии», что эта соната написана «в совсем другом, более изощренном стиле... В общем Пятая соната, Квинтет и Вторая симфония, продолжая линию от «Сарказмов» через «Скифскую сюиту» и «Семеро их», представляли собою самые хроматические из моих сочинений. Здесь было не без влияния атмосферы Парижа, где не боялись ни сложности, ни диссонансов, тем самым как бы санкционируя мою склонность мыслить сложно»¹.

После Пятой сонаты Прокофьев пять лет ничего не пишет для своего излюбленного инструмента. Последующие две фортепианные пьесы — «Вещи в себе», ор. 45 (1928) — вновь приводят композитора к трехлетнему перерыву в фортепианном творчестве.

Весь этот период, взятый целиком — более десятилетия, с 1923 по 1934 годы, за которые были написаны, кроме указанной Пятой сонаты и некоторых других фортепианных произведений, еще Четвертый и Пятый концерты, три сонаты и ряд менее значительных пьес, заслуживает серьезного рассмотрения. Он раскрывает остроту противоречий в эстетическом мышлении композитора, показывает не только напряженность, но и углубленность его стилистических поисков. Произведения «парижского»

¹ «Сборник материалов», стр. 173, 174.

периода постепенно нашли своих исполнителей, вызвали интерес у слушателей. Существовавшее длительное время в нашей практике и музыковедении нигилистическое отношение к фортепианным произведениям этих лет по меньшей мере примитивно.

Фортепианные сочинения Прокофьева того времени имеют свое характерное лицо. В основном это очень своеобразный, весьма камерный, порой утонченно изысканный сонатинный стиль, за редкими исключениями с мало выявляющимся национальным началом. Ему не свойственны дерзость образов раннего периода творчества. Упорные поиски «новой простоты» порой приводят к экспериментальной графичности высказывания, к повышенной субъективности образного мышления. Кое-что связано с тенденциями неоклассицизма, игравшими значительную роль в искусстве Парижа тех лет. Бесспорным достоинством многих произведений того времени являются благородная скромность и серьезность пианизма. Произведения этих лет требуют более дифференцированного подхода, известной переоценки; в отношении к ним необходимо освободиться от груза предвзятой односторонности.

Летом 1928 года композитор создает две фортепианные пьесы «*Вещи в себе*», *op. 45*, отразившие сложность «путей-распутий» и двойственность устремлений Прокофьева. В своей «Автобиографии» он подробно касается обстоятельств, связанных с их сочинением: «Одновременно с симфонией я работал над двумя довольно большими вещами для фортепиано, в которых мне хотелось углубиться в музыку и в самого себя, мало интересуясь облечь содержание в форму, с размаху лезущую в сознание слушателя. (Я совершенно не собираюсь отставлять этот прием, но думаю, что, написав немало легко воспринимаемых сочинений, я могу себе позволить сочинить опус хотя бы, например, для самого себя.) Пьесы

получили название «Вещей в себе» ор. 45. Первая, более длинная, содержала немало тематического материала, местами довольно диатоничного, и, как мне казалось, выглядела не очень сложно. Вторая имела два элемента — хроматический и лирический, последний, проводимый трижды с некоторыми изменениями. К сожалению, название, по-видимому, вызвало ошибочное впечатление, что это абстракция и чистая игра в звуки. Прочтя название и увидя местами сложное изложение, иные поленились добраться до самой музыки. Между тем, один и тот же композитор может думать то сложно, то просто. Пример тому — второй том сонат Бетховена. Никто не решится утверждать, что простые сонаты этого тома лучше или нужнее сложных. Поэтому важно отметить, что стрелы, охотно выпускаемые в «Вещи в себе», обыкновенно летят мимо, ибо критика ведется с неверных позиций, я бы сказал, с позиций непонимания, в чем тут дело»¹. К этому высказыванию композитора нельзя не отнестись со всей серьезностью, даже в случае неполного согласия с ним.

Первая пьеса (*Allegro moderato*) написана в форме рондо. Это свободная последовательность тематического материала, спаянного не столько драматургическим взаимодействием, сколько чисто композиционными приемами развития и формообразования. Запоминаются начало — величавое и мелодически рельефное и конец — звонкий и впечатляющий. В то же время общий колорит пьесы характерен бескрасочностью гармоний, неопределенностью интонирования, чертами какого-то подчеркнутого «конструирования» музыкальной мысли. Замысел, лишенный яркого эмоционального накала, получил адекватное художественное выражение, близкое монохром-

¹ «Сборник материалов», стр. 182.

ной живописи в сером тоне (так называемых «гризайль»).

Вторая пьеса (*Moderato scherzando*) приближается по форме к сонатному аллегро. Она не лишена черт лиnearности, полифонического конструирования с запутанным голосоведением и неожиданными гармоническими сочетаниями. Первая тема — коротенькая, скерцозная, сугубо «упрощенная»; вторая — по характеру лирична, но по интонационному безразличию с трудом укладывается в понятие лирической темы.

В 1930—1931 годах, через три года после «Вещей в себе», Прокофьев создает небольшой сборник фортепианных обработок — *Шесть пьес, ор. 52*. Здесь использована музыка балета «Блудный сын» («Интермеццо», «Рондо», «Этюд»), вокального цикла «Пять песен без слов» («Скерцино»), финала Квартета, ор. 50 («Анданте») и четвертой части Симфонии, ор. 48 («Скерцо»).

«По существу эти шесть пьес являются транскрипциями других моих оркестровых или камерных сочинений,— пишет Прокофьев,— но я заботился о том, чтобы они выглядели вполне самостоятельными фортепианными пьесами, и, предполагая, что это удалось, каждой дал название без ссылки на ту вещь, из которой взят материал. Все пьесы трудны для исполнения и носят концертный характер, за исключением *Andante*, представляющего довольно близкое переложение *Andante* из квартета»¹.

Если «Вещи в себе» раскрывают преимущественно графические черты парижского новаторства композитора, то *Шесть пьес, ор. 52* возвращают к его наиболее мощной старой тенденции обновления традиций. В балете «Блудный сын» уже зарождались многие элементы за-

¹ С. Прокофьев. Автобиография. «Сборник материалов», стр. 189.

мечательной новаторской лирики композитора. Отсюда — от холодновато-изящной музыкальной характеристики Красавицы из «Блудного сына» — ведет свое начало пленительная и в то же время грациозно хрупкая, мягкая, сдержанно скромная лирика Джульетты, Наташи Ростовской, Золушки, Катерины, Невесты. Истоки этой лирики нетрудно обнаружить уже в страстных излияниях Ренаты из «Огненного ангела» (1919—1927). Новая лирика Прокофьева, зарождавшаяся в мучительных поисках и в тяжелых разочарованиях именно в заграничный период его творческой жизни (и во многом даже наперекор всему окружающему!), ближе Прокофьеву позднему, чем раннему. Впрочем, глубокие корни этой лирики уже живут в самом раннем Прокофьеве и «уходят» в классику женских образов Римского-Корсакова, а еще далее — в светлую элегичность русской народной песни.

В первой пьесе — «Интермеццо» — использована музыка первой сцены балета («Уход») с ее образами прощания сестер и старика-отца с покидающим их сыном и братом¹. Несколько грустная, но примирительная тема старика контрастирует с жесткой напористо грубоватой темой Блудного сына.

Вторая пьеса — «Рондо» — также использует музыку первого действия (сцена «Красавица»). Однако здесь взяты темы, характеризующие очарование основного женского образа балета — девушки, полюбившейся сыну. Это — лирическое произведение с прозрачной фак-

¹ Ввиду того, что содержание балета на несколько видоизмененный сюжет библейской притчи малоизвестно, приводим его вкратце словами самого Прокофьева: «...блудный сын, забрав свое имущество, покидает семью, пирует, поддается очарованию красавицы; ограбленный и избитый, он на коленях возвращается к отцу, который встречает его ласково и прощает» («Сборник материалов», стр. 182).

турой, но с множеством чисто пианистических добавлений к партитурному прототипу.

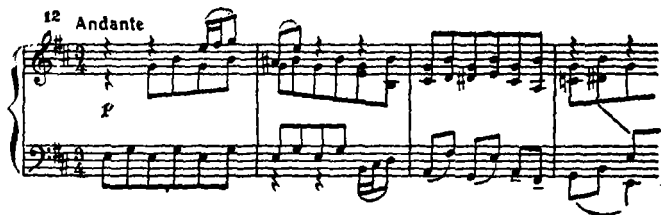
Третья пьеса — «Этюд» — построена на основе музыки седьмой сцены балета («Грабеж»), почти точно воспроизводя ее. «Экзерсисно-пассажный» этюд в темпе *vivace* выписан по преимуществу в графически четком двухголосном унисоне. Однако он зажигателен в своем лишь внешне автоматизированном «вечном движении». От «прежнего» Прокофьева здесь сохранилась резкая акцентировка, скандирование метра, эпизоды характерной *pop legat'*ной игры. Композитор любил этот этюд, неоднократно выступал с ним на концертах и даже записал на пластинку (по-видимому, «голос» Прокофьева — фортепианного виртуоза — здесь играл не последнюю роль).

Следующая пьеса из цикла — «Скерцино» — является, условно говоря, «двойным» переложением автором его четвертого вокализа из «Песен без слов», ор. 35 (1920); ведь он уже был переложен в 1925 году для скрипки и фортепиано, в цикле «Пять мелодий для скрипки и фортепиано», ор. 35 bis¹. Прокофьев придерживается и в фортепианном варианте характерных для скрипичной пьесы особенностей письма. Аккомпанемент прозрачен, хотя кое-где и усложнена фактура изложения. Изящная и хрупкая мелодия звучит в среднем регистре, пленяя своей тонкостью и лирической изысканностью. Чувствуется как бы продолжение той линии образов, которая была выражена композитором в его ахматовских романсах, ор. 27 (1916). Мягкая улыбчивость в этой пьесе дает себя знать в большей мере, чем утонченный изыск, в этом отношении ее связи с ранним творчеством Прокофьева несомненны.

¹ Эти транскрипции для скрипки были созданы по совету известного скрипача П. Коханьского.

Пятая пьеса — «Анданте» — несколько неожиданно для творчества композитора тех лет возвращает нас в лоно русского диатоничного мелодизма — распевного, ясного, чуть элегического. Пьеса эта является обработкой финала Квартета, ор. 50, эскизы которого автор привез еще из России. «Я закончил квартет медленной частью, потому что материал для нее вышел самым значительным в опусе», — пишет он в «Автобиографии»¹. В сущности, Прокофьев продолжает здесь линию своих «классических» *Andante* Второй, Четвертой (в дальнейшем Седьмой) фортепианных сонат и многих аналогичных медленных частей других произведений. Аромат русской созерцательной эпичности, завораживающей поэзии лесной тишины и умиротворенности дает себя знать в этой прекраснейшей пьесе. Достаточно прислушаться к обаятельному «угасанию» в ее коде.

Хотя автор сохранил почти в неприкосновенности четырехголосную фактуру квартета, что и создает насыщенность звучания, углубленная строгая мелодия воспринимается очень легко. Характерных черт прокофьевского «парижского стиля» здесь обнаружить совершенно невозможно.



Последняя, шестая пьеса — виртуозное «Скерцо» — является транскрипцией четвертой части Симфонии для малого симфонического оркестра, ор. 48. Прокофьев

¹ «Сборник материалов», стр. 187.

дважды переделывал Симфониетту (в 1914 и 1929 годах) и считал вторую редакцию настолько существенной, что обозначил ее новым опусом. Здесь характерные черты прокофьевского виртуозного пианизма проявляются очень рельефно. Типичные ремарки раскрывают образный замысел: «risoluto», «secco», «marcando». Вся пьеса проходит в сплошном стаккато и акцентах, развивая в этюдной манере мало изменяющиеся виртуозно-пианистические формулы.

Как видим, Шесть пьес, ор. 52 представляют собой весьма разнородный конгломерат, хотя и мало поддающийся целостной характеристике, но несомненно интересный и во многом удачный.

В период 1931 и 1932 годов Прокофьев сочиняет Четвертый и Пятый фортепианные концерты и *Две сонатины, ор. 54*. Поиски нового языка, «новой простоты» фортепианного письма выразились здесь (так же как и в Пятой фортепианной сонате) прежде всего, в своеобразном миниатюризме замыслов — именно замыслов, а не только формы или фактурного почерка композитора. Избранная им камерная ювелирность самого метода композиции обусловила и тяготение к сонатинным и миниатюрным жанрам, и склонность к графической контурности интонирования, и тенденции к рисуночному, бескрайно «карандашному» колориту и фактуре. Отсюда же и попытки (не всегда успешные) придать черты доступности своим весьма необычным, изобретательным мелодиям и гармониям в этих «странно простых» произведениях.

«К сонатинам у меня всегда было влечение,— пишет Прокофьев,— мне нравилась идея написать совсем простую вещь в такой высшей форме, как сонатная. Подобное же влечение было к концертино, но задуманные концертино обыкновенно разрастались в концерты; в сонатах

тинах же интонации все-таки оказались недостаточно просты, и этот опус не получил того облика доступности, к которому я стремился. В обеих сонатинах лучшие части средние, медленные»¹.

Это замечание Прокофьева о своей большей удовлетворенности медленными частями сонатин очень характерно. Ведь именно в медленных частях легко усмотреть прекрасные черты той лирики, которая в дальнейшем раскроется во всей своей новизне и необыкновенной силе в образах его последующих балетов.

Трехчастная Сонатина e-moll, op. 54 № 1 — лучшая из трех сонатин композитора. Первая часть — *Allegro moderato* — написана в форме сонатного аллегро с двумя контрастными темами и подчеркнуто отделенными друг от друга разделами формы, хотя в разработке мало использован принцип подлинной «разработочности» тематизма, а в репризе нет побочной партии. Главная тема неоднородна и, по существу, дуалистична: яркая, острая, ритмически упругая в своем первоначальном зерне, она далее как бы затормаживается на упорах, аккордовых пластах.

Побочная тема лирична. Она несколько менее характерна, менее индивидуализирована. В разработке обе темы раскрываются широким показом своих мелодико-ритмических импульсов, но без существенных трансформаций самого тематизма. Две кульминации — одна в разработке и вторая (генеральная, более сильная) в конце — скрепляют форму первой части.

Adagietto — вторая часть — построено на двух темах, но не контрастных, а однотипно лирических: первая — певучая, раздумно сосредоточенная; вторая отличается еще большей широтой кантилены, мечтательностью, сочета-

¹ С. Прокофьев. Автобиография. «Сборник материалов», стр. 189.

ющейся с изысканной хрупкостью (интонационные извивы, модуляционные отклонения). Незначительное варьирование этих тем не меняет ни общего тонаса всей части, ни характера самих образов.

Радостный, легкий финал — *Allegretto* — особенно типичен для всего произведения. Это не та открытая, буйная радость прежних финалов прокофьевских сонат (например, Четвертой), покорявшая стихийностью веселья и динамизма. Сонатинная графичность и изысканная камерность изложения как бы несколько сковывают выражение чувств¹.

Вторая сонатина *G-dur* — также один из замечательнейших образцов скромности и обаятельности пианизма Прокофьева тех лет (и доказательств того, как несправедливы огульные нападки на весь этот стиль его фортепианного письма в целом). Ведь позитивные черты в музыке этой сонатины несомненно превышают элементы умозрительности.

Умеренная по темпу первая тема первой части (*Allegro sostenuto*) — настойчивая, мужественная.

Вторая тема — речитативная, более мягкая, но интонационно несколько неопределенная. Впрочем, такого рода «блуждающий» характер мелодической речитации предвосхищает многие поздние шедевры прокофьевской лирики. Фактура здесь менее графична, чем в первой сонатине, и относительно более красочна.

Вторая, медленная часть (*Andante amabile*) воплощает образ сдержанной печали. Общая камерность и утонченность замысла определяют весь колорит. В среднем эпизоде с его прерывистой кантиленой на фоне про-

¹ Незадолго до смерти композитор набросал первые 44 такта предполагаемой Десятой сонаты, представляющие собой изложение и развитие темы, взятой из первой части сонатины, ор. 54 № 1. Рукопись эскиза Десятой сонаты (автограф ее находится в ЦГАЛИ) помечена автором как оп. 137.

зрачных фигураций ощущается большое лирическое чувство, затаенная грусть.

Финал (*Allegro ma non troppo*) несколько напоминает первую часть Пятой сонаты. Та же чистота образности, детская свежесть и наивность выражения, простота высказывания, граничащая со светлой моцартовской непосредственностью и ясностью. Однако вторая тема финала кажется несколько блеклой и по настроению нейтральной.

Обе сонатины, ор. 54 уже нашли своих активных пропагандистов-исполнителей. Отказ Прокофьева в этих пьесах от бурной темпераментности фортепианного письма ранней поры, динамическая сдержанность и известная образная нивелированность слишком настораживают пианистов и слушателей. Но в этой общей камерности сонатин чувствуется прелесть сдержанно скромного, хрупкого и всегда искреннего выражения, и нельзя не поддаться силе их художественного воздействия.

Третью сонатину *S-dur*, ор. 59, названную «Пасторальной», композитору, по его словам, «удалось сделать яснее и сонатиннее, чем две предыдущие, ор. 54»¹. Действительно, тематический материал ее прост, интонационно естественен. Скромность фактуры и мягкая обаятельность обеих тем (вторая из них относительно более насыщена) здесь выражены еще более привлекательно, чем в предыдущих сонатинах. В то же время замысел ограниченнее, эмоциональная сторона подчеркнута нейтральной и преднамеренно нивелированной. Сонатина не имеет динамической кульминации, она как бы вся написана ровной пастелью в светлых матовых тонах, и черты утонченной изобразительности в ней соседствуют на рав-

¹ «Сборник материалов», стр. 193. «Пасторальная сонатина», «Прогулка» и «Пейзаж» ор. 59, а также три пьесы «Мысли» ор. 62 были завершены композитором летом 1934 г.

ных правах с мыслью или настроением. Закреплению этой пьесы в репертуаре пианистов способствовало вдохновенное исполнение ее С. Рихтером.

Вошедшие в цикл *Трех пьес, оп. 59*, кроме названной сонатины, «Прогулка» и «Пейзаж» раскрывают еще в большей степени черты созерцательной изобразительности этого опуса.

Пьеса «Прогулка» изящна, прозрачна, несколько статична. Использованные в ней приемы двухголосия, мягкие и подчеркнута «пресные» гармонии с преобладанием чистых трезвучий как бы предназначены для любования их примитивной простотой. Пьеса вызывает чувство покоя и сладостного безразличия в духе итальянского «dolce far niente» («приятного ничегонеделания»).

Такова же в принципе и пьеса «Пейзаж» оп. 59 № 2, написанная в трехчастной форме. Строго говоря, здесь никакого пейзажа или даже настроения, вызванного им, нет (иначе у импрессионистов с их конкретностью в изображении природы или передаче ощущений от нее). Типично этюдная первая тема этой пьесы, с одnogолосными клавесинными пассажами в быстром движении, более «пейзажна» вторая тема (медленная середина пьесы). Но, очевидно, именно абстракцию пейзажности, а не какой-либо конкретизированный образ и имел в виду автор.

Приблизительно в те же годы (1933—1934) Прокофьев уже в Москве завершает начатый им еще во Франции цикл трех фортепианных пьес «Мысли», оп. 62. Этими произведениями, можно сказать, завершается парижский этап его творчества. Прокофьев писал: «По характеру музыки близок к «Симфонической песне» опус 62—три пьесы для фортепиано под названием «Мысли». Из них вторая — одна из лучших моих удач»¹. В последнее время отношение к циклу «Мысли» в нашем музыкозна-

¹ «Сборник материалов», стр. 193.

нии стало меняться. «Эти три небольшие вещицы, принадлежащие к числу глубоких и прекрасных страниц творчества Прокофьева, еще не получили должной критической оценки», — пишет о них Ю. Холопов¹.

В «Мыслях» обращает на себя внимание зашифрованность образов, некоторая неопределенность эмоций. Поэтому даже часто встречающийся в этих пьесах благородный лирический мелодизм не сразу обнаруживает свою глубинную привлекательность. Однако за этой внешней неопределенностью таится богатая внутренняя многозначность. Так, например, в первой «Мысли» h-moll'ная мелодия могла бы стать, в ином контексте, выраженном сумрачной сосредоточенности. Она перекликается с рядом образов из будущих творений Прокофьева — с темой первой части Первой скрипичной сонаты, отчасти с началом среднего раздела второй части Седьмой фортепианной сонаты, с некоторыми моментами его мрачного мелодизма в балетах и операх третьего периода творчества («Ромео и Джульетта», «Семен Котко» и др.).

Таково же печальное начало третьей пьесы e-moll, где уход почти сразу же в паутину интонационных блужданий легко может вызвать при поверхностном восприятии чувство холодка, впечатление умозрительности. Однако при сосредоточенном неоднократном вслушивании в эти пьесы такое ощущение исчезает.

Внешне очень статичная, вторая (e-moll'ная) пьеса воплощает нечто сходное с неподвижной самоуглубленностью индийских йогов, с образом интеллектуального созерцания... Характерен мажоро-минор ее средней части, завершение на уменьшенном трезвучии в качестве тоники.

В третьей пьесе, написанной в сонатной форме, соз-

¹ Ю. Холопов. Современные черты гармонии Прокофьева. Цит.-изд., стр. 8.

дается ощущение имманентного музыкального движения, хотя и не обладающего видимой направленностью.

И задумываешься: какой же мощный диалектический скачок совершил Прокофьев, обратившись сразу же вслед за тончайшими в своей абстрактной образности «Мыслями», к конкретной киномузыке «Поручика Кижэ», широкоохватной общечеловеческой драматургии «Ромео и Джульетты», очаровательно наивным и непосредственным детским песням, ор. 65!.. Задумываешься, поражаешься и восторгаешься! Какое же могучее творческое начало, начало подлинно новаторской народной почвенности жило в этой постоянно жаждущей открытий, истинно художнической душе? И наконец, какая сила объективных обстоятельств и исторических закономерностей обусловила этот решающий перелом в творческом сознании композитора!

III

«Летом 1935 года, одновременно с «Ромео и Джульеттой», я сочинял легкие пьески для детей, в которых проснулась моя старая любовь к сонатинности, достигшая здесь, как мне казалось, полной детскости. К осени их набралась целая дюжина, которая затем вышла сборником под названием «*Детская музыка*», ор. 65. Последняя из пьесок, «Ходит месяц над лугами», написана на собственную, а не народную тему. Я жил тогда в Полёнове, в отдельной избушке с балконом на Оку, и по вечерам любовался, как месяц гулял по полянам и лугам. Надобность в детской музыке ощущалась явно...», — пишет композитор в «Автобиографии»¹.

¹ «Сборник материалов», стр. 195. Идея написания этих пьес была выдвинута еще в 1934 г. другом С. Прокофьева — Верой Владимировной Алперс (см.: переписку С. С. Прокофьева и В. В. Алперс. Музыкальное наследство, т. I. М., 1962, стр. 429 и 441).

«Двенадцать легких пьес», как обозначил свою «Детскую музыку» Прокофьев, — это программная сюита зарисовок о летнем дне ребенка. То, что речь идет именно о летнем дне, видно не только из ее заголовков; оркестровая транскрипция сюиты (точнее, семи ее номеров) так и названа композитором: «Летний день» (ор. 65 bis, 1941). Здесь как бы «двукратно» синтезировались в творческой лаборатории Прокофьева конкретные впечатления «поленовского лета» и далеких воспоминаний о лете в Сонцовке, с одной стороны, и мир детских переживаний и раздумий, детской фантастики и «были» вообще — с другой. К тому же ведь понятие «детского» для Прокофьева неразрывно связано с понятиями летнего и солнечного. Прокофьев прав, утверждая, что достиг в этой сюите «полной детскости». Двенадцать пьес, ор. 65 — важная веха на творческом пути композитора. Они открывают целый мир его восхитительного творчества для детей, мир, в котором он создает неувыдаемые по свежести и непосредственности, по солнечной радости и задушевной искренности шедевры.

Все это вполне закономерно и глубоко симптоматично. Прокофьев — человек и художник — всегда страстно тяготел к детскому миру, любовно и чутко вслушивался в этот психологически тонкий и своеобразный мир и, наблюдая, сам поддавался его обаянию. В натуре композитора жила — никогда не увядая, но, наоборот, с годами утверждаясь все более и более, — тенденция воспринимать окружающее с позиций жизнерадостной молодости, по-весеннему светло и по-отрочески чисто и непосредственно. Поэтому мир детских образов Прокофьева всегда художественно естествен, органичен, совершенно лишен элементов фальшивого сюсюкания или не свойственной здоровой детской психике сентиментальной красоты. Это одна из сторон внутреннего мира самого композитора, которая в разное время находила и различное отра-

жение в его творчестве. Стремлением к чистоте и свежести детского мировосприятия можно, правда, лишь в известной степени, объяснить и тяготение Прокофьева к сонатинному стилю.

Нетрудно установить также известные параллели между миром детских образов и сферой обаятельно хрупких девических персонажей его музыкально-сценических произведений. Элегическими воспоминаниями о детстве проникнуты и Седьмая симфония и Девятая фортепианная соната, подводящие итог творчеству композитора.

«Сонатинный стиль» Прокофьева подвергся в его цикле детских пьес, однако, значительной трансформации. Прежде всего, он совершенно освобождается от элементов неоклассицизма. На место графики приходит конкретная изобразительность, реалистическая программность. Нейтральность в смысле национального колорита уступает свои позиции русскому мелодизму, тонкому использованию народных оборотов. Преобладанием трезвучности воплощается чистота, безмятежность, спокойствие образов. Вместо изыска с «обыгрыванием» новой простоты появляется кристальный в своей ясности взгляд на мир широко раскрытыми, вопрошающе пытливыми глазами ребенка. Именно способность передавать мироощущение самого ребенка, а не создавать музыку о нем или для него, как отмечалось многими музыковедами, выгодно отличает этот цикл от ряда детских пьес, казалось бы, одинаковой целенаправленности. Продолжая в основном лучшие традиции детской музыки Шумана, Мусоргского, Чайковского, Прокофьев не просто следует им, а творчески развивает.

Первая пьеса — «Утро». Это как бы эпиграф сюиты: утро жизни. В сопоставлении регистров ощущается пространство, воздух! Мелодия чуть мечтательна и кристально чиста. Почерк — характерно прокофьевский: па-

раллельные движения, скачки, охват всей клавиатуры, игра через руку, четкость ритма и определенность разделов. Необычайная простота, но не примитив.

Вторая пьеса — «Прогулка». Трудовой день малыша начался. Его походка тороплива, хотя и несколько с развалыщей. Уже в первых тактах передан ее начальный ритм. Надо успеть все увидеть, ничего не пропустить, в общем, дела очень много... Графическая контурность мелодии и характер непрерывного движения с отстукиванием четвертей призваны создать колорит детски наивной сосредоточенной «деловитости». Однако легкость чуть вальсирующего ритма сразу же переводит эту «деловитость» в соответствующие рамки ребячливой «старательности»¹.

Третья пьеса — «Сказочка» — мир незамысловатой детской фантастики. Здесь нет ничего поражающего воображение, страшного, чудовищного. Это мягкая, добрая сказочка-повествование, в которой быль и мечта тесно переплетены. Можно полагать, что тут воплощаются образы не сказки, рассказываемой детям, а собственные их представления о фантастическом, всегда живущие в сознании детворы совершенно рядом с виденным и пережитым. В сущности, подлинная фантастика появляется только в среднем разделе на ремарке *sostenuto*, а в первом и заключительном разделах преобладает мечтательное повествование с простенькой мелодией на фоне неизменно повторяющихся ритмических оборотов. Эти ритмические повторы как бы «цементируют» форму «Сказочки», сдерживают ее повествовательные тенденции.

Далее идет «Тарантелла», жанрово-танцевальная, виртуозная пьеска, выражающая задорную темперамент-

¹ Созерцательная тема второй части Четвертой симфонии близка музыке «Утра» и «Прогулки» и, по-видимому, является их предтечей.

ность ребенка, захваченного музыкально-танцевальной стихией. Живой и бойкий ритм, упругие акценты, колоритность полутоновых тональных сопоставлений, сдвиги одновысотных тональностей — все это увлекательно, легко, радостно. И в то же время по-детски просто, без специфической итальянской остроты, несомненно непонятной русской детворе.

Пятая пьеса — «Раскаяние» — правдивая и тонкая психологическая миниатюра, ранее названная композитором «Стыдно стало». Как непосредственно и трогательно звучит печальная мелодия, как искренно и «от первого лица» переданы ощущения и раздумья, охватывающие ребенка в моменты таких психологически сложных переживаний! Прокофьев использует здесь тип «поющего-говорящих» (по определению Л. Мазеля, «синтетических») мелодий, в которых элемент речитативной выразительности не уступает выразительности кантиленной.

Но такое настроение мимолетно у детей. Оно вполне естественно сменяется контрастным. Шестая пьеса — «Вальс», и в такого рода закономерности чувствуется не только логика сюитного разнообразия, но и логика музыкально-сценического мышления Прокофьева, театральные законы контрастного последования сцен. Хрупкий, нежный, импровизационно непосредственный ля-мажорный «Вальс» говорит о связях детских образов с миром хрупких, чистых и обаятельных женских образов театральной музыки Прокофьева. Эти две линии его творчества, вернее две линии его художественных идеалов, перекрещиваются и взаимообогащаются. В его девических образах есть детская непосредственность. В его детских образах есть женственная мягкость, обаятельная влюбленность в мир и жизнь. Те и другие поражают весенней свежестью и воплощаются композитором с необыкновенной взволнованностью и вдохновением. Именно в этих двух сферах наиболее отчетливо выразилось

господство лирического начала в его творчестве. От наивно обаятельного детского «Вальса», ор. 65 можно провести линию к хрупкому вальсу Наташи из оперы «Война и мир» — вершине лирической вальсовости в музыке Прокофьева. Эта линия проходит через Es-dur'ный эпизод «Большого вальса» из «Золушки», даже интонационно напоминающего детский вальс. Проходит она и через «Пушкинские вальсы», ор. 120 и «Вальс на льду» из «Зимнего костра», и через «Сказ о каменном цветке», где тема «Вальса», ор. 65 в точности воплощена в сцене (№ 19), изображающей владения хозяйки Медной горы. Наконец — но уже косвенно — она продолжается и в вальсообразной третьей части Шестой фортепианной сонаты, и в вальсе из Седьмой симфонии. Прокофьев развивает здесь углубленную лирико-психологическую линию русской вальсовости, отличающейся, например, от штраусовской, более блестящей, но и более узкой и внешней в своей несколько односторонней радости.

Несмотря на черты детскости, творческий почерк Прокофьева в этом вальсе ощущается очень отчетливо. Традиционная структура изящного ласкового вальса как бы обновлена, интонационные и гармонические отклонения далеки от трафарета (например, весьма необычное завершение периода в субдоминантовой тональности), фактура необычайно прозрачна. Этот вальс быстро получил широкое распространение в педагогической практике и успешно выдерживает конкуренцию с «общепризнанными» произведениями для детей.

Седьмая пьеса — «Шествие кузнечиков». Это — быстрая и веселая пьеса о радостно стрекочущих кузнечиках, всегда вызывающих интерес у ребят своими поразительными скачками. Фантастичность образа не выходит здесь за рамки обычных детских выдумок и в этом отношении заметно отличается от, скажем, таинственной фантастики «Щелкунчика» Чайковского. В сущности, это за-

бавный детский галоп, в средней части которого даже слышатся интонации пионерских песен.

Далее идет пьеса «Дождь и радуга», в которой композитор пытается — и очень успешно — живописать то огромное впечатление, которое производит на ребят всякое яркое явление природы. Здесь и естественно звучащие смелые звуковые «кляксы» (аккорд-пятно из двух рядом лежащих секунд), и, точно падающие капельки, медленные репетиции на одной ноте, и просто «Тема удивления» перед происходящим (нежная и красивая мелодия, спускающаяся с высоты).

Девятая пьеса — «Пятнашки» — близка по стилю «Тарантелле». Она написана в характере быстрого этюда. Так и представляешь себе увлеченно догоняющих друг друга ребят, атмосферу веселой, подвижной детской игры.

Вдохновенно написана десятая пьеса — «Марш». В отличие от ряда других своих маршей, Прокофьев в данном случае не пошел по пути гротеска или стилизации. Здесь нет и элемента кукольности (как, например, в «Марше деревянных солдатиков» Чайковского), пьеса вполне реалистично рисует марширующих ребят. Детский «Марш», ор. 65 получил широкое распространение, стал излюбленной пьесой советского фортепианного репертуара для детей.



Одиннадцатая пьеса — «Вечер» — своей широкой русской песенностью и мягким колоритом вновь напоминает

о великом лирическом даре Прокофьева, о почвенности его мелодизма. Музыка этой обаятельной пьесы насыщена подлинной человечностью, чистотой и благородством чувств. Впоследствии автор использовал ее в качестве темы любви Катерины и Данилы в балете «Сказ о каменном цветке», сделав одной из важнейших лейттем всего балета.

Наконец, последняя, двенадцатая пьеса — «Ходит месяц за лугами» — органически связана с народными интонациями. Вот почему автор счел необходимым в «Автобиографии» разъяснить, что она написана не на фольклорную, а на собственную тему.

Десять пьес-транскрипций из балета «Ромео и Джульетта» (ор. 75, 1937) были первым сборником фортепианных обработок Прокофьева. Они выросли из симфонических сюит ор. 64 bis и ter, написанных композитором на основе балета в 1936 году. Вот что пишет Прокофьев по этому поводу: «Из балета я сделал две симфонические сюиты, по семь частей в каждой. По ходу действия одна не представляет продолжения другой; обе сюиты развиваются как бы параллельно. Некоторые номера сюиты перешли без изменений из балета, другие скомпонованы из материалов, взятых из разных мест. Эти две сюиты не покрывают всей музыки, и мне, вероятно, удастся сделать третью¹. Кроме сюит, я сделал сборник из десяти пьес для фортепиано, выбрав туда те моменты «Ромео и Джульетты», которые лучше поддавались транскрипции»².

Композитор свел воедино основные номера сюит и, таким образом, показал в фортепианной транскрипции почти всю сущность балета, его главные образы, определяющие ситуации, бытовой фон и даже, до известной

¹ Третья сюита была написана в 1946 г. (прим. ред.).

² «Сборник материалов», стр. 194.

степени, его сюжетную канву. Естественно, что и вся наиболее важная часть тематического материала попала в фортепианную сюиту. Вот почему очень успешно исполнявшиеся тотчас же после их написания фортепианные пьесы, можно сказать, «пробивали дорогу» балету, постановка которого была осуществлена лишь в 1938 году в Праге и в 1940 — в Ленинграде.

По существу, все пьесы фортепианного цикла представляют собой несколько отредактированные, с учетом специфики инструмента и особенностей концертного исполнения, фрагменты из клавира обеих симфонических сюит. Из первой сюиты взяты: № 1 — «Народный танец», № 2 — «Сцена», № 4 — «Менуэт», № 5 — «Маски» и начало из № 7 — «Гибель Тибальда» (в фортепианной сюите — «Меркуцио»).

Из второй сюиты: № 2 — «Джюльетта-девочка», № 1 — «Монтекки и Капулетти», № 3 — «Патер Лоренцо», № 6 — «Танец антильских девушек» (в фортепианной сюите — «Танец девушек с лилиями») и № 5 — «Ромео и Джюльетта перед разлукой». Характер пианизма типично прокофьевский, с подчеркнутой лаконичностью изложения, без фактурных излишеств и каких-либо виртуозных эффектов. В этом в какой-то степени сказываются предыдущие авторские поиски «скромного» пианизма в сонатинном стиле «парижского периода». Однако яркость музыкальных образов, драматизм ситуаций обусловили фортепианное изложение хотя и строгое по форме, но интенсивное по содержанию. Музыка всех пьес ясна, выразительна и романтически взволнованна. Располагая пьесы по принципу контраста, Прокофьев стремится воплотить хотя бы в общих чертах линию драматургического развития балета в целом.

Десять фортепианных пьес, ор. 75 сразу нашли себе множество исполнителей, быстро завоевали симпатию в широких кругах слушателей.

В 1938 году Прокофьев написал фортепианную транскрипцию своей четырехчастной сюиты для оркестра «Дивертисмент», ор. 43¹. Музыка этого произведения весьма пианистична, даже эффектна.

В том же 1938 году Прокофьев переложил для фортепиано восьмой номер («Пантомима») из своей партитуры для малого симфонического состава, написанной к спектаклю «Гамлет». Это музыка, сопровождавшая в третьем акте «сцену мышеловки». Композитор назвал ее «Гавот из музыки к трагедии Шекспира «Гамлет». Пьеса приобрела заметный успех и была выпущена отдельно в издательстве С. Кусевицкого.

Самое большое количество фортепианных транскрипций — девятнадцать — создано Прокофьевым на материале балета «Золушка», к сочинению которого он приступил еще до начала войны. В этом балете композитор обратился к классическим традициям хореографического музыкального спектакля с главенствующей ролью танца, а не пантомимы. Такого рода подчеркнутая «дансантичность» в замысле балета, естественно, сказалась и на фортепианных транскрипциях. Большая часть их является старинными танцевальными жанрами, написанными, однако, в свежей, типично прокофьевской манере.

Композитор сумел передать через танцевальную стихию всю гамму тонких ярких и выразительных настроений и образов сказки. Непосредственная нежность сменяется стилизованной иронией, порывистая романтическая устремленность — мягким юмором. От этой музыки веет, прежде всего, какой-то особой добротой, она как бы излучает тихий свет. Все это характерные черты поздней лирики Прокофьева вообще. Этот фортепианный

¹ Фортепианная сюита «Дивертисмент», ор. 43 bis состоит из следующих частей: первая — *Moderato mollo ritmato*, вторая — «Ноктюрн», третья — «Танец», четвертая — «Эпилог».

цикл не столь драматичен и напряжен, как сборник пьес «Ромео и Джульетта», что объясняется самим сюжетом волшебной сказки, ее наивной детской простотой и, естественно, — мягко комедийным изображением сил зла.

Пьесы из «Золушки», менее связанные между собой внутренним стержнем балетной драматургии, заметно объединены общим характером музыки, близостью образов, единством акварельного колорита.

Кстати, композитор и сочинял пьесы «Золушки» несколько по-иному, чем фортепианную сюиту «Ромео». Создавая клавир, он попутно, на основе отдельных номеров (иногда объединяя музыку из разных кусков) писал и их концертные редакции. Важно отметить, что, работая над «Золушкой», Прокофьев создавал свои концертные «транскрипции» для фортепиано раньше, чем оркестровые сюиты, и нередко даже до написания партитуры балета. Таким образом, ряд пьес из «Золушки», строго говоря, даже не является «транскрипциями» в точном смысле этого понятия. Пожалуй, этим и следует объяснить столь виртуозный пианизм некоторых из пьес (например, третьей тетради обработок — Шести пьес, ор. 102). Скорее, такие фортепианные сочинения Прокофьева следовало бы называть виртуозными пьесами для фортепиано на тему из «Золушки»¹. Рассматриваемый нами цикл пьес отличается исключительной доходчивостью. Композитор сумел в музыке балета воплотить со всей органичностью один из ведущих принципов своего творческого метода — сочетание сложного с простым².

¹ Характерно, что С. Рихтер, никогда не играющий никаких транскрипций, охотно исполняет пьесы из «Золушки».

² По этому же поводу подробно пишет исследователь балета Ю. Левашев в статье «Музыка балета «Золушка» С. Прокофьева»: «Четкие ритмы и квадратность построения помогают воспринять подчас сложный мелодико-гармонический язык (не имеющие ясного тонального центра «Фея осени» или эпизоды ссор). Прихотливые,

Десять пьесами из «Золушки» и тремя обработками из ор. 96 (Вальс из четвертой картины оперы «Война и мир» и два танца — «Контраданс» и «Мефисто-вальс» из кинофильма «Лермонтов» — 1942) завершается работа Прокофьева в области фортепианной музыки малых форм¹. Заключительное десятилетие жизни композитора обогатило его фортепианное творчество четырьмя монументальными сонатами, значение которых чрезвычайно велико.

широко разметанные мелодии часто сопровождаются простейшим аккомпанементом, строящимся на аккордах основных ступеней. Так развиваются оба вальса, гавот. А особо остро звучащие темы сопровождаются повторами тонического трезвучия («Принц и сапожники», вихревые эпизоды вальсов). Облегчает восприятие сложной прокофьевской музыки и четкая жанровая основа ее: ритмы вальса, марша, различных бытовых танцев. Да и в самом чередовании различных эпизодов балета сцены с более сложными музыкальными средствами сменяются музыкой первозданной свежести и даже намеренно наивной простоты» («Вопросы современной музыки». Л., 1963, стр. 83).

¹ 22 января 1963 г. была по радио впервые в СССР исполнена запись авторского исполнения «Фантазии на темы «Шехеразады» Римского-Корсакова, сочиненной Прокофьевым за границей (вероятнее всего, в Америке). Рукопись этого произведения отсутствует. «Фантазия на темы «Шехеразады» сделана чисто клавирно: автору не удалось преодолеть (по всей видимости, и непреодолимые) трудности воплощения на фортепиано специфической оркестровой красочности гениальной партитуры Римского-Корсакова.

Глава третья

ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ

Прокофьев написал пять фортепианных концертов (шестой имеется лишь в эскизах). В них отразилась вся мощь и многогранность его композиторского дара раннего и среднего периодов творчества.

Два первых концерта были созданы еще до революции; третий почти полностью сочинен на Родине, но завершен в те годы, когда композитор жил за границей. Два последних концерта сочинялись за рубежом и в них нашли отражение сложные перепутья творчества Прокофьева этого периода.

Первый фортепианный концерт вывел Прокофьева на большую дорогу композитора-пианиста, Второй и Третий — упрочили его мировую славу. Интерес к Пятому концерту был в значительной степени стимулирован его замечательным интерпретатором Святославом Рихтером. И только Четвертый концерт (для левой руки)

не получил широкого отклика, лишь недавно издан и пока что нашел немногих исполнителей (Р. Серкин, З. Рапп, А. Ведерников, М. Биннс). Сам автор никогда его не играл, хотя произведение не лишено многих специфических достоинств.

Объединяющим все пять концертов общим принципом их сочинения является свободная трактовка этого жанра и формы. Достаточно вспомнить, что Первый концерт одночастен, Второй и Четвертый — четырехчастны, Третий — трехчастен, а Пятый — пятичастен. Такое же творческое отношение проявляет композитор к музыкальному языку концертов вообще и к их собственно пианистическому языку, ни в одном из последующих не повторяя приемов высказывания предыдущего.

Первый концерт для фортепиано с оркестром Des-dur, op. 10 сочинялся Прокофьевым в 1911—1912 годах в Петербурге и был впервые исполнен автором 7 августа 1912 года в Москве в концерте под управлением К. С. Сараджева¹. Это было вообще первое выступление пианиста с оркестром. И принято оно было относительно спокойно. Особенно же шумно, даже можно сказать скандально, прошло авторское выступление с Первым концертом через два года.

В «Автобиографии» композитор пишет: «Весной 1914 года, в возрасте 23 лет, я окончил консерваторию по фортепиано и дирижерству. Если к плохому качеству композиторского диплома я отнесся равнодушно, то на этот раз меня заела амбиция, и я решил кончить по

¹ Судя по письму Н. Я. Мясковского Прокофьеву от 13 августа 1910 г. (см. цит. сб. «Н. Я. Мясковский», т. II, стр. 265—266), концерт был начат еще в 1910 г., но, по-видимому, интенсивно сочинялся лишь в 1911.

фортепиано первым. Большую роль играло тут спортивное начало в связи с премией имени Рубинштейна... Для конкурса я выбрал не классический концерт, а свой. С классическим я не рассчитывал переиграть моих конкурентов, мой же концерт мог поразить воображение экзаменаторов новизной своей техники; они просто могли не сообразить, как я с нею справился. С другой стороны, если бы я проиграл конкурс, вышло бы не так зазорно, ибо не ясно было бы из-за чего я проиграл: из-за плохого ли концерта или из-за плохой игры. Из двух концертов я выбрал Первый; Второй прозвучал бы слишком дерзко в стенах консерватории... В результате длинного и бурного совещания премию присудили мне»¹.

Чтобы правильно понять смысл и значение Первого концерта, необходимо вспомнить ту «музыкальную атмосферу», в которой это произведение прозвучало. Римский-Корсаков и Рахманинов «из классиков»; Скрябин и Дебюсси «из новаторов» — вот кумиры тех лет. Только начинал входить в моду Стравинский («Петрушка», 1911); как редкости демонстрировались привезенные из-за границы «Багатели» Бартока (1908), фортепианные пьесы Шенберга...

Несомненно, одной из наиболее заметных, впечатляющих тенденций концерта являлась его остро-задорная полемичность. Можно сказать, что творческий пафос Первого концерта Прокофьева заключался в значительной степени в декларировании нового и самобытного фортепианного языка. Декларация была талантлива и чрезвычайно напориста. Ее девиз можно охарактеризовать как стремление «бросить вызов», «огорошить новизной» и тем самым «сломить сопротивление» музыкаль-

¹ «Сборник материалов», стр. 147—148.

ных консерваторов, стремящихся во что бы то ни стало развивать искусство, только исходя из застывших канонов прошлого. Вспомним раннего Маяковского с его нарочитыми преувеличениями, доходящими до футуристических крайностей, а по существу, — смелого прогрессивного новатора.

«...Первый фортепианный концерт — сочинение двадцатилетнего композитора — вызвал такую критическую бурю, каких давно не знала русская музыкальная жизнь, — пишет Д. Кабалевский. — Восторженные голоса смешались в этой буре с голосами, решительно отвергавшими и само сочинение и его юного автора. Концерт оказался слишком необычным и не столько по форме, языку и пианистическим приемам (хотя здесь было немало нового!), сколько по взрывчатой силе своего жизненного содержания, остро контрастировавшего с анемичной музыкой декадентских салонов того времени. Жизнь решила этот спор, решила не торопясь, но уверенно; более сорока лет Первый концерт Прокофьева исполняется во всем мире, привлекая внимание крупнейших пианистов и неизменно вызывая успех у публики»¹.

Отрицательные отзывы не испугали молодого композитора. Аккуратно «коллекционируя» их, Прокофьев в письмах друзьям остро и едко высмеивает их злопыхательские, как он выражается, «выверты».

Уже начальная волевая фраза вступления, тоекратно утверждаемая на протяжении концерта как его своеобразный тезис, звучит вызывающе смело и дерзко (приводим партию фортепиано):

¹ Д. Кабалевский. О Сергее Прокофьеве. Предисловие к первому тому Собрания сочинений С. С. Прокофьева. М., 1955, стр. III.



Большое значение этой темы не подлежит сомнению. Прокофьев сам говорил, что три проведения темы вступления — это «три кита», на которых построена вся конструкция произведения.

Концерт написан в свободной от условных схем одночастной форме (в духе концертов Листа или концерта Равеля для левой руки). Композитор сумел в рамках этой поэмой одночастности дать хотя и скрытую, но легко обнаруживаемую, четырехчастную последовательность: первая часть — в виде экспозиции; медленная вторая — в виде начинающего разработку эпизода *Andante assai*; третья, типа скерцо, — в виде завершения разработки и финальная, четвертая, в виде репризы. Таким образом, Прокофьев в своем Первом фортепианном концерте обнаружил одну из тех трактовок крупной одночастной формы, в которой определяющей является тенденция к совмещению сонатной одночастности и сонатной цикличности.

Если вступительная тема очень выразительна, то следующая за ней фортепианная каденция (*Poco più mosso*) подчеркнута нейтральна и «безразлична». Она написана в характере этюда. Преимущественный пианистический прием — излюбленное Прокофьевым острое полустаккато, создающее несколько стеклянную звучность (особенно в верхних регистрах). Здесь и графическое двухголосие, и гаммообразные пассажи, и скачки.

Эта каденция прекрасно подготавливает восприятие

жизнерадостной, веселой темы главной партии концерта (Тетро primo), с ее типичной для раннего творчества Прокофьева острой и колкой танцевальностью:



Начинает главную партию соло рояля, но затем ее то подхватывает, то перебивает оркестр. Эта музыка ассоциируется с итальянским народным танцем—тарантеллой (непрерывно стремительное триольное движение, хотя и не в типичном для тарантеллы размере). Впечатление народности звучания дополняется рядом выразительных приемов, напоминающих игру на щипковых народных инструментах (например, аккомпанемент отрывистыми терциями в левой руке). Однако и здесь фортепианная партия изобилует приемами типично прокофьевской виртуозности — игрой *martellato*, параллельными линиями голосов, быстрыми повторениями одной и той же интонации (токатностью), звонкими звучностями в высоких регистрах. Все это — те особенности прокофьевского фортепианного языка, которые в основном сложились еще в его ранних пьесах (этюдах, ор. 2, пьесах «Порыв», «Отчаяние» и особенно «Наваждение» из ор. 4) и вполне сформировались в «соседней» по времени сочинения Токкате.

В момент кульминации главной партии происходит резкий тональный сдвиг — «срыв» в ми минор; внимание слушателя переключается. Траурно, и в то же время фантастично, звучит начало побочной партии в оркестре (*Meno mosso*). Мрачные тембры в *piano* придают музыке какую-то загадочность:

Meno mosso

16

Tr-ni
V-le
p
Tr-ni
V-c.

Archi
Tuba
Cor.

А нервно возбужденная фортепианная партия, с острыми скачками, акцентами, с глиссандо и выстукиваниями скорее ассоциируется с причудливой шутливостью и танцевальностью.

После завершения экспозиции вновь звучит вызывающе волевая тема вступления в оркестре. Затем — пяти-тактовая пауза (слышны лишь отдельные звуки виолончелей в глубоких басах), создающая напряженность ожидания.

Начинается *Andante assai* в соль-диез миноре; это лирическая песня, полная «восточной» неги, с вязкой и терпкой гармонией (засурдиненные звучания струнных).

Andante assai

pp Archi con sord.

pizz.

Cl

От суховатой графичности не остается и следа. Реплика *dolcissimo* (очень нежно) подчеркивает авторский замысел — стремление создать эмоционально насыщенный островок интимной лирики (пусть небольшой, но весьма важный). Разработка основных тем отличается здесь тонким ощущением тембрового колорита фортепиано (комплексные звучания гаммообразных пассажей, педальное «дыхание»).

Замечателен скерцозный раздел концерта (*Allegro scherzando*), выполняющий функцию разработки. Партия фортепиано здесь не лишена черт токатности. Подчеркнутая завершенность мелодий создает четкие грани, резко выявлена и метрическая равномерность. В музыке этого раздела ощущается элемент юношеской бравады.

Опять вспоминаются юношеские произведения Маяковского. Но, конечно же, не бравада (так же как и у Маяковского) определяет, в конечном счете, сущность художественного замысла, хотя она во многом и стимулировала его эмоциональный «заряд».

Яркие и светлые возгласы труб возвещают о начале репризы (*Pochissimo meno mosso*), основную часть которой составляет большая каденция фортепиано. Реприза не просто повторяет материал экспозиции (как это нередко бывает в произведениях Прокофьева), а развивает его. Композитор широко использует разработочно-вариационные приемы. Динамизируется мрачно танцевальная побочная партия (*cis-moll*), проходящая в басах оркестра на фоне поэтичной и светлой, несколько в шумановском духе стремительно страстной музыки в верхних регистрах фортепиано.

Концерт завершается темой вступления, которая в заключении-коде воспринимается по-новому. Теперь она звучит без прежнего вызова — победно и ликующе.

«Концерт этот может быть, по преимуществу, назван блестящим в одинаковой мере и по характеру его тем, и по манере изложения фортепианной партии, изобилующей бесчисленными и необычными трудностями, но интересной и выигрышной, — отмечал Н. Я. Мясковский. — Блеск этот, подчеркиваемый сумрачно-суровой темой побочной партии и мягким лиризмом *Andante assai*, получается как бы независимо от того, что музыке концерта, всей в целом, присущ несколько жесткий, прямолинейно-отчеканенный характер... В концерте Прокофьева масса материала, и это часто вызывает упреки в недостатках его формальной структуры. Основателем ли этот упрек? Правда, материала в концерте очень много, но, с одной стороны, это вызывается одночастностью его, а с другой стороны, авторская мысль течет в произведении таким могучим, словно лавовым, потоком, что

недостаток этот почти не ощущается. И скорей, не обратно ли? Не превосходна ли форма концерта, если при всем обилии тем, при применении в репризе разработочно-вариационных приемов все же музыка воспринимается с необычной легкостью и никогда не оставляет впечатления длинноты»¹.

Подытоживая, надо сказать, что Первый концерт, прежде всего, насыщен волевым, утверждающим началом. Именно в этом смысле в нем олицетворено искусство здоровой, сильной личности, и уже этим он заметно выделился среди ряда других концертов того времени. При всем «воинствующем антиромантизме» в нем немало романтического, а наряду с гротесковым озорством дают себя знать и черты подлинно поэтической мечтательности.

Первый концерт Прокофьева давно уже занял прочное место в репертуаре пианистов², и это также подтверждает, что далеко не один только полемический задор составляет его художественный пафос.

Второй концерт g-moll, op. 16 был сочинен Прокофьевым в 1912—1913 годах. Он отличается от Первого большой зрелостью³. Новаторские художественные стремления, смело декларированные в Первом концерте, нашли во Втором не только еще более решительное утверждение, но и более совершенное воплощение. Резкая конфликтность образов доведена здесь уже до

¹ Н. Я. Мясковский. Сергей Прокофьев, Первый концерт для фортепиано с оркестром op. 10 (фотографическая заметка). Цит. по сб. «Н. Я. Мясковский», т. II, стр. 175—176.

² Записан фирмой «Мелодия» в исполнении Святослава Рихтера и Рудольфа Керера.

³ Через десять лет, в 1923 г., Прокофьев, потеряв рукопись партитуры, вторично оркестровал концерт и переработал его фортепианную партию. В этой второй редакции концерт и рассматривается нами.

предела. С одной стороны, во Втором концерте богато раскрылся многогранный лиризм Прокофьева, проявились черты своеобразной романтической приподнятости и даже романтического неистовства (это последнее скажется в дальнейшем со всей мощью вдохновения в опере «Огненный ангел» и Третьей симфонии); с другой — элементы подчеркнутой жесткости, «варварства» и первобытного «скифства». Именно Второй концерт дал наибольший повод «обвинить» Прокофьева в «маяковничаньи» (как выразился рецензент журнала «Зритель»¹). Первое авторское исполнение концерта в Павловске (близ Петербурга) 23 августа 1913 года вылилось в настоящий скандал и освещалось академически настроенной печатью как «дебют фортепианного кубиста и футуриста»².

25 января 1915 года Прокофьев писал Мясковскому: «Вчера я в ИРМО играл Второй концерт, который имел большой успех, хотя иные все же не воздержались и пощикали. Малько продирижировал прилично, а я добросовестно выучил мою партию, и если кто расстраивался музыкой, то утешался пианистом. Среди неожиданных приверженцев концерта оказались: Ауэр, Арцыбушев, Фительберг, Зилоти. Последний еще не забыл мизантропического пинка и довольно беззастенчиво доказывал, что теперешняя его похвала логически вытекает из пре-

¹ Н. Шебуев. Впечатления. «Зритель», 1916, № 74, стр. 4. Конечно, речь шла лишь о Маяковском раннего периода, о тех годах, когда поэт еще не преодолел отрицательных влияний эстетики футуризма.

² Заметки «не-критика». На концерте фортепианного кубиста и футуриста в Павловске. «Петербургская газета», 1913, № 232, стр. 10. Впрочем, были и другие отзывы. Так, например, И. Глебов писал о концерте как о «...прекрасном произведении, ошеломляющем своей искренностью, новизной выражения и насыщенностью содержания» («Музыка», 1915, № 208, стр. 71—73. Цит. по изд.: «Сборник материалов», стр. 317).

дыдущего хаяния. Милый Глазунов вслух ругался довольно неприличными словами»¹.

Однако вопрос о содержании и выразительных средствах Второго концерта значительно сложнее, чем это в свое время представлялось, значительно глубже элементарных симпатий и антипатий. Ибо Второй концерт — прежде всего произведение выдающегося таланта, произведение огромной впечатляющей силы.

Во Втором концерте, в отличие от первого, композитор обратился к естественной для этого жанра, хотя и трактованной кое в чем необычно, многочастной циклической форме. А также восстановил заметно ослабленный в Первом концерте принцип солирования фортепиано.

«Упреки в погоне за внешним блеском и в некоторой «футбольности» Первого концерта повели к поискам большей глубины содержания во Втором, — пишет Прокофьев в «Автобиографии». — Мне кажется, что концерты (за исключением самых совершенных или самых неудачных) бывают двух видов: в одном автору удается ансамбль солирующего инструмента с оркестром, но сольная партия не так интересна для исполнителя (концерт Римского-Корсакова); в другом — сольная партия превосходна, но оркестр существует только как придаток (концерты Шопена). Мой Первый концерт был ближе к первому виду, Второй — ко второму»².

Впрочем, с этим высказыванием Прокофьева можно согласиться лишь отчасти. Ведь Второй фортепианный концерт поражает именно симфонической монументальностью образов, мощью, богатством и размахом виртуозного пианизма, порой даже трактованного оркестрово. В этих отношениях он в большей степени, чем с

¹ Сб. «Н. Я. Мясковский», т. II, стр. 288.

² «Сборник материалов», стр. 144.

концертами Шопена, ассоциируется с В-dur'ным концертом Брамса.

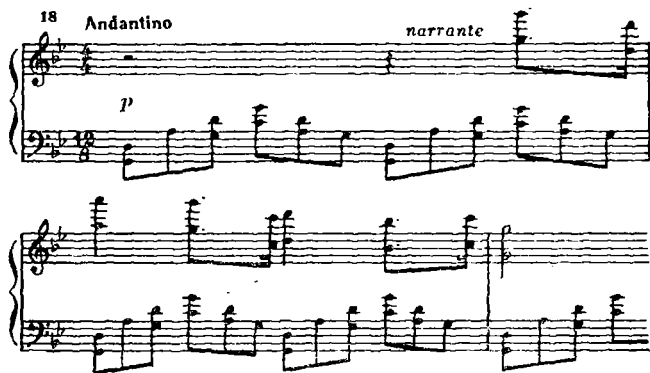
Второй фортепианный концерт Прокофьева более национален, чем Первый. Тематизм его лирических образов, так же как и ряд приемов выразительности (например, интенсивная плагальность), характерно русские. Традиции народной сказочности и поэтического эпоса, а также русской музыкальной классики (Бородина и Римского-Корсакова, в первую очередь) здесь не только соседствуют с элементами новой «жесткой» экспрессии, но и противостоят им.

Черты нового вносятся автором и в трактовку формы. Во втором концерте отсутствует традиционная средняя часть, обычно являющаяся средоточием лирики. Необычна и структура первой части, синтезирующая черты безрепризной сонатной формы и формы трехчастной (реприза резко сжата, и в ней отсутствует побочная партия, а разработка, почти сплошь представленная фортепианной каденцией солиста, начинается с проведения главной темы в главной тональности¹). К тому же особенно большую роль в концерте приобретает принцип вариационности, как известно, в дальнейшем становящийся основным творческим приемом симфонизма Прокофьева. В виде вариаций изложены побочная партия первой части, тема средней части в Интермеццо, темы финала.

Концерт начинается повествовательно романтиче-

¹ Разработка, базирующаяся на фортепианной каденции, имеет место в финале фортепианного концерта Хачатуряна (в еще более «полном» выражении). Проведение же главной темы в разработке в главной тональности — случай весьма редкий, разрыхляющий сонатную форму и вносящий в нее черты рондообразности. В данном примере это следствие «прямолинейной утвердительности» гармонического мышления Прокофьева, следствие его стремления к «интонациям утверждения» вообще.

ской, сказочной темой с ремаркой *narrante* — рассказывая:



Песенная мелодия звучит эпически строго и величаво на фоне мерного колыхания убаюкивающего ритма. Отличительной чертой главной темы концерта является своеобразное сочетание сдержанной повествовательности, размеренной речитации с лирической напряженностью и приподнятостью изложения, взаимопроникновение, казалось бы, контрастно противопоставляемых друг другу черт. В этом — образная многогранность темы.

Побочная партия капризно-танцевальна, кукольно-грациозна; элемент театральности, сценической выпуклости образа преобладает в ней над чертами сказочности. Острые, колючие стаккато, акценты, «всплески», скачки — все говорит о манерной, искусственной церемонности. Тема сложно варьируется, но нигде в дальнейшем более не появляется.

19 Allegretto

p con eleganza

mp

sf

cresc.

f

Разработка представляет собой драматическую фреску в монументально романтическом плане. В ее основе — сольная фортепианная каденция. Здесь сказывается со всей обнаженностью и прямоотой тенденция связать разработку с «разработочностью» каденции, а также стремление раскрыть все возможности и всю мощь монументального «симфонизированно виртуозного» пианизма. Композитор использует, в основном, тематизм главной и отчасти связующей партии, драматически преобразуя его.

Но в еще большей степени опирается он в разработке на фактурно новый, типично романтический матери-

ал, идущий в своих истоках от возвышенного пафоса Сезара Франка и даже протестующе трагедийной патетики Шопена, хотя и сильно переработанных на «прокофьевский манер». Нагнетание колоссальной напряженности приводит к главной кульминации всей первой части. В этот момент вступает оркестр (Темпо I). В. Каратыгин писал по этому поводу следующее: «На каденце автором сделана любопытная ремарка для исполнителя: *Collossalo!* И подлинно, чем-то исполинским, какой-то сверхъестественной, почти гиперболической грандиозностью проникнута эта каденца»¹. Океанская стихия захлестывает... И когда под аккомпанемент засурдиненных скрипок вновь звучит как бы издалека повествовательная первая тема (сокращенная реприза), она воспринимается как возвращение к реальному миру, возвращение из сферы страшных миражей, неистовых бурь и смертельно опасных кораблекрушений к тихому, но печально одинокому очагу жизни.

Из состояния раздумья выводит вторая часть — безостановочно несущееся скерцо. Это — неудержимо ра-

¹ В. Каратыгин. О Втором фортепианном концерте. «Речь», 1913, № 231 («Сборник материалов», стр. 302).

достный поток звуков в параллельном движении фортепианной партии на фоне галопирующей буйной пляски в оркестре (см. прим. 20).

Основной эффект воздействия вырастает из кажущейся самостоятельности фортепианной и оркестровой партий, объединенных лишь общей пульсацией токкатного движения. Подчеркнуто примитивные ритмы в оркестре нарочито переплетаются с яростными динамическими вспышками и причудливыми смещениями акцентов у фортепиано. Солирующая партия поначалу кажется суховатой из-за «экзерсисной» фактуры. Но это впечатление полностью сглаживается: так звонко, по-юношески задорно звучит рояль (особенно в верхнем регистре). Свежесть и задорность здесь прекрасно контрастируют с психологической сгущенностью первой части.

Далее следует Интермеццо (третья часть) — музыка, в основном, кроме среднего раздела, мрачная, жутко фантастическая, порой зловещая. В теме возникают интонации, близкие средневековому песнопению о смерти «Dies irae» («День гнева»).

Властные и жестокие образы Интермеццо прокладывают путь к образам инквизиторов в опере «Огненный ангел», крестоносцев в «Александре Невском». Временами резкость оркестровки приближается к «Скифской сюите» Прокофьева (можно без труда провести историческую «линию» от Второго концерта Прокофьева к жутким эпизодам Второго концерта Бартока, также вызывающего ассоциации с фантазмагориями средневековья)¹.

Интересен ряд композиционных приемов: таковы глиссандирующие «подъезды» и всплески к каждой резко акцентированной доле такта, из которых и составля-

¹ У исследователей это Интермеццо неоднократно вызывало ассоциации с фресками Гойи.

ется основной костяк изложения обоих крайних разделов. В среднем разделе (на цифре 70 с ремаркой *dolce un poco scherzando*), как и в главной теме первой части, создается образ двойственный. Для выражения неги и таинственной сказочности блестяще использована причудливая хроматизированная мелодия у гобоя в октаву с фаготом в высоком регистре, проходящая на фоне прозрачных всплесков флейты и фортепиано, а для выражения образа кукольной маршевости — гармонический остов струнных (*pizzicato*). Это утонченное взаимопроникновение причудливости и маршевости вносит в изложение среднего раздела черты условной марионетности.

Резкая контрастность образов особенно характерна для финала концерта: варварская удаль первозданной, «скифствующей» стихии (главная тема, которую можно рассматривать как вступительную) — и задушевная скромность, и чистота колыбельной темы (тема центрального эпизода, которую можно условно рассматривать как побочную партию)¹. Впрочем, обе эти темы имеют в истоке своем один и тот же музыкальный прототип: разноликое, многогранное творчество Мусоргского, с его шабашем ведьм из «Ночи на Лысой горе», с одной стороны, и нежной лирической музыкой вокального цикла «Детская» — с другой.

Первая тема (ниже приводим партию фортепиано) — угловатая, с хроматизированной основой, множеством скачков, резких перебросов мелодии из одного регистра в другой, причем нередко неустойчивый ход на септиму или нону в одном регистре разрешается в устой в другом регистре — типично прокофьевский прием!

¹ Форма финала несколько напоминает форму первой части, но здесь черт сонатности больше, нежели черт трехчастности. Реприза очень сжата, концентрирована, лаконична.

Allegro tempestoso

21

ff

8-----

Колыбельная тема — одно из прекрасных достижений лирического таланта композитора. Она проста, свежа, по-русски величава и покойна. В своей напевной широте она напоминает такого же рода несколько архаичные колыбельные припевы у Бородина, Мусоргского, Лядова.

22 **Meno mosso**

mp



Материал этой темы подвергается богатому и выразительному варьированию, по своему принципу сходному с варьированием побочной темы в Шестой симфонии или вариациями русско-песенного склада в финале Симфонии-концерта для виолончели с оркестром.

Структура колыбельной темы — ААВВ — чуть напоминает куплетную форму русских песен. Национально русские черты выражены и переменностью лада в мелодии (d-moll — a-moll), и ее квартовыми интонациями с поступенными секундовыми ходами, и своеобразием дитоники (натуральный минор в мелодике и дорийский в гармонии).

Теме (*Meno mosso*) предшествуют очень яркие и красочные аккордовые звучания фортепиано «издалека» (по типу импрессионистических звучаний, например, в «Затонувшем соборе» Дебюсси). В дальнейшем этот же эпизод повторяется с ремаркой «*penseroso*» («задумчиво»).

Вариационное развитие колыбельной темы на время прерывается вторжением грубоватой темы шуточно-скерцозного характера. Но потом вновь появляется чарующая музыка «колыбельной». Она сочетается впоследствии с романтически бурными фортепианными пассажами.

Кода финала поражает своей угловатостью. Здесь сталкиваются первая тема и скерцозная тема среднего раздела. Необычайно резкие интонации и аккорды, ост-

рые ритмические сдвиги, скачки, тембровые эффекты — все это не лишено озорной, несколько нарочитой игры в «дикарство», соответствующей образному замыслу. В то же время звучание очень эффектно и полнокровно¹.

Второй концерт — важнейшая и выдающаяся веха в творческом пути композитора. Это произведение вошло в репертуар многих виднейших пианистов, охотно исполняется на конкурсах и приобретает все бóльшую популярность среди широкой слушательской аудитории².

Третий концерт C-dur, op. 26 был завершен Прокофьевым осенью 1921 года, когда композитор жил во Французской Бретани. Однако бóльшая часть тем этого концерта сочинялась еще в России³. Таким образом, Третий концерт должен быть по праву отнесен к дозаграничному периоду творчества Прокофьева. И действительно, его яркая музыка близка таким произведениям тех лет, как вдохновенная Третья соната. Концерт глубоко связан с русской почвой, с русским национальным мелосом. В этом — определяющие причины внутренней силы и могучего воздействия его музыки.

В то же время Третий концерт заметно отличается как от Первого, так и от Второго. Он не столь полемически декларативен, не столь юношески дерзок и задор-

¹ Конечно, сейчас мы уже воспринимаем как явно преувеличенное известное высказывание В. Каратыгина о завершении концерта: «Леденящий ужас охватывает слушателя, волосы дыбом становятся на голове, когда медные берут заключительные аккорды концерта: трезвучие *as-moll*, лежащее на трезвучии *g-moll* в одной октаве...» (В. Г. Каратыгин. Избранные статьи. М.—Л., 1965, стр. 82).

² Второй концерт записан в прекрасном исполнении Я. Зака. В числе его выдающихся исполнителей должны быть названы М. Юдина, Ч. Боллет, С. Франсуа, К. Бийо, М. Фрагер.

³ Так, еще в 1913 г. была записана тема для вариаций второй части; в 1916—1917 — первые две темы первой части (вступление и главная партия), две вариации к теме второй части; в 1918 — обе темы финала.

рен, как Первый. Нет в нем и высокой романтической патетики Второго концерта. Соотношения между солирующей партией и оркестром здесь более уравновешены. Гибко и мастерски сочетаются динамичность и созерцательность, лирика и эпос, кантилена и токкатность.

«Богатое дарование Прокофьева достигло той ступени развития и полноты выражения, на которой совмещаются неостывший пыл юношеского темперамента, дерзкий клич и вызывающий тон задорного наскока с наступающей мужественной зрелостью и мудростью, когда творческое сознание ищет устойчивого обоснования каждого момента оформления, когда техническое совершенство становится мастерством и когда сочность материала соперничает с виртуозным владением средствами воплощения», — пишет И. Глебов. В музыке концерта «нет места ни ложному пафосу, ни преувеличенному оригинальничанию, ни доминированию изощренного вкуса над здравым смыслом, ни хвастовству приемами за счет органического развития»¹.

Вот почему это произведение столь часто и с неизменным успехом включается в концертные программы лучших исполнителей всех стран².

Радость, свет, жизнелюбие — преобладающие начала Третьего концерта. Их утверждению служит в конечном счете весь разнородный материал произведения (не исключая контрастных образов, оттеняющих его главную оптимистическую направленность).

¹ И. Глебов. Третий концерт С. Прокофьева. «Современная музыка», 1925, № 10 (цит. по сб. «Сергей Прокофьев», изд. 1. М., 1962, стр. 320—321).

² Вдохновенным и блестящим исполнителем Третьего концерта является Э. Гилельс. Третий концерт входит в репертуар В. Горовица, В. Клайберна, С. Франсуа, Л. Оборина, Я. Зака, Б. Джайниса и многих других крупнейших пианистов.

Хотя в Третьем концерте Прокофьева и нет фольклорных цитат, он обладает чертами подлинно русской народности. Это сказывается в строении тем, в вариантно-попевочных приемах развертывания, характерных для русских протяжных песен, в орнаментальных фигурациях и подголосочных проведений, в характере гармонии, нередко связанной с ладами старинных народных песен (в частности, в прозрачной диатонике, близкой русскому переменному ладу).

В удивительно органичном сочетании черт созерцательной народной песенности и активного динамизма — неповторимое своеобразие, замечательное богатство и красота этого произведения. В этом единстве и взаимопроникновении полярно противопоставленных элементов выразительности концерта — проявление его поэтики контраста.

Концерт начинается лирическим вступлением с рёмаркой *dolce* (солю кларнета). Оно напоминает сельские свирельные наигрыши. Мелодия наигрыша чисто русская, широко напевная, в старинном народном ладу и с характерными для Прокофьева чертами «квинтовости», создающей ладовую переменность¹.



Ее сменяют стремительные фигурации струнных, а затем — энергичная, как бы вырвавшаяся на свободу, тема главной партии у фортепиано. Чеканность ритма и волевая акцентировка подчеркиваются унисонами. Стихия распева сталкивается с контрастной стихией ритма; стихия ритма побеждает (приводим партию фортепиано):



Общность начальных интонаций обеих тем несомненна (первые три звука). Но характер их совсем разный. Это — пример органической связи резко противоположных тем в произведениях Прокофьева. Впрочем, интонационная связь между темами в Третьем концерте вообще очень сильна и легко обнаруживается при детальном рассмотрении мелодики.

Главная партия звучит бодро и радостно; фортепианные пассажи и переключки с оркестром придают ей праздничность.

Но вот музыка побочной партии вводит слушателя

и новое настроение. Это уже хорошо знакомые нам образы, близкие побочным партиям Первого и Второго фортепианных концертов, побочной партии Первого скрипичного концерта, ряду «Мимолетностей», множеству грациозных танцевальных мелодий из балетной (и не балетной) музыки и т. д. Подобную тему мы встретим и во второй части Третьего концерта (тема вариаций). Происхождение этих образов достаточно определено: вспомним «Кобольда» Грига или «Гнома» из «Картинок с выставки» Мусоргского ¹.



Разработка непродолжительна. В ней примечательны и яркая, кипучая динамика, и контрастирующая с

¹ «Вторая тема в первой части Третьего фортепианного концерта Прокофьева, рисуя преувеличенные и нетвердые движения опьяненного человека, напоминает характерные сцены Мусоргского», — пишет один из его первых исполнителей С. Фейнберг (С. Фейнберг. О содержании музыки. «Советская музыка», 1967, № 8, стр. 80).

Этой динамичностью распевность темы вступления, входящей важнейшей составной частью в разработку¹.

Тема вступления воспринимается здесь как поэтичайший лирический оазис (красочность оркестра и кантиленность фортепиано), окруженный со всех сторон вихрями виртуозных пассажей. Ширь и светлая грусть кантилены, ее народнопесенные интонации и узорная подголосочная раскраска воспроизводит национальный колорит русской музыки, ощущение простора лесов и степей, необъятности их далей (столь характерное для некоторых полотен русских художников-пейзажистов): Этот лирический эпизод занимает определяющее положение в разработке, является ее своеобразной психологической кульминацией.

Реприза, использующая и главную и побочную партии, сильно развита, динамизированна. Особенно значительно изменению подвергается побочная партия, в которой интенсивно развиваются ее несколько эксцентрические элементы. Еще резче ритмическая угловатость, еще колючее звучности, основанные на стучащем и стеклянном звучаниях фортепиано и кричаще визгливых (флейта-пикколо) или «кастаньетных» тембрах в оркестре.

Перед заключением движение приостанавливается. Но стремительная концовка вновь ввергает в стихию безудержного движения, неожиданно и уже окончательно «обрываясь» лишь в самом завершении. Образ жизне-радостной активности и энергии как бы подытоживает все.

Вторая часть концерта построена в форме темы с пятью вариациями и широким заключением. Изящная,

¹ Строго говоря, средний раздел первой части можно назвать разработкой лишь условно, ибо в нем не разрабатываются ни главная, ни побочная партии.

несмотря на свою нарочитую угловатость, тема с церемонными приседаниями и поклонами, стилизована под старинный танец — гавот:



Эта вдохновенная тема характерна для музыки Прокофьева. В ней есть нечто общее и с ранним «Гавотом» из ор. 12, и с танцами из балета «Золушка», написанными в 40-е годы.

В основе построения вариаций — свободная трактовка основного тематического зерна. Композитор проявляет богатую изобретательность в фигурационной орнаментации темы и тонко вуалирует ее основу. Нередко применяется прием дробления темы на интонационные отрезки. Одинаково характерные завершения музыкальной мысли (плагальные кадансы) скрепляют весь вариационный материал в единое целое.

Первая вариация начинается с гаммообразного пассажа. Но он не воспринимается как проявление какой-либо самодовлеющей виртуозности. Наоборот, пассаж звучит мягко и мелодично. Очертания темы в первой вариации сохраняются полностью.

Вторая вариация резко видоизменяет характер темы, придает ей черты известной карикатурности. Бурные пассажи фортепиано причудливо сочетаются с пронзительными и резкими тембрами труб, излагаю-

щих тему. В характере подачи материала можно ощутить признаки нарочитости, как в Первом фортепианном концерте. Таковы же подчеркнуто острые приемы фортепианного изложения. В ладогармонической сфере — явные признаки полиладовости.

В третьей вариации измененная тема проходит в оркестре. Партия фортепиано содержит здесь специфические трудности для солиста. Она подобна ритмически сложному этюду.

Четвертая вариация — очарованно задумчивое, сказочное повествование; точно природа и люди медленно погружаются в волшебный сон. Все используемые выразительные средства (засурдиненные тембры оркестра, терпкие, почти импрессионистически красочные гармонии) удивительно соответствуют замыслу.

27 *Andante meditativo*

mp

Andante meditativo

ppp Archi con sord

The image shows a musical score for piano and orchestra. The piano part (I) is in the upper system, and the orchestra part (II) is in the lower system. Both systems are in 3/4 time and feature a key signature of one flat. The piano part begins with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The orchestra part shows a sustained, low-register accompaniment for the strings, marked with a pianissimo (*ppp*) dynamic and the instruction "Archi con sord" (strings with mutes). The score spans measures 27 to 30.

Andantissimo

. a. r.

mp

Cor.

p

pp

ppp

Вариация заканчивается медленно сползающим ходом терций с ремаркой *freddo* (холодно, равнодушно); жизнь замирает, и кажется, будто начинает обдавать ледяным ветерком таинственного «Кашеева царства»... От *Andante* Второй сонаты, через «Мимолетности» № 16 и 17, первую часть Четвертой сонаты, «Сказки старой бабушки» и ряд других произведений до второй части Седьмой сонаты проходит эта несравненная линия русской лирической сказочности в фортепианном творчестве Прокофьева. Ее корни — в музыке Римского-Корсакова, отчасти Бородина. А еще глубже — в русской народной сказочности, в тихих и задушевных песнопениях-сказках гуслиаров... Четвертая вариация — лирико-психологическая кульминация второй части.

Пятая вариация поначалу непосредственной связи с темой не имеет. Это — резко акцентированный марш с подчеркнутой механичностью (приводим партию фортепиано):

28 *Allegro giusto*

cresc

mf

Но дальнейшее развитие музыкального материала приводит к разухабистому плясу (в стиле кучерской пляски в «Петрушке» Стравинского), и здесь основная тема уже явно прослушивается:

29 *energico*

f

V-ni

f *energico*

3



В заключении второй части в оркестре под легкий, изящно пританцовывающий аккомпанемент острых фортепианных аккордов проводится основная тема в ритмическом увеличении.

Музыка третьей части стихийно танцевальна, напориста, буйна. Она напоминает праздничные финалы симфоний Бородина и Глазунова. Динамизм и энергия ее воплощены прежде всего в резко акцентированных, необычных плясовых ритмах, богатство которых восхищает. Фортепиано и оркестр в стремительном движении «перебивают» друг друга. Блеск виртуозности переходит в удалство — с присвистами коротких пассажных взлетов и тяжелым «утаптыванием» полнозвучных аккордов. Это образ народного гулянья, масленичного праздника.

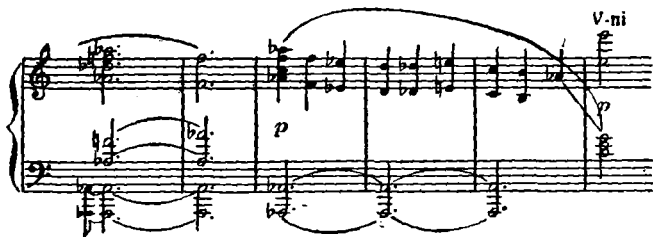
Основная тема финала (стаккато фаготов и пиццикато струнных) своей структурой близка к теме вступления и главной теме первой части — те же особенности ладового строения (натуральный минор), те же народные

(лишь подчеркнуто размашистые) русские обороты; интонации квинтовых ходов определяют начало всех трех тем. В противоположность теме вступления с ее открытой кантиленностью здесь господствует ритмическая основа (как и в главной теме первой части). Однако достаточно спеть эту тему легато и в медленном темпе (то есть произвести как бы «замедленную кино съемку»), как ясно обнаруживается ее характерно прокофьевская и чисто русская лирико-распевная природа, ее скрытая кантабильность, столь частая в прокофьевских скерцозных темах.

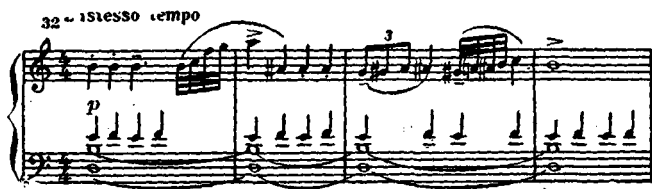


С *Meno mosso* начинается центральный раздел финала. Раздольно звучит выразительная кантилена, красочны переходы в новые тональности. Все поет о цветении жизни и полно внутреннего ликования.





Вот где истоки оптимистического звучания Пятой и Седьмой симфоний, Девятой фортепианной сонаты, балета «Сказ о каменном цветке»! Это тот светлый мир, который пронес композитор через все свое творчество. «Грандиозная панорама русского пейзажа воссоздана в средней части финала Третьего концерта... — пишет Гиви Орджоникидзе в статье «О национальном в музыке», — словно порывы ветра и волны широко разлившихся рек слились в могучий гул и безбрежные просторы полей залиты яркими лучами солнца. Не просто пейзаж видится здесь воображению — это сама Россия в пору весеннего пробуждения. Картина, нарисованная Прокофьевым, сродни романсу Сергея Рахманинова «Весенние воды», где образ весеннего половодья также явно символичен»¹. Неожиданно вторгается шуточно «ковыляющая», «детская» тема. Быстрые «всплески» и нарочитая смена острого staccato и плавного tenuto придают всему эпизоду характер забавы:



¹ «Музыкальная жизнь», 1966, № 16, стр. 17.



После него лирическая тема звучит еще восторженнее. Теперь она украшена богатым узором фортепианного орнамента.

Заключительный раздел финала построен в основном на теме богатырского пляса. Она излагается необычайно виртуозно и изобретательно. Здесь и ритмические перебои (при общей чеканности ритма), и резко звучащие пассажи с параллельными секундами (влияние фактурных приемов Равеля), и различные наложения аккордов.

Здесь же и ряд остро нагнетательных стреттных проведений, создающих как бы динамическую концентрацию звуковой энергии. Они развивают главную тему финала на основе свободного контрапункта сложного типа с использованием как метроритмических сдвигов, так и тональных смещений. Одна из стретт, например, начинается изложением чуть видоизмененной главной темы у фортепиано соло (см. т. 2 после цифры 141), а через две четверти с той же темой свободным каноном звучит оркестр.

В заключении всяческая звуковая «нечисть» как бы «смывается» торжествующим утверждением основной тональности.

Музыка Третьего концерта Прокофьева воспринимается как безудержный гимн свету и молодости:

Но брызнув бешено, все разметал прилив.
Прокофьев! Музыка и молодость в расцвете, —

писал в стихотворении «Третий концерт» поэт К. Бальмонт. Именно такими — солнечными и радостными, по-русски размашистыми, богатырскими представляются нам основные образы концерта, и именно этим он особенно близок советской аудитории.

Четвертый концерт B-dur, op. 53 был создан в Париже в 1931 году по заказу известного австрийского пианиста Пауля Витгенштейна. Солирующая партия в этом произведении написана для одной левой руки.

«Потеряв правую руку на фронте, — отмечает в «Автобиографии» Прокофьев, — Витгенштейн сосредоточил всю энергию на развитии левой, а свои денежные возможности — на заказе концертного репертуара»¹. Так появились на свет «одноручные», сочиненные специально для Витгенштейна, «Симфонические этюды» Рихарда Штрауса, затем концерт Мориса Равеля и, наконец, Прокофьева. Однако Витгенштейн нашел концерт слишком сложным и никогда не играл.

Автор относился к своему необычному произведению с редким непостоянством, и, по-видимому, этим объясняется то, что и он никогда его не исполнял. «У меня у самого не установилась точка зрения на него, — пишет Прокофьев, — иногда он мне нравится, иногда нет»².

Сочинение фортепианных произведений для одной руки имеет свои специфические традиции. Как правило, это — имитация нормальной двуручной игры, но с вынужденной фактурной усложненностью и усиленным использованием средств педализации, в известной степени компенсирующих отсутствие партии правой руки. По этому пути шли и Штраус, и Равель, и Скрябин в его Прелюдии и Ноктюрне, op. 9.

¹ «Сборник материалов», стр. 188.

² С. Прокофьев. Автобиография. «Сборник материалов», стр. 189.

Не любивший нигде и ни в чем проторенных дорог Прокофьев избрал противоположный путь — подчеркивания «одноручности» фортепианной партии: в концерте масса одноголосных пассажей, а оркестровка его соответственно прозрачна. Это произведение камерного плана¹.

В «Автобиографии» Прокофьев дает краткую обобщенную характеристику частям концерта: «первая — быстро бегущая, построенная главным образом на пальцевой технике; вторая — *Andante*, развивающееся не без некоей спокойной важности; третья — играющая роль сонатного аллегро (хотя и отклоняющаяся от этой формы) и четвертая — реминисценция бегущей первой, но в сокращенном виде и вся изложенная *piano*»².

Первая часть (*Vivace*) написана не в сонатной форме, как обычно в концертах, а в сложной трехчастной. Несмотря на суховатую, «аскетическую» фактуру солирующей партии, она обладает своеобразной неоклассической ясностью и прозрачным виртуозным блеском (преимущественно чеканная пальцевая техника).

33 *Vivace*

I *f con brio*

II *Vivace* *p' Archi*

¹ Многие годы композитор собирался осуществить двуручный вариант концерта, но так и не сделал его.

² «Сборник материалов», стр. 189.



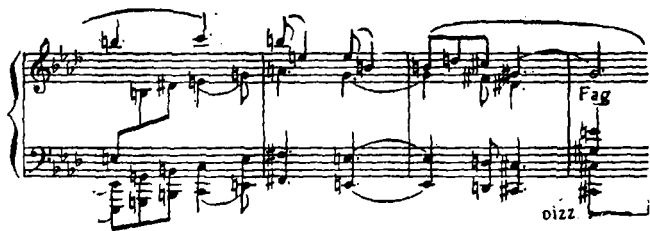
В образах второй части (Andante) сочетается величавость и подлинный лиризм. Форма — вариационная. Привлекательны начало, с его выразительной непосредственностью, и затем эпизоды хрустальных звучаний. Вообще же во второй части явно ощущается известное возвращение к эмоциональной лиричности раннего Прокофьева.

34 Andante
Archi

p dolce

Fag

Musical score for strings and bassoon, starting at measure 34. The tempo is marked 'Andante'. The top staff is for strings ('Archi') and the bottom staff is for bassoon ('Fag'). The strings play a sustained chord with some movement, while the bassoon has a melodic line. The dynamic is marked 'p dolce'. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

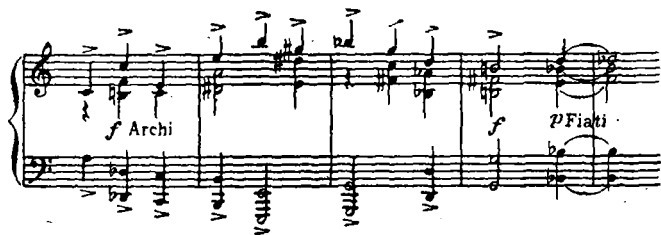


Изложение здесь несколько плотнее и изобилует орнаментальными украшениями. Средний раздел подлинно патетичен и имеет ярко выраженную кульминацию, даже чуть в листовском духе.

Третья часть (Moderato) — в сонатной форме — наиболее драматична и разнообразна. Она богата контрастными ритмами и разнохарактерной мелодикой.

Хотя главная партия воплощает образы властности и несколько жестка по звучанию (диссонансы медных), в ней уже зарождается впоследствии широко развившееся в творчестве Прокофьева лирико-психологическое начало.

Musical score for Moderato. The tempo is marked "Moderato". The score is for Truba (Tr-ba) and Cor (Cor). The piano part is on the left, and the woodwind parts are on the right. The piano part has a "f" marking. The woodwind parts have "v" markings.



Побочная партия — острая, стаккатная, с обилием скачков — излагается на фоне мерных аккордов оркестра. После короткой разработки следует фортепианная каденция, а затем — зеркальная реприза — возвращаются побочная и главная партии.

Интересен факт использования композитором в ряде мест третьей части концерта грустных лирических интонаций, впоследствии вошедших в побочную партию первой части Девятой сонаты.

Мелодический материал четвертой части (*Vivace*) — своеобразного эпилога — воскрешает тематизм первой части (одноголосные фигурации); это придает цельность концерту. Здесь вновь доминирует токкатная колкость, «деловитое» линейное изложение.

В приемах письма, в языке Четвертого фортепианного концерта ясно ощущаются черты творчества Прокофьева последних лет зарубежного периода. Здесь много изящного, пластично скульптурного. Но связи с русской музыкальной речью, со сферой органически близких ему интонаций Родины значительно ослаблены.

«Я искал простоты, но больше всего боялся, как бы эта простота не превратилась в перепевы старых формул, в «старую простоту», которая мало нужна в новом композиторе, — пишет Прокофьев о ряде своих сочинений этого периода. — В поисках простоты я гнался не-

пременно за «новой простотой», и тут-то оказалось, что новая простота, с новыми приемами и, главное, новыми интонациями, совсем не воспринималась как таковая»¹.

В поисках абстрактной «новой простоты» созидались и Четвертый концерт и в меньшей степени Пятый концерт; «издержки» этого трудного метода экспериментирования сказались наглядно. В эмоциональном отношении Четвертый концерт порой «малокровен», точно зажат в стальные тиски нарочитой аскетичности. Обычное в творчестве Прокофьева сочетание простого и усложненного даже несколько утрачивает здесь свойственную ему органичность. И в то же время в концерте есть много моментов подлинно интересной музыки — образов жизнерадостного, задорного юмора и мягкой лирики, эпизодов с весьма оригинальной фактурой, характерной инструментовкой. Несомненно, он получит концертное признание (и не только как специфическое одноручное произведение), несмотря на то, что долго не издавался и очень редко исполняется².

Последний, *Пятый концерт G-dur, op. 55* создавался в 1932 году, незадолго до возвращения Прокофьева на Родину. Вот что пишет композитор в «Автобиографии»

¹ С. Прокофьев. Автобиография. «Сборник материалов», стр. 190.

² В 1963 г. вышло авторское переложение для двух фортепиано под редакцией А. Ведерникова. Первым исполнителем Четвертого концерта для фортепиано явился Зигфрид Рапп, игравший его в 1956 г. в Берлине по рукописи. Впоследствии его исполняли Рудольф Серкин в США (1957), Малькольм Биннс в Лондоне (1960) и многократно — ярко и с увлечением — Анатолий Ведерников в Москве и Ленинграде (имеется грамзапись). Первое его исполнение на концертной эстраде в Москве состоялось 26 февраля 1960 г. Сололист А. Ведерников, дирижер Ю. Силантьев, оркестр Московской государственной филармонии; в Ленинграде — 17 ноября 1959 г. — солист А. Ведерников, дирижер Г. Рождественский.

по поводу сочинения этого произведения: «Если выделить в сторону одноручный Четвертый, то со времени сочинения Третьего прошло более десяти лет, создались новые концепции того, как обращаться с этой формой, пришли в голову кое-какие приемы (пассаж через всю клавиатуру, во время которого левая рука перегоняет правую; аккорды у рояля и оркестра, перебивающие друг друга, и т. д.), наконец, в записной книжке накопилась пачка бодрых мажорных тем. Концерт я вначале не хотел делать трудным и даже предполагал назвать его «Музыкой для фортепиано с оркестром»... Но кончилось тем, что вещь все-таки оказалась сложной, явление, фатально преследовавшее меня в целом ряде опусов этого периода. В чем «объяснение»?»¹.

Не без доли наивности, но с подкупающей самокритичностью Прокофьев пытался найти ответ на этот вопрос. Он полагал, что во всем виновата его страшная боязнь проторенных дорог, нередко разрушавшая самое искреннее стремление к ясности и простоте.

«Кое-где мне просто не удалось быть простым — это другое дело; но я не терял надежды, что целый ряд других мест все-таки окажется совсем простым со временем, когда ухо освоится с новыми интонациями, то есть когда эти интонации войдут в обиход»².

Однако причины, в то время мешавшие Прокофьеву со всей полноценностью воплощать свои художественные стремления, заключаются здесь, как и при создании Четвертого концерта, в ослаблении жизненных связей, в известном отдалении от могучего источника творчества — своей Родины и своего народа. «Изобретением» ин-

¹ «Сборник материалов», стр. 189—190.

² С. Прокофьев. Автобиография. «Сборник материалов», стр. 190.

тонаций, «конструированием» музыкального материала порой приходилось Прокофьеву заменять органическое общение с русской музыкальной стихией, совершенно необходимое и естественное для него как истинно русского художника. И даже гениальная одаренность композитора не всегда могла с абсолютной успешностью сопротивляться этим трудностям, представшим в силу ряда объективных причин на его творческом пути.

В концерте встречаются отвлеченная моторность и жесткое утрирование архаичных приемов фортепианного письма Доменико Скарлатти (а он писал для клавирина!); спорен и вопрос о его стилистической цельности. Сам Прокофьев не был удовлетворен собственно пианистической стороной концерта. Л. Прокофьева рассказывает, что, окончив оркестровку концерта, он «засел за зубрежку его фортепианной партии, все время жалуясь на ее «трудноватость», тем более что он сперва задумывал вещь «легкую и эффектную»¹.

Однако, композитор сумел противопоставить эпизодам несколько сухого и механичного звучания, образам гротеска и эксцентрики эпизоды подлинно вдохновенной музыки, проникнутой мягкой и светлой лирикой в четвертой части, а также жанрово-выразительной в пятой части. И этим он сильно возвысил свой Пятый концерт, хотя и не избавил его от всех «узких мест».

В Пятом концерте с особой остротой проявились также противоречия одновременных стремлений композитора и к монументальному, и к камерному письму, сказывавшиеся в разной степени в течение его творческого пути. Все это придало концерту некоторые признаки

¹ Лина Прокофьева. Из воспоминаний. Сб. «Сергей Прокофьев», стр. 214.

«монтажности». В ней пять частей, вместо обычных трех, но каждая из них относительно мала. Приемы сонатности в предшествовавших Пятому концерту произведениях (Две сонатины, ор. 54) нашли свое отражение и в фортепианном изложении концерта.

В то же время в нем наблюдаются громоздкие приемы монументального пианизма, не всегда гармонично сочетающегося с чертами камерности (ведь Прокофьев, как мы уже отмечали ранее, хотел назвать Пятый концерт «Музыкой для фортепиано с оркестром»). В концерте много контрастности, немало свежего музыкального материала, но не столь же много подлинного драматизма.

По поводу формы Пятого концерта были высказаны интересные и, на наш взгляд, верные соображения В. Блоком в его предисловии к авторскому переложению концерта для двух фортепиано: «В известной степени для композиционного развития цикла в Пятом концерте характерна рондообразность... Первая, третья и пятая части построены на одинаковом или сходном материале и являются своего рода рефренами рондо, а вторая и четвертая части — его эпизодами. Эта особенность сочинения заставляет вспомнить «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, где также налицо рондообразность цикла (с существенными изменениями рефрена в последней части сочинения)»¹.

Первая часть (*Allegro con brio*) написана в рондосонатной форме. Она начинается с относительно краткой экспозиции: волевая и одновременно гротесково колючая главная партия с ведущей ролью фортепиано,

¹ С. Прокофьев. Концерт № 5 для фортепиано с оркестром. М., Музгиз, 1963, стр. 2.

30 *Allegro con brio*

f *col pugno* *pizz.* *f* *V-ni I* *Fl. Ob.*

mf *pizz.* *V-ni II* *Tr-ba* *f* *mp*

лирическая связующая (*dolce* у струнных),

37 V-ni I

Orch. *p dolce*

mf

p

возбужденно радостная побочная (сop brio, т. 24)

38

ff

con brio

Ob., Cl

Cor., Tr-ba

f sub.

и, после повторения главной партии в той же тональности, чуть маршеобразная заключительная (т. 38, духовые и триольные пассажи фортепиано)¹.

Разработка также сжата². С цифры 18 (*Meno mosso*) начинается (в оркестре) средний эпизод в трехчастной форме с чертами мечтательной танцевальности.

В завершении первой части, не лишенной признаков мозаичности, вслед за веселой гротескной эксцентриадой (реприза главной партии) звучат мощные гирлянды аккордов фортепиано и оркестра (*sopra precisione*), как бы в соперничестве наскакивающие друг на друга.

Вторая часть (*Moderato ben accentuato*) — вариации

¹ Л. Гаккель выдвигает заметно иную концепцию в анализе формы первой части (см. стр. 102—103 цит. работы «Фортепианное творчество С. С. Прокофьева»).

² Характерные ремарки «*col rigno*», которым, кстати, и сам автор не следовал, исполняя концерт, как он признавался впоследствии, были им выставлены «для устрашения бабушек»...

на две попеременно разрабатываемые темы (двойные вариации). Музыка подчеркнута метрична и упруга. Фантастическая, отчасти даже ироничная, маршеобразность сочетается в ней со светлой скерцозностью и с элементами лирической манерности старинных танцев.

Глиссандо, скачки, всплески, колючие стаккато и резкие акценты фортепиано; длительные пиццикато струнных и выкрики медных; нарочитая сухость — все это придает музыке характер шутки, иронии, легкой саркастичности. Интересны резкие «вспышки» сопоставлений одноименного мажора и минора (см. прим. 39).

Третья часть (*Allegro con fuoco*) — Токката. Ее музыкальный материал интонационно зиждется на главной и побочной темах первой части, порой прямо повторяя их (см. прим. 40).

39 *Moderato ben accentuato*

Moderato ben accentuato
Cor., Tr-ba, Ob.

Tr-ni, Fag, Timp., Gr. C.

I

6

sf *mf*

Tr-tuba
con sord.

II

40 **Allegro con fuoco (più presto che la prima volta)**

I

p *p*

Allegro con fuoco (più presto che la prima volta)

V-ni I

8

II

p *p*

Обнаженное двухголосие, использование стеклянных тембров фортепиано, прозрачная колючесть оркестровки — таковы средства, применяемые здесь композитором. Функция этого раздела в циклическом плане произведения в том, чтобы обострить восприятие последующей, предельно контрастной ей четвертой части.

Проникновенная четвертая часть (*Larghetto*) — типичное выражение гуманистической прокофьевской лирики, покойной и светлой. Это образ нежной колыбельной, с мерно покачивающимся ритмом, с тонкой раскраской тембрами засурдиненных струнных. Ремарки «нежно», «спокойно», «приглушенно», «очень тихо», «связно» раскрывают авторский замысел: выдвинуть эту часть как своеобразную лирическую кульминацию в гротескно токкатном цикле концерта.

Средний эпизод (*Più mosso*) эмоционально насыщен, музыка даже приобретает черты широкой декламационности (цифра 69) с оттенком внутренне оправданного пафоса (совершенно чуждого внешней риторике).

Реприза повторяет нежные звучания начала. В заключении все замирает на глухо взлетающем фортепианном пассаже и растворяется в тишине.

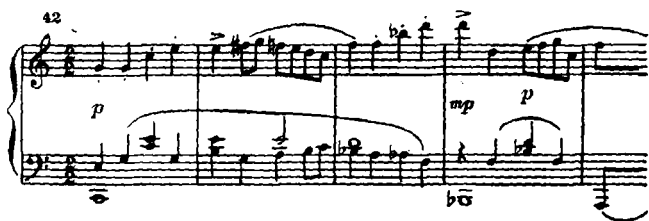
Финал, пятая часть (*Vivo*), написан вдохновенно. Яркий, разнообразный материал воплощен в сонатной форме. Особенно запоминаются две темы: удивительно легкая, подвижно острая — первая в си-бемоль миноре (приводим партию фортепиано):

41 *Vivo*

pp



и радостная, жанрово-пасторальная — вторая (чуть ассоциирующаяся по характеру с известным рондо Бетховена «Ярость по поводу потерянного гроша»):



Примечательна также столь характерная для Прокофьева «завораживающая» музыка (цифра 100) перед воздушно-скерцозной кодой с нсвой танцевальной темой (цифра 104). Этот эпизод «сказочного очарования» может служить также примером полиладовости в концерте.

Пятый концерт не только завершает определенный —

зарубежный этап творчества Прокофьева, но и во многом превосходит последующий¹.

В последние годы Пятый концерт стал заслуженно завоевывать прочное место в репертуаре пианистов².

В 1952 году Прокофьев задумал написать свой *Шестой фортепианный концерт* C-dur, op. 133 — концерт для двух фортепиано и струнного оркестра. Его музыкальные друзья — С. Рихтер и в особенности А. Ведерников, принимавший активное участие в составлении клавиров и переложений симфонической и театральной музыки Прокофьева и первый исполнитель ряда его фортепианных произведений, энергично стимулировали написание этого концерта. «Частые разговоры пианиста А. И. Ведерникова с Сергеем Сергеевичем о новом произведении для фортепиано послужили конкретным поводом к решению написать концерт № 6», — подтверждает М. Мендельсон-Прокофьева³. По ее словам, Прокофьев хотел, чтобы С. Рихтер и А. Ведерников, которым он предполагал посвятить концерт, были и его первыми исполнителями⁴.

¹ «Темы финала своим образным содержанием и в жанровом отношении, несомненно, близки к массовым сценам прокофьевских балетов («Народный танец» в «Ромео и Джульетте», сцена ярмарки в «Сказе о каменном цветке»)», — правильно подмечает В. Блок в предисловии к фортепианному переложению концерта (цит. изд., стр. 3).

² В Москве концерт прозвучал впервые 25 ноября 1932 г. в авторском исполнении с оркестром под управлением В. Голованова, но успеха не имел. Концерт записан в 1960 г. в исполнении С. Рихтера и оркестра Варшавской филармонии под управлением В. Ровицкого (Польша). Эта запись была удостоена Большого приза Французской Академии «Шарль Кро».

³ М. Мендельсон-Прокофьева. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. «Сборник материалов», стр. 382.

⁴ Там же, стр. 373.

Сочинение, судя по эскизам, должно было быть написано в стиле ранних («староклассических») инструментальных концертов XVIII века с использованием приемов полифонии и с «оглядкой» на концертный стиль Иоганна Себастиана Баха. И инструментовка концерта намечалась прозрачной, в духе раннего классицизма. Говоря о своем новом замысле, Прокофьев писал (это было его последнее печатное высказывание): «Одновременно (речь шла о незаконченном «прозрачном концертино для виолончели с оркестром» g-moll, op. 131, впоследствии завершеном М. Ростроповичем и инструментованном Д. Кабалевским. — В. Д.) собираюсь заняться сочинением трехчастного концерта для двух фортепиано в сопровождении струнного оркестра. Обращение к этой форме подсказано мне концертом Баха для двух фортепиано и струнного квинтета»¹.

Композитор написал двадцать четыре страницы набросков, предполагая в первой половине 1953 года все закончить. Однако смерть прервала его работу, и произведение осталось незавершенным. Эскизы концерта находятся в ЦГАЛИ, по ним можно получить достаточно определенное представление о его характере, темах и языке².

Шестой фортепианный концерт — типичный музыкальный замысел последнего периода творчества Прокофьева. По характеру и по своей настроенности это сочинение стояло бы в одном ряду с Виолончельной сонатой, Девятой фортепианной сонатой, «Сказом о каменном цветке», Седьмой симфонией. Таковы, в первую очередь, широко распеваемая главная тема первой части концерта (*Allegro*) и начало второй части (*Andante*

¹ С. Прокофьев. Творческие планы. «Советская музыка», 1953, № 1, стр. 19.

² ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. №1, ед. хр. № 179.

tranquillo) — обаятельно проникновенная русская мелодия в оркестре с мягкими фигурациями у обоих фортепиано. Характерна и легкая радость побочной темы первой части концерта, ассоциирующейся по своему настроению с вальсообразными эпизодами Седьмой симфонии. Наконец, остро и забавно намечается музыка финала — динамичная, жизнерадостная, несколько возвращающая к творчеству Прокофьева эпохи и стиля Классической симфонии.

Таким образом, композитор хотел написать светлый, юношеский по настроению, камерный концерт, с выраженными чертами русской кантилены и приемами классической полифонии. Конечно, в процессе сочинения, а также консультаций с А. Ведерниковым и С. Рихтером произведение могло заметно измениться, дополниться иным материалом, композитор мог впоследствии несколько переосмыслить характер и значение даже того, что нам известно из оставшихся набросков. Но поскольку стиль всего прокофьевского творчества последних лет был именно таков, как он вырисовывается в эскизах концерта, нет особых оснований сомневаться в его намечавшемся характере.

Фортепианные концерты Прокофьева оказали большое влияние на дальнейшее развитие этого популярного жанра. Два фортепианных концерта Шостаковича, некоторые лирические страницы концертов Кабалевского (особенно Второго), концерты Хренникова и Пейко, отчасти Хачатуряна, а также Галынина, Шнитке, Тищенко и многих других советских авторов наглядно демонстрируют влияние прокофьевского концертного стиля.

Глава четвертая
ФОРТЕПИАННЫЕ
СОНАТЫ

«Музыку, прежде всего, надо сочинять большую, то есть такую, где и замысел и техническое выполнение соответствовало бы размаху эпохи...»

С. Прокофьев

Наиболее значительной частью фортепианного наследия Прокофьева являются его фортепианные сонаты. Здесь особенно заметны и смелое новаторство композитора и верность высоким традициям. Типичная основа сонатной формы Прокофьева — это циклическое трех- или четырехчастное целое при начальном сонатном аллегро, составляющем исходный пункт формообразования. В этом отношении он следует традициям венской классической школы. К традиционным моментам классицизма следует отнести и «обыгрывание» в средних частях сонатного цикла танцевальных жанров XVII и XVIII веков (гавот, менуэт), использование — порой в средних, порой в крайних частях — токкатных форм, а также четкое разграничение партий и разделов.

Характерны для прокофьевского сонатного письма и повышенная роль отдельных деталей, их острая индиви-

дуализация и выразительная самостоятельность — черты, свойственные уже более поздним, романтическим сонатным традициям.

Однако необычное, преимущественно сценическое понимание конфликтности и образного развития, театральная конкретность сонатной драматургии и использование новых выразительных возможностей в мелодике и гармонии в корне отличают характер прокофьевского сонатного письма от традиционного. Этому же способствуют и смелые приемы симфонизации в ряде поздних сонат и новаторская фактура, обусловленная своеобразным пианизмом.

Сонатам Прокофьева свойственны, прежде всего, лаконизм и афористичность высказывания с вытекающими из них особенностями формообразования и языка. Композитор как бы стремится показать в первом же экспозиционном раскрытии образа его наиболее острое интонационное выражение, дать его полновесное осмысление. Отсюда повышенное значение раздела экспозиции в форме, ее преобладающая роль по отношению к разработочному разделу, который нередко становится лишь местом контрапунктического скрещения тем (то есть, по существу, лишь широким развертыванием экспозиционного материала)¹. Это сказывается и на действитель-

¹ В этом отношении принципы сонатного формообразования Прокофьева заметно расходятся с подобными принципами у Шостаковича. Для Шостаковича особенно важен процесс разработочности, и ему даже более важно в сонатно-симфонической форме противопоставление всего раздела разработки всему разделу экспозиции, чем контраст тем внутри экспозиции (впрочем, в камерных инструментальных жанрах это явление менее заметно, чем в жанре симфонии). Обобщая и подытоживая, можно сказать, что для Прокофьева специфика сонатно-симфонической формы выражения выявляется, прежде всего, через раскрытие образов в контрастах их данности в экспозиции, а для Шостаковича — в конфликтах их развития в разработке.

ной интонационной свежести тем экспозиции, что говорит о мелодико-гармоническом обновлении самого «материала». Прокофьев стремится создать как бы автономность лаконичных тем, самодовлеющую независимость образованных ими тональных структур и разделов, будто в своеобразном движении сменяющих друг друга кадров. В то же время он настойчиво связывает эти «кадры» общностью ряда фактурных приемов, единством их ритмических рисунков или ладогармонической логики, а иногда — более редко — и интонационными ассоциациями. Таким образом, кадровая «монтажность» не приводит ни к сюитной разобщенности, ни к механическому суммированию фрагментов, а создает специфическую сонатную целостность, в которой процесс развития сжат, обострен, динамизирован.

Органичное единство традиций и новаторства особенно заметно в его сонатном письме. Именно здесь Прокофьев разрешил с наибольшей рельефностью одно из основных противоречий современной музыки: воплощение внутренне новой гармонии во внешне старых схемах формообразования.

Девять сонат для фортепиано представляют собой выдающийся вклад в советскую музыкальную литературу. Они прочно вошли в репертуар пианистов всего мира.

Сонаты для фортепиано Прокофьева создавались на протяжении сорока лет его композиторской деятельности — с 1907 по 1947 год. В них отразилась вся огромная эволюция творчества композитора, весь его сложный путь. Ведь за время между первой и последней сонатой композитором была сочинена сотня опусов! Конечно, не все в многотрудном пути большого художника нашло свое непосредственное отражение в сонатах, но основные вехи его творческой эволюции отразились достаточно четко.

Первая соната завершает ученический этап творчества Прокофьева. Вторая, Третья и Четвертая сонаты относятся к раннему периоду творчества. За границей композитор создал только одну Пятую сонату.

Следующая «триада» сонат (Шестая, Седьмая и Восьмая) — самые монументальные творения Прокофьева, навеянные драматическими событиями Великой Отечественной войны. И наконец, последняя, Девятая соната (1947) — юношески светлая «лебединая песнь» — завершает работу композитора как в собственно сонатном жанре, так и в области фортепианной музыки в целом.

Первая соната f-moll, op. 1 (1907—1909) посвящена В. М. Моралеву, страстному любителю музыки, много внимания уделявшему музыкальному развитию молодого композитора. Она не является в полном смысле сонатой; это типичное сонатное аллегро, первая часть «раскассированного», по словам композитора, сонатного цикла. Подтверждением тому служит не только история создания произведения, но и сама музыка. В сонате нет элементов сонатного цикла в сжатом виде. Это и не расширенное, выходящее за рамки сонатного аллегро одночастное произведение сонатной формы (типичная для послелистовского периода соната-поэма или соната-фантазия).

Первая соната образовалась в результате переработки и отделки трехчастной второй из шести юношеских сонат его «старых тетрадей», откуда композитор неоднократно черпал материал для последующего творчества. Прокофьев отбросил вторую и третью части, а первую в переработанном виде назвал, не слишком задумываясь, очевидно, над вопросами формы, «сонатой».

В Первой сонате еще далеко не откристаллизовался индивидуально-неповторимый музыкальный язык Про-

кофьева: об этом композитор, со свойственной ему искренностью, высказывался и сам. Действительно, при первом знакомстве произведение поражает своими «непрокофьевскими» и явно «неновыми» чертами, стилистическим сходством с музыкой Метнера (и «через Метнера» с Шуманом), отчасти Рахманинова, в какой-то степени раннего Скрябина. Не оригинальная, но приятная мелодика и гармония Первой сонаты порождена образами типично романтической патетики (в побочной партии явно ощущается интонационная общность с одной из тем сонаты *fis-moll* Шумана). Типично романтическими являются в сонате и аккордовая структура, и интенсивность альтераций. Произведение написано искренне, с темпераментом. Однако ни одна из характерных особенностей музыкального языка Прокофьева, за исключением разве полнокровной активности его, здесь не является¹.

Не ощущается в Первой сонате и самобытный прокофьевский пианизм; это произведение еще всецело следует традициям пианизма романтиков.

Достаточно посмотреть на подчеркнуто традиционный романтический облик темы главной партии сонаты. Ее устремленно беспокойный характер (так же как и заключительной партии) дает представление о характере и стиле произведения в целом, акцентировании в нем субъективного начала именно в духе флорестановских образов Шумана.

¹ Обнаруживаемые лишь путем теоретического анализа такие типично прокофьевские частные детали его языка, как тритоновый тональный сдвиг в репризе (b — e), смелые тритоновые ходы в заключительной партии, едва заметные политональные элементы и даже более ошутимая, резкая отчлененность разделов формы, конечно, не могут изменить общего впечатления от сонаты.



В побочной же партии, с ее чертами созерцательной лиричности, — настроенность евсебиевская, несмотря на отдельные элементы приподнятости.

Сильно ощущается в сонате и неопытность автора (особенно фигурационное многословие, звуковые излишества в кульминации, полифоническая беспомощность, не свойственная эстетике Прокофьева гармоническая «умеренность» и т. д.).

Соната исполняется чрезвычайно редко и представляет интерес лишь как эпизод творческой биографии композитора¹.

Проживая в августе 1912 года в Кисловодске, Прокофьев закончил *Вторую сонату d-moll, op. 14*, посвященную его другу, молодому пианисту М. Шмидтгофу. Она выросла из ученической одночастной сонатины, положенной в основу первой части. Затем Прокофьев «присочинил» вторую часть — скерцо, используя одну из пьес, написанных еще в консерваторские годы под руководством Лядова. Далее были написаны *Andante* (третья часть) и стремительный финал.

Вторая соната, так же как и Первая, насыщена чертами романтической образности, но здесь они выявля-

¹ Впервые соната была исполнена автором 21 февраля (6 марта) 1910 г. в Москве в зале Синодального училища на XIII музыкальной выставке М. А. Дейши-Сионицкой (опубликована в 1911 г. издательством Юргенсона).

ся только во взволнованной устремленности, мечтательности и т. п., а не в самом языке произведения. И подражательности не остается и следа, и прежде всего, слышится собственный, уже вполне самостоятельный голос.

Эта соната — одно из самых непосредственных творений Прокофьева. Яркость, даже броскость образов, своеобразие и мастерство их воплощения обусловили особую привлекательность и популярность сочинения. Вторая соната представляет для нас особый интерес и потому, что в ней сконцентрировались лучшие черты раннего Прокофьева вообще. Ведь ко времени сочинения Второй сонаты Прокофьев уже был автором Первого концерта, ор. 10, Токкаты, ор. 11, цикла Десять пьес, ор. 12 и других произведений.

Соната отличается ясной и четкой формой, последовательной логикой драматургического развития: ее содержание выражено с театральной конкретностью, лаконично, минимумом музыкальных средств. Свободно льющийся эмоциональный ток сочетается с продуманностью построения, резкими гранями разделов. Волевой динамизм и скерцозность естественно соседствуют с возвышенно светлой, проникновенной лирикой. Национальная характерность интонационного строя выражена вполне определенно. А ведь печать тех лет называла сонату «грубо антимузыкальной», «декадентской и какофонической», находила, что она представляет собой «вопиющую нелепость эквилибристических упражнений...»

Первая часть — лирико-драматическая. Ее разнообразный тематический материал со строгой лаконичностью преимущественно лишь экспонируется, а не разрабатывается. Трехчастная тема главной партии устремленна, активна; это поступательное движение к вершине.

44 *Allegro, ma non troppo*
non legato

mf *cresc.* *f*

Мелодическому взлету основной темы противопоставляется настойчиво повторяющееся на одном неизменном уровне упорное «вдалбливание» остигатной фигуры, вызывающей торможение движения. А это, в свою очередь, вызывает необходимость вторичного взлета (см. *a tempo*). Последние такты темы звучат как достижение желанной цели на ликующем *fortissimo*. Фермата усиливает чувство завершения и резко отграничивает тему главной партии от темы связующей (*Più mosso*).

Своей мягкостью и плавным кружением связующая партия контрастирует с главной. В ее «квадратности» с характерной сменой тональностей по четыре такта (*g-moll*, *f-moll*, *es-moll* и *des-moll*) ощущается шутовская «игрушечная» скерцозность, столь любовно и талантливо воплощаемая композитором во многих произведениях разнообразных жанров (церемонные танцы из балетной музыки, особенно «Золушки»; музыка, характеризующая придворных в опере «Любовь к трем апельсинам», и многое другое).

45 Più mosso

The musical score for measures 45-48 is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Più mosso' and the dynamics are 'p' (piano). The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes, with some slurs and ties. The bass clef accompaniment is primarily composed of quarter notes and rests, providing a steady harmonic foundation.

Мягкой элегической музыкой начинается побочная партия (*Tempo primo*). Как естественно и свежо звучит ее, по существу, неожиданный ми минор! Характерны здесь и мягкость плагальных отклонений и хроматическое обволакивание во втором проведении темы. Это мир прокофьевской лирики, представляющей наиболее национально-русскую сторону его творчества.

46 *Tempo primo*

The musical score for measures 46-49 is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat. The tempo is marked '*Tempo primo*' and the dynamics are 'p' (piano). The melody in the treble clef is more complex, featuring slurs, ties, and chromatic movement. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern, creating a rhythmic accompaniment for the melodic line.

Непосредственным истоком этой созерцательной лирики являются соответствующие образы в творчестве

Римского-Корсакова; Прокофьев вдохновенно выразил ее во многих произведениях различных жанров и форм — в Первом скрипичном концерте (главная тема), в Первой симфонии (*Larghetto*), ряде эпизодов балетов и опер, некоторых «Мимолетностях» и других фортепианных пьесах.

Несколько буффонадная заключительная партия цепью каденций своеобразно развивает интонации связующей, а затем на лирическом материале побочной партии начинается насыщенная контрастами разработка. Прокофьев обыгрывает предыдущие темы преимущественно театральными приемами контрастных сопоставлений. В центре разработки искусно сплетаются все основные темы, а дальнейшее развитие приводит к активной и мужественной кульминации. Настойчивое, моторное повторение одних и тех же интонаций (ритмически неизменной фигуры баса) создает волевой напор, как бы динамическое накопление энергии. Этот токкатный по своей природе прием нагнетания впоследствии используется композитором весьма часто, но в наиболее обнаженной, яркой и насыщенной форме он найдет выражение в финале Седьмой фортепианной сонаты.

Кода, утверждающая мужественный и устремленный образ главной партии, завершает сонатное аллегро.

Вторая часть — живое, стремительное, несколько токкатное скерцо. Интонационный материал скерцо воспринимается легко, несмотря на мелодическую и гармоническую новизну. Мускульная сила прямолинейного, четкого ритма восхищает в то же время своей игрушечностью и фантастичностью.

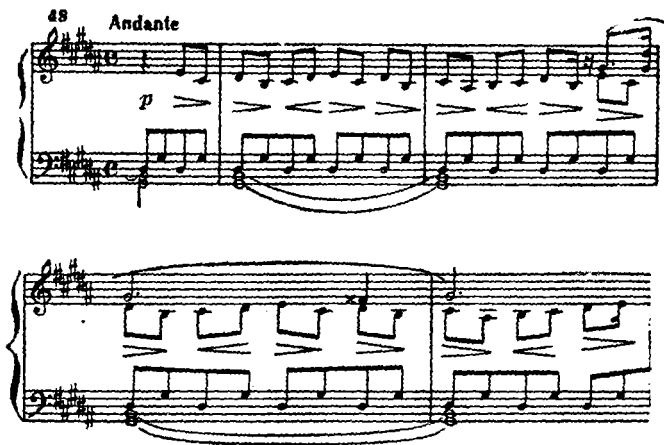
Средняя часть скерцо резко контрастирует с крайними. Это — по-детски грациозный эпизод в остром ритме польки. «Смещение» мажора и минора настолько сильно, что делает лад нейтральным.



Здесь находит свое продолжение игрушечно-шуточная образность, намеченная еще в связующей партии первой части.

Крайние разделы с их колкой, чеканной музыкой, юношески задорной, энергичной и напористой, благодаря контрасту среднего раздела, воспринимаются еще острее.

Третья часть (Andante) — одно из высочайших достижений Прокофьева в сфере углубленной напевной лирики. Это та линия творчества композитора, которая в дальнейшем раскрывается каждый раз по-своему в медленных частях Четвертой, Шестой, Седьмой и Восьмой сонат. Прокофьев выявляет себя здесь тонким, проникновенным художником настроения, но и удивительным мастером воплощения затаенных чувств. Образы Andante чрезвычайно многогранны. Здесь и изобразительность и проникновенность задушевного монолога. Мелодическая простота чисто русской колыбельной, замедленность гармонических смен (создающая текучий фон мелодическому «покачиванию») сочетаются с богатством подголосочной полифонии, хроматизмом средних голосов, многозвучностью фактуры, насыщенной вязью фигураций и тщательной (типично лядовской) узорной орнаментикой.



В противоположность резко очерченным граням внутреннего строения скерцо здесь все несколько расплывчато, смутно и таинственно, как в былинном сказе слепца-гуслера.

Вторая тема написана в размере $\frac{7}{8}$, создающем элемент метрической зыбкости (колебание от $\frac{3}{8}$ к $\frac{4}{8}$, так сказать, «слагаемым» счетной единицы 7). Как спокойный нянюшкин сказ, любовный и раздумный, течет лирическое повествование у «доброего сказочника» Прокофьева. Прокофьев любил эти полудремотные сказывидения, в которых стерты границы между реальностью и фантастикой, действительностью и сновидением.

Четвертая часть (Vivace) развивает и окончательно утверждает основное настроение сонаты — жизнерадостную (несмотря на господствующую минорную тональность), полетную устремленность, заложенную в теме

главной партии первой части. По форме — это сонатное аллегро с эпизодом в разработке, а по содержанию и значению в цикле — подлинный итог произведения, его обобщающее завершение. Здесь Прокофьев щедро и свободно применяет элементы виртуозного пианизма, блестяще разворачивает калейдоскопическую панораму «озорной» и задорной скерцозности первой и второй частей, нередко доводя ее даже до характера суматошной карнавальности. Начало финала и интонационно связано с началом первой части — то же кружащееся в ритме тарантеллы движение в том же ре миноре. На этом фоне раскрывается скерцозная тема главной партии, выдержанная в характере жиги.

49 *Vivace*

В дальнейшем совершенно по-театральному (вернее, подобно быстротечным кинематографическим кадрам) интенсивно сменяются разные эпизоды (игривые, юмористические, динамичные, остро-, а порой и грубовато-танцевальные). Эксцентричная побочная партия финала вырастает, как маска, на фоне стаккатно-сухой фортепианной звучности. Типом аккомпанемента она ассоции-

руется с соответствующими эпизодами «Истории солдата» Стравинского («Скрипка солдата») или его же «Rag-Time»¹.

Как далекий мираж появляется уже знакомая нам нежная и мечтательная тема из побочной партии первой части (*Moderato, dolcissimo e molto espressivo*). Она вносит долгожданный контраст в атмосферу напряженного, стремительного движения (этой темой начинается разработка финала)².

Эта реминисценция как бы с нарочитой грубостью перебивается фиглярством клоунадного танца. Зрительная конкретность буффонадного образа чрезвычайно выпукла. Создается впечатление скоморошьих гримас и ужимок с иронической ухмылкой. А затем вновь все уносится в вихре радостных, быстро мелькающих тем.

Реприза, казалось бы, повторяет материал экспозиции, но характер побочной партии в ней резко трансформирован. Она становится минорной, тоскливой.

В коде мастерски сочетаются главная и побочная партии финала, создавая ярко динамичный и виртуозный эпилог произведения. Это, в сущности, вторая разработка с очень острой гармонией. Она утверждает оптимистическую настроенность произведения.

Первое исполнение сонаты состоялось 5 февраля 1914 года в Москве в авторском концерте³. В 1913 году она была впервые опубликована издательством Юргенсона.

¹ На это впервые указали В. и Ю. Холоповы в своей брошюре «Фортепианные сонаты Прокофьева» (М., 1961, стр. 23).

² В пяти из семи многочастных сонат Прокофьева композитор придерживается композиционного приема реминисценции тем.

³ Из наиболее ярких современных исполнителей Второй сонаты необходимо назвать Эмиля Гилельса (имеется грамзапись), Святослава Рихтера и Наума Штаркмана.

Третья соната a-moll, op. 28, посвященная Б. Верину (псевдоним молодого поэта Б. Башкирова), была закончена Прокофьевым весной 1917 года. В основу произведения композитор взял одночастную третью ученическую сонату, написанную в 1907 году. В этом смысл подзаголовка сонаты: «Из старых тетрадей». Прокофьев почти полностью сохранил ее общий план, тематизм, но несколько изменил разделы разработки, репризы и коды, кое-где обострил гармонии и, главное, значительно развил и новаторски обогатил виртуозный элемент, придав сонате характер блестящей («шикарной», по определению автора) концертной пьесы.

О Третьей сонате тонко высказался Н. Я. Мясковский: «Основной характер ее — пылкость, заражающая и увлекающая устремленность, серьезная страстность, сквозь которую просвечивает яркими бликами ясная свежесть пафоса молодой самоутверждающейся воли. ...Исполнитель ее должен обладать... законченной техникой... неукротимым темпераментом, глубочайшей проникновенностью, чтобы охватить все разнообразие прокофьевских красок, и, наконец, способностью к искреннему, притом здоровому лиризму. Для концертной эстрады Третья соната Прокофьева произведение незамеченное»¹.

По форме это романтически одночастная соната-поэма и, кстати, — единственная соната Прокофьева, в которой цельность достигается сквозным развитием немногих, но скульптурно рельефных и эмоционально насыщенных тем. Компактной связности формы способствует, с одной стороны, контрастность тематизма, с другой — резкие противопоставления динамики и различных типов фактуры основных разделов (начальных моментов, побочной партии, разработки и коды в особенности).

¹ Сб. «Н. Я. Мясковский», т. II, стр. 200—201.

Третья соната — это непрерывный монолог с рядом резких цезур и фермат. «Именно в Третьей сонате проблема одночастности решена Прокофьевым блестяще, — пишет И. Глебов. — Вся музыка дышит единым порывом и охвачена неустанным стремлением вперед. Даже на остановках — чтобы перевести дух — ощущается это нетерпеливое волевое устремление... Принцип, всецело свойственный сонатной форме, — динамика контрастов и раскрытие тематической энергии в движении — воплощен здесь Прокофьевым с изумительной силой и ясностью, сжато и интенсивно»¹.

Соната исключительно кратка — она длится от 6 до 7 $\frac{1}{2}$ минут!

В ней естественно сопоставляются неукротимый натиск юношеских сил, устремленно напористый динамизм главной и связующей партии с мягкой, широко напевной и характерно русской песенностью побочной.

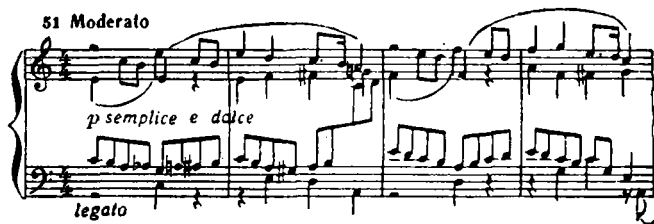
Основная тема, с ее трубно-призывной интонацией, подготовленной предыдущим кратким восхождением по звукам трезвучия на фоне активного движения бурлящими триолями, открывает произведение.



¹ И. Глебов. Фортепианное творчество Прокофьева. Аннотация к концерту С. С. Прокофьева в Ленинграде 17/II 1927 г., издание Государственной академической филармонии (цит. по сб. «Сергей Прокофьев», изд. 1, стр. 327).

Связующая партия непосредственно примыкает к главной и построена на ее же тематическом материале. Скрытое клокотание, мощь и волевой натиск постепенно ослабевают, темп замедляется.

Появляется спокойная, певучая и нежная тема побочной партии (Moderato). Она начинается с вступительного раздела. Неторопливое и плавное гаммообразное движение (четыре такта) здесь как бы подготавливает состояние умиротворенности и вводит в побочную партию в C-dur — простую и напевную. Двадцать тактов темы побочной партии — один из замечательных, впечатляющих непосредственностью лирического высказывания примеров чисто русского прокофьевского письма. Сохраняя индивидуальный почерк и не идя по пути элементарного цитирования фольклора, композитор создает классическую по национальной традиции и народную по духу новую мелодику уравновешенного песенного склада.



Заключительная партия рядом фактурных особенностей (характером движения) продолжает развитие побочной и вполне органично вытекает из нее. Однако по смыслу и настроению она вносит много нового. В подтексте заключительной партии ощущаются элементы маршевости, даже торжественности. Звучность постепенно стихает. Простое до-мажорное трезвучие устой-

чиво завершает в *pianissimo* заключительную партию.

Как бурный вихрь врывается в казалось бы наступивший покой стремительная разработка (*Allegro tempestoso* с начальной ремаркой *fegose*, то есть свирепо, неистово). Она утверждает дух напряженной экспрессии. Это один из примеров резкой отграниченности важнейших разделов формы у Прокофьева. (Невольно вспоминается столь же резкая цезура, после ряда аккордов *pianissimo* в переходе к бурной коде баллады № 4 Шопена.) Такие остро контрастные «точки раздела» всегда способствуют углублению драматизма, яркости сопоставлений. В разработке Прокофьев максимально обостряет образы сонаты и продолжает сквозную восходящую линию развития.

Сначала композитор возвращается непосредственно к активно мужественной теме главной партии. Но далее он развивает преимущественно тематический материал побочной (особенно с ремарки *Moderato*) и, отчасти, заключительной партий. В своем развитии побочная партия, однако, значительно обостряется; это результат воздействия главной партии на побочную. Некоторые напевные интонации трансформируются даже в гневный выкрик, а ритм ласкового колыхания — в возбужденное *agitato*. Это новый раздел разработки, развивающейся тремя волнами нагнетания, причем каждая имеет свою кульминацию. Третья, самая яркая, типично оркестровая кульминация (*fff con elevazione*) является генеральной кульминацией и для всего произведения. Здесь побочная партия трансформируется в образ властного самоутверждения. Грань между разработкой и репризой стерта — редкий случай для Прокофьева. Сперва слышится «жужжание», вступительное, волчкообразное кружение; а далее — набегающие интонации связующей партии в *pianissimo*. Собственно тема главной партии в репризе не появляется. Дальнейшее развитие получает

связующая, а побочная партия обостряется еще более, чем в разработке. Она становится колкой, тревожной. Окончательная победа энергии, натиска, воли над лирической песенностью несомненна.

Кода (*Poco più mosso, pianissimo*) начинается с видоизмененного материала заключительной партии. Она лаконична и стремительна. Прокофьев применяет типично скрябинские инструментальные ремарки (например, «внезапно вроде трубы»). Очевидно, общий симфонический замысел сонаты обуславливает и оркестровый характер ее отдельных звучаний. Огромное *crescendo* приводит к победно торжествующему проведению темы побочной партии; она трансформируется в свою противоположность — трубный клич.

Третья соната Прокофьева — одна из наиболее популярных. Она подлинно виртуозна и в то же время удобна для исполнения. Пианизм ее — новаторский, естественно и органично вытекающий из содержания.

Прокофьев впервые исполнил Третью сонату в Петрограде 15 апреля 1918 года в одном из фортепианных вечеров перед длительным отъездом за границу. В том же году соната была опубликована издательством Гутхейля.

Четвертая соната c-moll, op. 29 (1908—1917) — одно из любимейших созданий композитора¹. «...Я переделывал консерваторскую сонату в Четвертую сонату, op. 29... В Четвертой сонате, задуманной одновременно с Третьей, было больше нового, особенно в Анданте, взятом из симфонии 1908 года, и в финале, в консерватор-

¹ Четвертая соната была впервые исполнена в Петрограде 17 апреля 1918 г. В том же году она была напечатана издательством Гутхейля.

ские времена недосочиненном...», — вспоминает Прокофьев в «Автобиографии»¹.

Четвертая соната — завершающее звено в группе сонат раннего периода, и уже потому она представляет особый интерес. В этом произведении выражены наиболее отчетливо общие (не только мелодические или ладовые) национально-русские тенденции прокофьевского творчества: затаенная, мягкая повествовательность с оттенком загадочной сказочности в первой части (влияние «петербургской школы» Римского-Корсакова—Лядова); углубленная созерцательность былинного эпоса с его сдержанностью, неторопливостью (вторая часть — *Andante*); широта, праздничность, веселье со стремительной удалью (третья часть). В противопоставлении первой и второй частей, в которых господствует созерцательное начало, финалу, в котором, по определению Асафьева, ощущается «взрыв долго сдерживаемого чувства свободы», контрастное зерно сонатного цикла.

Четвертая соната — первое крупное произведение композитора, почти совершенно отстраняющее образы скерцозные и гротесковые. Стертые признаки их, и то в сильно переосмысленном виде, еще можно обнаружить в финале, где только фактурное сходство виртуозных пианистических приемов заставляет вспомнить «динамично-скерцозную» манеру высказывания Прокофьева предшествующего периода творчества.

Подлинным центром сонаты является средняя, задумчиво лирическая часть. Глубокая серьезность определяет и характер всего произведения в целом. Основные образы первой части также сказочно повествовательны, и даже их интенсивное развитие не выводит за пределы лирико-драматической сферы. В структуре экспозиции первой части — четыре темы, объединенные сходной фигурацией шестнадцатыми.

¹ «Сборник материалов», стр. 160.

Соната зарождается в нижних регистрах — основном диапазоне главной партии — звучаниями сумрачно за- таенными, хрупкими. Сказочная музыка начала по-мет- неровски обаятельна.



Узорные форшлагы связующей партии, вступающей после подчеркнуто завершающего кадансного такта в размере $\frac{4}{4}$ (при общем метре в $\frac{3}{4}$), еще более усиливают черты причудливости; но матовый колорит несколько просветляется. Мелодия, только что «ушедшая вглубь», поднимается в средний и верхний регистры. Ее мягкий и хрупкий образ близок образам вскоре созданных «Сказок старой бабушки». Прокофьев усиливает элементы общности главной и связующей партии, вновь напоминая о мелодии главной задолго до появления побочной, и дает ее в сочетании с интонациями связующей (фигуры шестнадцатыми — от главной, а форшлагги — от связующей).

В глубоком басу ползущими полутоновыми ходами

в левой руке на фоне таинственных гусельных всплесков в правой начинается еще более таинственная музыка побочной партии¹.



В такого рода эпических образах Прокофьева развивается линия народной поэтической символики, намеченная в творчестве Римского-Корсакова (образы Новгородской Руси, Ильмень-Озера, легендарного Китежа и т. п.). Нетрудно обнаружить связь и с характерно русскими, несколько условными сюжетами живописи Нестерова («Пустынник», «На горах», «Думы») или севернорусским романтическим эпосом Н. Рериха («Гонец», «Утро», «Поморяне», «Заморские гости», «Ростов Великий»). Только поэзия сурового пейзажа и сдержанной сказочности Северной Руси могли породить такую подлинно русскую былинно-повествовательную и одновременно строгую лирику Прокофьева². Побочная партия

¹ В творчестве Прокофьева истоками таких «образов-воспоминаний», «образов-сказок» следует считать его «Сказку», ор. 3, в которой улавливаются интонации первой части Четвертой сонаты, пьесы «Воспоминание», ор. 4 и «Легенды», ор. 12.

² Именно о северной строгости прокофьевских образов говорит С. Эйзенштейн: «Прокофьев национален строгостью традиций, восходящих к первобытному скифу и неповторимой чеканности резного камня XIII века на соборах Владимира и Суздаля. Национален восхождением к истокам формирования национального самосознания русского народа, отложившегося в великой народной мудрости

непосредственно переходит в жизнеутверждающую заключительную.

Итак — необычайно камерная экспозиция.

В небольшой разработке богато использованы приемы многоголосного письма — одновременное звучание главной и побочной партий и даже сложный двойной контрапункт с перестановкой голосов (в предыкте к репризе на органном пункте). Несмотря на отсутствие значительного усиления напряженности, в кульминации всей первой части мотив главной темы, перемещаясь в верхний регистр, звучит почти патетически.

В репризе (*Tempo primo* после *Meno mosso*) музыкальное повествование еще сильнее ассоциируется с далекими воспоминаниями. Образ углубляется, становится еще задушевнее, проникновеннее. Тема побочной партии (с ремарки *tranquillo* на *piano pianissimo*) звучит светлее, возвышеннее, чем в экспозиции; исчезла мрачность ее басов (они перенесены на октаву выше); всплески в правой руке стали звонче; а плагальные обороты в тональности до мажор придали мягкость.

Заключительная партия завершает первую часть сонаты решительно и мужественно.

Углубленное раздумье воплощает *Andante assai* (вторая часть) — один из шедевров прокофьевского фортепианного творчества. Оно написано в трехчастной форме¹. Характер этой музыки уходит своими корнями в возвышенную сосредоточенность бетховенских медлен-

фрески или иконописного мастерства Рублева. Вот почему так прекрасно звучит в его музыке древность...» (С. Эйзенштейн. Заметки о С. С. Прокофьеве. «Сборник материалов», стр. 491).

¹ Первая часть — тема и две вариации (*a-moll*, *gis-moll*); вторая средняя часть — новая тема в *G-dur*; третья часть — две вариации (*gis-moll*, *a-moll*), из которых последняя может рассматриваться как динамическая реприза, ибо восстанавливается главная тональность *a-moll* и обе темы даны в итоговом сочетании.

ных частей сонат и симфоний, но в ином национальном преломлении — типично славянском. Широкий мелодический распев на фоне мягкого, мерного аккомпанемента создает замечательный по красоте и внутренней содержательности лирический образ. Его пространственность, глубина и блестящая многоплановая полифоничность раскрывают в полную силу вдохновенное мастерство лирического письма композитора¹.

54 *Andante assai*

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled '54 Andante assai' and includes the dynamic marking 'mf serio' and the tempo 'Andante assai'. The notation consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand (treble clef) has a single melodic line with a long, sweeping slur. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece with similar notation, showing the continuation of the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand.

Сосредоточенной и величавой основной теме *Andante* противопоставляется нежная, чистая и прозрачная до-мажорная тема среднего раздела, изложенная в высоком регистре:

¹ На явления сложного контрапункта в Четвертой сонате указывает К. Южак в статье «Некоторые вопросы современной теории сложного контрапункта» (сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. IV. М. — Л., 1965, стр. 247—248).

tranquillo e dolce

55 *pp*
m. s. *m. d.*
p *pp*

В коде она звучит еще более прозрачно и хрупко на ажурном фоне в среднем регистре и в сочетании с первой темой в басу.

Andante Второй сонаты, Andante assai Четвертой и Andante calogoso Седьмой — три вершины прокофьевского раздумья: строгого, этичного, сурового (от Andante Второй сонаты идет линия к медленным частям Пятой и Седьмой симфоний).

Удивительна симфоничность изложения в этой части Четвертой сонаты: противопоставление звучностей почти аналогично сопоставлению оркестровых тембров; типична инструментальная самостоятельность голосоведения.

В 1908 году эта музыка была частью юношеской симфонии. В 1917 году она стала центром Четвертой фор-

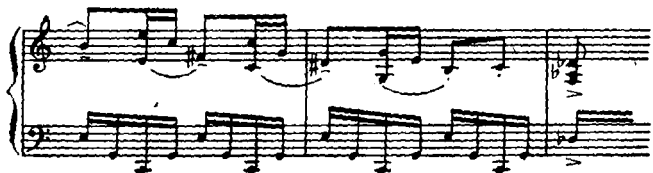
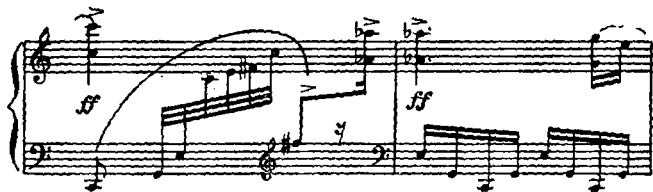
тепианной сонаты. В 1934 году композитор вновь переработал эту часть сонаты для оркестра (op. 29 bis).

И как самостоятельная фортепианная пьеса это *Andante* пользовалось особой любовью композитора и успехом у публики. Прокофьев охотно исполнял ее в концертах, нередко включал в свои «бисы», записал как самостоятельную пьесу на пластинку. Он ясно сознавал, сколь прекрасное и сколь подлинно популярное творение вышло из-под его пера.

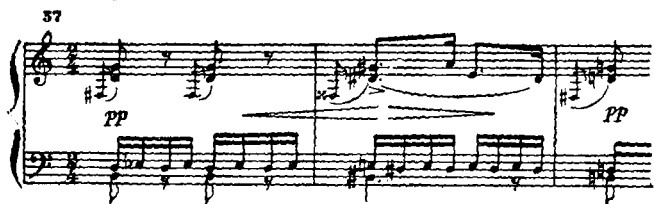
Третья часть — *Allegro con brio, ma non leggiero* — ликующая и стремительная, упругая и волевая (рондо-сонатная форма с эпизодом). Это народное карнавальное веселье, неугомонная, озорная удадь. Все темы — в мажоре. Такое преодоление сосредоточенного раздумья двух первых частей через динамизм массового празднества в финале творчески продолжает симфонические концепции «преодоления личного в народном» у Чайковского (Четвертая симфония), отчасти развивает линию праздничных финалов симфоний Глазунова.

Начинается третья часть с простого гаммообразного разбега снизу вверх, заканчивающегося на кульминационной ноте *до*, которая и является истоком основной темы финала — энергичной и радостной на фоне бурлящего аккомпанемента шестнадцатыми.





Она развивается динамическими волнами, насыщена акцентами на неустойчивых звуках, а ее C-dur богато расцвечен типично прокофьевскими альтерациями. В связующей партии (*pianissimo*) ощущается новый разбер приводящий к побочной партии (G-dur, но со смещениями в Gis-dur), более выдержанной, чуть фантастичной не лишенной скерцозности.



Периодическое возвращение к образу главной партии, выполняющей роль постоянного, несмотря на незначительные видоизменения, рефрена также не вносит существенного контраста. Он наступает лишь после появ

ления лирического эпизода (As-dur) в характере простенькой и трогательно беззаботной песенки. Устойчивая диатоничность, появление подголоска, примитивный аккомпанемент — все говорит о народном характере образа.

58

p dolce e semplice

7

Реприза начинается с проведения рефрена (темы главной партии в до мажоре), но звучащего несколько по-новому: в *pianissimo* и в более высоком регистре. Побочная партия здесь также видоизменена — она более экспрессивна, что сближает ее с образом главной партии (теперь она звучит не *piano*, а *forte*, и мелодия проходит вниз, а не наверху).

Завершающее проведение рефрена — эффектное, блестящее, импозантное. Кроме уже отмечавшихся ранее альтераций в C-dur здесь появляется даже целотонная последовательность. Это — кода всего финала, заключение цикла и его генеральная кульминация.

Пятая соната *C-dur*, op. 38 (первая редакция — 1923) и op. 135 (вторая редакция — 1952—1953) посвящена П. Сувчинскому — видному музыкальному деятелю, одному из издателей журнала «Музыкальный современник». Она была написана в Германии (Этале).

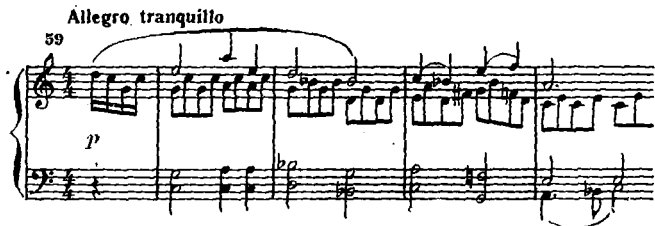
После наиболее романтической и, главное, наиболее национально-определенной Четвертой сонаты Пятая производит совсем иное впечатление. В ней ощущаются некоторая национальная «нейтральность» (вторая и третья части), черты камерно-сонатинной «скромности», известная «изошренность стиля». Родившаяся вдали от родной земли, Пятая соната никогда полностью не удовлетворяла Прокофьева.

Тем не менее он любил это произведение и неоднократно исполнял его. В последний год своей жизни, уже тяжело больной, он, по свидетельству М. Мендельсон-Прокофьевой, заново отредактировал сонату. Можно полагать, что любовь к ней объяснялась в первую очередь светлым колоритом и ясной, прозрачной мелодикой кантиленного склада ее первой части — *Allegro tranquillo*, а также ее повествовательностью — любимым типом высказывания Прокофьева.

Соната начинается выразительной, графически четкой главной партией. В ее созерцательности, однако, несколько ощутима эмоциональная нейтральность. Идиллически спокойной широте кантилены противостоит нарочито суженная манера изложения, предвосхищающая последующие две сонатины, op. 54 и, отчасти, концерт для левой руки, op. 53. И все же светлое лирическое настроение главной партии еще продолжает линию предшествующих подчеркнуто лирических образов Прокофьева (например, первой и третьей частей Первого скрипичного концерта, op. 19).

Не случаен и народный лад, к которому тяготеет тема главной партии, — миксолидийский. Лад этот при-

дает музыке характерную затуманенность, мягкость, а также распространенную в русской народной музыке переменность — колебание между мажором и минором.



После короткой связующей партии на новом материале появляется побочная — изысканно красочная и несколько загадочная. Это рассказ (ремарка — *paггапte*) о чарах колдовства (ему предшествуют два вводящих такта созерцательного раздумья с ремаркой *pensegoso*). Призрачная и таинственная тема в правой руке проводится на фоне неизменной по рисунку, но различной по окраске повторяющейся хроматической фигуры в левой (в основе ее — опевание опорных звуков, сначала *ми*, потом *фа*). Этот фон сопровождения создает ладово-гармоническую неустойчивость, как бы мерцающие цветные переливы. После просветленного образа главной партии, по-моцартовски ясного, затуманенный и холодно застылый образ побочной воспринимается как нечто исходящее от колдовских чар «Кашеева царства» (целотонные последования и звукоряд тон-полутон).





Завершает экспозицию речитативная заключительная партия. Разработка в целом четко делится на три раздела, что, однако, не мешает сплошному току ее динамического нагнетания. В ней развиваются все темы экспозиции. Открывает ее расширенное (четверти вместо шестнадцатых) проведение затактовой интонации главной партии, интенсивно используемой и в дальнейшем. Передаваемая из голоса в голос, эта интонация создает атмосферу тревоги. Здесь тема принимает прерывисто-фрагментарный характер, часты смешения функций, напряженность гармонии, неустойчивость фактуры. Главная кульминация — в третьем, последнем разделе (*fortissimo, sonoramente*).

Реприза начинается с темы главной партии в том же регистре и на том же динамическом уровне, что и экспозиция — спокойно и умиротворяюще. После проведения темы побочной партии все развитие завершается резко отчлененной кодой (*Piu mosso*), построенной по преимуществу на затактовой интонации главной партии. Эта интонация постепенно спускается в глубокие басы. Классическая чистота линий выдержана автором до конца, несмотря на скрытую хроматику и красочное модулирование. И в этом — прелесть первой части.

Вторая часть — медленное скерцо, языковые истоки которого надо искать в ряде острых «Мимолетностей», отчасти «Сарказмов». Активный хроматизм (в особенности опорных форшлагов в среднем регистре) вносит элемент загадочности.

61 *Andantino*

The image shows a musical score for a piece titled "Andantino" starting at measure 61. The score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system concludes with a piano (*p*) dynamic. The third system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a trill ornament. The music is composed of chords and melodic fragments in both the treble and bass staves.

Большая часть *Andantino* проходит без басовой основы — в среднем и верхнем регистрах. Образ, создаваемый навязчивыми интонациями этой музыки, особенно трудно описать словами, он слишком специфичен и субъективен; очевидно, его основная драматургическая функция в сонатном цикле — разрушить лирическое простодушие главной партии первой части. Этому служит и терпкость гармонии и ладовая неустойчивость (особенно в крайних разделах трехчастной формы)¹;

¹ Вторая часть не имеет ключевых знаков, хотя и написана по преимуществу в соль-бемоль мажоре. Ее тональность сознательно замаскирована, затуманена.

тот же смысл имеют и порой производящие неопределенное впечатление мелодические изломы, орнаментальные переливы, общая неподвижность материала и странно кажущиеся равнозначными тематизм и сопровождение. Для Прокофьева, любящего определенность во всем, такая заведомо вносимая неопределенность может только служить выражению предельно фантастического замысла.

Третья часть сонаты по своему характеру — соединение несколько карнавальнoй скерцозности и токкатности — обычна для динамических прокофьевских финалов. Форма ее — рондо-сонатная. Преобладание линейного двухголосия, умеренно оживленный темп, скромная (кроме кульминационного раздела *Roso meno mosso* на *fortissimo*) сонатинность изложения и аскетизм колорита (несмотря на обогащение гармонии внезапными отклонениями и бифункциональными наслоениями) выявляют новые тенденции творчества Прокофьева в годы жизни за границей. Правда, эмоциональная сдержанность этих тенденций кое-где преодолевается оживлением и динамизацией (особенно в разработке и коде), а также изобретательностью фактуры. Основное — неугомонность ритма, радость самого движения... Эти стороны переданы со всем очарованием большого прокофьевского дара.

Легкий оттенок гротеска, присущий побочной теме (F-dur), скрашивает некоторую одноплоскостность финала.

Незначительные коррективы, внесенные Прокофьевым незадолго до смерти (то есть через тридцать лет после сочинения!) в построение и в фактуру произведения (в связующую партию и разработку первой части, в связующую партию финала), а также присочинение финальной коды в целом не изменили ни концепцию сонаты, ни ее тематизм. Эти коррективы соответствуют

тому смягчению и просветлению гармонии, которые наступили в последний период творчества композитора¹.

Пятая соната — не только интереснейшее свидетельство творческих поисков гениального музыканта. В строгой и одновременно загадочно интимной музыке этого произведения много очень привлекательного и интересного. Все ее образы как-то по-особенному рельефны, выпуклы, все темы индивидуально характерны, фактура многогранна. Хотя соната и получила заметно меньшее распространение у исполнителей, ее будущая «концертная жизнь» совершенно несомненна². Не надо забывать и того, что тенденция камерности возродилась, хотя и на совершенно новых основах, в Девятой, последней сонате композитора, что подтвердило ее органичность в творчестве Прокофьева.

И Четвертая, и Пятая, и Шестая сонаты являются заметными и вполне определенными вехами на творческом пути композитора. Если от завершающей ранний период творчества Прокофьева Четвертой сонаты (1917) до Пятой (1923) прошло шесть лет, то от Пятой до Шестой (1939), открывающей новый и важнейший этап,

¹ Ю. Холопов обращает внимание на то, что «в ряде случаев вновь введенные более мягкие гармонии связаны так или иначе с увеличенным трезвучием и целотоновыми аккордами. Эти аккорды не чужды и стилю сонаты в первой редакции (см. аккорды и целотоновые последования в основных темах экспозиции первой части, в разработке, в главной партии финала). Таким образом, введение мягких гармоний есть, с другой стороны, развитие некоторых элементов аккордики первой редакции... Местами новая редакция сонаты обнаруживает несколько неожиданное сходство с Девятой сонатой, в общем далекой от нее стилистически...» (Ю. Холопов. Современные черты гармонии Прокофьева, стр. 62).

² Первое исполнение сонаты состоялось 9 марта 1924 г. в Париже в авторском концерте. Произведение было издано в первой редакции в 1925 г. издательством Гутхейля, а во второй редакции — в 1955 г. Музгизом.

прошло целых шестнадцать лет. В эти годы, насыщенные стремительным движением истории и необычайным обострением социальных противоречий, каждый честный художник вынужден был задуматься о своих личных дорогах в жизни и в искусстве. К 1938—1939 годам окончательно созрело безумие фашизма, миру грозили черные силы варварства и войны...

Путь советского музыканта и патриота, музыканта-гуманиста был твердо избран Прокофьевым еще в 1934 году — в связи с окончательным возвращением на родину. Но именно назревающие великие события второй мировой войны обострили чувства гражданственности и патриотизма в чуткой душе композитора. И можно сказать, что, в конечном счете, хотя и в весьма опосредованной форме, именно набатная тревога тех лет, жестокость фашизма и яростная ненависть получили отображение в столь же яростных, колокольно-тревожных и жестко механичных образах *Шестой сонаты А-dur, op. 82* (1939—1940). Шестая соната является первым в фортепианном жанре откликом художника на надвигающуюся грозную стихию, предчувствием ее (мы говорим «в фортепианном жанре», ибо помним о патриотической кантате «Александр Невский» 1939 года). Соната была задумана одновременно с последующими — Седьмой и Восьмой. Композитор рассматривал эти три капитальных произведения как триаду, объединенную общим психологическим замыслом. Основой его можно считать тему схватки гигантских сил в большом, исторически обобщенном значении этого понятия. В соответствии с этим он и приступил к сочинению всех одиннадцати частей трех сонат одновременно (в Восьмой сонате предполагалось поначалу не три, а четыре части).

В те годы в творческом багаже Прокофьева уже был ряд выдающихся произведений, созданных после возвращения в Советский Союз: балет «Ромео и Джульетта»

та», опера «Семен Котко», кантата «Александр Невский», Второй скрипичный концерт и еще не завершенная Первая скрипичная соната, также овеянная дыханием великой схватки, духовной ожесточенностью своего времени.

Прокофьев находился во всеоружии композиторского мастерства. Он тяготел к монументальности и драматизму, а его художественные устремления в конце 30-х годов были направлены на грандиозные события современности! Замечательные фортепианные переложения своей театральной музыки, которыми композитор занимался последние годы, уже в принципе не удовлетворяли его. И Прокофьев обращается к форме цикла сонат, к симфонизированной сонатной триаде. От графически «выписанной» сонатности не остается и следа. По силе обобщения и характеру тематической углубленности его триада сонат перекликается с бетховенским фортепианным творчеством зрелой поры¹. А по обличительной силе и экспрессии — с живописью Гойи и Домье, графикой Кольвиц, Мазерееля. Это расцвет монументального фортепианного творчества Прокофьева, и уже Шестая соната — первое звено триады — обнаруживает своеобразие его нового фортепианного мышления.

Широта, фресковость, мощная симфонизация, обостренный драматизм — таковы наиболее характерные новые черты, воплощенные Прокофьевым в этом грандиозном произведении, исполненном смелости, дерзости и титанической силы. Это уже не дерзость, граничащая с веселым задором, от которой всегда веяло улыбочивой

¹ «Мысль о написании трех сонат — Шестой, Седьмой и Восьмой, возникшая у Сергея Сергеевича в 1939 г., в моей памяти связывается с чтением им летом этого года книги Романа Роллана «Бетховене», — вспоминает М. Мендельсон-Прокофьева («Сборник материалов», стр. 393).

шуткой, радостной бравадой юношеских лет. Это грубая и властная воля, жесткий натиск, яростное напряжение смертоносной борьбы и взволнованное переживание судеб мира, «путей человечества». Наконец, это «чувство Родины». Еще и еще раз поражаешься интуиции Прокофьева — соната была закончена 11 февраля 1940 года, незадолго до нашествия на нашу землю фашистских орд...

«Необыкновенная ясность стиля и конструктивное совершенство музыки поразили меня, — рассказывает С. Рихтер. — Ничего в таком роде я никогда не слышал. С варварской смелостью композитор порывает с идеалами романтики и включает в свою музыку сокрушающий пульс XX века. Классически стройная в своем равновесии, несмотря на все острые углы, эта соната великолепна. Соната заинтересовала меня и с чисто исполнительской точки зрения... учил ее с большим удовольствием... 14 октября (1940 года. — В. Д.) играл в концерте... Это было мое первое нестуденческое публичное выступление»¹.



¹ С. Рихтер. О Прокофьеве. «Сборник материалов», стр. 461—462. С. Рихтер ошибся в дате: его выступление с Шестой сонатой было 26 ноября 1940 г.

Соната начинается с трубно-призывного, активно наступательного клича, являющегося императивным лейтмотивом всего сочинения. Он как бы врывается прямо из окружающей жизни (см. прим. 62).

Этот «устрашающий» лейтмотив, повторяющийся в неизменном виде в финале, а в трансформированном и в других частях цикла, — важнейшая часть многогранного образа главной партии, определяющий стержень сонатного аллегро первой части. В его многозначности как бы слиты воедино эмоции яростного негодования и колокольной тревоги, варварства, злобы и высокого драматизма борьбы. По типу выразительности тема главной партии носит экспрессионистический характер, что, прежде всего, создается ее синкопической остротой. Но соответствие задуманному образу вполне оправдывает приемы гиперболизации, предельной обостренности мелодико-гармонических и ритмических средств.

Несколько токкатная связующая партия с характерными ладово-гармонической неустойчивостью, функциональной переменностью подводит к резко контрастирующему с главной партией образу побочной. Ее образ напоминает застенчиво хрупкий лиризм Джульетты и Золушки в балетах Прокофьева — мягкость, душевную чистоту. Побочная партия написана с графической лаконичностью почти обесцвеченными унисонами. Ее тональность (до мажор) мало определяется, не поддерживается опорным тоническим трезвучием или каденциями (к тому же она начинается на органном пункте *си*). Вернее всего, это — переменный лад мажоро-минора: *C-dur — a-moll*¹. Частые плагальные обороты смягчают ее речитацию.

¹ Краткое напоминание о побочной партии в репризе звучит в главном *a-moll*.



Если оркестрово-многозвучный образ главной партии воплощал нечто массово грубое и жестокое (может быть, нашествие варварских орд?), то преимущественно двухголосный нежный и вопрошающий образ побочной — нечто отрешенно-единичное и скорбное (может быть, затерянную или раздавленную варварством одинокую личность?). Это высоко гуманистичный образ, противопоставленный в своей полярности бесчеловечному насилию и злу. Но он беззащитен, слаб, а потому на данном этапе сонатной триады обречен.

Заключительная партия, как и связующая, содержит элементы токкатного толота, но в своем завершении (ремарки *pianissimo*, *ritenuto*) она смягчается; здесь появляется резкая отграниченность от сложного разработочного отдела (см. *Più mosso del tempo I*) и в то же время подчеркнутая таинственностью неопределенность в тонально-гармоническом плане (см. *Lento*).

В разработке поначалу создается образ напряженно-го ожидания¹. Значительному развитию и трансформации подвергается преимущественно тема побочной партии; она драматизируется, ожесточается. Мастерски обыгрывается и тема главной партии: она то скрыто, то явно присутствует на протяжении всей разработки, как бы вспышками напоминая о своем лейтмотивном значении в сонате. Обе темы неоднократно сталкиваются (стихии ритма главной и мелодики побочной), динамика развития направлена к центральной кульминации — яростному шквалу, в котором образ главной партии подавляет образ побочной и вытесняет его. Мастерски используется прием *ostinato*, подводящий к широкому плато наибольшего напряжения. Силы варварства и жестокого автоматизма вырываются на свободу и топчут все светлое и прекрасное (шумовые и ударные эффекты). Беснование и неистовство постепенно затихают и звучность на *ritardando* переходит в *piano* и *pianissimo*.

В короткой динамичной репризе (*Allegro moderato, some prima*) вновь проносятся вихрем тревожные выкрики лейтмотива из нисходящих терций. Теперь особенно ощущается их дикий характер, точно клич, призывающий первобытные племена к яростной схватке. Реприза утверждает господство образов главной партии. Кода закрепляет это господство; в самом заключении вновь возглашаются лейтмотивные интонации призывного клича. Но что это? Набат предостережения, опасности или триумф гибельной стихии? Итак, первая часть Шестой сонаты — первой фрески сонатной триады — как бы возвещает о начале грандиозной бури военных катастроф, о том, что ненавистная стихия жестокого

¹ Можно предположить, что музыкальный материал начала разработки оказал заметное воздействие на аккомпанемент в известном романсе Г. Свиридова «Финдлей».

нашествия разлилась, как лава, по земле и грозит самому существованию жизни...

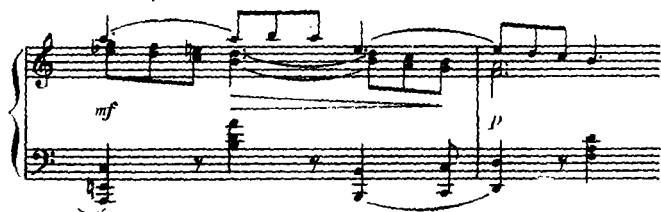
Вторая часть (*Allegretto*) — грациозное, полутанцевальное скерцо в E-dur с лирическим средним разделом. После резко напряженной первой части оно воспринимается как отдых, возвращение к мягкой шутке и обаятельной иронии. Ритмическое и гармоническое начало в крайних разделах трехчастной формы с элементами рондо явно преобладает над мелодическим (здесь и богатство альтераций и пикантность сопоставлений), отчего музыка приобретает динамично-танцевальный и красочный колорит.

Средний раздел (*Meno mosso*) пластичен, напевен и не лишен элементов широкой русской лиричности.

В целом вторая часть возвращает нас в мир беззаботных прокофьевских образов ранней поры с их жизнелюбием и юношеским задором.

Третья часть (*Tempo di valzer lentissimo*, в сложной трехчастной форме) снова и еще более уводит от образов яростной схватки первой части, но на этот раз в сторону любовной неги. Здесь синтезируется романтическая страстность и сдержанная сосредоточенность. Мягкая настроенность третьей части ассоциируется с пленительными картинами «Ромео и Джульетты», с красочностью итальянского ночного пейзажа. Гармонии полновочувственны, насыщены терпкими хроматизмами и в то же время прозрачны (в них преобладает трехзвучная основа, воплощающая, как нередко у Прокофьева, безмятежность). Простая мелодическая линия вуалируется подголосками, но, пожалуй, это и придает ей особую упоительность. В целом, — типично театральная, томная сцена, вернее, лирическое балетное *adagio*, сочетающее характерные черты изобразительности с чистым инструментализмом (вспомним вальсовые эпизоды в Седьмой симфонии).

64 Tempo di valzer lentissimo



Средний раздел (*Roco più animato*) в значительной степени теряет признаки вальса, приближаясь по своему характеру к взволнованности средних разделов инструментальных ноктюрнов.

Итак, две средние части сонаты с господством созерцательного начала противопоставляются действенности крайних частей. Драматургическая активность, напряженность в сонатном целом явно доминирует.

В четвертой части (*Vivace*) Прокофьев воплощает два настроения: знакомое нам и обычное в его финалах активно беспокойное и сумрачное, тревожное, даже порой угрожающее, а в заключении (коде) вновь утверждающее лейтобраз набатной тревоги и призывного клича.

Второе настроение побеждает и тем самым окончательно закрепляет свою главенствующую роль в сонате; все остальное начинает ретроспективно восприниматься лишь как контрастно оттеняющий фон.

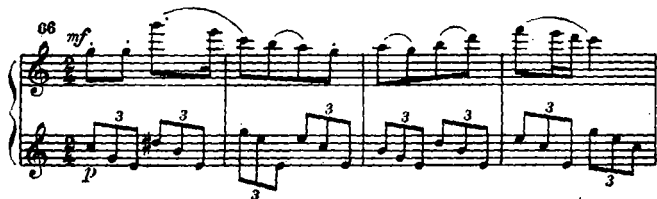
По форме финал — рондо-соната. Главная тема в ля миноре преводится как многократно повторяющийся рефрен¹.

65 *Vivace*

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled '65 Vivace' and begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music is in 3/4 time and consists of two staves (treble and bass clef). The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. The third system shows a more complex melodic line in the right hand, including a five-fingered scale-like passage (marked with a '5') and some chromatic movement.

¹ Эта тема интонационно и гармонически напоминает начало «Увертюры на еврейские темы», ор. 34, написанной Прокофьевым еще в 1919 г.

Первая тема побочной партии (до мажор) — образ светлый, юношеский, даже детский — ассоциируется с начальной темой из сюиты «Зимний костер» или с темой Пети из «Пети и Волка».



В дальнейшем появляется маршеобразно-скерцозная вторая тема побочной партии (соль-диез минор). В эпизоде — *Andante* — звучит основной лейтмотив из первой части сонаты. Динамическая реприза (*Vivace*), вбирающая в себя элементы разработки главной партии, и обширная кода (*rosso a rosso riprendendo il tempo primo*) на материале главных партий первой и четвертой частей устремлены к мощному взрыву неистовых сил. Они окончательно сметают все образы отдохновения, любви, шутки, радости. Мгновенные смены гармоний, сцепления секунд, диссонансы большой септимы и малой ноны, далее — светлая песенная тема в *A-dur* (*Più tranquillo*), как контраст, подчеркивающий смятение; и вновь — порыв, грозность, ярость, набатность... Фортепианная тембровка сонаты характеризуется металлическим блеском; ее исполнительское выражение — интонациями диктата; общий же подтекст, «сверхзадача» содержания и формы — прямоотой и резкостью решений, их гиперболической экспрессивностью¹.

¹ Шестая соната была исполнена впервые 8 апреля 1940 г. в авторском выступлении по радио.

Седьмая соната В-dur, op. 83 — следующее звено триады — была начата также в 1939 году, но завершена лишь в мае 1942.

Седьмая соната отражает в преднамеренно обобщенной, весьма абстрагированной форме три стороны высокой трагедии нашей Родины: тревогу и возбужденность перед лицом грозного нашествия жестокого врага (первая часть); бессмертную красоту и гуманизм народного духа (вторая часть); наконец, богатырскую мощь и стойкость народа, уверенного в победе правого дела (третья часть).

Слушатели и советская пресса встретили Седьмую сонату восторженно, усматривая в ней «голос Родины», могучую интонацию патриотизма. «Слушатели особенно остро воспринимали дух сочинения, отражавшего то, чем все жили, дышали (так же воспринималась в то время Седьмая симфония Шостаковича), — рассказывает Рихтер. — Соната бросает вас сразу в тревожную обстановку потерявшего равновесие мира. Царит беспорядок и неизвестность. Человек наблюдает разгул смертоносных сил. Но то, чем он жил, не перестает для него существовать. Он чувствует, любит. Полнота его чувств обращается теперь ко всем. Он вместе со всеми протестует и остро переживает общее горе. Стремительный наступательный бег, полный воли к победе, сметает все на своем пути. Он крепнет в борьбе, разрастаясь в гигантскую силу, утверждающую жизнь»¹.

Седьмая соната как бы вытесана из единой глыбы, создана одним вдохновенным и смелым порывом мастера, убежденного в своих творческих принципах. При всей пианистичности изложения она носит подлинно симфонический характер как по масштабу обобщений и сквозной идее, так и по оркестровому типу звучаний.

¹ С. Рихтер. О Прокофьеве. «Сборник материалов», стр. 465.

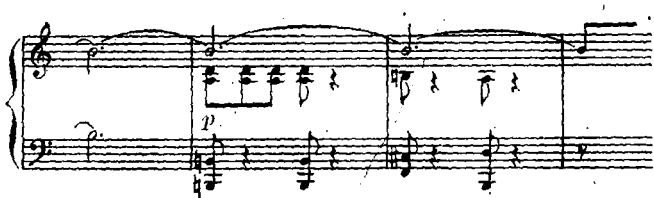
Первая часть (*Allegro inquieto*) — образ нервной тревоги. Властные активные интонации, типичные для творчества Прокофьева, приобретают здесь (как и в Шестой сонате) особый оттенок жестокости. Именно в этой тупой жестокости, в этом антигуманизме можно услышать и увидеть инструментально воплощенный намек на звериное обличье германского фашизма, его отличительную сущность.

Обнаженная ритмическая конструкция первой части, графически четкий мелодический рисунок, настойчиво вдалбливаемые остинато, резко напряженная ладогармоническая основа с массой острых хроматизмов создают целостный силуэтный набросок многогранного и глубокого образа. Это проблематика шекспировского масштаба с ее общечеловеческими идеями зла и добра.

Интонационно-фактурное единство всего музыкального материала первой части поражает и восхищает. Даже типичная для прокофьевских экспозиций резкая разграниченность разделов и партий здесь подменяется удивительной текучестью всего материала.

Тема главной партии изложена параллельными голосами нарочито сухо, бесцветно. В ней сталкиваются и дополняют друг друга два психологически разных элемента: двухголосная, «аскетичная» устремленность и тормозящее «постукивание»; хроматический излом, порыв и грубое сопротивление, остановка. Если в первом элементе определяющим является мелодическое начало, то во втором — гармоническое.





В сопоставлении и взаимопроникновении этих двух контрастных начал — внутренний стимул развития главной партии; а различное использование второго элемента главной партии в побочной и в связующей прочно скрепляет всю первую часть воедино.

Остроту и взаимосвязь противоречий подчеркивают также и тональная неопределенность темы («хроматическая тональность с центром *си-бемоль*», по определению В. и Ю. Холоповых)¹, и метр $\frac{6}{8}$ трактуемый то как двудольный, то как трехдольный.

Перед вступлением лирической побочной партии (*Andantino*) злые демонические силы первой темы успокаиваются. Появляется резко отличный от главной партии новый, но не менее противоречивый образ. Несколько изломанная тема не лишена отравляющей горечи. Здесь и внутренний порыв к свету — и снова тормозящие, сковывающие силы. Высказывание как бы завуалировано нежной дымкой. Интенсивно используя контрастные подголоски, Прокофьев развивает тему в широком диапа-

¹ См. их брошюру: «Фортепианные сонаты С. С. Прокофьева», стр. 65. Об этом же, хотя и несколько в ином аспекте, пишет Л. Мазель: «Ритм, громкостная динамика, мелодический рисунок могут теперь ясно выделять тональные опоры даже в таких сложных гармонических условиях, которые сами по себе на подобные опоры с достаточной определенностью не указывают; вспомним, например, систематические возвращения к звуку «б» в начале Седьмой сонаты Прокофьева» (Л. Мазель. О путях развития языка современной музыки. «Советская музыка», 1965, № 7, стр. 11).

зоне с большими регистровыми скачками; все это кр
 ритно обогащает ее, но тональный центр, так же ка
 главной партии, остается неопределенно нейтральн

58 Andantino
 p espress. e dolente

mp

Темп постепенно ускоряется. На органном пункте (звук *фа*) начинается бурная разработка. В ней энергично развивается главная партия, принимая черты необузданной злости и ярости. Побочная партия утрачивает свое первоначальное лирическое настроение. Все развитие ее выражает непрерывный вихрь нагнетания, накопления энергии и динамизма. Создается, так же как и в Шестой сонате, предельно напряженный образ, вполне обоснованный замыслом и общей концепцией всего произведения как целостного цикла.

Краткое возвращение к лирическому образу побочной партии в репризе (*Andantino*) уже воспринимается как уходящее в далекое прошлое воспоминание, как мимолетный отдых среди яростного урагана страшной

схватки. Ведь главная партия здесь отсутствует вовсе, а побочная дана в несколько сокращенном изложении. Но зато в последующей коде (*Allegro inquieto*) драматургически утверждается возбужденный образ тревоги. Главная тема, появившись внезапно, развертывается дерзко и властно; нервы обнажены, чувства и мысли обострены до предела.

Вторая часть (*Andante caloroso* в E-dur) задумана как противопоставление образам жестокости и беспокойства первой части. Ее тональность, находящаяся в тритоновом соотношении с тональностями крайних частей (B-dur), способствует этому характеру противопоставления. Спокойная и мягкая человечность, красота широкой, расцветающей кантилены виолончельного характера вытесняют сухое двухголосие, аскетизм и жесткость стучащих ритмов. Это мир благородных чувств и высоких раздумий. Колорит также насыщенный, но ласковый и светлый. Выписанный любовно образ этого *Andante* высоко этичен и в своей многогранности продолжает не только линию *Andante* из Второй сонаты или лирических эпизодов театральной и инструментальной музыки Прокофьева, но и таких образов, как Патер Лоренцо из «Ромео и Джульетты» или запев «Песни об Александре Невском» (в средней части *Andante* эпическая тема басов).



В то же время в просторном и контрастирующем среднем разделе (*Roco più animato*) трехчастной формы

Andante заметно ощущаются традиции фортепианного письма Мусоргского (например, типично колокольные эпизоды, особенно на ремарке *un poco agitato*). При всем богатстве элементов красочности в фактуре этого раздела второй части и в нем поначалу господствует песенность. Правда, в дальнейшем (*Più largamente*) использованы приемы разработочного развития на широком симфоническом дыхании, с ладотональной неустойчивостью и относительно большими кульминационными участками. Такая необычная для медленных частей патетическая динамизация вызывает необходимость соответствующего архитектурного равновесия — раздела с постепенным успокоением, «затуханием»; и композитор дает этот участок формы, участок, вводящий в краткую репризу-кodu (*Tempo I*), где музыка замирает, сходит на нет. Эмоциональный «прилив» уравнивается эмоциональным «отливом».

В необычном масштабе динамизации Andante отразилась столь же необычная сила драматизма сонаты в целом, симфонизм и монументальность ее концепции. Andante как апофеоз красоты и гуманизма противопоставляет чрезвычайно впечатляющим образам почти патологической жестокости и зла первой части, «выдерживает» их и даже, так сказать, «перемальвает» собственной эстетической силой. Это стремление уравновесить начало негативное (образы безобразного, дисгармоничного и беспорядочного) с началом позитивным (образы гармонии, порядка и красоты) очень характерно для творчества Прокофьева 40-х годов.

Третья часть — *Preceipitato* — вскоре после появления сонаты была почти единодушно охарактеризована как «своего рода богатырская, стихийно могучая русская токката. И то, что Прокофьев находит здесь «русское» не в мелодике, а в самом зерне «токкатности» — ритме непрерывного движения, — это указывает на глубокое и

самобытное понимание Прокофьевым основ русского музыкального стиля»¹.

Несомненно, на финале Седьмой сонаты сказался авторский опыт Токкаты, ор. 11, но в еще большей степени — традиции богатырского эпоса Бородина. Специфически прокофьевский по своей прямолинейной устремленности замысел, одновременно и стихийный и «железный» напор ритма, неумолимая настойчивость «втапываемых» басов (характерные прокофьевские остинато) говорят об исключительно смелом отношении композитора к русским классическим традициям. Объединяющая сила ритма выражена здесь и через единую линию динамики, и через сквозной импульс исполнительской агоники, и через скрытую энергию остинатных фигур.



Так передать современными средствами уходящий корнями в былинный эпос могучий образ русской ратной силы мог только композитор-новатор, композитор, сумевший переосмыслить эпос героического прошлого России с позиций советского художника, современника Великой Отечественной войны.

В композиционной основе финала господствует метроритмическое начало в неизменном размере $\frac{7}{8}$ и «сквозное» проведение октавами в басу постоянной трехзвучной лейтинтонации — хода на увеличенную секунду с

¹ А. Соловцов. Фортепианная музыка. Сб. «Очерки советского музыкального творчества». М.—Л., 1947, стр. 174.

резким упором на втором звуке; си-бемоль-мажорная тональность столь же неизменно и прямолинейно утверждается после каждого отхода от нее.

Форма финала — простая трехчастная со средним эпизодом (включающим непродолжительную реминисценцию из главной темы первой части) и кодой, в которой победоносный «топот» басов и стихийная мощь ликования доведены до предела. Чисто психологически, кода — это триумф мелодико-ритмической энергии самоутверждения, активности, воли.

Вызывающие чувство радости виртуозный блеск и темпераментный накал здесь полностью соответствуют мысли Б. Асафьева о «...виртуозности как гедонистической сфере концертирующего стиля»¹. Широко обобщенная, оптимистическая концепция сонаты находит в финале свое смелое и монументальное разрешение².

Восьмая соната B-dur, op. 84 (посвящена М. А. Мендельсон-Прокофьевой) — завершающее и наиболее крупное звено триады. Начатая летом 1939 года в Кисловодске, она была окончена лишь летом 1944 года в живописных окрестностях Иванова в дни, когда страна испытывала нарастающую радость от непрерывных побед в Великой Отечественной войне³.

Именно в это время Прокофьев заканчивает и свою мужественную Пятую симфонию и ярко национальную музыку к фильму «Иван Грозный», работает над пат-

¹ Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Л., 1963, стр. 322.

² Седьмая соната была исполнена 18 января 1943 г. в Москве Святославом Рихтером. В том же году соната была издана Музгизом, а ее автору присуждена Государственная премия первой степени.

³ В 1946 г. соната была опубликована Музгизом. Композитор получил за нее Государственную премию второй степени.

риотической оперой «Война и мир». Первое исполнение сонаты состоялось 30 декабря 1944 года в концерте Эмиля Гилельса. «В 1944 году Сергей Сергеевич предложил мне впервые исполнить его новую, Восьмую сонату, — пишет Э. Гилельс. — Работа над этим сочинением захватила меня. Восьмая соната — глубокое произведение, требующее большого эмоционального напряжения. Она захватывает симфоничностью своего развития, напряжением и широтой, обаянием лирических эпизодов»¹.

Впоследствии Восьмую сонату стал часто исполнять и С. Рихтер. «...Особенно дороги мне Восьмая и Девятая сонаты. Восьмая соната — монументальное сочинение, по форме близкое симфонии, полное глубоких философских обобщений, — рассказывает Рихтер. — Каждое исполнение этой сонаты является большим событием в моей артистической жизни... Из всех прокофьевских сонат она самая богатая. В ней сложная внутренняя жизнь с глубокими противопоставлениями. Временами она как бы цепенеет, прислушиваясь к неумолимому ходу времени. Соната несколько тяжела для восприятия, но тяжела от богатства — как дерево, отягченное плодами. Наряду с Четвертой и Девятой она остается любимым моим сочинением»².

В Восьмой сонате сказались с особенной силой новые тенденции в фортепианном творчестве Прокофьева: многогранность образов и их драматизация; углубление и монументализация приемов развития; симфоничность изложения.

Совершенно новым для прокофьевского сонатного

¹ Э. Гилельс. Великий соотечественник. «Сборник материалов», стр. 454.

² С. Рихтер. Несколько мыслей о советской музыке. «Советская музыка», 1956, № 1, стр. 41; он же. О Прокофьеве. «Сборник материалов», стр. 466.

письма является и лирико-психологическое, интеллектуально-напряженное медленное начало Восьмой сонаты, говорящее о внутреннем, можно сказать, философском обогащении этических образов в его крупных фортепианных творениях. Не только действие, но одновременно и сосредоточенное размышление становятся сферой интересов композитора. Необычна и широта тематизма первой части и его регистровый диапазон (до пяти октав). Такие приемы образного воплощения обнаруживают мощную повествовательно-лирическую струю в творческом мышлении композитора. Они сказались уже в «Ромео» и «Золушке», в «Войне и мире», Втором скрипичном концерте и Второй скрипичной сонате и, наконец, «во весь голос» — в «Каменном цветке» и Виолончельной сонате, Седьмой симфонии и Девятой фортепианной сонате.

В Восьмой сонате нетрудно увидеть усиление и умножение национальных признаков музыкального языка Прокофьева, углубление процесса творческого переосмысления традиций русской классики; в особенности заметно переосмысление приемов интонирования, идущих от женских образов Римского-Корсакова (Марфы из «Царской невесты», Волховы из «Садко»).

Восьмая соната — трехчастный цикл, в котором на среднюю часть возлагается важная роль «увода» от главной линии развития в первой и третьей частях.

Первая часть написана в развернутой сонатной форме, как бы синтезирующей в себе логику типичных для сонатного цикла «аллегро» и «анданте». Первая тема главной партии (B-dur) — сложный лирико-психологический образ¹. Она широко напевна, но в то же время

¹ Ее отдаленный прототип — тема любви из «Ромео и Джульетты» (ср. третий такт сонаты и начало темы любви). Ассоциируется эта мелодия и с лейттемой Наташи из «Войны и мира».

инструментальна по своему характеру. Изобилие полифонически сплетающихся голосов обогащает ее, делает многоплановой (что несколько затрудняет восприятие). Ладогармоническая неустойчивость углубляет неопределенность и сложность высказываемых чувств, их эмоциональную многогранность:



Две другие темы¹, входящие в середину трехчастного построения главной партии, не меняют основного характера образа — его возвышенности, углубленно-созерцательной нежности и чистоты.

Связующая партия (*Poco più animato*) многопланова. В начале (семь тактов) она образно связана с главной. Но затем (*pianissimo, legato*) новый характер движения создает контрастирующее настроение (хотя в левой руке

¹ Одна из них (такты 10—15) была задумана как тема Лизы для музыки к фильму «Пиковая дама» (по рукописи клавира № 4). Вторая начинается с такта 18.

используются «огрубленные» интонации той же главной партии). Здесь и подчеркнутая красочность, и некоторая таинственность. Впоследствии на этом материале связующей партии возникает довольно большой отдел разработки. Появится он и в коде. И это вполне логично с точки зрения формы: ведь после углубленно-раздумчивой лирики главной партии связующая (в этом среднем ее отделе) воспринимается как поворот к более взволнованной экспрессии, динамичной устремленности.

Глубоко эмоциональный речитатив побочной партии печален и по характеру выразительности напоминает русские народные причитания (ладовая окраска темы ассоциируется с колоритом старинных русских песен).

The image shows a musical score for piano, measures 72 through 75. The score is written on two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 72-73) is marked *dolce* and includes dynamics *p m. d.* and *m. s.*. The second system (measures 74-75) includes dynamics *m. d* and *m. s.*. The music consists of eighth and quarter notes with various rests and ties.

Психологически неразрешенная скорбность речитатива ощущается еще в большей степени и вследствие пос-

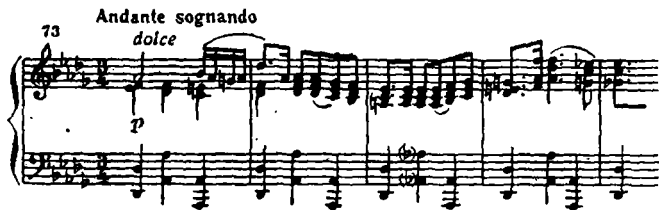
тоянно предшествующих его зачину мрачных ходов вниз на интервал малой ноты.

Бурная стихия разработки (*Allegro moderato, inquieto*), ее стремительное, беспокойное движение как бы продолжает первоначальный динамический импульс второго отдела связующей партии; а в тематизме развиваются интонации главной и побочной партий, но в резко трансформированном виде — «обозленном» по настроению, графически обнаженном по характеру изложения. Поднимаясь из глубин, упругая интенсивная волна стремительно докатывается до высоких регистров и затем яростно клокочет, подхлестывая остротой хроматизмов и резко диссонирующих созвучий. На мгновение наступает отдых — медленно «течет» материал третьего отдела связующей партии (перед *Tempo I*). Но затем динамический напор становится еще яростнее, приобретая в «колючих» аккордовых скачках *marcatissimo*, в тяжело-весных звучностях *fortissimo* даже черты маршевости. Искаженная вторая тема главной партии принимает гротесковый облик. Теперь (как лирическая тема в Девятой сонате Скрябина или в первой части Пятой симфонии Шостаковича) она перевоплощается в образ мрачный и злой. И следующая далее тема побочной партии (см. пятнадцать тактов до *Andante*) уже звучит не только как печальное причитание из экспозиции сонаты, а как громкий и мучительный крик боли. Здесь характер высказывания Прокофьева становится предельно экспрессивным, напоминая в этом отношении Шостаковича (Восьмую симфонию). Кульминационное проведение темы побочной партии — трагическая тень скорби военных лет... Им завершается, по существу, кульминационный отдел разработки, хотя звучность еще долго «бушует» на уровне *fortissimo*.

Постепенным затуханием начинается относительно короткая реприза (*Andante dolce, come prima*). Теперь

в ней слышится пафос скорби... Бурная и мрачная кода (*Allegro*) напоминает о еще продолжающейся схватке неистовых сил. Но и в коде (ее можно рассматривать как вторую разработку на материале связующей партии) эти силы еще не находят своего разрешения. Развязка наступит лишь в финале.

Медленная вторая часть переключает нас в стихию мягкой, несколько церемонной танцевальности. Как много говорит ремарка *Andante sognando* (то есть «мечтательно», «как в сновидении»)! По интонационной структуре проникновенной мелодии и общему характеру эта часть напоминает менуэт (особенно типичны грациозные, в стиле рококо, группетные обороты шестнадцатыми).



В ее метроритмическом рисунке нетрудно обнаружить также черты медленного полонеза. Таким образом, связь с излюбленными Прокофьевым (в балетах) традиционными танцами XVIII века несомненна (вспомним церемонный приезд гостей на бал из «Ромео и Джульетты» или гавот из «Золушки») ¹. Но в сонате сценическое движение переключено в мир иллюзорности, пленительной мечты (подобный миру образов Седьмой симфонии и Девятой сонаты). Еще раз убеждаешься, как неуклонно влечет Прокофьева к мягкой и нежной лирике, в родст-

¹ При сочинении второй части Восьмой сонаты Прокофьев использовал музыку к спектаклю «Евгений Онегин», ор. 71 («Бал у Лариных», № 23 по клавиру), дополнив ее а-молл'ной темой.

венный и близкий его душе мир Джульетты и Золушки, Наташи и Катерины.

Однако в этом своеобразном менюэте в еще большей степени, чем связь с танцевальными традициями классицизма, ощущается их новаторское преломление. Здесь и широкая разработка материала с обилием полифонических голосов, и регистровые переброски темы, и пассажи в средних голосах, и красочные сопоставления на расстоянии полутона (первое предложение в ре-бемоль мажоре, а второе — в ре мажоре), и мало контрастный по тематизму, но характерный для Прокофьева по трионовым сопоставлениям средний раздел (начиная с ремарки *tranquillo*), в котором Прокофьев максимально опозитизировал танцевальное начало. Именно более свободный подход к танцевальной форме и смелое гармоническое, полифоническое и фактурное обогащение придают старинному жанру менюэта современное звучание.

Вторая часть Восьмой сонаты прельщает нас и утонченной детализацией, выписанностью изложения, воспринимаемыми особенно контрастно на общем фоне монументального фрескового замысла триады. Тем самым еще больше подчеркивается временное отстранение и отдаление от образов драматической эпопеи. Да, это лишь забытые, мир лирических грез...

Финальное *Vivace* — третья часть — приобретает особую смысловую роль. Это финал не только Восьмой сонаты, но и всей триады. И как органично с точки зрения большой драматургии даны перед завершением всего замысла минуты отдохновения, психологического переключения! Каким режиссерским тактом должен был обладать композитор, «поставив сцену» менюэта именно в предпоследней «картине» триады! И здесь, в инструментальном творчестве, Прокофьев проявляет себя как театральный композитор, художник сценического действия прежде всего.

Основной характер финала — волевой, динамичный — типичен для прокофьевских финалов и, за исключением Первого скрипичного концерта, пожалуй, в принципе выдержан почти во всех его произведениях сонатно-симфонического жанра. Форма многотемного финала — рондо-соната с обширным вариационным эпизодом и большой апофеозной кодой — необычайно монументальная. В крайних разделах ощущается движение в характере тарантеллы.

Здесь господствуют стремительные образы юношеского задора, виртуозной скерцозности и карнавальной суеты. Они возвращают нас к эмоциям раннего Прокофьева. Широко используются и любимые композитором «нелегальные» приемы извлечения звука, и острые стаккато с опорной акцентировкой, скачки и моторно-топкательные репетиции, четкая «беготня по клавиатуре» в стиле так называемого пальцевого *perle*¹. Активное движение триолей объединяет фактурно-ритмическое начало крайних разделов финала:



То есть «жемчужной игры».

Образ побочной партии контрастирует с образом главной лишь в оттенках; это маршевое движение на фоне акцентированных триолей.

The image shows a musical score for piano, measures 75 through 81. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The main melody is characterized by a march-like rhythm, with a steady eighth-note pulse. A supporting part, likely in the left hand, features prominent triplets of eighth notes. The tempo is marked 'f espress.' (forte, espressivo). The score is divided into three systems, each with two staves. The first system starts at measure 75 and ends at measure 78. The second system starts at measure 79 and ends at measure 80. The third system starts at measure 81 and ends at measure 81. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and accents.

Опять поражает сопоставление тональностей на расстоянии полутона: си-бемоль мажор и си мажор. Приходится вновь и вновь убеждаться, что интервалы тритона и полутона становятся типичными для тональных соотношений в музыке композитора; они привлекают его своей остротой, драматической потенцией.

После возвращения главной партии в сокращенном виде (без середины и репризы) в заключении экспозиции (лишь на шесть тактов) появляется мрачная, странно изложенная тема. Она подобно угрозе меняет наст-

роение. Начинается обширный (более 180 тактов!) и резко контрастирующий вариационный эпизод (*Allegro ben marcato*) в ре-бемоль мажоре. Таких грандиозных эпизодов в финале еще не было ни в одной сонате Прокофьева. Динамика развития представляет собой единую линию нарастания; мерно повторяющаяся ритмическая фигура звучит неумолимо¹. Это возродившееся, как и в Шестой и Седьмой сонатах, видения яростных схваток, ретроспективно преломленные видения военных лет². Их отзвуки, дыхание ощущаются явно, несмотря на всю условность ассоциаций. С другой стороны, вспоминается финал Седьмой сонаты Прокофьева. «Как и финал Седьмой сонаты, музыка эта рождает ассоциации с образами русской ратной силы; но и здесь образы эти даны в эстетизированном, сказочно-условном плане», — отмечает И. Нестьев³.

Драматическое напряжение все усиливается, экспрессия приобретает характер исступления. Тема постепенно меняется, становясь в результате, обнаженного огрубления еще властнее.

Но подлинная психологическая кульминация наступает после спада напряжения на тихой звучности, когда появляются скорбные фразы-причитания темы побочной партии из первой части в *as-moll* (*Pochissimo meno mosso*). Это трагическое напоминание о великой скорби и страданиях (тема звучит четыре раза в увеличении).

¹ Можно условно рассматривать тему эпизода как мрачно искаженную тему менуэта. Звуки *as*, *g* и *des* являются основой обеих тем. Однако эта ассоциация настолько отдаленна, что выявляется не столько на слух, сколько при анализе.

² Вспоминается первая часть Седьмой симфонии Шостаковича, где также вариационный эпизод вместо разработки несет аналогичную образную нагрузку. И задумываешься: не представляет ли это собой нечто большее, чем чисто формальное сходство конструкций?

³ И. Нестьев. Прокофьев, стр. 372.

Затем колорит просветляется, трагическое видение постепенно истаивает. Робко и нерешительно, а затем задорнее и смелее возрождается тема главной партии в репризе. И как образ возвратившейся жизни звучит тема побочной партии.

Вершиной ликования является кода финала, где в разработочной манере, с виртуозным блеском обыгрываются интонации всех тем экспозиции и сквозь стремительное движение, идущее от главной темы, прорезывается радостный колокольный перезвон. Здесь разрешается вся «тональная конфликтность» финала¹. Несколько трансформированная побочная партия звучит теперь триумфально. Произведение завершается богатырским импульсом новых сил, энергии, активности.

Соната заканчивалась в год решительного наступления Советской Армии на всех фронтах. Предчувствие победы, великая радость охватывала советских людей. И это чувство не могло не найти соответствующего выражения в сочинении художника. Патриотический характер триады прокофьевских фортепианных сонат² не может, да и не должен быть с сюжетной точностью конкретно расшифрован. Но ее подтекст, идейную направленность уловит каждое музыкально чуткое ухо.

Посвященная С. Т. Рихтеру *Девятая соната С-dur, op. 103* — последнее фортепианное произведение Прокофьева. Оно было начато еще летом 1945 года близ

¹ Ю. Холопов чутко подметил, что в гармонической основе коды — многократные повторения во всех видах сектаккорда низкой III минорной ступени (полигармонически разделенного на два трезвучия) с разрешением его в тоническое трезвучие.

² Так же как и Первой скрипичной сонаты f-moll, op. 80 (1938—1946), с ее образами-ассоциациями жестоких военных схваток и русского ратного эпоса.

Иванова, но завершено лишь осенью 1947 года на Николиной Горе под Москвой, где когда-то жили Мясковский, Шебалин и многие другие деятели искусства, воспевавшие красоту русской природы.

«А у меня что-то интересное есть для вас, — сказал однажды Прокофьев С. Рихтеру и показал ему наброски Девятой сонаты. — Это будет ваша соната... Только не думайте, это будет не на эффект... Не для того, чтобы порадовать Большой зал»¹.

«Исполнитель Девятой сонаты С. Прокофьева должен преодолеть немало скрытых, особых, лишь ей присущих трудностей. Светлая, интимно-камерная по характеру, она таит в себе не сразу различимые богатства. Эта Соната, лишенная каких бы то ни было внешних эффектов, дорога мне чистотой и искренностью, с которой проявляется в ней авторский замысел», — пишет первый исполнитель этой сонаты Святослав Рихтер. — ...Чем больше ее слышишь, тем больше ее любишь и поддаешься ее притяжению. Тем совершеннее она кажется. Я очень люблю ее»².

После бурной и монументальной эпопеи сонатной триады интимно-лирическая, светлая и прозрачная по фактуре Девятая соната, со свойственными ей чертами камерной сонатинности, кажется несколько неожиданной. Песенно-мелодическое начало здесь явно преобладает над ритмически-моторным, мягкость над жесткостью.

Чтобы понять истоки замысла Девятой сонаты, необходимо вспомнить о двух направлениях в лирическом творчестве Прокофьева: улыбчивых детских образах с

¹ С. Рихтер. О Прокофьеве. «Сборник материалов», стр. 467.

² С. Рихтер. Несколько мыслей о советской музыке. «Советская музыка», 1956, № 1, стр. 41; он же. О Прокофьеве. «Сборник материалов», стр. 468. Соната была исполнена впервые 21 апреля 1951 г.

их целомудренной чистотой, искренностью, наивной непосредственностью (Детские пьесы, ор. 65 — «Утро», «Прогулка», «Шествие кузнечиков», «Пятнашки» и др., Детские песни, ор. 68 — «Болтунья», «Поросята», симфоническая сказка, ор. 67 «Петя и Волк», симфоническая сюита, ор. 122 «Зимний костер») и образах хрупких и нежных героинь его балетов и опер (Джульетта и Золушка, в меньшей степени Красавица из «Блудного сына», Катерина из «Сказа о каменном цветке», Наташа из «Войны и мира», Ольга из «Повести о настоящем человеке» и Клара из «Дуэньи»), а также соответствующих образах инструментальной музыки Прокофьева. Обобщение этих двух линий, их синтез привел автора в конце его творческого пути к удивительному лиризму (в Виолончельной сонате, Седьмой симфонии и Девятой фортепианной сонате). Типичные для позднего творчества Прокофьева гармоническая уравновешенность стиля и языка, глубинная перспективность, пришедшая на смену драматическим столкновениям (яростным натискам, «шквалам» и «лавам», «потокам» и «глыбам»), нашли яркое воплощение в этих сочинениях. Монументальность и действенность сменились философским созерцанием, поэзией раздумий, солнечным светом мечтаний, ароматом весеннего цветения и обновления, ароматом утра и детства.

Было бы глубоко ошибочным понимать упрощение фактуры Девятой сонаты как возвращение к сонатинному стилю зарубежного периода. В Девятой сонате имеется та философски-обобщающая, органическая ясность мелодизма, те «не сразу различимые богатства... чистота и искренность»¹, которые ставят ее на более

¹ С. Рихтер. Несколько мыслей о советской музыке. «Советская музыка», 1956, № 1, стр. 41.

высокую ступень по сравнению с камерностью «парижского» стиля.

В сонате (как и в Седьмой симфонии) нет фиксированной программы, но, по-видимому, — это прозрачная, лирическая поэма о юности, о которой рассказывает умудренный опытом, много переживший художник. В его рассказе нет тоски о невозвратимом, нет уныния. Чувство удовлетворения от полной творческих дерзаний жизни, то тихие и нежные, то яркие и радостные блики воспоминаний детства, поразительно ясные раздумья о вечном обновлении земли, о чудесном будущем сливаются воедино в неповторимых по своей свежести образах. Мир прекрасен, юность — это утро весеннего обновления, зори грядущего, — таков подтекст и Седьмой симфонии и Девятой сонаты. Воспоминания о чистоте детства и мечта о чистоте будущего, спаявшись воедино, определили стиль и замысел сонаты в такой же степени, как сочетание ее классических и романтических основ. Соната не случайно вызывает ассоциации не то с возвышенно одухотворенной брамсовской, не то с поэтически строгой мендельсоновской лирикой, столь органичны в ней и черты классицизма и элементы романтической непосредственности, искренности, доверчивости. Это именно, как говорил Станиславский, «осердеченные мысли».

Наиболее углубленно и сосредоточенно раздумье о весеннем обновлении передано в теме главной партии первой части Девятой сонаты. Об этом хорошо сказал И. Нестьев: «Слушая главную тему первой части, невольно вспоминаешь нежную и «умудренную» лирику Андрея Болконского; настроение этой темы сочетает светлую мечтательность со спокойной, несколько рассудочной созерцательностью»¹.

¹ И. Нестьев. Прокофьев, стр. 415.

Это пролог и послесловие всей сонаты (она кончается тем же проведением темы главной партии), ее психологический лейтмотив.



Пластичная мелодия «на белых клавишах» уравновешена и ласково покойна. Широта диапазона и большие скачки (на сексты, септимы, октавы) говорят о чисто инструментальном характере мелодии. В то же время она удивительно напевна. Мелодия широко развивается. Ее колорит неизменно мягок вследствие обилия плаговых оборотов и в то же время изыскан (параллельные кварты и параллельные септимы в средних голосах).

Связующая партия создает значительный фактурный контраст, главным образом «контраст движения», и решительного перелома в «лирическую сферу» она и вносит.

Но вот постепенно из басовых глубин связующей партии выкристаллизовывается мягкий и сказочный образ побочной в си миноре. Эта тема точно овеяна дымкой повествовательно-романтических воспоминаний.



Заключительная партия (*Poco meno mosso*), с подчеркнутым ритмическим началом и звонкостью верхних регистров, носит несколько балетный характер.

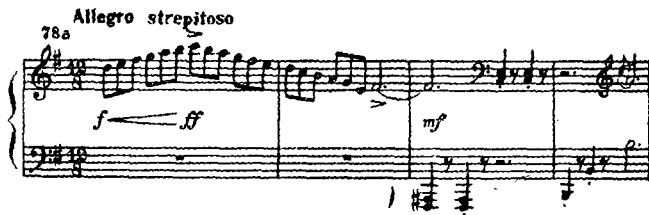
Разработка, четко отграниченная фермой и возвращением к размеру $\frac{3}{2}$, миниатюрна, ее роль незначительна. Здесь происходит перегруппировка основных тем, которые разворачиваются тремя последовательными волнами разработочного развития.

На прозрачном органном пункте начинается мягкая подготовка к репризе. Но полностью открывается реприза лишь далее — в тональности си мажор (побочная партия была в си миноре). Глубокая связь всех конструктивных моментов изложения вытекает из единства

настроения, психологической близости всех образов первой части. Реприза не содержит принципиально новой образности, лишь красочно освежая колорит.

Только сверкающая и шумная кода неожиданно вносит новое настроение стремительности, подготавливая последующее *Allegro strepitoso* второй части. Подготовка выражена открыто и наглядно — предвосхищающим показом начального тематизма второй части¹.

Вторая часть — трехчастное скерцо с контрастным эпизодом в середине. Бойко срывающийся начальный пассаж (уже подготовленный в конце первой части) ассоциируется с веселой толпой карнавальных масок, заполняющих сцену в промежуточных эпизодах итальянских комедий. А дальнейшее по характеру напоминает соответствующую сцену из оперы Прокофьева «Дуэнья» (веселые и шуточные танцы масок вокруг Жерома в конце первой картины), ночные пляски в «Ромео и Джульетте» или — по остроте ритмической характеристики — сцену ссоры мачехи и дочерей из «Золушки». С другой стороны, тут ощущаются черты детской фантазии со всей свойственной ей наивностью и прямоотой выражения:



¹ Этот прием был использован Скрябиным (например, переход от третьей части к четвертой в Третьей сонате), но Прокофьев применяет его с небывалой настойчивостью, ибо все три первые части в своих заключениях предвосхищают тематизм последующих частей.



Совсем иной образ воплощается в среднем эпизоде (Andantino). Его подготавливают медленные речитативные фразы уже с *Meno mosso*. Мелодия льется, как тихий ручеек. А далее в серьезных неторопливых переключках имитаций звучат кристально чистые голоса, неожиданно напоминая прозрачное двухголосие инвенций Баха.

В репризе (*Allegro I*) вновь слышатся забавные шалости масок, колючие ритмы; представляется беззаботное ночное веселье шумной итальянской улицы.

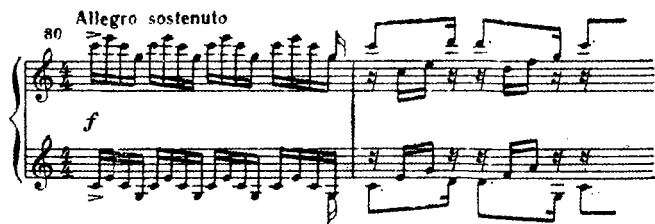
Третья часть (*Andante tranquillo*) — наиболее значительная и глубокая и наименее «сонатинная» из всего цикла. Черты театральности выражены здесь в наименьшей степени — это подлинно инструментальная медленная часть в стиле проникновенных бетховенских *Adagio*. Плавная мелодика ее главной темы выдержана в рамках классической виолончельной кантилены.



«Осовремененная» главным образом лишь гармонически, эта часть создает классически возвышенный и благородный образ лирико-эпического склада. Хотя мело-

дика Andante и напоминает многие медленные темы «Ромео и Джульетты», композитор отходит здесь от зрительной изобразительности, от пластичности в сторону раздумья, даже своеобразного лирического томления. Гармонические краски положены щедро, а быстрые смены гармоний создают неустойчивый, зыбкий колорит. Однако графически ясная мелодия «пробирается» сквозь все «чащобы» гармонии, все хитросплетения подголосков и фигураций.

В среднем разделе появляется, в противовес господствующей в Andante раздумчивой кантилене, по-мальчишески шумная, звонкая токкатность, но она ничего не имеет общего с моторно-механичными образами многих токкат¹. Наоборот, будто открывается окно на снежную горку, возле которой беззаботно резвятся малыши, создающие этот сливающийся в единый ритм, равномерный гомон. Эта ассоциация не имеет конкретных оснований, но она психологически допустима, внутренне оправдана.



Четвертая часть (Allegro con brio, ma non troppo presto в рондо-сонатной форме с эпизодом и миниатюрной разработкой) — одно из самых жизнерадостных и искренних созданий в фортепианном творчестве Про-

¹ Форма третьей части — трех-пятичастная (АВА₁В₁А₂), с элементами вариационности в каждом разделе.

кофьева. Сколько в этой музыке радости, веселья, молодости, сколько солнечного света и воздуха!

Главная тема, подготовленная уже в конце предыдущей части, энергична и радостна. Изложена она смело разбросанно, в манере характерно прокофьевского чеканно-виртуозного пианизма и с элементами скерцозной маршевости.

81 *Allegre con brio, ma non troppo presto*

Связующая партия — иронически суетлива:

82 *f*

В то же время это интереснейший образец использования традиций фортепианного письма Мусоргского, в частности «Балета невылупившихся птенцов» из «Картинок с выставки».

Побочная партия (*Roso meno mosso*) в соль мажоре — образ озорства, шалостей. Мелодико-ритмическая капризность, множество альтераций, целотонный звуко-ряд в басу — все это придает черты забавной фантастичности авторскому рассказу. Таким образом, в экспозиции нет драматических коллизий, но зато прочно утверждается светлое настроение игры.

Некоторый контраст вносит средний эпизод (*Andantino*). Это — временное затишье. (После шалостей хочется и романтически помечтать, поглядеть на мир вокруг себя...) Ведь все так хорошо на земле! Постепенно, точно раскачиваясь, нежно проплывают тоненькие и наивные одноголосные мотивы. Вскоре это мечтательное настроение с романтическими видениями сменяется по-прежнему беззаботной сутолокой игры, реальной, «физической» беготней и озорством (*Allegretto*).

Совершенно неожиданно появляется, типично импрессионистский по характеру звучания, эпизод с квинтольными фигурациями в левой руке. Это чисто колористический штрих, свежий своей инакоцильностью необычностью. На фоне туманно расплывающихся фигураций выкристаллизовывается задумчивой реминисценцией главная тема первой части. Образ детворы сменяется образом самого автора, мудрого художника, как бы взвешивающего на видения своей мечты. Это — тихий и нежный голос сердца; наплывы далеких воспоминаний, мягко проносящихся сквозь годы, месяцы, дни, секунды. И наконец, — забытье. Излюбленное Прокофьевым медленное засыпание, истаивание. Тема поднимается высоко, точно уходя в далекую заоблачную синеву.

Рассматривая финал Девятой сонаты и вникая в

концепцию всего произведения в целом, снова убеждаешься, что мечту о прекрасном будущем, о молодости нарождающегося мира, юношескую веру в это будущее Прокофьев пронес сквозь весь свой творческий путь до конца. Это одна из основных и важнейших предпосылок его оптимизма и классичности, опора всей его музыкальной эстетики, о которой говорилось подробно в начале книги. Именно это придает лирике Прокофьева какой-то особенно свежий, весенний, обновляющий колорит.

Сотри случайные черты
И ты увидишь: мир прекрасен,—

вдохновенные слова Александра Блока могли бы служить эпиграфом ко многим глубоко лирическим творениям Прокофьева и, в первую очередь, к его Седьмой симфонии и Девятой сонате.

Глава пятая

ПРОКОФЬЕВ — ПИАНИСТ. ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПРОКОФЬЕВА

«Лучшее исполнение музыки Прокофьева... — это такое исполнение, при котором исполнитель заставляет забыть о себе как исполнителе. Таким оно и было у самого Прокофьева».

Д. Ойстрах

Понять до конца особенности фортепианного стиля Прокофьева можно только полностью уяснив себе особенности его исполнительского стиля. Прокофьев-фортепианный композитор и Прокофьев-пианист это две стороны одного и того же художественного явления. «В содружестве и соединении композитора и пианиста — сила искусства Прокофьева», — писал Игорь Глебов¹. Пианизм Прокофьева представляет собой (так же как и декламаторское искусство Маяковского) и особый эстетический интерес в качестве образца потрясающе совершенного соответствия устремлений в творчестве и исполнительстве.

¹ Игорь Глебов. Прокофьев-исполнитель. «Жизнь искусства». Л., 1927, № 7 («Сборник материалов», стр. 325).

«В наше время, когда так много композиторов, умеющих исполнять, и еще больше исполнителей, совершенно не умеющих сочинять, фигура большого композитора-исполнителя, в котором гармонично сочетались бы оба эти дарования, приобретает особую значимость. становится именно в силу этой гармонии значительнейшим явлением нашей музыкальной жизни», — писал Г. Нейгауз о пианистическом искусстве Сергея Прокофьева. — ...Особенности Прокофьева-пианиста настолько обусловлены особенностями Прокофьева-композитора, что почти невозможно говорить о них вне связи с его фортепианным творчеством. Но главное, что так покоряло в исполнении Прокофьева, — это, я бы сказал, наглядность композиторского мышления, воплощенная в исполнительском процессе»¹.

Естественно, что те же эстетические предпосылки, которые обусловили характер и стиль фортепианного творчества Прокофьева, обусловили и особенности его пианизма. Это опять-таки обостренная поэтика контраста, компенсация сложных приемов выразительности в языке необыкновенной прямолинейностью и наглядной простотой исполнительского высказывания, глубинная оптимистичность и радость пианистического искусства. И весь творческий путь, вся эволюция Прокофьева-пианиста представляет собой, по существу, исполнительское самовыражение тех же художественных идеа-

¹ Г. Нейгауз. Композитор-исполнитель (из впечатлений о творчестве и пианизме). «Сборник материалов», стр. 441, 443, 444. «Блестящий пианист, он был также и наилучшим пропагандистом своей музыки... Характерно, что многие пианисты заинтересовались его музыкой лишь после того, как услышали авторское исполнение, — например, Боровский, Горовиц, Гизекинг, Артур Рубинштейн и многие другие», — замечает его первая жена — певица Л. И. Прокофьева (Любера) (см.: Лина Прокофьева. Из воспоминаний. Сб. «Сергей Прокофьев», стр. 186).

лов, которые определяли и создававшиеся им фортепианные произведения.

В своем исполнительстве Прокофьев, так же как и в творчестве, начал с резкого противопоставления своего искусства традициям позднего романтизма, а в особенности символизма и импрессионизма. И так (к сожалению, только так!) оно и было по преимуществу воспринято в музыкальных кругах тех лет. В его исполнительстве на первый план выдвигалась полемическая острота высказывания большого художника, смелого новатора. Вместо открыто приподнятого, чувственного выражения, вместо патетики или экстаичности Прокофьев стал утверждать в своем исполнительстве целомудренную скрытность лирического высказывания, задушевную простоту и суровую сдержанность экспрессии, опровергая таким образом значительную часть исполнительских традиций зрелого и позднего романтизма.

Вместо утонченно гибкой, порой камерно-интимной фразировки Прокофьев утверждал эпическую широту повествования, угловатость и остроту огорошивающе неожиданных переходов, натиск и волевой порыв, а нередко и необузданность стихийного движения. Вместо нежного «ласкания» клавиш — резкое, мужественно энергичное, порой даже «сверхнапряженно» стучащее туше. Вместо ритмического *rubato* и изысканной агогики — «железную» метричность, моторность, токкатность, «регулярную акцентность» (В. Холопова¹). Вместо «педального тумана» — заостренно-четкую определенность звучания, рельефность контуров. Таким образом, «опровергалась» важнейшая часть исполнительских традиций символизма и импрессионизма.

¹ В. Холопова. О ритмике Прокофьева. Сб. «От Люлли до наших дней». М., 1967, стр. 230.

Однако искусственное вычленение всех этих новых исполнительских тенденций и их самодовлеющее выпячивание привели бы к музыке аэмоционального конструктивизма, к урбанистическому исполнительству. Так оно и могло случиться с Прокофьевым (особенно в его зарубежный период!), если бы в его исполнительском искусстве (как и в творчестве) не сохранялись основные, животворные традиции всей мировой и, в частности, русской исполнительской культуры. Единство традиций и новаторства — не только важнейшая сторона творчества Прокофьева, но и важнейшая сторона его исполнительского стиля.

Чтобы уяснить становление Прокофьева-пианиста как творца нового исполнительского стиля и до конца почувствовать своеобразие его артистического облика, необходимо проследить весь его ученический и артистический путь. Именно тогда станет и более несомненной та закономерная взаимосвязь Прокофьева-композитора и Прокофьева-пианиста, которая определила его художественное лицо музыканта, артиста, человека.

Как известно, первые занятия на фортепиано Прокофьев начал со своей матерью. «Когда Сереже было около семи лет, я начала с ним регулярно заниматься музыкой, — рассказывает М. Г. Прокофьева. — Выучивать я ему не задавала... Чтение с листа у него было изумительное с самого начала. К девяти годам он, чтобы повторить этюд, играл его в другом тоне. С этюдом считалось окончено, если он проиграл в пяти тонах... Повторяю, ничего не училось, ничего не долбилось, все только проигрывалось... В девять лет он играл Моцарта и легкие сонаты Бетховена. При слушателях играть и импровизировать никогда не стеснялся...»¹

¹ М. Г. Прокофьева. Воспоминания о детстве и юности Сергея Прокофьева. «Сборник материалов», стр. 332—333.

В одиннадцатилетнем возрасте (летом 1902 года) общее музыкальное воспитание Сережи Прокофьева (конечно, в первую очередь теоретическое и композиторское, но также и пианистическое) было поручено Р. М. Глиэру. «...Я почувствовал, что он обладает сильным характером и волей к труду, большим самолюбием, особенно проявляющимся в работе... — пишет Р. Глиэр в своих «Воспоминаниях о С. С. Прокофьеве». — Мы с ним много играли в четыре руки — Гайдна, Моцарта, Бетховена, Чайковского... На рояле он играл с большой свободой и уверенностью, однако техника его оставляла желать много лучшего. Игра была неупорядочена, руки он держал неправильно. Его длинные пальцы казались очень неуклюжими. Порой ему легко давались довольно сложные пассажи. А иногда он не мог совладать с простой гаммой, ровно сыграть нетрудное арпеджио. В те годы я мало понимал в фортепианной игре, но мне было ясно, что у Сережи многое не получается из-за неправильной постановки рук. Он играл технически небрежно, нечетко, без должной законченности, фразировки и отделки деталей... Сережа был довольно упрям и не всегда соглашался с моими советами по части приемов фортепианной техники. А иногда, не без внутреннего лукавства, он просил меня сыграть ему трудное место в этюде или сонате, чем нередко ставил меня в затруднительное положение. В такие минуты я особенно жалел, что не владею по-настоящему техникой фортепианной игры»¹.

Р. М. Глиэр, оказывая хорошее влияние на Прокофьева как большой, хотя скорее традиционалистского, чем новаторского направления, музыкант, конечно, дать настоящую школу фортепианной игры своему воспитанни-

¹ «Сборник материалов», стр. 352—353.

ку не мог, не будучи сам ни педагогом-пианистом, ни пианистом-виртуозом¹.

Не мог ее дать и пианист, профессор Петербургской консерватории А. А. Винклер, в класс специального фортепиано которого Прокофьев поступил осенью 1905 года, то есть на втором году обучения в консерватории. Он недооценил своего ученика и не понял его своеобразия, что видно хотя бы из того, что в экзаменационном отзыве от 18 мая 1907 года написал: «Способности хорошие, но не вполне определившиеся, более музыкальные, чем фортепианные»². Можно сказать, что до поступления в класс специального фортепиано профессора А. Есиповой осенью 1909 года Прокофьев занимался пианизмом как-то мимоходом, всецело уделяя свои силы и внимание теоретическим предметам, связанным с творчеством, и непосредственно композиции. Тем не менее его техническое совершенствование продвигалось весьма успешно и даже порой достигало блеска. В преодолении технических препятствий Прокофьев ощущал, по его словам, «спортивное наслаждение» — замечание, очень характерное для будущего виртуоза!

«Сереже, конечно, очень повезло, что он попал в класс такой выдающейся пианистки и педагога, как Анна Есипова. Известно, что ей далеко не сразу удалось привести в порядок его руки. В первые годы между маститым педагогом и юным учеником не раз возникали острые конфликты. Однажды в порыве раздражения Есипова ему бросила: «Или Вы будете держать как следует руки, или уходите из моего класса!..» Об этом мне

¹ Р. М. Глиэр систематически занимался с Прокофьевым игрой на фортепиано только летом (1902—1903), а в зимнее время руководил его занятиями лишь «заочно», в переписке.

² «Архив Петербургской консерватории» (в Гос. историч. архиве Ленинградской области).

рассказывал впоследствии сам Прокофьев», — вспоминает Р. М. Глиэр¹.

Поступление в класс А. Н. Есиповой отчасти связано с успешным пианистическим дебютом Прокофьева 5 декабря 1908 года с рубинштейновским этюдом *C-dur* (на крупную технику) и этюдом Шопена *C-dur*, *op. 10*. 20 февраля 1909 года Прокофьев блестяще исполнил Токкату Шумана. «...Ученический вечер с этюдом Рубинштейна принес плоды: мною заинтересовалась Есипова — звезда среди профессоров по фортепиано, и я перешел в ее класс», — пишет Прокофьев в «Автобиографии»². Но не меньшее значение имели и советы его друзей Н. Мясковского и Б. Захарова (ученика Есиповой). Прокофьев стал серьезно и тщательно заниматься фортепианной игрой. Со всей решительностью уверенного в своем методе педагога, Есипова принялась ломать дилетантский пианизм талантливого ученика, перестраивать постановку рук, добиваться чистоты и завершенности в его смелом, но грубоватом пианизме.

Однако художественные идеалы сложившегося музыканта, всемирно известной пианистки и большого педагога (наследницы блестящих традиций школы Лешетицкого), с одной стороны, и новаторски самобытного, упорно самоуверенного юноши — с другой, были слишком различны. «...Дело пошло вразброд, — рассказывает С. Прокофьев. — Характерной чертой есиповского преподавания было желание всех стричь под одну гребенку. Правда, гребенка эта была высокого полета, и если индивидуальность ученика совпадала с индивидуальностью Есиповой, результаты были превосходные. Но если уче-

¹ Р. М. Глиэр. Воспоминания о С. С. Прокофьеве. «Сборник материалов», стр. 354.

² «Сборник материалов», стр. 142.

ник мыслил по-своему, Есипова вступала с ним в конфликт, вместо того чтобы помочь развитию его собственного «я». К тому же, мне трудно было отучиться от привычки играть грязновато, а Моцарт, Шуберт и Шопен, на которых особенно настаивала Есипова, как-то были вне моего поля зрения. В ту пору, занятый поисками нового гармонического языка, я просто не понимал, как можно любить Моцарта с его простыми гармониями»¹.

Конечно, Прокофьев недооценивает заслуг А. Н. Есиповой в своем пианистическом развитии. Именно здесь, в классе Есиповой, была заложена основа совершенной виртуозности Прокофьева, его замечательная пальцевая техника, которой вообще славились ученики есиповской школы, октавно-кистевая (вибрационная) техника, чистота, точность и законченность исполнения вообще. От Есиповой Прокофьев унаследовал ряд технических приемов: прием «нацеленных пальцев», способствовавший развитию техники метких скачков и точности попаданий; прием «приготовленных аккордов» или так называемой «формочки», способствовавший развитию крупной «аккордовой кладки». Есиповой, естественно, не могла импонировать «разрушительно-токкатная» сторона прокофьевского пианизма, его размашисто-грубоватое, стучащее туше, показное «безразличие» в эпизодах лирической выразительности, неуважительная небрежность

¹ С. Прокофьев. Автобиография. «Сборник материалов», стр. 142.

По свидетельству его соученицы и приятельницы В. Алперс, Прокофьев «...очень любил в юношеские годы Скрябина и Метнера», «недолюбливал» Шопена, считая его музыку «сентиментальной» и предпочитая ему Бетховена, очень любил Равеля. В то же время все это «не помешало Сергею Сергеевичу превосходно сыграть на выпускном экзамене по классу Есиповой вариации Моцарта на знаменитую тему: «Ah, vous dirais — je t'aman» (В. Алперс. Из прошлого. Сб. «Сергей Прокофьев», стр. 244).

отношения к авторскому тексту, наконец, вообще его тенденция игры крупным планом, «*al fresco*». Она, как и большинство музыкантов того времени, видела лишь отрицательные черты в моторной динамичности его пианизма, не замечала скрытно таящейся самобытной лирики в прокофьевском исполнительстве. И в его композиторских поисках «нового слова» она усматривала только признаки ненавистного ей модернизма. Футуристический нигилизм раннего Прокофьева по отношению к музыкальному наследию и лучшим традициям искусства фортепианной игры был ей глубоко антипатичен. И здесь она выступала против Прокофьева, главным образом с весьма трезвых позиций, однако нередко в ее высказываниях проскальзывали и черты консервативной педагогической догматики.

4 мая 1910 года, на первом же годовом экзамене она написала в экзаменационном акте: «Мало усвоил мою методику. Очень талантлив, но грубоват».

Под руководством А. Н. Есиповой Прокофьев разучил множество классических произведений русской и зарубежной фортепианной музыки от Баха и Букстехуде до Метнера и Рахманинова. Здесь были прелюдии и фуги Баха, сонаты Гайдна, Моцарта и Скарлатти, сонаты Бетховена, этюды Шопена и мелкие пьесы Шуберта, Соната *fis-moll*, Большая соната *f-moll* и Токката Шумана, fuga Мендельсона, Соната *h-moll* и транскрипция увертюры к опере Вагнера «Мейстерзингеры» Листа, ряд пьес Чайковского и прелюдий Рахманинова, Соната *e-moll* Глазунова и «Сказки» Метнера.

В беседе с автором этих строк Прокофьев вспоминал, что в первые годы обучения у Есиповой он, увлекаясь симфоническим творчеством Скрябина и даже произведя зимой 1909—1910 годов переложение в две руки первой части его Третьей симфонии, выучил все двенадцать скрябинских этюдов, ор. 8, однако Есиповой

их не показал, боясь того, что они не были ему «заданы»¹.

Некоторые из упоминаемых сочинений, по словам Н. Я. Мясковского, Прокофьев играл с поразительной легкостью и блеском (например, Токкату Шумана, этюды Шопена, сонаты Скарлатти). Соната h-moll Листа, по отзыву Мясковского, звучала «грандиозно, но скучновато».

В свете этих высказываний становится понятной характеристика А. К. Глазунова на публичном экзамене по фортепиано 2 мая 1909 года (то есть еще до занятий с А. Н. Есиповой): «Техническая подготовка весьма блестящая. Передача своеобразная, оригинальная, не всегда проникнутая художественным вкусом». В то же время, по свидетельству В. Алперс, А. К. Глазунов считал композиторский талант Прокофьева «выдающимся»².

Проходил ли Прокофьев с А. Н. Есиповой неоднократно исполнявшиеся им впоследствии «Картинки с выставки» Мусоргского, установить не удалось, но концерты для фортепиано с оркестром Бетховена № 5, Рубинштейна № 4, Грига, Сен-Санса (вероятно, № 2), Чайковского № 1, Рахманинова № 1 и № 2 и Римского-Корсакова он изучал³. Добившись большого успеха в части пианистического развития своего ученика, Есиповой все же не удалось противостоять веяниям нового западноевропейского пианизма на исполнительский стиль молодого Прокофьева.

¹ Свое переложение он показывал Скрябину (см. письмо В. М. Моролеву от 1 июля 1910 г.). В том же году Прокофьев даже посвятил Скрябину свою симфоническую пьесу «Сны» с надписью на партитуре: «Автору, начавшему «Мечтами»».

² В. Алперс. Из прошлого. Сб. «Сергей Прокофьев», стр. 235.

³ См. по этому поводу письмо Прокофьева В. М. Моролеву от 29 февраля 1912 г. и другие документы (сб. «Сергей Прокофьев», стр. 304).

Уже в 1910 и 1911 годах Прокофьев начал выступать публично со своими произведениями, а иногда и с модернистическими новинками Запада (первое в России исполнение пьес А. Шенберга — трех «Klavierstücke», ор. 11 и других сочинений «ультралевых» композиторов). 7 августа 1912 года на Сокольническом кругу в Москве Прокофьев впервые выступил солистом в симфоническом концерте, исполнив свой Первый фортепианный концерт, ор. 10. 5 сентября 1913 года он в Павловске играет Второй концерт, ор. 16 (в первой редакции). В 1913—1914 годах Прокофьев делает решающие пианистические успехи, становясь одним из сильнейших русских виртуозов. После упорного сопротивления перед ним открылись в 1914 году двери концертных организаций Зилоти и Кусевицкого, а в 1915 году — даже «Императорского Русского музыкального общества», славившегося своим академизмом.

Весной 1914 года был объявлен пианистический конкурс имени А. Г. Рубинштейна. Получившему Первую премию присуждался рояль. Прокофьев принял участие в конкурсе и выступил в нем со своим Первым концертом для фортепиано с оркестром¹. «...Волновал не столько рояль, сколько те безумные страсти, которые разыгрывались в консерватории вокруг конкурса. Таким образом, зимою 1913—1914 годов я самым серьезным образом засел за фортепиано. Есипова была тяжело больна и вела класс почти номинально, преподавая за сезон лишь несколько уроков. Это было катастрофой для некоторых учеников, мне же оказалось почти что на руку, дав возможность подготовиться к экзаменам без ненужных конфликтов и даже осуществить некоторые собственные замыслы. Например, в фуге Баха из

¹ Кроме своего Первого концерта и фуги Баха Прокофьев исполнял еще увертюру к опере «Тангейзер» Вагнера — Листа.

«Kunst der Fuge» я играл всех «вождей» forte, а всех «спутников» — piano... Моей серьезной конкуренткой была Голубовская из класса Ляпунова, пианистка умная и тонкая. Отношения были самые рыцарские: накануне вечером мы справлялись друг у друга о состоянии пальцев, а в тягучие часы, когда жюри удалилось на совещание, играли в шахматы. В результате длинного и бурного совещания премию присудили мне... Глазунов, еще недавно отметивший моих «вождей» и «спутников», вышел окончательно из себя и отказался объявить народу результат, который, по его мнению, выдвигал «вредное направление». Его уговорили тем, что все равно факт совершился»¹.

Успех лауреата отмечала вся петербургская печать, поместив его портреты и интервью. Мать Прокофьева наградила сына за успешное окончание консерватории поездкой в Лондон, где он исполнил для «высоких» музыкальных кругов свой Второй концерт.

7 марта 1915 года состоялось первое открытое выступление Прокофьева за границей. В одном из крупнейших залов Рима «Августеуме» прозвучал в его исполнении Второй концерт² и фортепианные пьесы, ор. 2 (этюды) и ор. 12 («Прелюд», «Ригодон» и «Марш»). Пресса, резко раскритиковав музыку, отдала должное виртуозной свободе пианиста³.

¹ С. Прокофьев. Автобиография. «Сборник материалов», стр. 147—148. Еще накануне конкурса на одном из экзаменов Глазунов дал следующую характеристику пианизму Прокофьева: «Самобытный виртуоз нового типа со своеобразной техникой, желающий извлечь из современного фортепиано непосильные эффекты, часто в ущерб красоте, звучности. Утомительная аффектация, не всегда искренняя». Однако оценку поставил пять с плюсом.

² Дирижировал видный итальянский дирижер Б. Молиньри.

³ По этому поводу смотри письмо Прокофьева своей матери М. Г. Прокофьевой от 10 марта (25 февраля) 1915 г. (сб. «Сергей Прокофьев», стр. 319).

18 ноября 1916 года Прокофьев играет в Киеве (Первый фортепианный концерт); 2 февраля 1917 года — в Саратове (авторский клавирабенд); 12 августа 1917 года — в Кисловодске (Первый концерт).

В том же году происходит более близкое знакомство Прокофьева с поэзией и декламаторским стилем Маяковского. Выступления Маяковского произвели огромное впечатление на Прокофьева единством творческого замысла и актерского воплощения. Ему импонировали первозданная мощь стиха и голоса поэта, радостная «весомость и зримость» его образов, напористо-волевая четкость декламаторского ритма, а также типично прокофьевская затаенность лирического высказывания. Черты общности (правда, во многом чисто внешней) исполнительского стиля Прокофьева и манеры декламации Маяковского несомненны. Принципы тонического стихосложения требовали подчеркнуто-волевой, громогласной акцентировки ударных слогов, слов и целых строк, и это было несомненно близко Прокофьеву с его подчеркнуто-волевой, «вызывающей» метричностью и акцентированностью исполнительского ритма. «...Я имел несколько интересных встреч с Маяковским и его окружением — Бурлюком, Василием Каменским и др., — вспоминает Прокофьев. — С Маяковским я был знаком уже год — по его выступлению в Петрограде, произведшему на меня сильное впечатление. Теперь знакомство углубилось, я довольно много играл ему, он читал стихи и на прощание подарил свою «Войну и мир» с надписью «Председателю земного шара от секции музыки — председателю земного шара от секции поэзии. Прокофьеву Маяковский»¹.

¹ С. Прокофьев. Автобиография. «Сборник материалов» стр. 161. Игра Прокофьева чрезвычайно импонировала Маяковскому о чем он неоднократно высказывался: «Воспринимаю сейчас музыку»

В середине апреля 1918 года в Петрограде состоялись три (последних перед длительным выездом за границу) выступления Прокофьева. Исполнялись только собственные произведения, в том числе Третья и Четвертая сонаты в первый раз.

7 мая 1918 года Прокофьев выехал из Петрограда через Владивосток в Японию и далее в Америку (на несколько месяцев, как он думал). В Японии Прокофьев дал два концерта в Токио и один в Иокогаме. «...Я получил в Токио под концерты императорский театр, — пишет композитор в «Автобиографии». — В европейской музыке японцы понимали немного, но слушали внимательно, сидели изумительно тихо и аплодировали технике. Народу было маловато...»¹

В начале сентября 1918 года Прокофьев приехал в Нью-Йорк, где «...весь акцент музыкальной жизни сосредоточился на исполнительстве. В этой области ухо надо было держать остро: небрежность, которую могла простить Москва, здесь не прощалась... Первый клавирабенд состоялся в Нью-Йорке 20 ноября 1918 г.² и внешне прошел с успехом... Критики писали глупости... Про пианизм, — что в нем мало градаций, но «пальцы стальные, кисти стальные, бицепсы и трицепсы стальные», так что в отеле негр-лифтер, тронув меня за рукав, не без уважения сказал: «Стальные мускулы...» — видимо возведя меня в боксеры. По настоянию менеджера, я вставил в

только Прокофьева — вот раздались первые звуки и ворвалась жизнь... стремительный поток с гор или такой ливень, что выскочишь под него и закричишь — ах, как хорошо! еще, еще! (цит. по кн.: И. Нестьев. Прокофьев, стр. 161).

¹ «Сборник материалов», стр. 162.

² В концертном зале Элиан-холл, в присутствии Рахманинова. Это было фактически второе выступление, первое состоялось 19 октября 1918 г. в помещении Бруклинского музея, где Прокофьеву пришлось играть «Мимолетности» и пьесы, ор. 12 для... хореографических этюдов известного танцовщика А. Р. Больша.

программу несколько вещей Скрябина и Рахманинова...»¹.

Заголовки последующих рецензий относились в той же степени к музыке, как и к исполнению: «Пианист — титан», «Вулканическое извержение за клавиатурой», «Русский хаос в музыке», «Карнавал какофонии» и т. д. О музыке писали, что, «когда дочка Динозавра оканчивала консерваторию той эпохи, в ее репертуаре был Прокофьев». Были, хотя редко, и восторженные отзывы. В декабре Прокофьев играл в Чикаго, где его встретили лучше, затем опять в Нью-Йорке и так постепенно «вошел» в концертную жизнь США. Но рецензии о его пианизме продолжали быть в основном уничтожающими: по поводу исполнения Первого концерта² виднейшая газета «New-York Times» писала: «Дуэль между его десятью «цеповидными» пальцами и клавишами приводит к убийству благозвучия... Рояль воет, стонет, кричит, отбивается и, как порой кажется, кусает руки, которые подвергают его порке»³.

Американские концертные дельцы, используя элемент сенсационности в авторских выступлениях Прокофьева, вскоре от него отвернулись. Они стали требовать от его программ сведения до минимума собственных произведений. 17 февраля 1919 года Прокофьев исполнил в Эолиан-холл G-dur'ную сонату Чайковского, в связи с 25-летием со дня смерти композитора. Его концерты стали обогащаться классическими произведениями, которые образовывали основу выступления, и лишь в конце добавлялось наиболее ходкое свое — Гавот и Скерцо из ор. 12, «Наваждение» и совершенно обяза-

¹ С. Прокофьев. Автобиография. «Сборник материалов» стр. 163.

² В Карнеги-холл под управлением М. Альтшуллера.

³ И. Нестьев. Прокофьев, стр. 186.

тельно — Марш из «Трех апельсинов» и т. д.¹. Французская сюита Баха, контрдансы Бетховена, «Карнавал» и Восьмая новеллетта Шумана, «Картинки с выставки» Мусоргского, Концерт Римского-Корсакова, прелюдии Рахманинова, этюды, «Листок из альбома», Прелюдия, ор. 45 № 3, «Окрыленная поэма» и «Желание» Скрябина неоднократно входили в его концертные программы.

Суммируя отзывы печати и устные высказывания музыкантов, слышавших выступления Прокофьева, а также его личные мысли, выраженные им в беседе с автором этих строк, можно составить себе общее впечатление о них. Прокофьев играл пианистически безукоризненно; несколько сдержанно по экспрессии, но безусловно по вкусу, порой даже с мягкостью и теплотой (в лирических эпизодах), но с какой-то внутренней неохотой и с трудом скрываемым безразличием. Как когда-то Шопен, он ощущал горькую обиду от легкого и прочного успеха ряда популярных виртуозов, отнюдь не всегда с достаточным основанием «побеждавших» его в жестокой, конкурентной борьбе на концертной эстраде².

В начале 1920 года Прокофьев не слишком успешно выступает в Канаде, а в апреле выезжает в Европу и уже лишь в порядке эпизодических гастролей навещает «Новый континент», как в те годы называли Соединен-

¹ Этот «Марш» из «Апельсинов» имел такой же успех, как прелюдия *cis-moll* Рахманинова. Американская публика говорила о Прокофьеве, прежде всего, как об «авторе знаменитого марша».

² «...Стиль американской концертной деятельности был мне не по душе, ибо американская публика не привыкла слушать целый вечер сочинения одного композитора; ей нужна пестрая программа, из которой выглядывают популярные пьесы. Рахманинов пошел на эту концессию, его программы часто были испачканы вальсами Йоганна Штрауса — Таузига, галопами Листа или прыжками Мендельсона» (сб. «Сергей Прокофьев», стр. 356—357).

ные Штаты Америки. Так, в декабре—январе 1920 года и осенью 1921 года Прокофьев совершает концертные туры по Калифорнии. Гастроли проходят средне. Часто он вынужден был выступать совместно с другими артистами, преимущественно певцами, а в программах уделять центральное место классике (в дополнение к предыдущему репертуару он исполняет бетховенскую сонату A-dur, op. 101, шубертовские вальсы в собственной транскрипции, этюды Шопена, пьесы Римского-Корсакова и Лядова). Пресса рассматривает его теперь не как композитора-пианиста, а как пианиста-композитора. Подпись к одной из фотографий в «Musica America» гласила: «Композитор Стравинский и пианист Прокофьев». 16 декабря 1921 года и в январе 1922 года Прокофьев дебютирует снова в Чикаго (дирижер Фредерик Сток), а затем в Нью-Йорке своим Третьим фортепианным концертом. Выступления были приняты Чикаго сочувственно, а в Нью-Йорке — холодно. 13 января 1922 года Прокофьев исполняет с успехом в большом концерте Чикагского отделения общества «Друзья Советской России» «Картинки с выставки» Мусоргского и некоторые свои произведения, а 14 февраля дает дневной самостоятельный концерт в Нью-Йорке.

Наконец, весной 1922 года он уже довольно оседло поселяется на юге Германии, в Эттале, откуда лишь совершает концертные «наезды» в Лондон, Париж, Барселону, Антверпен и Брюссель (весной 1923 года). Здесь его встречают лучше, чем в Америке. Но и тут его дерзки новаторский, порой «огорошивающий» пианизм в большей части «шокирует» аудиторию, вызывая одобрение главным образом лишь в тех кругах, которые жаждут самодовлеющих новшеств в искусстве, разрушения всяческих традиций прежде всего. В исполнительском искусстве Прокофьева продолжают совершенно необнованно усматривать лишь одни признаки урбанизма, экспрессионизма.

А сам пианист начинает чувствовать от окружающего его модного искусства «оскомину» и усталость, все больше и больше жаждет непосредственных, правдивых, до конца человеческих (хоть и непременно новаторских!) форм лирического высказывания. И это чувство охватывает его и в творчестве и в исполнении. Можно предполагать, что именно в этот период в его исполнении намечается некоторый перелом в сторону большего раскрепощения «эмоциональных сил». В Прокофьеве-пианисте начинают все больше и больше уходить на второй план черты «деловитости», внешнего безразличия и нейтральности, столь отпугивавшие (а нередко даже отталкивавшие!) от его искусства тех, кто еще не до конца понял подлинную сущность его исполнительской природы. Вспоминаются слова Г. Нейгауза: «Он обладал тем же свойством, что и Владимир Маяковский (кстати, мне кажется, в их натурах было много общего, несмотря на все различия): в домашней обстановке он мог играть совсем иначе, чем в концертной; выходя на эстраду, он надевал фрак не только на тело, но и на свою эмоциональность. Несмотря на свое явное презрение к так называемому «темпераменту» и «чувству», он ими обладал в такой мере, что исполнение его никогда не производило впечатления производственно-деловитого, выхолащенного или нарочито сухого и холодного. Правда, иной раз сдержанность его бывала так велика, что исполнение становилось просто изложением: вот, мол, мой материал, а продумать и прочувствовать можете сами. Но какое это было «изложение», насколько оно говорило больше уму и сердцу, чем иное «роскошное» исполнение!»¹

¹ Г. Нейгауз. Композитор-исполнитель. «Сборник материалов», стр. 443.

Да, ничто не могло заглушить теплый, лирический голос Прокофьева-исполнителя, голос, выразивший самое дорогое и ценное в искусстве — этические и благородные стремления человека! И хотя ранний Прокофьев «стеснялся» открытого лирического выражения в своем исполнительстве, оно пробивало себе путь несмотря ни на что. Прокофьев (как и Маяковский) в этом отношении «наступал на горло собственной песне». И чем больше он в дальнейшем (именно в дальнейшем, ибо в те годы он только еще приближался к «кризису» своего творчества заграничного периода) чувствовал неудовлетворенность своим искусством и композитора и исполнителя, тем больше оно становилось непосредственнее, теплее, общительнее. Так постепенно в нем раскрывался и другой пианист — пианист-лирик, звук которого становился мягче, туше не столь ударным, фраза выразительнее. Этот «пианист-лирик» великолепно уживался с «пианистом-разрушителем», ибо оба они были лишь разными сторонами одной и той же многогранной исполнительской натуры.

...В Берлине Прокофьев вновь встретился с Маяковским, провел с ним «несколько интересных вечеров» и слушал, как «Маяковский читал свои стихи, которыми мы внимали с увлечением»¹.

В октябре 1923 года он окончательно переезжает в Париж. Его выступления в качестве пианиста довольно редки. 9 марта 1924 года Прокофьев исполняет впервые Пятую сонату; 8 мая того же года — вторую редакцию Второго фортепианного концерта (под управлением С. Кусевицкого). «Сергей Сергеевич сыграл его блестяще, и успех был большой», — рассказывает Лина Про-

¹ С. Прокофьев. Автобиография. «Сборник материалов», стр. 171.

кофьева¹. И все же его слава как пианиста медленно тускнеет на фоне стихающей сенсационности его творчества. 5 декабря 1924 года Прокофьев дал сонатный вечер в Берлине (Вторая, Третья, Четвертая и Пятая сонаты), а в январе 1925 года — клавирабенд из собственных фортепианных пьес. Концерты проходили с умеренным успехом. Затем Прокофьев выступал в Стокгольме (Третий концерт под управлением И. Добровейна и авторский вечер с участием Лины Любера). В конце декабря 1925 года он отправился в большое концертное турне в США (четырнадцать концертов, из которых семь в пяти городах были со знаменитым Бостонским оркестром под управлением С. Кусевицкого). Прокофьев исполнял свой Третий концерт, а из новых фортепианных произведений — «Причуды» Мясковского. В авторских концертах выступала Л. Любера-Прокофьева, которой он аккомпанировал. На этот раз (после четырехлетнего «антракта») его принимали как признанную знаменитость. Впоследствии Прокофьев говорил, что после этого турне он окончательно потерял всякое понимание причин успеха и неуспеха.

Весной 1926 года состоялась концертная поездка Прокофьева по Италии (Рим, Генуя, Фиезоле, Флоренция, Неаполь). Исполнялся Третий концерт, а в камерных вечерах принимала участие его жена (Л. Любера). В Неаполе произошла его теплая встреча с М. Горьким. Сочувственные его дарованию высказывания Наркома просвещения А. Луначарского, разочарование в жизненном укладе и искусстве Запада, а главное, острая тоска по Родине вызвали в Прокофьеве решение вернуться в СССР. Ведь его дружеские связи с советскими музыкантами (Н. Мясковским, Б. Асафьевым, К. Сараджевым,

¹ Лина Прокофьева. Из воспоминаний. Сб. «Сергей Прокофьев», стр. 183.

В. Держановским и др.) никогда не прекращались. Прокофьев выехал в Москву через Ригу, где дал 17 января 1927 года блистательный концерт в помещении Национальной оперы. Много играл на бис. В Москве его встретили с такой теплотой, и выступления прошли с таким триумфом, которых он, конечно, не мог ожидать. Концертные гастрели Прокофьева в качестве пианиста упрочили его исполнительскую славу на родной земле.

Свою артистическую деятельность в СССР Прокофьев начал с Третьего (24 января 1927 года) и Второго концерта с оркестром («Персимфансом»), а также двух клавирабендов. В одном исполнялись Третья и Пятая сонаты, двенадцать «Мимолетностей», Марш и Скерцо из оперы «Любовь к трем апельсинам», Танец, Менуэт и Гавот, ор. 32 и Токката; во втором — Вторая и Четвертая сонаты, «Сказки старой бабушки», вальсы Шуберта—Прокофьева для двух фортепиано (совместно с С. Е. Фейнбергом). На одном из выступлений после Третьего концерта он исполнял Пятую пьесу из цикла «Причуды» Мясковского на бис¹. Кроме того, в камерном концерте Прокофьев исполнил из произведений, не сыгранных в предыдущих концертах, еще Марш, Гавот и Прелюдию, ор. 12 и «Наваждение», ор. 4. Все с феноменальным успехом.

«...Царила приподнятая атмосфера; почти вся музыкальная Москва была налицо. Появление Прокофьева было встречено шквалом аплодисментов, приветственным тушем», — вспоминал впоследствии Я. Мильштейн².

Приезд Прокофьева и его выступления в качестве

¹ Это было последнее выступление Прокофьева не в собственном репертуаре.

² Я. Мильштейн. Прокофьев играет в Москве. «Советская музыка», 1962, № 8, стр. 49.

пианиста глубоко поразили многих музыкантов, заново «открыли» Прокофьева-художника, художника-исполнителя. Предвзятое мнение о его якобы «всецело конструктивистском» исполнительском искусстве, прочный ярлык, навешанный на его пианизм, разлетелся в клочья, развеялись как дым...

«Игра Прокофьева не потеряла ни одного из своих сильных и ярких качеств; напряженнейший ритм и мужественная непоколебимая энергия, блеск техники и яркость акцентов, захватывающая убедительность фразировки и властность в каждом изгибе, в каждом обороте — все это осталось и, вместе с тем, стало несравненно более глубоким и внутренне обоснованным. То, что казалось дерзостью и юношеским наскоком, превратилось в неоспоримое мастерство и большое искусство. В целом исполнение Прокофьева смягчилось и округлилось не за счет, однако, всегда присущей ему волевой стремительности. Мягкость и округлость касаются, главным образом, удивительно проникновенной и душевно богатой фразировки, а также исключительного умения выковывать и вести мелодическую линию... Откуда вытекает строгое и суровое отношение Прокофьева к эмоциональной стороне интерпретации: нигде нет ни намек на зяблую чувствительность или алчную чувственность, ни попустительства в смысле привлечения восторгов публики дешевой игрой «в переживания». Строгость отнюдь не ведет за собою сухости или безразличия: Прокофьев умеет владеть своими чувствами, но вовсе не чуждается проникновенной и ласковой лирики. Напыщенный пафос его не пленяет... Суровый конструктивизм сочетается, однако, с психологической пронизательностью, чуткостью и отзывчивостью. Наскок и резвость прежнего Прокофьева не пропали бесследно, но уравновесились другими качествами — душевным теплом и человечностью (разрядка моя. — В. Д.), а потому все

исполнение углубилось и внутренне обогатилось...», — так писал Игорь Глебов непосредственно вслед за первыми выступлениями композитора-пианиста¹. С этой тонкой характеристикой нового исполнительского искусства Прокофьева нельзя не согласиться.

А вот как впоследствии (в 1954 году) вспоминал Д. Кабалевский свои первые впечатления от этих знаменательных концертов Прокофьева: «Подшло время начинать концерт (Кабалевский описывает выступление Прокофьева в зале Государственной Академии художественных наук 25 января 1927 года. — В. Д.). Продолжая приветливо улыбаться, Прокофьев прошел через битком заполненный публикой зал, поднялся на эстраду и, дождавшись конца долгих приветственных оваций, сел за рояль и заиграл Третью сонату. Трудно рассказать, какое впечатление произвел Прокофьев в этот вечер. Думаю, что не ошибусь сказав, что с того времени у многих из нас началось новое восприятие прокофьевской музыки, в большой мере отличное от того, какое установилось ранее от исполнения ее другими музыкантами, чаще всего подчеркивающими в ней ее стихийность, яркость динамических контрастов, моторное начало... Силой своего огромного исполнительского таланта Прокофьев открыл нам не замечавшееся до того богатство лирического чувства в его музыке. Это было неожиданным и радостным откровением»².

Почти совершенно в том же плане высказывались и другие музыканты. Г. Нейгауз восхищается (конечно, наряду с «мужественностью, уверенностью, несокруши-

¹ Игорь Глебов. Первое выступление Сергея Прокофьева. «Красная газета», Л., 28 января 1927 г.; он же. Прокофьев-исполнитель. «Жизнь искусства». Л., 1927, № 7, стр. 4 («Сборник материалов», стр. 324, 326).

² Дм. Кабалевский. О Сергее Прокофьеве. «Сборник материалов», стр. 409.

мой волей, железным ритмом»... и т. д.) способностью Прокофьева «...донести до слушателя лирику, «поэтичность», грусть, раздумье, какую-то особенную человеческую теплоту, чувство природы... Не могу забыть, как безыскусственно и пленительно звучали у него грустные и лирические места»¹.

Давид Ойстрах вспоминает, что «незабываемое впечатление... произвели лирические «Мимолетности». Одна из них, а именно C-dur, с чудесной лирикой среднего эпизода, до сих пор звучит в моей памяти. Стихийный, вызывающе дерзкий, Прокофьев становился в такие моменты по-детски трогательным. Трогательным и поэтичным...»².

Я. Мильштейн отмечал: «Мы встретились с пианистом, который играл не только с необыкновенной волевой устремленностью и ритмическим задором, но и с теплотой, искренностью, поэтической мягкостью, с умением гибко и плавно вести мелодическую линию. ...Те, кто по непонятной традиции полагают, что Прокофьев играл угловато, суховато, с непрерывными, разбросанными там и сям акцентами, глубоко заблуждаются. Нет! Он играл поэтично, по-детски целомудренно, с какой-то удивительной чистотой и скромностью»³.

Была ли во всех этих столь сходных высказываниях только одна решительная переоценка исполнительского искусства Прокофьева? Неожиданное обнаружение в нем того, чего просто-напросто «не заметили» ранее? Полагать так, было бы заведомым упрощением вопроса.

¹ Г. Нейгауз. Композитор-исполнитель. «Сборник материалов», стр. 443 и 444.

² Д. Ойстрах. О дорогом и незабвенном. «Сборник материалов», стр. 449.

³ Я. Мильштейн. Прокофьев играет в Москве. «Советская музыка», 1962. № 8, стр. 49, 50.

Исполнительское искусство Прокофьева развивалось, эволюционировало, изменялось так же, как и его творчество; может быть, не всегда абсолютно параллельно с ним, но всегда в зависимости от него. Прав Б. Асафьев, слышавший Прокофьева и ранее, до выезда за границу, и впоследствии, после возвращения в Советский Союз, и утверждающий, что исполнительское искусство его, не растеряв ни одного из своих прежних качеств, приобрело ряд новых. Только теперь можно было с достаточным основанием и без всяких скидок говорить и о лирической природе его исполнительства, говорить о Прокофьеве-пианисте как о своеобразном пианисте-лирике, даже пианисте-романтике, хоть и совершенно нового склада; только теперь, спустя десять лет после последних гастролей Прокофьева в России, в его исполнительском искусстве зазвучала «во весь голос» интонация душевной теплоты и сердечной искренности, столь долго и упорно скрывавшаяся.

Всю жизнь Прокофьев боролся своим искусством с вырождающимися тенденциями «запоздалого» романтизма, оставаясь до конца своих дней вдохновеннейшим романтиком в музыке. Романтизм Прокофьева-композитора и пианиста во многом далек от романтических идеалов XIX века, но он столь же живой и человечный. И последующее творчество Прокофьева подтверждает своеобразное новаторство композитора именно в сфере эпического романтизма — его особой сдержанности, строгости, лаконизма, чистоты; об этом убедительно говорят «Александр Невский» и «Ромео и Джульетта», «Золушка» и «Дуэнья», «Война и мир» (образ Наташи и Пушкинские вальсы, триада поздних сонат (философичная лирика), словом, почти все творчество вплоть до Девятой сонаты, «Каменного цветка» и Седьмой симфонии (о романтизме ранних произведений, даже вплоть до первой половины 20-х годов, говорить особо не при-

ходится: он очевиден и никем не оспаривается)¹.

В ноябре 1929 года Прокофьев вновь приехал в СССР, но, вследствие недавно перенесенной автомобильной катастрофы, выступать не мог. Впрочем, весь 1929 год он и вообще лишь эпизодически занимался концертной деятельностью, основные силы и время сосредоточив на творчестве. На рояле он усердно занимался только летом. «Сочинение переслаивалось концертными поездками. Я объехал все главнейшие города Европы. Из столиц только в Афинах, Осло и Гельсингфорсе не случилось давать концерты...»²

Весной 1929 года в Париже Прокофьев встретился вновь с Маяковским, который прочитал ему отрывки из поэмы «Хорошо» и ряд старых стихов. Прокофьев сыграл Маяковскому «Сказки старой бабушки», Гавот из оп. 32, первую часть Пятой сонаты, «Вещи в себе», «Марш» и «Скерцо» из оперы «Любовь к трем апельсинам».

В начале 1930 года Прокофьев совершил большое турне по Америке, состоявшее из двенадцати симфонических и одиннадцати камерных концертов. На этот раз прием у публики и прессы был «вполне серьезный... Сыграло роль и признание меня в Европе»³. Кроме Соединенных

¹ «... 20-е годы — это Прокофьев до Пятой сонаты включительно, Прокофьев «Сарказмов», «Мимолетностей», «Сказок старой бабушки», ранних сонат и концертов. Вряд ли возможно отрицать романтический колорит почти всех этих произведений. Здесь и темпераментность, и ирония, и резкая смена настроений», — замечает Л. Гаккель в статье «Прокофьев и советские пианисты» (сб. «Об исполнении фортепианной музыки». М.—Л., 1965, стр. 141).

² С. Прокофьев. Автобиография. «Сборник материалов», стр. 189.

³ Там же, стр. 185—186. Об этом же говорит и Л. И. Прокофьева, с которой он совместно разъезжал и выступал: «...публика и пресса полностью признали его в отличие от прохладного приема 1918 года» (Лина Прокофьева. Из воспоминаний. Сб. «Сергей Прокофьев», стр. 207).

Штагов Прокофьев побывал в Канаде и на Кубе. После возвращения из Америки состоялись «Прокофьевские фестивали» в Монте-Карло, Брюсселе и Риме, где, в частности, исполнялся Третий концерт с участием автора в качестве солиста. 31 октября 1932 года Прокофьев выступает в Берлине, где играет в первый раз Пятый фортепианный концерт совместно со знаменитым дирижером Вильгельмом Фуртвенглером; а 25 ноября того же года без особого успеха исполняет его в Москве с Н. С. Головановым, продирижировавшим посредственно и, по существу, никогда не «чувствовавшим» Прокофьева. В конце декабря 1932 года — вновь (уже шестое) турне по США (Третий и Пятый концерты), а затем концерты в Амстердаме, Будапеште, Бухаресте, Варшаве, Вене, Лондоне и Праге. В 1933 году — концертные выступления в Москве и Тбилиси, а также Украине и Армении.

Однако в целом Прокофьев начинает резко сокращать свою деятельность пианиста. «Условия непрерывных выступлений вряд ли являются благоприятными для углубленной творческой работы», — говорит он неоднократно еще в 1932 году¹. В 1935 году Прокофьев выступал в Сибири (в том числе в Челябинске), а в декабре того же года совершает поездку в Испанию со скрипачом Сетансом, исполняя с ним кроме собственных произведений сонаты Бетховена и Дебюсси. Из Мадрида Барселоны и Сен-Себастьяно артисты направились в Португалию, Марокко и Тунис.

В 1936—1937 годах концертной деятельности Прокофьев уделяет мало времени. Упорная, реалистическая целенаправленность его художественных поисков в сфере творчества отнимает у него все силы. Только в 1938 году он совершает вновь, и на этот раз уже последнее боль-

¹ Цит. по кн.: И. Нестьев. С. Прокофьев, стр. 264.

шое концертное турне — поездку в Чехословакию, Францию, Англию и США. Прокофьева принимали уже повсюду как знаменитость, но публика по-прежнему еще делилась на восторженных поклонников и оголтелых хулителей. В клавирабендах он играл Вторую сонату, 10 пьес из «Ромео», «Прелюд», «Сказки старой бабушки», «Мимолетности» и другие пьесы.

8 апреля 1940 года Прокофьев сыграл по радио незадолго перед тем законченную Шестую сонату, а в июне повторил ее на одном из творческих вечеров. Однако от клавирабендов он уже упорно отказывается. На вопрос, почему он не хочет дать свой фортепианный вечер, Прокофьев отвечал: «Не могу — это стоило бы половины новой сонаты!» Возразить было нечего. Но, кроме того, на концертной эстраде утвердилась плеяда выдающихся исполнителей его фортепианного творчества: А. Боровский, В. Горовиц, Артур Рубинштейн, В. Гизекинг и ряд других за рубежом; С. Рихтер, Э. Гилельс, Я. Зак, М. Гринберг, А. Ведерников, а из старшего поколения В. Софроницкий, Г. Нейгауз, М. Юдина, Л. Оборин — в СССР. Очень много и тонко исполнял Прокофьева С. Фейнберг, хотя индивидуальный стиль его пианизма и не соответствовал специфике прокофьевской музыки. Таким образом, особой необходимости в авторском исполнении (как это было, например, у Скрябина) уже не было.

В военный 1941 год, находясь в эвакуации на Кавказе, Прокофьев дал свои последние клавирабенды в Тбилиси, Баку и Ереване, а также несколько раз выступил по радио, постепенно расставаясь со своей замечательной пианистической деятельностью.

Однако в конце апреля 1943 года он выступил в Алма-Ате еще раз (и, по-видимому, в открытом концерте — в последний). Президиум Союза писателей Казахстана пригласил Сергея Сергеевича принять уча-

стие в вечере, посвященном тринадцатой годовщине со дня смерти Владимира Маяковского. «Бесспорно, что Ваше творчество в большой степени созвучно и наиболее близко творчеству поэта. Мы поэтому просим Вас принять участие в этом вечере исполнением некоторых вещей, наиболее отвечающих программе вечера», — было написано в приглашении. Разве мог Прокофьев не откликнуться на эти слова? 26 апреля в помещении Оперного театра Прокофьев исполнил те произведения, которыми когда-то столь восхитил Маяковского: Прелюд, ор. 12; Гавот, ор. 25 (из «Классической симфонии») и марш из «Трех апельсинов». Какое знаменательное завершение концертной жизни Прокофьева-пианиста творческой встречей с любимым поэтом!..¹

Артистический облик Прокофьева-пианиста чрезвычайно своеобразен. Как будто все неповторимые, самобытные особенности Прокофьева-художника и человека сконцентрировались в его пианизме.

К своим выступлениям Прокофьев готовился очень тщательно. Та любовь к законченности формы, которая чувствуется в манере его письма, проявлялась в сфере исполнительства в скрупулезной шлифовке подготавливаемых произведений. Порой Прокофьев с неутомимой настойчивостью неоднократно повторял отдельные пассажи, трудные эпизоды, начала и концы разучиваемых пьес. Его выдающиеся виртуозные данные обязывали к технической безупречности, и он добивался ее. Трудности разжигали в нем почти спортивную жажду преодоления. Настойчивость в борьбе с техническими препятствиями напоминала его же настойчивость в разрешении трудной шахматной задачи. Не то психологи

¹ Для точности укажем, что осенью 1943 г., по возвращении в Москву, Прокофьев выступил на закрытом авторском вечере в Союзе композиторов с Десятью пьесами из «Золушки», ор. 97.

чески, не то чисто спортивно, он как бы ставил своей целью «взятие барьера» и усилием воли «брал» его. Это были разные стороны характера человека — его неизменной веры в свои силы, непоколебимого упорства, трудолюбия:

Стройный, спортивно-элегантный, внешне пышущий свежестью и здоровьем, он являлся в артистическую незадолго до начала концерта, но абсолютно точно к заданному себе сроку. Точность во всем была его второй натурой. Его волнение было скрыто за маской подчеркнутой самоуверенности и даже какой-то «неприспособности». Прокофьев был человеком и артистом огромного самообладания и только чрезмерно частое поглядывание на часы выдавало затаенную нервозность предконцертной обстановки. Обычно в эти минуты он ходил, вернее, как-то неопределенно «перемещался» с места на место, («Я не люблю пребывать в состоянии, я люблю быть в движении», — сказал он однажды своей второй жене¹).

Представление о музыканте-исполнителе всегда неразрывно связано с его обликом на концертной эстраде. Трудно отделить впечатление от характерных черт внешности артиста, его манеры выходить на эстраду и держаться перед публикой, особенностей исполнительских жестов и т. д. от самой выразительности и стиля его исполнения. У больших артистов все эти стороны их «жизни на эстраде» всегда находятся в единстве. Живой облик, в конечном счете, и отнюдь не всегда непосредственно и прямолинейно вытекает и соответствует внутренней сущности их искусства. Так было и с Прокофьевым.

В момент объявления о выходе он сразу и стремительно (но без суетливости) направлялся на эстраду.

¹ М. Мендельсон-Прокофьева. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. «Сборник материалов», стр. 375—376.

Резко сгибаясь в поклоне около стула за инструментом, он после наступления тишины тотчас же принимался играть. Прокофьев любил начинать концерт с динамических, «напористых» произведений (вроде Третьей сонаты). Помню, как однажды он шутливо сказал, употребляя шахматную терминологию: «публику надо «брать» приступом — лобовой атакой на королевском фланге».

Его посадка, да, пожалуй, и вся его фигура за инструментом были прочны и стойки. В противоположность Скрябину (а из советских пианистов С. Фейнбергу), как бы все время стремившемуся оторваться и унести куда-то вверх и вперед, он точно крепко опирался о землю. Соответственно, и приемы звукоизвлечения, и само реализуемое звучание были конкретны, материальны, «плотны», чужды иллюзорности, воздушности, невесомости. Порой, если их вырвать из контекста целого, они даже бывали суховаты, а при игре fortissimo — и резковаты. Прокофьев играл энергично, уверенно, легко, свободно. В его мастерстве синтезировались стихийный динамизм и организующая, властно-волевая сила интеллекта, юношеская свежесть, непосредственность и сосредоточенная серьезность. Его фразировка была проста, ясна и определительно точна, но отнюдь не механична, как утверждали некоторые критики. Правда, в ней совершенно не было даже намека на импровизационность (в этом отношении прокофьевский пианизм явно расходился с принципами романтического исполнительства), но агогика была живой, подвижной, порой даже смело свободной. В этом отношении хочется указать на два примера: на исполнение Прокофьевым Гавота, ор. 32 и на интерпретацию пьесы «Балет невылупившихся птенцов» из «Картинок с выставки» Мусоргского, поражающую своей агогической выразительностью. Хочется попутно отметить, что интерпретация пьесы «Балет невылу-

пившихся птенцов» Прокофьевым решительно «противостоит» блестящему исполнению ее С. Рихтером¹.

Действенную, можно сказать, «магическую» силу ритма Прокофьев познал до конца. Пожалуй, именно она придавала его исполнительству столь ощутимую целенаправленность, устремленность вперед, своего рода спонтанную инерцию, щедро выплескиваемую в зал.

«В некотором отношении и пианизм и творчество Прокофьева — обширнейший монолог, — пишет Игорь Глебов. — Не в романтическом смысле, то есть не монолог-исповедь, признание и даже не резонерски-обличительный монолог Чацкого... Монолог Прокофьева имеет своей целью подчинение характеров, внушение своей воли, своих состояний... С годами и ростом дарования он создал свой пианистический стиль, в котором ритм принимает на себя роль властного гипнотизера»².

В лирических эпизодах его всегда строгое исполнение наполнялось внутренней теплотой, сердечностью и совершенно неповторимой прямой выразительностью. В то же время, как бы боясь излишней откровенности, видимости сопереживания, Прокофьев несколько сдерживал здесь свою экспрессию, придавал ей черты умеренности, нейтральности, порой даже суровости. Во всяком случае, сентиментальной чувствительности он не допускал никогда и даже переживал, как он говорил, «чувство стыда»

¹ Она так же принципиально отличается от рихтеровской, как интерпретация В. Софроницким «Блуждающих огней» Листа (совершенная по ритмической свободе) от исполнения той же пьесы С. Рихтером (совершенного по ритмо-темповой ровности). Это интереснейшие примеры того, как разные исполнители могут различными трактовками «создавать» из одного и того же произведения разные образы, не выходя за рамки многогранной сущности самого произведения.

² Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). Сергей Прокофьев. Цит. по сб.: «Сергей Прокофьев» изд. 1, стр. 305.

при его проявлении у кого-либо из пианистов. Иногда он как бы просто излагал то, что было в нотах, оставляя лирический подтекст глубоко упрятанным в тайниках своей души.

Совершенно обаятельно передавались им столь характерные для его творчества эпизоды сказочности, таинственной легендарности. В их исполнении вкрадывался ласковый свет поэзии детства, полудремы воспоминаний, образы бесконечно милой его сердцу русской природы средней полосы. Пожалуй, здесь Прокофьев был в своем исполнительстве наиболее национален, развивая глубоко вошедший в русскую литературу со времен Пушкина поэтичный образ «нянюшкина сказа». При исполнении Прокофьевым такого рода эпизодов (например, цикла «Сказок старой бабушки» или первой части Четвертой сонаты) иногда казалось, что он сам превращается в «доброе сказочника», выразителя светлого поэтического начала древней Руси. Прокофьев любил не столько рисовать, сколько рассказывать своим искусством исполнения¹.

К тому же его исполнительское искусство было в большей степени графично, чем живописно, инструментальная природа фортепиано раскрывалась им в большей мере, чем «вокальная» (кантиленная), и крупноплановое начало в его пианизме, несомненно, подавляло мелкую детализацию. Богатства агогики в игре Прокофьева преобладали над разнообразием динамики и артикуляции. Его ведение мелодии было чуждо кантиленной красоте итальянского типа — теноровому солированию, но достаточно выразительно, гибко, по-своему распевно.

¹ Не случайно «пагганте» — одна из его любимых ремарок.

Виртуозность Прокофьева очень впечатляла. Скачки, четкие стаккато, пассажи в гаммах и двойных нотах, октавная и аккордная техника, мощные монументальные звучания в *fortissimo* и обаятельное нежное *piano* — все было «на месте», все «выигрывалось» до последней ноты без малейшего признака усталости и с какой-то непостижимой точностью, ловкостью и меткостью. Его техника «попаданий», техника скачков была поистине «снайперской» и не уступала в этом отношении технике молодого Карло Цекки. Точность его техники, преодолевал элемент «выучки», становилась органической, естественной в его пианизме. В момент исполнения она не замечалась, но при воспоминании о ней всегда порождала.

Иногда Прокофьев чувствовал силу своего виртуозного дара и в таких случаях (если «номер» прошел успешно) говорил: «Я играл почти хорошо». Особенно восхищал в его виртуозной стихии ритм: волевой, мужественный, радостный, живой, он был удивительно действен, заражая своим напором, активностью, гибкостью, словом, отнюдь не одной моторностью, как об этом писали неоднократно.

Значительное место в его исполнительстве занимало воплощение образов юмора, гротеска, сарказма. Он всегда исполнял такого рода музыку со всей «серьезностью». В его искусстве можно наблюдать сходство с манерой игры знаменитого киноактера Бестера Китона. Как известно, этот великий артист на амплуа «трагического комика» никогда не смеялся, даже не улыбался. Чем серьезнее было его лицо, тем смешнее (а порой трагичнее) ситуация. Впрочем, этот прием подчеркнута «нейтральной», органически объективной подачи материала Прокофьев и вообще употреблял нередко. Навязчивую же выразительность он глубоко презирал. Именно эти стороны интерпретации прокофьевской музыки

впоследствии вдохновенно упрочил и развил Святослав Рихтер.

В исполнительстве Прокофьева ничего не делалось «ради успеха». «Подлаживание таит в себе элемент неискренности, и из подлаживания никогда ничего хорошего не выходило», — заметил Прокофьев в своей записной книжке¹. Важнейшее и характернейшее замечание! Да, исполнительское искусство Прокофьева было, прежде всего, правдивым. Показное и фальшивое было ему — как в творчестве, так и в жизни — органически чуждо. Исполнительский стиль Прокофьева был удивительно светлым, логичным и конструктивно ясным в своей живой и благородно-человеческой выразительности. Прокофьев играл от концерта к концерту по-разному, интерпретация произведений не содержала раз навсегда установленной нюансировки, агогики, динамики², но основные черты его исполнительства оставались неизменны, прочно запечатлевшись в памяти всех слышавших его.

Уже начиная с 1916 года фортепианные произведения Прокофьева стали интересовать концертирующих русских пианистов. Так, например, А. Боровский — один из блестящих представителей есиповской школы — весьма успешно исполнял в потрясающем темпе скерцо *a-moll*, а в дальнейшем и некоторые другие пьесы (Токкату, ор. 11, ряд произведений из ор. 12).

После выезда Прокофьева за границу фортепианные произведения первого периода его творчества (включая сюда и ряд написанных за рубежом на основе почвен-

¹ «Сборник материалов», стр. 222.

² В силу этого конкретный, детальный анализ его исполнения на основе раз навсегда фиксированной звукозаписи не может рассматриваться как безусловный.

ной связи с Родиной) нашли интенсивную жизнь на советской концертной эстраде. Однако проблема интерпретации музыки Прокофьева получила в первое десятилетие после отъезда композитора по преимуществу ложное разрешение.

Сейчас, по прошествии многих лет, отделяющих нас от горячих споров вокруг прокофьевского исполнительства, можно спокойно и без лишнего полемического задора осветить его историю с позиций объективного наблюдателя.

Вопросы интерпретации прокофьевских произведений упираются, прежде всего, во взаимосвязь исполнительских традиций и исполнительского новаторства. Ведь принципы исполнения произведений Прокофьева определяются пониманием самой музыки его, а единство традиций и новаторства — важнейшее качество лучших творений композитора. Отразить это единство — первейшая задача пианиста. Вот почему неоднократно имевшее место стремление полностью «оторвать» творчество Прокофьева от всего предыдущего развития русской музыки — основная ошибка первых исполнителей его произведений. Они усматривали в нем лишь элементы «антиромантизма», презрения ко всему открыто человеческому, психологическому. Светлой, лирической гуманистичности его музыкальных образов, гуманистичности, выраженной, подчас, несколько завуалированно, они не замечали; а черты полемического задора, элементы демонстративной разрушительности и «колючести», выросшей из прогрессивной борьбы с обветшалыми канонами и традициями музыкального языка, утрированно выпячивали и подчеркивали. В известной степени и сам композитор, поддаваясь полемическому пылу и «моде времени», в первые годы своей концертной деятельности поддерживал эту исполнительскую тенденцию авторитетом собственного пианизма. Художественные задачи, поставлен-

ные им в Первом фортепианном концерте, он пытался адекватно и еще с большим полемическим задором разрешать и в своем исполнительстве.

Многие годы было принято считать, что чем больше характер интерпретации творчества Прокофьева не похож на все предыдущие традиции исполнения великой музыки прошлого, чем больше делается в этом отношении «наоборот», тем лучше. Такая в корне неверная, поверхностная, но, к сожалению, ставшая на время прочной позиция оттолкнула от исполнения прокофьевской музыки многих крупнейших пианистов — современников композитора. И наоборот, она же привлекла пианистов-урбанистов к наименее ценным и второстепенным элементам его музыки. Так образовался стиль исполнения музыки Прокофьева «наравне» со стилем исполнения Вьенера, Кшенека, Стравинского (после «Весны священной»), отчасти раннего Хиндемита и т. д. Урбанистическая трактовка оставалась на протяжении длительного времени господствующей за рубежом, а в значительной степени и в СССР (например, у очень талантливого пианиста А. Каменского, у М. Друскина и вообще многих пианистов Ленинграда под влиянием ошибочных концепций «Ассоциации современной музыки», определявшей в 20-е годы богатую концертную жизнь города).

Способствовала укреплению такого рода ложных взглядов на исполнение музыки Прокофьева и вульгаризаторская деятельность «Ассоциации пролетарских музыкантов». В журнале РАПМ'а «Пролетарский музыкант» поверхностно и упрощенчески отвергалось искусство Прокофьева целиком и полностью — и композиторское и исполнительское, ибо в нем усматривались только признаки модернизма и даже формализма (!).

Однако уже в конце 20-х годов отдельные исполнители стали смело, в противовес господствовавшим взглядам, раскрывать в творчестве Прокофьева важнейшую и

существеннейшую линию его творчества — лирическую. Эта «вторая», лирическая линия была со всем творческим дерзновением самостоятельно мыслящего большого художника едва ли не впервые выявлена в полной мере в искусстве В. Софроницкого еще в 1926—1927 годах, а затем со всей настойчивостью обнародована им на гастролях в Париже в 1928—1929 годах. Во Франции такая исполнительская концепция, однако, не получила полного признания, хотя и вызвала интерес; в отдельных рецензиях даже появились упреки в адрес пианиста в «чрезмерной романтизации» Прокофьева, в «переносе» его из XX века в век XIX и т. д. Это было несправедливо, ибо прокофьевская лирика в интерпретации Софроницкого отнюдь не повторяла лирическую манеру высказывания романтиков и романтического стиля исполнения. Она была афористичнее в раскрытии образов, графичнее в ведении мелодики, острее в ритме и, конечно же, аскетичнее, сдержаннее в экспрессии, лишенной той открытости выражения, которая свойственна именно романтическому исполнительству.

Исполнение Софроницким произведений Прокофьева, акцентировавшее впервые глубоко человеческие, душевные и психологические черты его лирического высказывания, воспринималось как вызов установившимся традициям. Это было новаторское и прогрессивное отношение к музыке нашего великого соотечественника, а не романтизирующий анахронизм, как наивно и примитивно полагали некоторые. Здесь проявилась дальновидность оценки Софроницким прокофьевского гения, понимание путей его развития, понимание творчества Прокофьева в перспективе, с учетом развития его важнейших элементов¹.

¹ В репертуаре Софроницкого были Вторая, Третья, а впоследствии и Седьмая сонаты, восемь пьес, ор. 3 и ор. 4, десять пьес, ор. 12, пять «Сарказмов», почти все «Мимолетности», «Сказки ста-

Если вопрос о «лирической линии» в музыке Прокофьева (порой ее отождествляют с «романтической») и необходимости ее специфического выявления в исполнительстве к настоящему времени достаточно уяснен, то вопрос о так называемой «токатной линии» в его искусстве композитора и исполнителя, о значении этой линии освещен еще недостаточно углубленно.

«...В музыке Прокофьева чрезвычайно силен элемент некоей самодовлеющей активности, «движения ради движения», «токатностью» заполнена добрая четверть всех его произведений», — отмечает Г. Нейгауз¹. Несомненно в этой сфере Прокофьеву легче всего было подвергнуться влияниям музыкального урбанизма и конструктивизма. Однако эта глубоко противоречивая «токатная линия» (в широком эстетическом, а не чисто пианистическом понимании этого термина) должна быть рассмотрена с двух сторон, имеющих разный источник, разную осмысленность и подчас принципиально разную направленность. Сам Прокофьев считал и ощущал ее в первое время главным образом лишь как полемически «разрушительную» и раскрывал ее в своем исполнительстве соответственно этому взгляду и ощущению. Отсюда в известной степени — гипертрофия нигилистического отрицания в его собственном пианизме раннего периода всех прежних пианистических традиций. Нередко в этой негативной стороне ее, ассоциирующейся с эстетикой футуризма и отдельными приемами урбанистического пианизма, терялась позитивная сторона — радостный динамизм, волеутверждение, кипение необузданных, богатыр-

рой бабушки», десять пьес «Ромео и Джульетты» и ряд других пьес. Особенной силы убедительности и завершенности толкования произведений Прокофьева Софроницкий достиг в последние годы своего концертирования в период 1958—1960 гг.

¹ Г. Нейгауз. Композитор-исполнитель. «Сборник материалов», стр. 439.

ских сил юности. Голос человека и связанная с ним вокальная трактовка фортепиано тонули в абсолютизированном до предела инструментализме (отсюда подчеркнуто ударная трактовка фортепианного звучания в исполнении молодого Прокофьева, а также первых исполнителей его творчества, особенно за рубежом). Это сплошное «выстукивание» и громохание всех токкатно-динамических прокофьевских тем сделалось в первые годы исполнения его произведений своего рода эстетической нормой понимания его творческого и пианистического стиля (так же как и «максимальное утаивание» лирических элементов). Именно так трактовалась, а порой трактуется и сейчас полная оптимизма и мужественного жизнеутверждения Токката, ор. 11, образы волевого натиска в Третьей сонате; даже популярный Прелюд, ор. 12, в котором усматривались черты изящно токкатной эксцентрики вместо радостного, волевого порыва и веселого, светло «журчащего» динамизма. В первом фортепианном концерте подчеркивались по преимуществу «спортивная бравада», конечно, не имеющая решающего и самодовлеющего значения, хотя и занимающая определенное место в полемически острой образности концерта. Поверхностное здесь принималось за основу, частное — за общее, явление — за сущность, форма отрывалась от содержания.

Утверждая впоследствии (в «Автобиографии») «наименьшую ценность» этой токкатно-моторной «линии», сам Прокофьев осуждал тем самым именно эту ее урбанистическую сторону¹.

Однако черты нового отношения к прокофьевскому творчеству и в связи с этим новый стиль его исполнения, провозглашенный в свое время еще Софроницким и в значительной степени Г. Нейгаузом, дал могучие всходы.

¹ «Сборник материалов», стр. 149.

Он был взлелеян и культивирован в советской музыкальной культуре исполнением Д. Ойстраха и Л. Оборина, а затем Э. Гилельса и З. Долухановой (с 30-х годов), М. Ростроповича и Л. Когана (с 40-х годов). И наконец, С. Рихтера — самого активного интерпретатора его фортепианных произведений¹.

Признание Святослава Рихтера в качестве уникального интерпретатора творчества Прокофьева началось осенью 1940 года после блистательного исполнения им Шестой сонаты в Малом зале Московской консерватории. Кстати, это было первое «нестуденческое» выступление Рихтера в Москве (он числился еще на четвертом курсе по классу Генриха Нейгауза). Одновременно, в качестве «прелюдий» к сонате, Рихтер сыграл Рондо из «Блудного сына», «Пасторальную сонатину» и «Пейзаж». Удивительное проникновение в мир прокофьевских образов и глубокая любовь к музыке Прокофьева привели в дальнейшем к творческому и личному общению Рихтера с композитором. Естественно, что он оказался первым исполнителем и Седьмой сонаты (1943), и Девятой (1951), и фортепианных партий флейтовой (1943) и виолончельной (1950) сонат. В 1946 году Рихтер исполнил в одном вечере всю триаду поздних сонат. В репертуаре Рихтера — Первый и Пятый концерты, шесть сонат (Вторая, Четвертая, Шестая, Седьмая, Восьмая и Девятая), огромное количество пьес малой формы.

Пианист обладает всеми специфическими свойствами, необходимыми для выдающегося интерпретирования му-

¹ Здесь, несмотря на значительные индивидуальные различия названных крупнейших советских исполнителей, они все как бы нарочито и преднамеренно берутся за одни скобки в целях более широкого обобщения их принципов исполнения Прокофьева в порядке противопоставления предыдущим принципам.

зыки Прокофьева. В его исполнительском искусстве есть черты органической объективности, столь близкой исполнительскому стилю самого Прокофьева и соответствующей многим образам его творчества. Музыка Прокофьева — это все же в большей степени «искусство представления», чем «искусство переживания» (так же как, скажем, музыка Римского-Корсакова), а ведь именно в сфере глубинного «искусства представления» Рихтер особенно значителен.

В исполнительстве пианиста великолепно воплощаются мужественный напор и стремительная, волевая активность, а с другой стороны, обаятельная сказочность, строгость лирического высказывания¹, графическая «чистота» и «прямота» ведения кантиленного рисунка. Рихтер умеет в острых контрастах сопоставить жесткую озлобленность с нежной поэтичностью, черты ярости, варварства и жестокости с мягкой задумчивостью, чисто русской элегической печалью, прелестью детской наивности. Такое совершенное перевоплощение в мир прокофьевских образов имеет в пианистическом искусстве не столь много аналогий. Напомним их: Глен Гульд — и «мир» Баха; К. Игумнов — и лирика Чайковского; В. Софроницкий — и Скрябин (пожалуй, и Шуман также); В. Гизекинг — и Дебюсси. А далее «безусловное» уже переходит в «условность», в споры, в субъективные оценки и вкусовые разногласия...

Мы не ставим своей задачей подробно осветить все, что исполняет Рихтер из творчества близкого ему по духу и пианизму композитора. Отметим только, что Рихтер полностью раскрывает свою способность к выражению особого характера интимной лирики Прокофьева.

¹ Л. Гаккель удачно выразил эту последнюю характеристику в следующей фразе: «Рихтер велик в незамутненном прокофьевском лиризме» (статья «Прокофьев и советские пианисты» в цит. сб. «Об исполнении фортепианной музыки», стр. 174).

ева, в частности его «Мимолетностей». Какие-то невидимые, и, на первый взгляд, парадоксальные связи и ассоциации вызывает это исполнение с образами Шуберта в трактовке того же пианиста (по линии самоограничения, сдержанности, строгости и чистоты воплощения лирических чувств). Ведь лирика Прокофьева при всем своем огромном отличии от шубертовской также не допускает той открытости выражения, которая свойственна, например, Чайковскому или Рахманинову, Шопену или Листу!

«Прокофьев и Рихтер» — это тема специального изучения и, пожалуй, еще в большей степени, чем «Прокофьев и Ростропович», «Прокофьев и Ойстрах» или «Прокофьев и Долуханова». Счастье, что Прокофьев нашел при жизни конгениальных толкователей своего творчества, но и среди названных лучших исполнителей имя Рихтера будет всегда стоять особняком, ибо и для Рихтера творчество Прокофьева — нечто большее, чем просто любимая и близкая музыка. В прокофьевском творчестве конденсированно выявился весь титанический талант Рихтера-интерпретатора. Без произведений Прокофьева было бы просто невозможно полноценное представление о Рихтере-пианисте.

Одним из выдающихся исполнителей фортепианной музыки Прокофьева является Эмиль Гилельс. Его искусство интерпретации прокофьевских произведений неоднократно отмечал и сам композитор. В период своего становления как музыканта и еще чрезмерного увлечения виртуозной стороной пианизма Гилельс раскрывал по преимуществу активно-волевые, динамично-напористые и стихийно-радостные черты прокофьевской музыки. Однако пианист прошел огромный путь развития к подлинному мастерству большого художника и тогда в его исполнительском творчестве выявился со всей силой и Прокофьев-лирик, и Прокофьев-мыслитель, Сдержан-

ность прокофьевской лирики, ее светлая сказочность воплощаются Гилельсом на исключительно высоком художественном уровне. В его исполнении покоряет ясность представляемого образа и соответственная определенность намерений. Фразировка Гилельса в произведениях Прокофьева точна, пластична и скульптурно завершена. Звук до предела «выверен», «отмерен» (впрочем, иногда пианист злоупотребляет не свойственной музыке Прокофьева «тепоровой кантабильностью»). Лепка формы архитектурно уравновешена. Шедеврами его исполнительского искусства являются Третий концерт, Вторая соната, а в последнее время и Восьмая соната, во многом переосмысленная им по сравнению с предыдущими интерпретациями¹. В большом прокофьевском репертуаре пианиста еще Третья, Седьмая сонаты и множество пьес различной формы.

Яркое впечатление оставляют интерпретации Я. Заком Второго концерта и Четвертой сонаты Прокофьева. Зак раскрывает по преимуществу эпическую природу и монументализм прокофьевской музыки, а также ее, в широком понимании, классические черты. Его репертуар прокофьевских произведений очень велик, а частота выступлений пианиста с прокофьевскими программами показывает не только любовь к творчеству композитора, но и серьезные просветительские намерения. Значение его прокофьевских программ в этом отношении трудно переоценить, в особенности вечера из трех концертов

¹ В концертах 1967 г. Гилельс исполнял совершенно «по-новому» Восьмую сонату. Отказавшись от «красивого звучания» во что бы то ни стало, пианист смело раскрывал ряд важнейших эпизодов произведения на металлически жесткой, озлобленно-сухой звучности, создавая атмосферу напряженности, свойственной подтексту сонаты. Великолепно воплотил Гилельс также процесс напряженного развертывания формы в первой части (своего рода прорастание формы из первичных зерен).

(Первого, Второго и Третьего) или вечера из пяти сонат (Второй, Третьей, Четвертой, Шестой и Седьмой).

К группе пианистов-«прокофьевцев» необходимо отнести А. Ведерникова — первого исполнителя ряда произведений композитора, автора многих транскрипций и активного пропагандиста музыки Прокофьева. Для репертуара Ведерникова характерно активное исполнение произведений зарубежного (особенно «парижского») периода творчества (Четвертый концерт, Пятая соната, цикл «Мысли» и другие), по-видимому, особенно интересующего его.

У многих советских пианистов произведения Прокофьева хотя и не составляли основу репертуара, но входили в него как важнейшая составная часть. Интерпретация ими некоторых произведений оставила неизгладимый след в советской исполнительской прокофьевiane.

Много сделало для приобщения нашего слушателя к творчеству Прокофьева старшее поколение советских пианистов: К. Игумнов (Четвертая соната, «Сказки старой бабушки»), С. Фейнберг (первый исполнитель Третьего концерта в СССР), Г. Нейгауз (Третья соната, а особенно, «Мимолетности» и ряд миниатюр)¹. С большим размахом, яркостью и типично «скифствующей» резкостью интонирования исполняла Прокофьева М. Юдина (Второй концерт, цикл пьес «Ромео и Джульетта», некоторые «Мимолетности»). Однако стиль ее исполнения во многом сближается с экспрессионистским и явно лишен прокофьевской целомудренности.

Трактовку несколько лиризованную, смягченную, с нередкими тенденциями к вокальной кантабельности

¹ Значение Г. Нейгауза как истолкователя творчества Прокофьева, конечно, особенно велико, ибо кроме прекрасного собственного исполнения он еще воспитал в нескольких поколениях пианистов чуткое отношение к специфике фортепианной музыки композитора,

обнаружил еще в конце 20-х годов Л. Оборин (Третий концерт, первое исполнение обеих сонат для скрипки с фортепиано совместно с Д. Ойстрахом¹, Вторая, Третья и Седьмая сонаты). Здесь пианист в основном продолжал традиции своего учителя К. Игумнова, хотя его репертуар и вышел за пределы «лирического Прокофьева», которым ограничивал себя Игумнов.

Оставила значительный след в советской пианистической прокофьевiane М. Гринберг (Третья, Пятая в обеих редакциях и Шестая сонаты, цикл пьес «Ромео и Джульетта»). Как всегда, в ее исполнении много творческой мысли, интересных решений, свежих прочтений.

40-е и 50-е годы выдвинули ряд молодых талантливейших интерпретаторов фортепианных произведений Прокофьева. Весьма содержательными и мастерскими исполнителями показали себя Д. Башкиров (Четвертая соната, ряд «Мимолетностей» и пьес из «Ромео и Джульетты»), а в 60-х годах — вдохновенно интерпретируемая Восьмая соната), Р. Керер (Первый концерт, Третья соната, «Наваждение», Токката) Т. Николаева (Третья и Восьмая сонаты, Первый, Третий и Пятый концерты), Л. Берман (Восьмая соната), М. Воскресенский (Сонатина, ор. 54 и другие пьесы), Ст. Нейгауз (Восьмая соната и множество пьес), В. Мержанов (Шестая соната). В исполнении Керера впечатляет суровость и аскетичность трактовки, волевой импульс, а также безукоризненное мастерство; в исполнении Башкирова — обостренный психологизм (в «Мимолетностях») и осовремененная романтизация (в Четвертой сонате, «Разлуке» из «Ромео и Джульетты», а в особенности в Восьмой сонате); у Николаевой — сосредоточенная углубленность, монументальное мышление; у Бермана — цельность замысла и блестящая виртуозность воплощения;

¹ Первой сонаты — 23 октября 1946 г. и Второй — 17 июня 1944.

у Воскресенского — тонкость и точность исполнительских намерений, «контурность» образного рисунка. Графична, скульптурно отточена и по-прокофьевски жестка Шестая соната у В. Мержанова; увлекательна своими внутренними импульсами, большой человечностью повествования Восьмая соната у Ст. Нейгауза.

Вдохновенно и блестяще исполняет Прокофьева за рубежом В. Горовиц (особенно Третий концерт и позднюю триаду сонат). Из зарубежных пианистов (преимущественно знакомых советскому слушателю по гастролям в СССР или записям) отметим еще Б. Джайниса (Третий концерт), Р. Серкина (Четвертый концерт), С. Франсуа (Второй и Третий концерты), В. Клайберна (несколько романтизируемая Шестая соната и лиризируемый Третий концерт), Ч. Боллета (потрясающая запись Второго концерта), Д. Поллака (Третья и вдохновенно интерпретируемая — несколько в листовском духе — Седьмая соната).

Все больше и больше исполняет Прокофьева пианистическая молодежь, все чаще звучат его произведения на конкурсах. Наконец, давно уже прочно вошел Прокофьев в учебные программы консерваторий всего мира. Триумфальное шествие фортепианных произведений Прокофьева по концертным эстрадам является естественным отражением всемирного признания творчества нашего гениального соотечественника.

«Я счастлив и горд, — пишет Д. Шостакович, — что мне выпало счастье быть свидетелем блистательного расцвета гения Прокофьева... Никогда не устану вслушиваться в его музыку, изучать его драгоценный опыт»¹.

¹ Д. Шостакович. С. С. Прокофьев. «Советская музыка», 1961, № 4, стр. 6.

ДИСКОГРАФИЯ

Сонаты

<i>Вторая соната</i>	Эмиль Гилельс	НД 04403—04584
	Наум Штаркман	Д 04378—9
	Валерий Камышов	Сtereo CM 02423—4
	Владимир Крайнев	Сtereo CM 02361—2
	Артур Морейро Лима Николай Петров	Сtereo CM 03091—2 Сtereo CM 03491—2
<i>Третья соната</i>	Рудольф Керер	Д 07993—4
	Даниэль Поллак	Сtereo С 0129—30
	Николай Петров	Д 04299—04318 Сtereo CM 03499—50
<i>Четвертая соната</i>	Яков Зак	Д 29077—8
	Евгений Малинин	Д 09387—8
<i>Andante из Четвертой сонаты</i>	Автор	Д 5658—9
<i>Пятая соната</i> (2-я ред.)	Мария Гринберг	Д 10333—4
	Анатолий Ведерников	Д 6325—6
	Екатерина Новицкая	Сtereo CM 02401—2
<i>Шестая соната</i>	Виктор Мержапов	Д 013489—90
	Александр Слободяник	Д 023627—8
		Сtereo С 01711—12
	Ван Клиберна	Сtereo CM 03513—14
<i>Седьмая соната</i>	Святослав Рихтер	НД 04448—9
	Даниэль Поллак	Д 04299—04318
	Валерий Камышов	Д 024249—50
	Григорий Соколов	Д 026491—2
<i>Восьмая соната</i>	Святослав Рихтер	Д 9699—700
	Татьяна Николаева	Д 015077—8
	Дмитрий Башкиров	Д 021041—2
	Николай Петров	Сtereo CM 03499—50
<i>Девятая соната</i>	Святослав Рихтер	НД 04448—9
	Николай Петров	Сtereo CM 03491-2

Концерты

<i>Первый концерт</i>	Святослав Рихтер (дир. Кирилл Кондрашин)	Д 09897—8
-----------------------	---	-----------

	Рудольф Керер (дир. Кирилл Кондрашин)	Д 07993—4 Сtereo С 0129—30
<i>Второй концерт</i>	Яков Зак (дир. Курт Зандерлинг)	Д 029077—8
<i>Третий концерт</i>	Автор (дир. П. Коппол)	Д 5660—1
	Эмиль Гилельс (дир. Кирилл Кондрашин)	НД 04403—04584
	Марина Мдивани (дир. Г. Рождественский)	Д 09589—90 Сtereo С 435—6
	Николай Петров (дир. Г. Рождественский)	Д 018971—2 Сtereo С 01417—18
<i>Четвертый концерт</i>	Анатолий Ведерников (дир. Лео Гинзбург)	Д 05968—9
<i>Пятый концерт</i>	Татьяна Николаева (дир. Г. Рождественский)	Д 031803—4
	Святослав Рихтер (дир. В. Ровицкий)	Д 027305—6
	Святослав Рихтер	Сtereo СМ 03121—2

Разные пьесы

<i>Этюд, ор. 2 № 3</i>	Николай Петров	Д 023027—8
<i>Четыре пьесы, ор. 3</i>	Анатолий Ведерников	Д 017091—2
<i>Четыре пьесы, ор. 4</i>	Анатолий Ведерников	Д 017091—2
<i>«Отчаяние», ор. 4 № 3</i>	Кристиан Бийо	Д 010359—60
<i>«Наваждение», ор. 4 № 4</i>	Автор	Д 5658—9
<i>«Наваждение», ор. 4 № 4</i>	Святослав Рихтер	Д 011753—4
	Кристиан Бийо	Д 010359—60
	Валерий Камышов	Сtereo СМ 02423—4
<i>Токката, ор. 11</i>	Автор	Д 9887—8
	Лазарь Берман	Д 3252—3
	Татьяна Николаева	Д 6125—6
<i>Десять пьес, ор. 12</i>	Анатолий Ведерников	Д 017091—2
	Николай Петров	Сtereo СМ 02807—4

<i>Шесть пьес из ор. 12 (Гавот, Ригодон, Леген- да, Прелюд, Ал- леманда, Юмори- стическое скерцо)</i>	Владимир Софроницкий	Д 016161—2
<i>Марш, ор. 12 № 1</i>	Автор	Д 9887—8
<i>Ригодон, ор. 12 № 3</i>	Автор	Д 9887—8
<i>Скерцо, ор. 12 № 10</i>	Автор	Д 9887—8
<i>Прелюдия, ор. 12 № 7</i>	Автор Михаил Воскресенский Татьяна Николаева	Д 011423—36 Д 5934—5 Д 6125—6
<i>«Сарказмы», ор. 17 №№ 1 и 2</i>	Автор	Д 9887—8
<i>Пять «Сарказмов», ор. 17</i>	Владимир Софроницкий Екатерина Повицкая	Д 019641—2 Сtereo CM 02401—2
<i>«Сарказм», ор. 17 № 3</i>	Владимир Софроницкий	Д 016161—2
<i>«Сарказм», ор. 17 № 5</i>	Владимир Софроницкий	Д 016257—8
<i>«Сарказмы», ор. 17 №№ 3, 4 и 5</i>	Эдуард Милансаров	Д 04306—7
<i>Двадцать «Мимолет- ностей», ор. 22</i>	Георгиев Нейгауз Екатерина Повицкая	Д 020595—6 Сtereo CM 02401—2
<i>Девять «Мимолет- ностей», ор. 22 №№ 9, 3, 17, 18, 11, 10, 16, 6, 5</i>	Автор	Д 5658—9
<i>Десять «Мимолет- ностей», ор. 22 №№ 1, 2, 3, 4, 6, 7, 10, 12, 17, 18</i>	Владимир Софроницкий	Д 019641—2
<i>Пять «Мимолет- ностей», ор. 22 №№ 1, 2, 3, 7, 11</i>	Владимир Софроницкий	Д 013379—80
<i>«Мимолетность», ор. 22 № 7</i>	Владимир Софроницкий	Д 016161—2

<i>Десять «Мимолетностей»</i> , ор. 22 №№ 1, 3, 4, 5, 6, 10, 11, 14, 16, 17	Дмитрий Башкиров	Д 08751—2 Сtereo С 0237—8
<i>Десять «Мимолетностей»</i> , ор. 22 №№ 1, 3, 5, 6, 10, 11, 14, 15, 17, 18	Ильза Граубинь	Д 024949—50
<i>Гавот</i> , ор. 25 <i>«Сказки старой бабушки»</i> , ор. 31 <i>«Сказки старой бабушки»</i> , ор. 31	Автор Владимир Софроницкий Александр Гольденвейзер Виктор Ересько	Д 5658—9 Д 016161—2 Д 2676—7 Д 022073—4 Сtereo С 01649—50 Д 5658—9
<i>Из «Сказок старой бабушки»</i> , ор. 31 № 2	Автор	Д 5658—9
<i>Гавот</i> , ор. 32 № 3 <i>Скерцо из оперы «Любовь к трем апельсинам»</i> , ор. 33 ter	Михаил Воскресенский Автор	Д 5934—5 Д 9887—8
<i>Скерцо и марш из оперы «Любовь к трем апельсинам»</i> , ор. 33 ter	Эмиль Гилельс	Д 027725—6
<i>Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам»</i> , ор. 33 ter	Валерий Камышов	Сtereo СМ 02423—4
<i>«Дивертисмент»</i> , ор. 43 bis	Анатолий Ведерников	Д 100113—14
<i>«Вещи в себе»</i> , ор. 45	Борис Бехтерев	Сtereo СМ 03155—6
<i>«Вещи в себе»</i> , ор. 45 № 1	Мария Юдина	Сtereo СМ 03113—1
<i>Пьесы</i> , ор. 52	Антон Гинзбург	Д 018711—12
<i>Этюд</i> , ор. 52 № 3	Автор	Д 5658—9
<i>Две сонаты</i> , ор. 54	Михаил Воскресенский	Д 6325—6
<i>«Пейзаж»</i> , ор. 59 № 2	Автор	Д 5658—9

Пасторальная соната, ор. 59 № 3 «Мысли», ор. 62	Автор	Д 5658—9
«Детская музыка», ор. 65	Анатолий Ведерников Борис Бехтерев Игорь Жуков	Д 10013—14 Сtereo CM 03155—6 Д 016885—6
Фрагмент из музыки к спектаклю «Евгений Онегин» ор. 71 № 42	Борис Бехтерев	Сtereo CM 03155—6
«Ромео и Джульетта», Десять пьес, ор. 75	Павел Серебряков	Д 3254—5
Семь пьес из ор. 75 (,,Сцена“ ,,Джульетта-девочка“ ,,Монтекки и Капулетти“ ,,Патер Лоренцо“ ,,Меркуцио“ ,,Танец девушек с лилиями“ ,,Ромео и Джульетта перед разлукой“)	Тенгиз Амир Эджиби	Сtereo CM 0325—6
«Ромео и Джульетта перед разлукой», ор. 75 № 10	Дмитрий Башкиров	Сtereo CM 02361—2 Сtereo CM 02349—50
Гавот из музыки к спектаклю «Гамлет», ор. 77	Анатолий Ведерников	Д 017091—2
Вальс из оперы «Война и мир» (обработ. Н. Перельмана)	Натали Перельман	Д 5466—7

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
<i>Глава первая</i>	
Основы фортепианного стиля	7
<i>Глава вторая</i>	
Пьесы малых форм; циклы и сюиты	30
<i>Глава третья</i>	
Фортепианные концерты	107
<i>Глава четвертая</i>	
Фортепианные сонаты	160
<i>Глава пятая</i>	
Прокофьев-пианист. Вопросы интерпретации фортепианных произведений Прокофьева	234
<i>Дискография</i>	281

Дельсон Виктор Юльевич
ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО
И ПИАНИЗМ ПРОКОФЬЕВА

Редакторы А. Гапич, А. Галкина. Художник Е. Никитин
Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Л. Курасова
Корректор Л. Рабченко

Сдано в набор 24/V—72 г. Подп. к печ. 21/II—73 г. А-09045.
Форм. бум. 70×108¹/₃₂. Печ. л. 9. (Условные 12,6). Уч.-изд. л. 12,03.
Тираж 9665 экз. Изд. № 2161. Зак. 1022. Цена 81 к. Бумага № 2

Всесоюзное издательство «Советский композитор».
Москва, набережная Мориса Тореза, 30.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.