

ЭЙЗЕНШТЕЙНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ (II)

Владимир НЕСТЬЕВ

ИСТОРИЯ ОДНОГО ЭССЕ

Зачастую бывает трудно определить, что послужило импульсом для создания художником того или иного произведения. В случае эссе Сергея Эйзенштейна о Сергее Прокофьеве «ПРКФВ» это можно определить точно.

В апреле 1941 года советский музыковед Израиль Нестьев сдал в издательство «Музгиз» первую на тот момент книгу о Прокофьеве, подготовленную к 50-летию композитора. Получилось 9 авторских листов вместо запланированных 6. Началась обычная в таких случаях волокита. Все же к 20-м числам июня была готова корректура, однако началась война, и набор был рассыпан. Сохранилось только несколько книжных блоков.

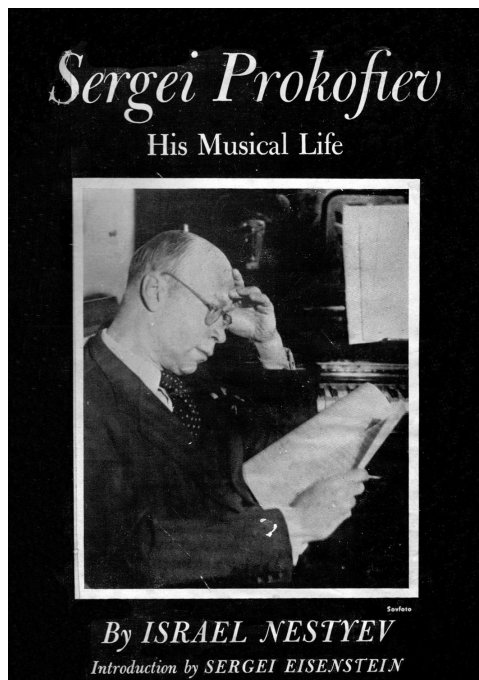
В сентябре 1942 года И.Нестьев написал письмо Прокофьеву из Москвы, где находился в ожидании дальнейших военных назначений, о том, что получил предложение из ВОКСа (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей) опубликовать его книгу в США. И просил передать Эйзенштейну просьбу написать предисловие. Эйзенштейн охотно согласился. И к концу 1942 года выслал текст первого варианта эссе «ПРКФВ» Прокофьеву.

Переводом книги Нестьева на английский язык занималась в Москве однофамилица композитора Роза Прокофьева. А эссе Эйзенштейна в 1944 году перевел американский историк кино Джей Лейда (1910–1988).

В 1946 году книга «Sergei Prokofiev: His Musical Life» вышла в Нью-Йорке в издательстве «Alfred A. Knopf».

В течение 10 лет эссе «ПРКФВ» оставалось опубликованным только на английском языке. В 1947 году Эйзенштейн значительно расширил его, убрав при этом куски, которые, вероятно, счел слишком «криминальными» для характеристики своего друга. С середины 1950-х годов эссе было неоднократно опубликовано, однако только в расширенном варианте 1947 года без купированных фрагментов. Первоначальный же вариант так и оставался неопубликованным

по-русски. Теперь у нас есть возможность восполнить этот пробел. Предлагаем вам отрывки из переписки И.Нестьева с Прокофьевым и первоначальный текст предисловия Эйзенштейна (в квадратные скобки заключены фрагменты, публикуемые на русском языке впервые).



И.В.Нестьев—С.С.Прокофьеву

Москва, 13 сентября 1942 г.

...В ВОКС'е, где теперь работает Г.М.Шнеерсон¹, мне неожиданно предложили издать книгу в США, где это могут сделать довольно быстро. Подобные материалы оттуда неоднократно запрашиваются. Сейчас я срочно дорабатываю кое-что <...> и в ближайшее время работу начнут переводить. Даже если это издание осуществится нескоро—ввиду сложности сообщения—все равно трудиться над этим стоит. Думаю, что и Вы этого же мнения <...>.

Воксовцы хотят отправить в США вместе с переводом книги: 1) Ваш нотный автограф и 2) небольшое предисловие (дающее не оценку книги, а представление Прокофьева американскому читателю). В качестве автора

такого краткого предисловия мы наметили С.М.Эйзенштейна, который одинаково хорошо знает и Вас и американцев. Не смогли бы Вы передать ему эту просьбу и выслать то, что он напишет в адрес ВОКС—Шнеерсону?

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 626.

1. Шнеерсон Григорий Михайлович (1901–1982)—советский музыковед.

С.С.Прокофьев—И.В.Нестьеву

Алма-Ата, 18 октября 1942 года

Уважаемый Израиль Владимирович,

Очень хорошо, если Ваша книга выйдет в Америке. Каковы мои мысли об американской редакции? Я думаю так: основные причины издания этой книги в США лежат по линии культурного сближения США и СССР <...>. Эйзенштейн охотно взялся написать просимое Вами предисловие. Для ознакомления с характером Вашей книги я дал ему Вашу большую статью из «Музыки»¹ <...>.

Домашний архив Нестьевых.

(Копия: РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 78.)

1. Нестьев И.В. Материалы к творческой биографии Прокофьева // Советская музыка. 1941. № 4.

С.М.Эйзенштейн—С.С.Прокофьеву

Москва 9 п/о востребования Прокофьеву Мендельсон 31/ХП-42

Сердечно поздравляю. Обнимаю. Подтвердите получение статьи. Жду вашего приезда. Эйзенштейн.

Алма-Ата, Кирова 75, кв. 2

РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1508.

С.С.Прокофьев—С.М.Эйзенштейну (из Москвы в Алма-Ату)

6/1 1943

<...> Блестящую статью получили. Благодарим за телеграмму.

РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 2050.

Американская пресса откликнулась на книгу о Прокофьеве несколькими рецензиями. Музыковед Любовь Кифер особо отметила, что «предисловие Сергея Эйзенштейна, несколько одностороннее, но яркое, выразительное, убедительное, интеллигентное и заставляющее думать, лучше отражает образ Прокофьева, чем нагромождение тщательно собранных деталей и дат, рассыпанных по всему основному тексту».

ПРКФВ

«В двенадцать часов дня вы будете иметь музыку».

Мы выходим из маленького просмотрового зала. И хотя сейчас двенадцать часов ночи, я совершенно спокоен. Ровно в 11.55 [утра] в ворота киностудии въедет маленькая темно-синяя машина.

Из нее выйдет Сергей Прокофьев.

В руках у него будет очередной музыкальный номер.

Новый кусок фильма мы смотрим ночью.

Утром будет готов к нему новый кусок музыки.

[Так было недавно, когда мы трудились над «Александром Невским».

Так и сейчас, когда мы вместе работаем над «Иваном Грозным».]

1.

Прокофьев работает как часы.

Часы эти не спешат и не запаздывают.

Они, как снайпер, бьют в самую сердцевину точного времени. Прокофьевская точность во времени—не деловой педантизм.

Точность во времени—это производная от точности в творчестве.

[От абсолютной точности музыкального образа, от] абсолютной точности переложения [этого] образа в математически точные средства выразительности, которые Прокофьев держит в стальной узде.

Это—точность лаконичного стиля Стендаля, перешедшая в музыку.

По кристаллической чистоте образного языка Прокофьева только Стендаль равен ему.

[Ясность мысли и чистота образа не всегда достаточны, чтобы достигнуть вульгарной общедоступности стертого меда.]

«Меня поймут через сто лет»,—писал не понимаемый современниками Стендаль; хотя нам сейчас трудно поверить, что была эпоха, не понимавшая прозрачности стендалевского стиля.

Прокофьев счастливее.

Его произведениям не надо ждать сто лет.

[Много лет его не понимали.

Потом принимали как диковину.

И только недавно перестали на него коситься.

Сейчас] Прокофьев твердо вошел и у нас, и на Западе на путь самого широкого признания.

Этот процесс ускорился его соприкосновением со стихией кино.

Не потому, что оно популяризировало его творчество темой, тиражом или широкой общедоступностью киноэкрана.

Но потому, что стихия Прокофьева состоит в том, чтобы воплощать не столько явление как таковое, но нечто подобное тому, что претерпевает событие, преломляясь сквозь камеру киноаппарата.

Сперва через линзу объектива, с тем чтобы [потом] в виде киноизображения, пронзенного ослепительным лучом проекции, [за]жить новой своеобразной магической жизнью на белой поверхности экрана.

2.

[Раннего Прокофьева видишь образами крайних устремлений левой живописи.

Иногда он подобен изящно-дерзкому Матиссу.

Чаще—грубоватой дерзновенности раннего Пикассо.

Реже—откровенной грубости Руо.

Однако чаще всего находишь в нем сходство с режущими гранями контррельефа.

«Мимолетности». «Сарказмы». «Шут».

Вот—зазубренный край жести, вот—жирный слой асфальтового лака, вот—мучительно извивающаяся спираль, пружинной вырывающаяся навстречу зрителю.

По-своему, по-разному, разные «левые» живописцы искали не отражение событий, но обнаженную загадку строя явлений.

Они расплачивались за это осязательной видимостью предмета: анекдотичность предмета и «факта в целом» уступала место осязаемости элементов, их составляющих.

Городская тема здесь—уже не импрессионистически нанизанные впечатления улицы—здесь это конгломерат элементов урбанизма: железо, газетный лист, черная буква, стекло.

Молодой Прокофьев—на этом пути.

Напрасно иронизирует журнал «Cahiers d'art» (1927, № 6) по поводу музыки «Стального скока»:

«...она воссоздает грохот грохотом; удары молота—через удары молотом: хороша стилизация...» (Анри Моннэ).

Именно лжи стилизации, в первую очередь, сознательно и избегает Прокофьев, жадно осязая реальную звуковую предметность.

Ведь рядом, в том же номере—журнал пишет о Пикассо:

«...Живопись для Пикассо—это череп Йорика. Он непрерывно вертит ее в своих руках с пристальным любопытством...» (Кристиан Зервос).

А разве Прокофьев не делает то же самое? С тою лишь разницей, что он вертит с меньшим любопытством в своих длинных руках не форму музыки, но предмет ее.

Не череп, но живой лик.

Сперва это—простые предметы—«вещи», рассмотренные со стороны фактуры, материала, материальности, структуры.

Затем это станут лица, разгадываемые веками, скулами, черепными коробками.

Дальше темой его станут людские образы, слагающиеся из черт эмоций («Ромео и Джульетта»), и, наконец, они станут образами, воплощающими страницы истории, образами явлений, социальных систем; коллективные образы народа.

Так бой копыт немецкой рыцарской конницы «Александра Невского»—не только «молотьба ради молотьбы», но перерастает из «молотьбы через молотьбу», из «скока через скок» во всеобъемлющий образ, перескакивающий из XIII века в XX-й—в разоблачение фашизма.

В такое же внутреннее обнажение духа и сущности фашизма, в такую же его объективацию через решающие звукообразные элементы, каким было в период «левых» исканий живописи обнажение видимости явлений через физически слагающий их материал—стекло, проволоку, жесть или картон.

Уровень иной. Разряд. Тема.

Ибо эти размышления уже невозможны вне социального прицела и страстности.]

3.

[Современный Прокофьев—экранен.

И к молодому Прокофьеву он относится примерно так же, как экран к крайним исканиям живописи.

Кто-то из этих крайних искателей остроумно сказал: Левая живопись докатилась до супрематизма—до черного квадрата и до белого четырехугольника. Четырехугольнику осталось только стать экраном. По этому экрану забегал оптический феномен кинематографической светописы.

Нового Прокофьева воспринимаешь экранно.]

Прокофьев экранен в том особенном смысле, который дает экрану раскрывать не только видимость и сущность явлений, но еще и особый их внутренний строй.

Логику их бытия. Динамику их становления.

Мы видели, как десятилетиями «левые» искания живописи ценою невероятных усилий старались разрешать те трудности, которые экран решает с легкостью ребенка. Динамику, движение, светопись, переход форм друг в друга, ритм, пластический повтор и т.д., и т.д.

Не достигая этого в совершенстве, живописцы тем не менее расплачивались за это ценою изобразительности и предметности изображаемого.

И из всех пластических искусств одно лишь кино, не утрачивая изобразительной предметности, с легкостью разрешает все эти проблемы живописи, и вместе с тем оно одно способно передать еще большее. Только оно одно способно так глубоко и полно воссоздать внутренний ход явлений, как мы это видим на экране.

Ракурс съемки раскрывает сокровенное в природе...

Сопоставление разнообразных точек съемок раскрывает точку зрения художника на явление.

Монтажный строй—объединяет объективное бытие явления с субъективным [к нему] отношением творца произведения.

Ничто не пропадает от суровой строгости, которую ставила перед собой левая живопись. И вместе с тем все живет полнотой предметной жизненности.

И в этом особенном смысле музыка Прокофьева удивительно пластична. Нигде не становясь иллюстрацией, но всюду сверкая торжествующей образностью, она поразительно раскрывает внутренний ход явления [и] его динамическую структуру, в которых воплощаются эмоция и смысл события.

Марш ли это из сказочных «Грех апельсинов», поединок ли Меркуцио и Тибальда, скок ли рыцарских коней в «Алекサンドре Невском» или выход

Кутузова в финале «Войны и мира»—[всюду] в самой природе явлений Прокофьев умеет ухватить ту структурную тайну, которая эмоционально выражает прежде всего именно широкий смысл явления.

Раз ухватив структурную тайну явления, он облакает ее звуковыми курсами инструментовки, заставляет ее сверкать тембровыми сдвигами и вынуждает непреклонную суровость структуры расцветать эмоциональной полнотой оркестровки.

Так возникший подвижной график очертаний своих музыкальных образов он бросает в наше сознание подобно тому, как ослепительный луч проекции чертит подвижные изображения по белому полю экрана. Это не запечатленный отпечаток явления в живописи, но световая пронзенность явлений средствами звуковой светописи.

4.

Я говорю не о музыкальной технике Прокофьева [или средствах его музыкального письма].

[Не о путях достижения этого впечатления, но о природе достигаемого ощущения.]

И в этой природе образной речи Прокофьева] я вычитываю [прежде всего] «стальной скок» дробы согласных, выстукивающих [прежде всего] ясность мысли там, где у многих других [одни лишь] смутные переливы нюансов, достойных сладостной текучести стихии гласных.

[Безумное сознание Рембо, «пьяным кораблем» носившее его по текучей лаве смутно-пьяных образов, продиктовало ему хвалебную литанию гласным—своеобразный гимн гласным—Le Sonnet des voyelles.]

Если Прокофьев писал бы ста[нсы], он посвящал бы их разумным опорам речи—согласным.

Подобно тому, как оперы он пишет, опираясь не на мелодичность стиха, а на костлявую угловатость не ритмизованной прозы.

[...]Он писал бы стансы согласными...

[Стой!] Что это перед нами?

Под хитроумными клаузулами контрактов, в любезных подписях на фотографиях друзьям и поклонникам,

в правом верхнем углу нотных листов новой вещи—перед нами одна и та же—жесткая дробь чечетки согласных букв:

«П–Р–К–Ф–В».

[Что это?]

Это привычная подпись композитора!

Даже имя свое он ставит одними согласными!

5.

Когда-то Бах в самом начертании букв своего имени усматривал божественное мелодическое предначертание.

[Эти буквы: В–А–С–Н, прочитанные как нотные обозначения, сложились в музыкальный звукоряд, который] стал мелодической основой одного из его произведений.

Согласные, которыми подписывает свое имя Прокофьев, могли бы прочитываться символом неуклонной последовательности его таланта в целом.

Из творчества композитора—как из подписи, откуда исчезли гласные,—изгнано все зыбкое, преходящее, случайно-капризное, лабильное.

Так писалось на древних иконах, где

«Господь»—писался «Гдь»,

«Царь»—«Црь»,

а «Ржство Бцы»—стояло за «Рождество Богородицы».

Строгий дух канона отражался в изъятии случайного, преходящего, земного.

В учении он опирался на вечное сквозь преходящее.

В живописи—на существенное взамен мимолетного.

В подписях—через согласные, казавшиеся символами вечного, наперекор случайному.

Такова же аскетическая дробь пяти согласных—П, Р, К, Ф, В—сквозь ослепительное [сверкание] музыкальной светописи Прокофьева.

[Так черным лаком сверкают буквы поверх стихийной борьбы врезающихся плоскостей на полотнах Пикассо.]

Так тусклым золотом горят они на фресках Спаса-Нередицы.

Или звучат строгим игуменским окриком через лиризм потоков сепии и небесной лазури кобальта в росписях Феофана Грека [на сводах] церкви Федора Стратилата в Новгороде.

Ибо наравне с непреклонной строгостью письма столь же великолепен [и] лиризм Прокофьева, которым расцветает в чуде прокофьевской оркестровки неумолимый «жезл Аарона»¹ его структурной логики.

6.

Прокофьев глубоко национален.

Но национален он не квасом и щами условно-русского псевдореализма.

Национален он и не «водою и духом» детали быта и кисти Перова или Репина.

Прокофьев национален строгостью традиции, восходящей 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 фрески или иконописного мастерства Рублева.

Вот почему так прекрасно звучит в Прокофьеве древность—не через архаизм или стилизацию, но сквозь самые крайние и рискованные изломы ультрасовременного музыкального письма.

Тут внутри самого Прокофьева такой же парадокс совпадения, какой мы видим, сталкивая икону с полотнами кубистов или живопись Пикассо с фресками Спаса-Нередицы.

И через [эту, истинную (по Гегелю)] оригинальность,—[через эту свою] «первичность»—глубоко-национальный Прокофьев [одновременно]—интернационален.

[Как интернациональна и ультра-современная иконописная доска сандалового дерева среди расписных холстов художественных галерей Парижа².]

7.

Но не только этим интернационален Прокофьев.

Он интернационален еще и [подвижной] видоизменяемостью своей образной речи.

Здесь канон его музыкального мышления снова подобен канону древности, [на этот раз]—канону византийской традиции, способной в любом окружении сверкать по-своему и вместе с тем [неизменно] по-новому [и неожиданно].

На итальянской почве он загорается Мадоннами Чимабуэ.

На испанской—творениями Доменико Теотокопули, именуемого Эль Греко.

В бывшей Новгородской губернии—настенными росписями неизвестных мастеров, [росписями,] ныне варварски растоптанными тупыми ордами захватчиков—тевтонов...

Так и творчество Прокофьева способно возгораться темами не только национальными, историческими, народно-патриотическими: отечественными войнами XIX, XVI или XIII века ([триада] «Войны и мира», «Ивана Грозного» и «Александра Невского»).

Так терпкий талант Прокофьева, попав в страстное окружение шекспировской Италии Возрождения, вспыхивает балетом [на темы] лиричнейшей из трагедий великого драматурга.

В магическом окружении фантасмагорий Гоцци,—он родит поразительный каскад фантастической квинтэссенции Италии конца XVIII века.

[В детской—вытянутую шею «Гадкого утенка» Андерсена или «Петю и волка».]

В обстановке зверств фашистов XIII века—незабываемый образ железной тупорылой «свиньи» из рыцарей Тевтонского ордена, скачущей с немолимостью танковой колонны их омерзительных потомков.

8.

И везде—искание: строгое, методическое. Роднящее Прокофьева с мастерами Раннего Возрождения, где живописец—одновременно и философ, а скульптор—неразрывно—математик.

Везде свобода от импрессионистического «вообще», от «приблизительности» мазка и размазанного цветового «пятна».

Не произвол кисти, но ответственность объектива чудится в его руках.

[Когда-то в статье о Дега Поль Валери писал о грядущей живописи. Далеко от грязи горшков с красками, запаха клея, керосина и масла, грязных кистей и пыльных мольбертов—Полю Валери рисовалась не мастерская, а подобие лаборатории—что-то среднее между операционной залой и залой динамо-машин. Где из точных движений людей, облаченных в белые

халаты, в резиновых перчатках, среди стального блеска набора инструментов—рождались бы новые произведения живописи.

Мечта Валери осуществилась—на исходе жизни Дега появился кинематограф.

Идеалом живописи во вкусе Валери, воплощенным в музыке, мне кажется именно творчество Прокофьева.

И вот почему так блистательно-органично его творчество] именно в среде микрофонов, вспышек фотоэлементов, целлулоидной спирали пленки, безошибочной точности хода зубчаток киносъемочной камеры, миллиметровой точности, синхронности и математической выверенности длин [в монтаже] фильма...

...Погас ослепительный луч кинопроектора.

Зал вспыхивает ровным светом с потолка.

Прокофьев кутается в шарф.

Я могу спать спокойно.

Ровно в 11.55 завтра утром в ворота киностудии въедет его маленькая синяя автомашина.

Через пять минут у меня на столе будет лежать партитура.

В ней символические буквы:

ПРКФВ.

Ничего мимолетного, ничего случайного.

Все отчетливо, точно, совершенно.

Вот почему Прокофьев не только один из великолепнейших композиторов современности, но, на мой взгляд, еще и самый прекрасный кинокомпозитор.

Сергей Эйзенштейн

Алма-Ата, ноябрь 1942

Москва, ноябрь 1944

РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1339.

1. В Ветхом Завете есть эпизод, когда во время странствий в пустыне сыны Израиля возроптали на Моисея и Аарона, считая, что они ставят себя выше всех. Тогда Бог предложил, чтобы все главы колен Израилевых положили свои жезлы на ночь в Шатер Откровения. И на утро расцветет жезл того человека, которого избрал Бог. Расцвел жезл Аарона.

2. В английском переводе текста: галерей Нью-Йорка.