

А. А. ЗОНДЕРЕГЕР
Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

УДК 78.071.1

ПРОКОФЬЕВ И ШОСТАКОВИЧ: К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ

Предлагаемая статья содержит наблюдения, обнаруживающие некоторую параллель между Прокофьевым и Шостаковичем¹. Эта параллель несколько неожиданна и может быть тем более любопытна, что она выявляет редкий *случай общности*, в то время как двух мастеров XX века – «фигур, столь равновеликих, сколь и не похожих друг на друга»² – принято прежде всего противопоставлять. К тому есть все основания: как в самом общем плане (эстетическом и личностно-феноменологическом), так и с точки зрения типологии собственно музыкального мышления (принципов драматургии, композиции, тематизма, основных стилиевых ориентиров и др.) эти композиторы действительно являются противоположностями. Впрочем, очевидные признаки некоторой близости между ними всё же имеются. Л. Акопян видит их в следующем: «Оба – образцовые представители петербургской традиции, безусловные “западники” и атеисты³. Оба отличались исключительной пунктуальностью; видимо, в прямой связи с этим джентльменским качеством находятся такие особенности их музыкального письма, как чёткость и лаконичность словесных ремарок, подчёркнуто внимательное отношение к диакритическим знакам, указывающим на фразировку и метр, редкое использование *rubato*. В молодые годы обоим была присуща склонность к эпатажу (Прокофьев называл это “дразнить гусей”)⁴. Дополнительные грани сходства Л. Акопян выявляет, отдавая дань сравнению Девятой симфонии Шостаковича с «Классической» Прокофьева, которое, как отмечает исследователь, «долгое время пользовалось популярностью в специальной литературе»⁵.

В нашем же сопоставлении двух великих мастеров, являющем, как представляется, пример их нечаянного схождения, своеобразной парой к «Классической симфонии» стал Первый фортепианный концерт Д. Шостаковича⁶.

Первое, что бросается в глаза при сопоставлении названных произведений – *общность эмоционального строя*. Оба сочинения увлекают безудержной радостью, безоглядным весельем, беззаботным и, в общем-то, безобидным юмором – свойствами, которые в целом достаточно часто можно встретить у Прокофьева⁷, но в творчестве Шостаковича – это пример редкий, если не исключительный⁸. Гораздо более присущ Шостаковичу смех с подоплёкой меньшего или большего гротеска, нередко оборачивающийся зубоскальством, гримасой ужаса или трагедии⁹.

XX веку, как отмечает М. Бонфельд, вообще свойствен «почти полный уход от юмора в пользу сатиры, иронии, гротеска»¹⁰. На этом фоне оба произведения выглядят своего рода вызывающей, намеренной демонстрацией радостно-

оптимистичного восприятия жизни. С. Прокофьев, сочиняя Симфонию, стремился запечатлеть в ней эмоцию радости абсолютно сознательно, при этом ощущал себя едва ли не первопроходцем в контексте русской музыки. Так, отражая заключительный этап работы над Симфонией, он фиксирует в «Дневнике»: «Я зачеркнул финал моей симфонии, который показался мне тяжёлым и недостаточно характерным для классической симфонии. Асафьев как-то развивал мысль, что в русской музыке нет настоящей радости. Запомнив это, я написал *новый финал, живой и до того весёлый*, что во всем финале не было ни одного минорного трезвучия, одни мажорные ... Дался он мне необычайно легко, и я лишь боялся, что *его весёлость граничит с непристойным легкомыслием. Но, во-первых, она граничит не переходит; во-вторых, такой финал вполне соответствует симфонии в моцартовском стиле. Мне становилось ужасно весело, когда я его сочинял!* [курсив мой. – А. З.]»¹¹.

Гораздо более лаконичную, но аналогичную творческую установку демонстрирует и Шостакович: «Нашу эпоху я воспринимаю как эпоху героическую, бодрую, *исключительно жизнерадостную. Это я и хотел передать в своём Концерте* [курсив мой. – А. З.]»¹².

В. Сыров, признавая, что у Шостаковича «позитивная энергия ... редко бывает однозначной, без иронии, и редко не таит в себе потенциальной возможности перехода в энергию негативную»¹³, тем не менее, содержание Первого фортепианного концерта оценивает именно как «исключительно жизнеутверждающее»: «В концерте драматизм скрыт, если не вовсе отсутствует, *все контрасты уравновешены гармоничным восприятием мира*, преобладает игровое начало, шуточный тон, светлый мажорный колорит. Перед нами картина жизненной круговерти, которая подобно вихрю врывается в мир героя и увлекает его за собой. *Радостный характер музыки не вызывает сомнений, как не вызывает сомнений и положительная окраска пёстрых бытовых интонаций* [курсив мой. – А. З.]»¹⁴. В том же ключе охарактеризовала эмоциональную доминанту Концерта и М. Сабинина: «Тонус современности властно господствует в концерте – как *молодой задор, бьющая через край энергия, неутомимость, юмор и оптимизм* [курсив мой. – А. З.]»¹⁵.

Несмотря на то, что процитированные выше слова Д. Шостаковича запечатлевают его, возможно вполне искреннее, гармоничное отношение к якобы гармоничному миру, можно утверждать, что *оба произведения возникли словно вне социального контекста своего времени и даже как бы вопреки ему*. В реальной жизни было

слишком мало поводов для того искрящегося веселья и будоражащей радости, которые переполняют страницы и Первой симфонии Прокофьева, и Первого фортепианного концерта Шостаковича.

Как известно, период с весны до начала осени 1917 года – когда завершалась «Классическая симфония», – был временем серьёзных социально-политических катаклизмов в России. Свидетелем событий «между двух революций» оказывался и Прокофьев, лаконично замечавший в «Дневнике» по поводу царящей вокруг атмосферы: «Российская смута и железнодорожная разруха»¹⁶.

Тем более не располагали к веселью и открытому проявлению радости 1930-е, в первой половине которых Шостакович сочинил свой Фортепианный концерт¹⁷. Сегодня очевидно, какая жестокая правда скрывалась за трезвоном газетных заголовков и многочисленными проявлениями массового трудового энтузиазма. Размышляя над парадоксами того времени, Н. Шахназарова задаётся справедливым вопросом: как вообще «в этих условиях могло родиться искусство, осенённое вдохновением и высоким гуманистическим пафосом? И самое непостижимое при этом – не трагичная философичность Д. Шостаковича [имеется в виду его творчество, начиная со второй половины 30-х годов. – А. З.], а гармоничность, свет и жизненное здоровье музыки С. Прокофьева, роскошная чувственность А. Хачатуряна ... лучезарный оптимизм И. Дунаевского»¹⁸. Вторит этому парадоксу и Шостакович, говоря о содержании своего Концерта. Тем не менее, оптимистический взгляд на мир и ощущение творческой свободы сопутствовали как Прокофьеву середины 1917 года¹⁹, так и Шостаковичу середины 1933 года²⁰.

Причина позитивного жизненного тонуса в контексте не располагающих к тому общественных реалий у каждого из композиторов имела свои основания. Для Шостаковича на тот момент она могла быть в некоторой степени идеологически внушённой и, отчасти, как полагает С. Хентова, воспитанной семейными традициями положительного отношения к революции²¹. Вопрос о том, в какой мере социально-политические мотивы питали оптимизм Шостаковича начала 30-х годов, по-видимому, ещё надолго останется дискуссионным. Но есть все основания не сомневаться в том, что время, сопутствовавшее появлению Концерта, было самым счастливым в личной жизни композитора: 13 мая 1932 года Д. Шостакович женился на Н. Варзар. О непосредственной связи этого события с содержанием Фортепианного концерта свидетельствует примечательный факт, приводимый С. Хентовой: «Первый отпечатанный экземпляр партитуры концерта²² Шостакович подарил жене с надписью “Моей милой, горячо любимой Нинуше”, подчёркивая тем самым близость ей этой музыки – солнечной, задиристой, яркой и тёплой»²³. Период безоблачной семейной жизни продолжался недолго – до весны 1934 года²⁴. А ещё спустя два года композитору суждено было окончательно расстаться и с иллюзиями социально-идеологического толка: в январе 1936 года «“Сумбур вместо музыки” непоправимо разделил на две части художническую жизнь Дмитрия Шостаковича»²⁵.

Прокофьев же всю жизнь жёстко дистанцировался от всего того, что могло иметь общественно-идеологическую мотивацию, не допуская «внешнюю действительность в свой дом, в свою душу ... и в собственную музыку»²⁶. Его оптимизм был, как отмечают А. Шнитке и Т. Лева, естественный, подлинный, подпитанный стихийным оптимизмом самого начала XX столетия (его Серебряным веком)²⁷. Кроме того, из «Дневника» композитора мы узнаём о том, что у него обнаружился негданный «наставник», одаривший его своеобразной формулой счастья. Этим наставником, как ни странно, оказался А. Шопенгауэр, с чьими трудами композитор впервые познакомился как раз в дни работы над Первой симфонией: «Для меня это чтение Шопенгауэра имело огромное значение. Это даже этап в моей жизни. Ибо я теперь твёрдо и сознательно стоял на ногах, обретши удивительное и совершеннейшее равновесие, которого мне до сих пор не доставало, хотя я этого и не осознавал ... я как-то ясней и сознательней стал смотреть на все явления, больше ценить и радоваться данному мне, а также достаточно вник и принял развитое им правило древних: не требовать экстра-счастья, а считать за счастье отсутствие печального и то, что больше – считать приятной неожиданностью (как их много тогда будет!) – чтобы сразу сделаться вдвое счастливее! ... Мир душевный и сознание счастья дал мне Шопенгауэр своими истинами: не гонись за счастьем – стремись к беспечальному. Сколько возможностей сулит эта истина! И человеку, признавшему её, воплотившемуся в неё, сколько восхитительных неожиданностей готовит жизнь!»²⁸. Прокофьев сохранял однажды занятую позицию на протяжении всей жизни, словно не желая признавать произошедший в истории XX века апокалиптический сдвиг: «Тёмные бездны реального никогда не лишались в его представлении всепокоряющего солнца. Это абсолютно уникально ... Этот человек, конечно же, знал ужасную правду о своём времени. Он лишь не позволял ей подавить себя»²⁹.

Но было нечто общее в том обоюдном, безусловно позитивном видении мира и ощущении себя в нём, которое вопреки внешним обстоятельствам запечатлелось в названных сочинениях двух классиков XX века. Оно коренилось в том, что оба композитора в ту пору были молоды, и что примечательно, практически сверстники – Прокофьеву к моменту окончания Симфонии минуло 26 лет, а Шостакович закончил Концерт в самый «разгар» своего 26-летия!

В это время своей жизни оба находились в начале успешно складывающейся профессиональной карьеры. К этому моменту их творчество уже завоевало широкое признание не только на Родине, но и за её пределами, было востребовано: произведения издавались, исполнялись, получали заинтересованный отклик как у критики (хотя, чаще всего, и не единогласный), так и у широкой аудитории. Достаточно вспомнить проходящие с неизменным успехом авторские концерты Прокофьева и заказы на сочинение, поступающие со стороны таких авторитетов, как С. Дягилев, а в отношении Шостаковича – беспрецедентный для молодого автора резонанс, который вызвали Первая же симфония и оперы, в особенно-

сти «Леди Макбет». Оба энергичны, полны творческих сил и планов на будущее.

У обоих к написанию именно этих сочинений были и честолюбивые мотивы. Шостакович стремился утвердиться как исполнитель, писал этот Концерт для себя и торопился с тем, чтобы исполнить его в наступающем сезоне³⁰. Что касается Прокофьева, то интересную гипотезу на этот счёт выдвинул Ю. Холопов в своём докладе с интригующим названием: «Зачем Прокофьев написал Классическую симфонию?»³¹. Суть этой гипотезы в следующем. По сравнению с блестящим окончанием консерватории по специальности фортепиано³², окончание консерватории им в качестве композитора прошло менее заметно. «Прокофьева “заело”, – рассуждал Ю. Холопов, – и он решил кончить первым и по композиции (то есть, добиться того, что ему не удалось сделать в 1909 году). Он писал симфонию в классическом стиле, что и требовалось в выпускном экзамене, писал слово по учебнику (тогдашнему) музыкальных форм, но с намеренными ошибками, дабы “подразнить гусей”, т. е. господ профессоров... И получилась великолепная дипломная работа, достойная великого композитора»³³.

«Классическая» симфония Прокофьева и Первый фортепианный концерт Шостаковича демонстрируют некоторые параллели и на уровне стиливого решения, несмотря на принципиальные границы, которые пролегают в этой плоскости между их авторами. Позитивная концепция данных сочинений получает воплощение через игровой стиливый диалог. В обоих случаях он содержит аллюзийно-цитатный слой, ориентированный на стиль одних и тех же композиторов прошлого, личность и творчество которых являются своего рода эталонами музыкально воплощенного света и радости бытия – Гайдна и Моцарта. В Симфонии Прокофьева гайдновское присутствие хорошо ощущается в выборе сугубо классицистского состава оркестра и решении оркестровой фактуры с типичным противопоставлением *tutti* и *solì*, характерном использовании отдельных тембров и симметричности мелодики с присущими ей ходами по звукам трезвучий, в энергетической насыщенности темпо-ритма в скорых частях цикла, особенно подчеркнутой в финале. Моцартовское в наибольшей степени даёт о себе знать через использование в медленной части Симфонии своеобразного типа ритмической пульсации, создающей эффект скольжения

или парения мелодии над аккомпанементом. Но если у Прокофьева гайдновско-моцартовское начало предстаёт в виде несколько «модернизированного» обобщённого портрета музыкального стиля, ушедшего в прошлое³⁴, то Шостакович апеллирует к тем же авторам непосредственно через явную цитату или прозрачную аллюзию. Такова звучащая в партии «хулиганствующей» трубы цитата из Сонаты *D dur* Й. Гайдна, глубинный смысл которой М. Бонфельд определяет «как вовлечённый в шуточную круговерть поклон молодого юмориста в сторону патриарха музыкального юмора»³⁵. Таковы же, на наш взгляд, легко узнаваемые интонационно-ритмические обороты из увертюры к «Волшебной флейте» В. Моцарта в главной теме финала Концерта. Нельзя не отметить и в целом моцартовскую – в духе игровой состязательности – трактовку концертного жанра у Шостаковича.

Оба сочинения сближает также юмористический тон диалога с композиторами прошлого, что придаёт специфический оттенок явленному в них неоклассицизму. Примечательно, что полностью ориентированная на стиль венского классицизма «Классическая симфония» принадлежит композитору, которому традиция французской культуры импонировала гораздо в большей степени, чем немецкая³⁶. В то же время связь с австро-немецкой традицией, характерная для Шостаковича более других, в его Первом фортепианном концерте оказывается важной, но только – частью пёстрого разностилевого «конгломерата»³⁷.

Рассматриваемые произведения в творчестве их авторов оказываются в контрастном окружении. «Классической» непосредственно предшествовал остро экспрессивный «Игрок» (в первой редакции), а рядом сочинялась мятежно-экстагическая кантата «Семеро их», обозначившая один из самых резких стиливых сдвигов, чередой которых отмечено прокофьевское творчество 10-х–20-х годов.

В творчестве же Шостаковича Первый фортепианный концерт находится на границе раннего и зрелого периодов и в хронологии концепционных сочинений стоит особняком: весёлый карнавал Концерта обрамляют с одной стороны трагедия-сатира «Леди Макбет Мценского уезда», а с другой – «трагический балаган» (В. Валькова) Четвёртой симфонии, после которой в его творчестве уже ни разу не найдётся места проявлению безобидной радости.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сопоставление Прокофьева и Шостаковича уже давно обрело статус устойчивой традиции музыкальной науки. Из самых последних работ, специально посвящённых этой теме, назовём следующие: Бояринцева А. А. Прокофьев и Шостакович: о возможностях сравнительной характеристики // Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф. 1-2 марта 2007 года. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. – С. 118–123; Левая Т. Н. Шостакович и Прокофьев: эскиз к двойному портрету // Музыкальная академия. – 2006. – № 3.

– С. 59–62; Овсянкина Г. П. Школы С. Прокофьева и Д. Шостаковича в фортепианной музыке: общность и различия // Проблемы вузовской музыкальной педагогики: сб. науч. тр. РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб., 1993. Затрагивает её и Л. О. Акопян, на страницах своей монографии о Шостаковиче, предлагая сравнительную характеристику двух мастеров в виде таблицы в духе той, что И. Стравинский, сравнивая себя с Шёнбергом, даёт в «Диалогах» (см.: Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – С. 161–163).

² Левая Т. Н. Указ. соч. С. 59.

³ Что касается Прокофьева, то заявление о безусловности его атеизма должно быть оспорено. Некоторые факты биографии композитора, долгое время оставшиеся неизвестными, откровенно свидетельствуют о его духовных поисках и напряжённом интересе к проблемам религиозно-философского характера, стремлении обрести опору в Боге (см., например: Прокофьев С. С. Дневник: 1907–1933. В 3 ч. Ч. 2. – Париж: rpkfv, 2002. – С. 817). Исследование вопроса об отношении Прокофьева к религии начато сравнительно недавно. Приоритет здесь принадлежит Н. П. Савкиной (см.: Савкина. Н. П. С. Прокофьев и секта Христианская наука // Сергей Прокофьев. 1891 – 1991. Дневник, письма, беседы, воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1991. – С. 155–157; Она же. Христианская наука в жизни С. Прокофьева // Научные чтения памяти А. И. Кандидского: науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. – М., 2007. – Сб. 59. – С. 241–256). Но в последнее время эта тема затрагивается и в ряде исследований других авторов: Ляхович А. Природа поэтики Прокофьева в контексте особенностей его музыкального театра [Электронный ресурс] // Израиль XXI: электрон. муз. журн. – 2008. – № 10. – URL: <http://www.21israel-music.com/Prokofiev.htm>; Сафонова Т. В. Мироощущение С. Прокофьева в контексте русской духовной традиции [Электронный ресурс]. – URL: http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2009/2009_4_293_297.pdf; Сафонова Т. В. Творчество С. Прокофьева: анализ метафизической составляющей: дис. ... канд. иск. – Саратов, 2009.

⁴ Акоюн Л. О. Указ. соч. С. 164.

⁵ Там же. С. 251–253.

⁶ Обращение к Первому фортепианному концерту в размышлениях о вероятном сближении двух композиторов должно выглядеть тем более неожиданным, что известен негативный отзыв С. Прокофьева об этом сочинении младшего коллеги. Речь идёт о той, весьма пренебрежительной и больно ранившей Шостаковича реплике, которую Прокофьев обронил сразу после авторского показа только что законченного Концерта и которая стала настоящим «яблоком раздора» между классиками XX века: «Это произведение мне показалось незрелым, несколько разбросанным по форме. Что касается самого материала, концерт мне представляется стилистически слишком пёстрым, и не очень отвечающим, как говорят, требованиям хорошего вкуса» (цит. по: Толстой Д. А. Для чего все это было: воспоминания. – СПб.: Библиополис, 1995. – С. 105).

⁷ «Музыка у него всегда порождается бьющей через край радостью бытия: определение, которое Тагор применял к Моцарту, справедливо по отношению и к Прокофьеву», – писал Ж. Брюир (Брюир Ж. Очерк о Прокофьеве // Сергей Прокофьев. 1891 – 1991. Дневник, письма, беседы, воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1991. – С. 173).

⁸ М. Ш. Бонфельд, подчёркивая эту уникальность, указывает на очевидный парадокс, заключающийся в том, что данное сочинение, отмеченное исключительно радостно-светлыми оттенками трактовки комического, в то же время «принадлежит перу наиболее трагедийного музыканта пережитого столетия [курсив мой. – А. З.]» (Бонфельд М. Ш. XX век: смех сквозь жанр // Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры. – Н. Новгород, 2001. – С. 121).

⁹ Тонкая грань между юмором и гротеском, иронией и сарказмом и их тесное взаимодействие, как устойчивое свойство ментальности Шостаковича, отмечается большинством исследователей его творчества. Так, М. Д. Сабина пишет, что «с годами юмор Шостаковича эволюционирует и всё чаще выступает в сложном «полифоническом» сочетании с лирикой, философским и драматическим подтекстом, переходит в иронию, сарказм» (Сабина М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. Исследование. – М.: Музыка, 1976. – С. 269). Г. А. Орлов, обращая внимание на небольшую временную дистанцию, которая резко отграничивает бесшабашное веселье Концерта от того момента, когда юмор становится

языком иносказаний, прибегает к определению содержания этого сочинения через примечательный оксюморон: «Музыка балетов “Болт” и “Золотой век”, опера “Нос” и Фортепианный концерт изобилуют ... контрастами, смешат меткостью *карикатурных преувеличений, искрятся задорным юмором, весёлым сарказмом* [выделено мною. – А. З.]» (Орлов Г. А. «При дворе торжествующей лжи». Размышления над биографией Шостаковича // Д. Д. Шостакович: сб. ст. к 90-летию со дня рождения. – СПб.: Композитор, 1996. – С. 16).

¹⁰ Бонфельд М. Ш. Указ. соч. С. 120.

¹¹ См.: Прокофьев С. С. Дневник. – Ч. 1. С. 658. Прокофьев, по сути, признаётся, что в возникновении самой «беспечно радостной» симфонии отечественной музыки (и добавим – XX века), каковой по праву можно считать его Первую симфонию, он многим обязан Б. Асафьеву: «К моему удивлению, он [Асафьев. – А. З.], разобрав всю русскую музыку и отвергнув настоящую радость, указал вдруг на “Шествие солнца” из “Скифской сюиты”, как на неудержимое ликование. Я был крайне польщён и обрадован этим, а, главное, он мне ничего не сказал раньше и, таким образом, *заставил меня написать мой беспечный финал, в котором, правда, радость* иного порядка, чем в «Скифской сюите», *зато самая беспечная* [курсив мой. – А. З.]» [там же]. Этим признанием объясняется и факт посвящения «Классической» Б. Асафьеву.

¹² Шостакович Д. Д. О времени и о себе. – М.: Сов. композитор, 1980. – С. 37.

¹³ Сыров В. Н. Шостакович и музыка быта. Размышления об открытости стиля композитора // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи. – СПб.: Композитор (Санкт-Петербург), 2000. – С. 647.

¹⁴ Там же. С. 635.

¹⁵ Сабина М. Д. Указ. соч. С. 272–273. Заметим однако, что подобная солидарность в подчёркнутом позитивном толковании юмора и связанного с ним преобразованного цитирования стилистически чрезвычайно разнородного материала в Первом фортепианном концерте существовала отнюдь не всегда. Отечественное музыкознание советских времён склонно было характеризовать данную ситуацию в основном сквозь призму социально-бытовой сатиры. Например, В. Ю. Дельсон полагает, что в этом сочинении «композитор пытается художественно осмыслить негативные черты окружающего – проявления мещанской психологии, элементы пошлости в человеческих взаимоотношениях, остатки буржуазных предрассудков периода нэпа и т. п.» (см.: Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. – М.: Сов. композитор, 1971. – С. 42–43). Следы восприятия концепции Концерта сквозь призму социальной сатиры и острого гротеска дают о себе знать и в исследованиях самого последнего времени (см., например: Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: исследовательские очерки. – М.: Композитор, 2005. – С. 162–164). Кроме того, некоторые современные отклики, на наш взгляд, иногда отличаются излишней политизированностью, превращающей Шостаковича в своеобразного «пионера дессидентства» (см., например: Петрушанская Е. М. Бродский и Шостакович // Шостаковичу посвящается: 1906–1996: сб. ст. к 90-летию со дня рождения композитора. – М.: Композитор, 1997. – С. 84). В отдельных случаях, «социальная» интерпретация обретает характер анекдота. На пример подобного рода указывает Л. Акоюн, сообщая о позиции И. Мак-Доналда, который в партитурах Шостаковича вообще предпочитает видеть «не столько эстетические, культурные, экзистенциальные, сколько всего лишь политико-идеологические смыслы». Так, в Фортепианном концерте Шостаковича британский критик усматривает «диалог между “миром советского материализма” (который символизируется трубой – своего рода “музыкальным комиссаром”) и “духовным покоем мира классиков” (представленным цитатами из Баха, Гайдна, Бетховена, Вебера) – диалог, окрашенный в цвета характерного для 1930-х годов “цинически-наплевательского отношения к жизни”» (цит. по: Акоюн Л. О.

Западные авторы о Шостаковиче: обзор и комментарий // Шостаковичу посвящается: 1906–1996: сб. ст. к 90-летию со дня рождения композитора. – М.: Композитор, 1997. – С. 21).

¹⁶ Прокофьев С. С. Дневник. – Ч. 1. С. 649.

¹⁷ Как известно, Первый концерт был начат 6 марта 1933 и закончен 20 июля 1933 года (см.: Хентова С. М. Шостакович: Жизнь и творчество. В 2 кн. Кн. 1. – Л.: Сов. композитор, 1985. – С. 346).

¹⁸ Шахназарова Н. Г. История советской музыки как эстетико-идеологический парадокс // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 73.

¹⁹ «Современные события, – полагает Л. О. Акопян, – не нашли в “Классической симфонии” Прокофьева никакого, даже самого опосредованного отражения. Её писал абсолютно свободный, ничем не скованный художник» (Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. С. 253).

²⁰ Обращает на себя внимание единодушие исследователей в оценке периода первой половины 30-х годов жизни и творчества Шостаковича, на время которого приходится появление Первого фортепианного концерта: «Несмотря на всё более трагичное положение в стране, первые два года после премьеры “Леди Макбет”, несомненно, принадлежали к самым спокойным периодам в жизни Шостаковича» (Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. – СПб.: Композитор (СПб.), 1998. – С. 182); «Тем не менее музыкальное творчество Шостаковича до 1936 года оставалось свободным как в выборе концепции, так и музыкальной техники» (Барсова И. А. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей»: 1934–1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича // Д.Д. Шостакович: сб. ст. к 90-летию со дня рождения. – СПб.: Композитор, 1996. – С. 125). О. Дигонская, отмечая необыкновенную продуктивность Шостаковича того времени, когда на фоне «Леди Макбет» писались, в частности, ещё две оперы («Большая молния» и «Оранго», обе остались незавершёнными), заключает: «Да! Это был период, когда Шостакович с лёгкостью работал над параллельными замыслами. Он тогда был молод, энергия была ключом, и, несмотря на провалы и успехи, это были счастливые годы для него: всё казалось дозволенным, всё казалось по плечу [курсив мой. – А. З.]» (Опера в папке [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rg.ru/2006/09/22/opera.html>).

²¹ С. М. Хентова подробно освещает революционные страницы истории семьи Шостаковичей (см.: Хентова С. М. Указ соч. С. 17–59).

²² Концерт был сдан в печать 22 февраля 1934 года.

²³ Хентова С. М. Удивительный Шостакович. – СПб.: Вариант, 1993. – С. 115.

²⁴ Подробно об этом см.: Хентова С. М. Там же. С. 115–132.

²⁵ Гликман И. Д. О статье «Сумбур вместо музыки» и не только о ней // Письма к другу: письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. – М.: DSCN – СПб.: Композитор, 1993. – С. 316. Три статьи, направленные против Шостаковича – «Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь» и «Ясный и простой язык искусства», – были опубликованы в главной партийной газете. Вышедшие с завидной последовательностью 28 января, 6 февраля и 13 февраля, они санкционировали травлю композитора и продемонстрировали его полную незащищённость от режима. В этой печально знаменитой истории «чистилища тридцать шестого года» (Л. Акопян) наибольшую известность

приобрела первая, наименьшую – последняя из названных статей. Однако статья «Ясный и простой язык искусства», по всей видимости, является важным заключительным звеном в цепи продуманной властями акции, поскольку в ней, как отмечает В. О. Петров, обосновываются идеи двух предыдущих статей (см.: Петров В. О. Творчество Дм. Шостаковича 30-х годов на фоне исторических реалий времени // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 164).

²⁶ Шнитке А. Г. Слово о Прокофьеве. – Советская музыка. – 1990. – № 11. – С. 4.

²⁷ См.: Шнитке А. Г. Указ соч. С. 1; Левая Т. Н. Указ соч. С. 60.

²⁸ Прокофьев С. С. Дневник. – Ч. 1. С. 654, 671. В своё время И. В. Нестьев, приводя слова Прокофьева о том, что в 1916–1917 годы он «довольно много читал по философии ... читал Канта, Шопенгауэра», комментировал их так: «Терминология Канта позднее нашла отражение в заголовке фортепианного пьеса “Вещи в себе” (ор. 45, 1928). Вообще же отвлечённые категории идеалистической философии были чужды трезвой натуре композитора» (Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. – Изд. 2-е. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 160–161). Как видно из «Дневника», всё было иначе: шопенгауэровские идеи были восприняты Прокофьевым самым непосредственным образом и возымели самое серьёзное действие на образ его мыслей.

²⁹ Шнитке А. Г. Указ соч. С. 2.

³⁰ Об этом сообщает С. М. Хентова: «Шостакович стремился к исполнительству, к эстраде; было очевидно, что, выступая в концертах, он поднимет таким образом интерес к своему творчеству ... торопился начать концерттировать» (Хентова С. М. Шостакович: жизнь и творчество. – Кн. 1. С. 345–346). Премьера Концерта в авторском исполнении состоялась уже 15 и 17 октября 1933 года в Большом зале Ленинградской филармонии.

³¹ Этот доклад – одно из самых последних выступлений учёного – состоялся 17 апреля 2003 года в Музее им. М. И. Глинки на Келдышевских чтениях по истории русской музыки, посвящённых памяти С. С. Прокофьева (к 50-летию со дня смерти).

³² Напомним, что при окончании фортепианного класса Петербургской консерватории весной 1914 года Прокофьеву как победителю конкурсного экзамена была присуждена Премия им. А. Г. Рубинштейна – рояль фабрики Шрёдер.

³³ Содержание доклада Ю. Н. Холопова воспроизводится по конспекту автора настоящей статьи.

³⁴ Хорошо известна авторская расшифровка замысла этой симфонии, которую композитор даёт в «Автобиографии»: «Мне казалось, что если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы что-то от нового» (Прокофьев С. С. Материалы. Документы. – Изд. 2-е, доп. – М.: Музгиз, 1961. – С. 158–159).

³⁵ Бонфельд М. Ш. Указ. соч. С. 121.

³⁶ Бóльшее духовное родство Прокофьева с французской культурой, которая часто позиционировала себя как антинемецкая, отмечают Л. О. Акопян и Т. Н. Левая (см. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. С. 162; Левая Т. Н. Указ соч. С. 61).

³⁷ Данное обстоятельство дало Л. О. Акопяну основания назвать Первый концерт для фортепиано «одним из самых “центонных” произведений Шостаковича» (Акопян Л. О. Указ. соч. С. 145).

Зондергер Анна Александровна

старший преподаватель кафедры истории музыки
Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова,
соискатель кафедры истории русской музыки
Петербургской государственной консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова

