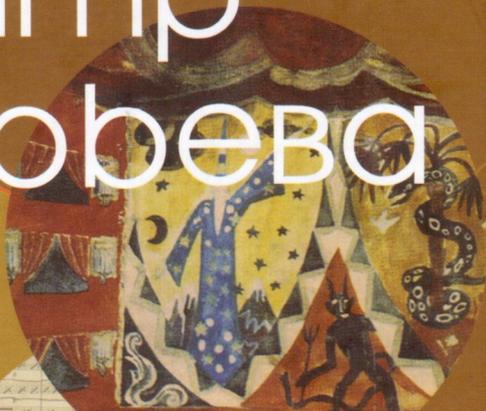


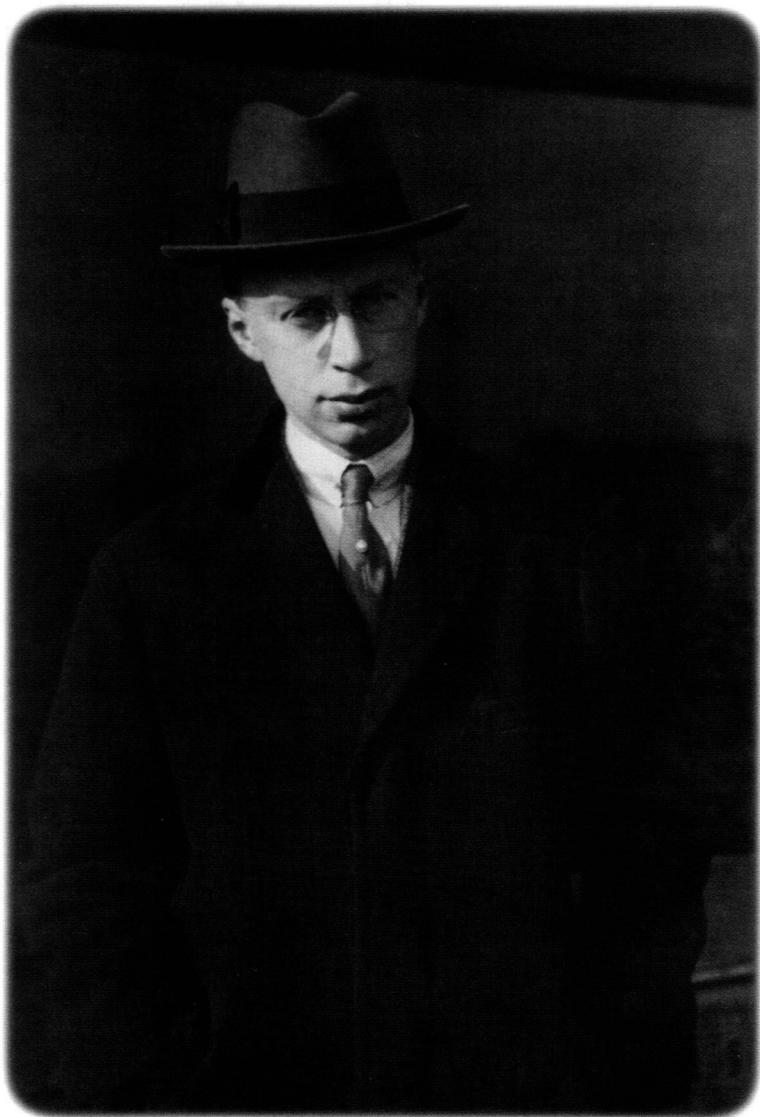
Елена ДОЛИНСКАЯ

# театр прокофьева



СЛУКФ





Это я — Сергей Прокофьев

Елена Долинская

— ❦ — Театр — ❦ —  
Прокофьева

*Исследовательские  
очерки*

*Рекомендовано Учебно-Методическим объединением  
высших учебных заведений Российской Федерации  
по образованию в области музыкального искусства  
в качестве учебного пособия для педагогов  
и студентов высших учебных заведений  
по специальности 072901 «Музыковедение»*



Москва  
Издательство «Композитор»  
2012

ББК 85.31

Д 64

*Шмуцтитул первый.* Из описания ходульных боев. Страница из ~~детской~~ тетради С. Прокофьева

*Шмуцтитул второй.* В. Дмитриев. Эскиз сцены в игорном доме. Опера «Игроки» в постановке Вс. Мейерхольда. Ленинградский академический театр оперы и балета. 1927, февраль. РГАЛИ

*Шмуцтитул третий.* Сцена из балета «Блудный сын». С. Лифарь в роли блудного сына и Ф. Дубровская в роли Красавицы. Париж, 1929. ГТГ

*Шмуцтитул четвертый.* В. Рындин. Макет декорации (Рим в Египет) к спектаклю «Египетские ночи». Московский Камерный театр, 1934. РГАЛИ

В. Рындин. Эскиз костюма Танцовщицы в спектакле «Египетские ночи». Московский Камерный театр, 1934. РГАЛИ

**Долинская Елена Борисовна**

**Д 64 Театр Прокофьева.** Исследовательские очерки. — М.: Издательство «Композитор», 2012. — 376 с.

ISBN 978-5-4254-0030-7

А  $\frac{4905000000-25}{082(02)-12}$  Без объявл.

ISBN 978-5-4254-0030-7

© Издательство «Композитор». 2012

© Долинская Е.Б., 2012

## Содержание

<b>Пролог</b> .....	4
<b>Действие первое. В начале было слово</b> .....	19
<i>Картина первая.</i> Музыка и слово (Рассказы) .....	20
<i>Картина вторая.</i> Слово и музыка («Гадкий утёнок») .....	34
<i>Картина третья.</i> Слово режиссирующее («Сказка о шуте») .....	43
<b>Действие второе. В мире оперы</b> .....	55
<i>Картина четвертая.</i> На пути от «Великана» к «Маддалене» .....	57
<i>Картина пятая.</i> Трагедии-сатиры и опера-фарс .....	73
<i>Картина шестая.</i> Две оперы по одной модели .....	117
<i>Картина седьмая.</i> Дилогия опер о войне и мире .....	141
<i>Антракт.</i> В лаборатории оперного творчества .....	169
<b>Действие третье. Балетные меридианы</b> .....	183
<i>Картина восьмая.</i> В антрепризе Дягилева. Одноактные спектакли: историческая горизонталь .....	185
<i>Картина девятая.</i> Триада поздних шедевров .....	213
<i>Антракт.</i> Стилевая вертикаль .....	231
<b>Действие четвертое. Театр и театральность</b> .....	253
<i>Картина десятая.</i> Театр и симфонические жанры. Опусы <i>bis</i> .....	260
<i>Картина одиннадцатая.</i> Методы театральности (от кантаты — до сонаты) .....	275
<i>Картина двенадцатая.</i> Музыка в драматическом театре .....	295
<b>Эпилог</b> .....	311
<b>Дополнения и примечания</b> .....	322

*Дорогим трем Сергеям моей семьи:  
деду (о. Сергей Лебедев),  
сыну Сергею и внуку Сергею Сергеевичу Долинским  
посвящая свой многолетний труд*

---

## Пролог

*Прокофьева нет, но есть мир созданных им звуков... который и сегодня изумляет мощным потоком фантазии.*

Р. Леденёв

«Театр — это совершенствование нации», — говорил великий русский драматург А.Н. Островский. Эта мысль подсказала решение — попробовать прикоснуться к деятельности музыкального театра первой половины XX столетия сквозь призму творчества Сергея Прокофьева, величайшего деятеля русского театра.

Именно на рубеже веков в театральной культуре формируются новые направления, которые в дальнейшем определяют тенденции развития как европейского, так и мирового театра. Небывалый подъем отечественного театра начала XX столетия был обусловлен приходом выдающихся музыкантов и художников, исполнителей, режиссеров, дирижеров. Достаточно назвать имена М. Врубеля, В. Серова, К. Коровина, А. Головина, позже А. Бенуа, Л. Бакста, М. Добужинского, Н. Сапунова, С. Судейкина, с одной стороны, а с другой — К. Станиславского, Евг. Вахтангова, Вс. Мейерхольда, чтобы понять, что новый театр, главным образом режиссера и художника, во многом определит эстетические принципы поисков минувшего века. Эту тенденцию широко разовьют и лидеры отечественного музыкального театра, прежде всего И. Стравинский и С. Прокофьев, изначально связавшие свою театральную деятельность с «Миром искусства», объединением значительнейшим, много и на редкость плодотворно работавшим на ниве мирового театра. Их искусство раннего периода достигло наивысшего расцвета в «Русских сезонах», антрепризе отечественного музыкального театра за границей под руководством С. Дягилева. Балетные спектакли с участием А. Павловой, Т. Карсавиной, В. Нижинского, в оформлении А. Бенуа, Л. Бакста, М. Ларионова, выдающиеся оперные премьеры с уникальным исполнительским составом во главе с Ф. Шаляпиным были показаны на сценах европейских столиц, Парижа

и Лондона. Русский театр получил мировое признание, а Стравинский и Прокофьев стали кумирами целого поколения.

Личность последнего принадлежит к тем гигантам русской музыки, весомость наследия которых всё увеличивается, по мере того как оно удаляется во времени. Сочинениям для театра суждено было выполнить здесь особую роль. Однако текущий репертуар отечественных музыкальных театров очень слабо, избирательно отражает реальную картину творческих исканий Прокофьева. Произведения, отмеченные у Мастера новизной облика, нестандартностью решений либо попадают на сцену с большим опозданием (как, например, «Огненный ангел»), либо вовсе оказываются забытыми (в их числе искрометный «Шут»). Причина здесь самоочевидна: многим театрам наследие Прокофьева оказывается либо вовсе не по плечу, либо, как они, возможно, думают — не ко времени.

Общеизвестно, что индивидуальность гениев отечественной культуры, например, таких, как Глинка и Мусоргский, Римский-Корсаков и Чайковский, Стравинский, Прокофьев, Шостакович, связана в значительной мере с театральностью искусства. Их музыка рождает галерею самобытных образов, портретов и характеров. Театральную сущность музыкального творчества не уставал подчеркивать В. Гаврилин: «Мы забываем, к сожалению, что *композитор — профессия актерская*» — и утверждал, что, именно театр, который учит мыслить драматургически, в состоянии многому научить композитора... «Театр помогает композитору отточить музыкальный язык, причем язык демократический».

Вполне применима к Прокофьеву выразительная характеристика, которую В. Гаврилин дал одному известному актеру: «...иногда мне приходит в голову, что *он сам — театр. Театр величиной с человека*. С неведомым бутафором, невидимым осветителем, проницательным автором, мудрым зрителем, негодующим и хохочущим, и восхищенным, и, наконец, с актером, неповторимым и небывалым»<sup>1</sup>.

Театр и театральность у Прокофьева — мощный канал проявления творческой индивидуальности. Кроме чисто театральных жанров (опера во всех ее разновидностях, от монооперы — до оперы, с гигантским числом исполнителей, а также балет), театрализации оказывались подверженными и иные сферы: оратория и кантата, симфония и симфониетта, развернутое вокальное сочинение или камерно-инструментальный опус. Словом, принцип театральности приобрел универсальную роль и в нетеатральных сочинениях Прокофьева. «Я всегда чувствовал потребность самостоятельного мышления и следования своим собственным идеям», — утверждал Мастер<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Гаврилин В. Слушая сердцем. СПб, 2005. С. 82, 288. (Выделено мной. — Е. Д.)

<sup>2</sup> Из интервью журналу «Time» Нью-Йорк, 1918 // С.С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961. С. 206–207. В дальнейшем ссылаясь на это издание будет даваться сокращенно: МДВ.

Идеи же эти оказывались самого разного свойства. В немалом своем составе они были либо обращены к театру, либо черпались из него, что постоянно подмечали современники. С. Эйзенштейн, в частности, писал: «У Прокофьева поразительная способность переключивать пластическое изображение в музыку. Причем не поймите, что он делает это иллюстративным образом... У Прокофьева прежде всего очень комплексное восприятие зрительного образа»<sup>3</sup>. В нашем случае стоит прислушаться ко мнению в высшей степени музыкального режиссера, который одно из своих генеральных понятий — «вертикальный монтаж», почерпнул из структуры оркестровой партитуры.

Театральность как имманентное свойство композиторского слуха Прокофьева определяет стилистические особенности всего его творчества. Разумеется, партитуры, написанные композитором непосредственно для театра (музыкального и драматического) воплощают театральность как свое родовое свойство. Однако существенным оказывается претворение самой тенденции и в нетеатральных текстах, ибо во всех случаях на первый план выступает прокофьевская режиссура, организующая целое. Словом, *театральность музыки Прокофьева существует не как локальная особенность, а как одна из определяющих черт художественной ментальности Мастера*. В литературе о Прокофьеве, как известно, давно укоренилось суждение об особой рельефности, выпуклости его художественных образов. Например, Б. Асафьев в своих работах об авторе «Любви к трем апельсинам» нередко пользовался термином «зрелищем обусловленная музыка». Причем ученый справедливо имел в виду не только сферу театра, но и область инструментального творчества с внепрограммной основой.

Научные задачи данного труда восходят к необходимости заострить внимание на некоторых эстетико-стилевых установках Мастера, на специфичности его ярко индивидуального театра, обладавшего очевидным стилевым единством. Среди них:

- характеристика форм проявления его театрального мышления;
- определение аспектов воздействия театральности на структуру разных жанров;
- установление линии контактов симфонических и вокально-симфонических жанров (симфония, инструментальный концерт, оратория, кантата) с театральностью как одним из способов отражения мира;
- представление свода прокофьевских «правил» индивидуальной трактовки жанров оперы и балета, обобщенных в виде системы;
- описание многомерности функций слова в лаборатории театрального творчества Мастера: соотнесение теоретических деклараций с реалиями творческого процесса;

<sup>3</sup> Эйзенштейн С. Избранные произведения. Том 3. М., 1972. С. 593.

- уточнение специфики взаимоотношений музыкальной и вербальной сторон произведений путем сопоставительного анализа драматургических закономерностей музыкального и литературного текстов.

Как форма подачи материала избран жанр исследовательского очерка. Я не случайно начала свой труд мыслью А.Н. Островского, что «театр — это совершенствование нации». Она бесспорна, если не нарушено главное: совершенствование должно опираться на внутренние ресурсы культуры, а не навязываться ей извне. К сожалению, в минувшем столетии (особенно в его первой половине) именно театр, и в том числе музыкальный, оказывался в Советской России удобным орудием мести в диалоге художник и власть. Напомним, что две редакционные статьи газеты «Правда» («Сумбур вместо музыки» — 1936 год, и «Балетная фальшь» — 1937 год) практически уничтожили музыкальный театр Шостаковича. Развязанная десятилетием спустя борьба с формализмом в музыке начинала кровавый для культуры СССР 1948 год с разноса малоприметной оперы «Великая дружба» В. Мурадели. Колесо идеологического террора тяжело проехало и по оперному театру Прокофьева. Несправедливая критика «Войны и мира», предвзятое обсуждение и разгром «Повести о настоящем человеке», происходившие буквально одно за другим, сыграли роль увертюры к удару по композиторской элите, беспрецедентному по массивности. Безвинно оклеветанные лидеры русской музыки первой половины XX века вынужденно давали, в ответ на обвинение в формализме и космополитизме, разные реакции. Одних принудили публично читать пасквильные тексты, якобы ими написанные (Шостакович), другим — как Прокофьеву, рекомендовали послать в ЦК КПСС письмо. Сегодня, перечитывая это вынужденное послание, можно только удивляться несоблюдению в нем канонов покаянного жанра. Прокофьев создал текст своей депеши в официальную инстанцию, где вел разговор с чиновниками о драматургии и музыкальном языке современной оперы. Отталкиваясь от ведущего тезиса Постановления о необходимости прямой связи советского музыкального театра с традицией классики, Прокофьев говорил, что в оперном творчестве он во многом опирался на традиции Чайковского, и в частности, на уникально воплощенную им сцену письма Татьяны в «Евгении Онегине».

Только гении театра способны не смириться перед властьпридержащими, а ответить на удар новыми творческими замыслами. А их у Мастера всегда было множество. Великий сказочник, чародей неисчерпаемых художественных фантазий, Прокофьев не чурался ни общефилософских проблем, ни вечных вопросов, терзающих человечество, ни жгучих тем современности. Причем ничего из упомянутого Прокофьев не избегал именно на театре: то сотворит в Париже с Дягилевым «красный» балет «Стальной скак», то для

возвеличивания духа борющегося с фашизмом народа создаст музыкальное воплощение великой толстовской эпопеи «Война и мир». В годы войны композитор напишет музыку не только к кинофильму «Партизаны в степях Украины» или вокально-инструментальную «Балладу о мальчике, оставшемся неизвестным» (по П. Антокольскому). Прокофьев создаст свою лучезарную «Золушку».

Указанные обстоятельства, и не только, сделали необходимым достаточно широко опубликовать в книге *Слово Прокофьева* в виде исчерпывающих авторских комментариев по каждому из театральных композиций, представленных в *Дневнике*. Этот материал (с необходимыми комментариями) и составил массив заключительной фазы книги, озаглавленной как «Дополнения и примечания». Столь массивно представленные авторские тексты Прокофьева способны, думается, осуществить завет Пушкина, что художника «должно судить по законам, им самим над собою признанным»<sup>4</sup>.

Основная же часть исследования включает аналитические главы, где две являются центральными. Речь идет о «Мире оперы» (Второе действие) и «Балетных меридианах» (Третье действие). Их главная задача — создать представление о роли этих жанров на творческом пути композитора и в отечественном музыкальном театре. Кроме того, каждый из оперно-балетных очерков имеет определенную исследовательскую направленность: высветить те или иные свойства изучаемого жанра, которые вкупе и должны сложиться в индивидуальный стилиевой портрет опер и балетов Прокофьева (в виде развернутых итогов они завершают центральные главы).

Феномен театральности, составляющий одну из самых фундаментальных черт композиторского слуха Прокофьева, дал название Четвертому действию, где изучаются стилиевые аспекты не столько оркестровых сюит, сделанных на основе театральной музыки, но прежде всего Третьей и Четвертой симфоний, «Скифской сюиты». В числе крупных планов этого очерка анализируются театральные ракурсы кантаты «К 20-летию Октября» и роль дансатных черт (прежде всего карнавальности) в драматургии симфоний (финалы Пятой и Шестой), инструментальных концертов. Рассматривается проникновение театральных элементов в медленные части концертов (Второго скрипичного, Третьего фортепианного) и сонат (Шестой — Восьмой фортепианных).

Заинтересованность Прокофьева в изначальном нахождении логики структуры крупного музыкального текста общеизвестна. Воспользовавшись терминологией Мастера, автор положил в основу исследования «скелет», т. е. распределил материал книги в опоре на излюбленную композитором симметрию. Здесь внешнюю рамку создает взаимосвязь Пролога и Эпилога.

<sup>4</sup> Письмо А. Пушкина А. Бестужеву // А. Пушкин. ПСС. М., 1958. Т. 10. С. 121.

В центр же вынесены четыре действия-главы с подразделением на картины-параграфы. В первом очерке доказано, что *Театр Слова* получил совершенное воплощение в рассказах Прокофьева. Композитор как никто умел извлекать удивительные музыкальные краски не только из архитектоники звука, но и из семантики слова. Центр же книги составляют аналитические очерки (Второй и Третий), естественно, наиболее масштабные и как бы «симфонизированные».

Оперное и балетное действия не были призваны представить театральные жанры во всем их объеме. Задача заключалась в другом — направить *каждый аналитический очерк* на достаточно объемное представление *разных* типологических свойств театрального мышления Прокофьева, например, таких, как интонационно-образный слух («Игрок»), структурная полижанровость («Апельсины»), фазы работы над либретто («Огненный Ангел»), единый драматургический «скелет» и его воплощение в разножанровых композициях с привлечением микроформ («Семен Котко» и «Дуэнья»). Метод сравнительной характеристики использован в связи с двумя военными операми («Война и мир», «Повесть о настоящем человеке»). Роль режиссирующего слова стала ведущей в представлении «Сказки о шуте», звукорежиссерские находки анализировались неоднократно («Игрок», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке»). Многообразие феномена музыкально-театральной сказки у Прокофьева изучалось на примерах «Золушки», «Шута», «Апельсинов», «Каменного цветка». Разные подходы композитора к представлению современных тем проявлялись в анализах «Стального скока», «Повести», «Кантаты к 20-летию Октября».

Права была М. Сабина, говоря, что «если залогом театральности дарования художника служит прежде всего способность к объективному наблюдению и воспроизведению действительности, то Прокофьев одарен ею в высшей степени. У него необычайно острый и верный “глаз”, самовыражение и самоанализ никогда не захлестывают его. Иногда же он апеллирует к творческому воображению, к фантазии и ассоциативному мышлению слушателя. Прокофьев — драматург шекспировского склада. Будь то опера, симфония или сюита — развитие осуществляется через острые, театрально-внезапные контрасты. Эффект «показа» и столкновения образов (а не собственно-тематическое развитие) определяет образную трансформацию и драматургическую логику композиции. Это — та крепкая специфичность метода Прокофьева и делает его крупнейшим театральным композитором»<sup>5</sup>.

Наряду с театральностью, объектом рассмотрения становятся и аспекты кинематографичности, а также стилевые установки Прокофьева — автора му-

<sup>5</sup> Сабина М. Об оперном стиле Прокофьева // Сергей Прокофьев. 1953–1963. Статьи и материалы. М., 1962. С. 58–59.

зыки в драматическом театре. В аналитических очерках автор книги абстрагируется от рассмотрения театральных воплощений, т. е. самих спектаклей на музыку Прокофьева, что имеет место в других монографиях (И. Нестьев, Л. Данько) или в многочисленных обстоятельных рецензиях. Разумеется, оперы и балеты, да и другие жанры наследия Прокофьева, ранее уже исследовались, многосторонне изучались. Избранный же здесь аспект позволил по-иному — *совокупно* — раскрыть новации Прокофьева, и тем высказать некоторые новые наблюдения. Словом, в книге избран подход к партитуре как некоей самодовлеющей данности, по поводу которой Б. Асафьев беспелляционно заключал: «Я всегда защищал и буду защищать верховные права партитуры»<sup>6</sup>.

Демонстрация тех или иных теоретических положений подкрепляется дополнительным материалом — извлечениями из *Дневника* композиторских свидетельств об истории создания, стилевой ориентации и технических деталях того или иного произведения.

Итак, *Дневник* вкупе с другими творениями Прокофьева — *Автобиографией*, литературными эссе и в огромной степени письмами, становится важнейшей источниковой базой. Гёте метко называл письма «отпечатком души» и говорил, что они принадлежат к самым важным памятникам, которые может после себя оставить человек.

Обращение к разным источникам, и прежде всего к литературному наследию Прокофьева, позволило сопоставить самонаблюдения композитора и эстетико-стилевые обобщения исследователей с целью выявить реализацию театральных принципов в конкретных музыкальных текстах Мастера.

Попыток заглянуть внутрь театральных деклараций Прокофьева в отечественной и зарубежной литературе делалось немало. Однако однозначного универсального ответа на данный вопрос получено не было. Во вторую половину XX века после завершения творческого пути Прокофьева вместо ответов порой вырастали новые проблемы.

Бесценным источником для исследователей является переписка Прокофьева с различными деятелями искусств, и прежде всего с Николаем Яковлевичем Мясковским, с которым Сергей Сергеевич был особенно откровенен. *Переписка* вкупе с *Дневником* дает возможность более объективно взглянуть на разные ипостаси творческой деятельности Прокофьева, в том числе на феномен театральности. Многодесятилетний опыт подхода автора этих строк к данной теме показал лишь ее неисчерпаемость. Каждый, обращаясь к данному феномену, рассматривает его с разных сторон. Тезис о театральности присутствует в исследованиях монографического плана (*Нестьев И. Жизнь Сер-*

<sup>6</sup> Глебов И. Новый музыкальный театр // Жизнь искусства. 1927. № 46. С. 5.

гея Прокофьева. М., 1973), в работах, посвященных конкретным сочинениям для театра (*Данько Л. Оперы Прокофьева. Л., 1963*).

Большое внимание этому вопросу уделяла М. Сабина ( «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева». М., 1963), рассматривая театральное творчество Прокофьева сразу с нескольких позиций: оперного композитора, драматурга-либреттиста и режиссера. Существуют и отдельные публикации о воплощении Прокофьевым сценических принципов, таковы, в частности, статьи об «Огненном ангеле» М. Нестьевой (журнал «Музыкальная академия», 2005, № 1) и Е. Артемьевой (в том же журнале за 2004 год, № 3). О том, как театральность реализуется в отдельных нетеатральных сферах творчества композитора, можно прочесть в книге «Симфонии Прокофьева» Сергея Слонимского (М., 1964), а также автора данного исследования («Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия». М., 2006).

Взаимосвязям театра и симфонии ученые неизменно уделяли внимание. Выдающийся труд В. Конен с аналогичным названием (М., 1973) дал своеобразный импульс многим последующим работам, в том числе серьезнейшим трудам М. Сабининой («Шостакович-симфонист». М., 1976).

Изучение контактов музыки и театра стало прерогативой не только музыковедов, но и театроведов, и самих деятелей театра. В. Мейерхольд, в частности, говорил в лекциях о режиссуре: «Музыка — самое совершенное искусство. Слушая симфонию, не забывайте о театре. Смена контрастов, ритмов и темпа, сочетание основной темы с побочными — все это также необходимо в театре, как и в музыке. Настоящий спектакль может поставить только режиссер-музыкант»<sup>7</sup>.

Как пишет М. Тараканов, объективная оценка творческих свершений Прокофьева затруднялась «той его репутацией, которая сложилась еще в дореволюционные годы — репутацией бунтовщика, музыкального эксцентрика, совершенно чуждого соприкосновению с “мирами иными”. Репутация эта усердно поддерживалась критикой, и здесь доброжелатели и недоброжелатели Прокофьева полностью сходились. Но имидж “неисправимого оптимиста” и жизнелюбца, спортсмена, заряженного телесной энергией, поддерживалась самим Прокофьевым в его поведении. Прежде всего, его высказывания, обширные литературные произведения мемуарного толка, написанные блестящим стилем, рисуют нам музыканта, всецело сосредоточенного на проблемах своего искусства, где нет места широким интересам в сфере философии, литературы, живописи»<sup>8</sup>.

Именно по отношению к Прокофьеву последнее замечание представляется не просто спорным. Теперь оно предстает иным благодаря *Дневнику Мастера*.

<sup>7</sup> Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. М., 1968. С. 156–157, 506.

<sup>8</sup> Тараканов М. Ранние оперы Прокофьева. Магнитогорск, 1996. С. 10.

Из него читателям XXI века стало известно об особом интересе Прокофьева, например, к религии и философии (Шопенгауэр, Ницше), а также о глубоких размышлениях в сфере литературы (Достоевский, Гоголь, Пушкин), о контактах с К. Бальмонтом, В. Маяковским и Б. Вериним, о тяге к собственному литературному творчеству (Рассказы). А сколько тонких замечаний, метких блиц-характеристик, в которых Прокофьев был великий мастер, рассеяно по страницам *Дневника*, где речь идет об И. Айвазовском, Л. Баксте, А. Бенуа, И. Билибине, М. Ларионове, П. Пикассо, отношения с которыми складывались весьма различно!

Тайны жизни, занесенные в *Дневник*, служили композитору защитой от душевного дискомфорта. Сокровенное находило выход не только в музыкальном творчестве и исполнительстве, но и в различных аспектах литературной деятельности, в том числе в составлении либретто для сочинений музыкального театра, в писании писем, в необходимости приводить на страницах *Дневника* события в строгой хронологии.

В объемном *Дневнике* Прокофьев скрупулезно фиксировал весьма разные, но неизменно уникальные сообщения. В частности, устанавливал хронометраж новых партитур (Третья симфония, например, должна звучать 34,5 минуты), приводил точные даты начала работы над практически всеми сочинениями, всегда записывал время перехода от предварительного сочинения текста к инструментовке, устанавливал свои дирижерские темпы. Кроме того, Мастер многокрасочно воспроизводил атмосферу репетиционного периода, а также реакции современников на услышанное: сначала на подготовительном этапе, затем непосредственно на концерте<sup>9</sup>.

Словом, бесценные крупницы нового знания о Прокофьеве, которые *Дневник* дает исследователю, переоценить трудно, а осмыслить необходимо. В данном случае он, в частности, предоставляет исключительную возможность воссоздать хронограф работы композитора над большинством (до 1933 года) сочинений музыкального театра, изучить авторский комментарий по междуопусным связям — как внутри музыкально-театральной сферы, так и внутри оперно-балетного и инструментального творчества (здесь особый интерес представляет, например, судьба музыки к «Евгению Онегину», написанной для Московского камерного театра, руководимого А. Таировым).

*Дневник* достоверно свидетельствует о борьбе Прокофьева, неизменно тягостной, в связи с попытками осуществить в России или за рубежом поста-

<sup>9</sup> Особенно важным было для Прокофьева мнение Дягилева. Во время репетиции «Игрока» композитор, например, зафиксировал, что Дягилев «хвалил четвертый акт и многое в Рулетке». На вопрос Прокофьева о впечатлении, которое опера произвела на И. Марквича Дягилев ответил: «Сначала морщился, а потом сказал, что “это потрясающе”».

новки своих опер и балетов. К счастью, почти постоянная драматическая безрезультативность усилий не останавливала саму тягу к работе в сфере музыкального театра. Прямой реакцией на отказ поставить спектакль нередко становилось рождение нового замысла, чаще оперного, чем балетного<sup>10</sup>.

Свой авторский театр композитор строил по-прокофьевски ново, дерзко, не подстраиваясь под какую-либо из существующих модных моделей, но не порывал с многовековыми традициями мирового театра. В данной работе выделены среди главных и такие позиции, как рассредоточенность творческого процесса (одновременная работа над несколькими опусами, не синхронное создание партитур и клавиров), повторное включение тематизма в сочинения разных жанров, а также переработка ранее написанного. Подобные наблюдения велись не только на примерах оперно-балетных сочинений, но и в анализе инструментальных и оркестровых композиций Прокофьева. При таком подходе и в контексте современных задач музыкознания, прежде всего исторического, в источниковое поле могло быть привлечено практически любое произведение Прокофьева и рассмотрено с точки зрения либо авторского театра, либо преломления черт театральности.

В безбрежном море литературы о Прокофьеве, созданной в XX столетии, многое представляет самоочевидную ценность. Таковы, в частности, книги И. Нестьева, Б. Ярустовского, М. Арановского, М. Тараканова, Ю. Холопова, обращенные к исследованию творческого пути, симфонических исканий, аспектов оперной драматургии, мелодики, гармонии и других средств выразительности музыки Прокофьева. В связи с обозначенной темой выделим в этом ряду значимость исследования М. Сабининой («Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева», М., 1973), «Ранние оперы Прокофьева» М. Тараканова и труд В. Блока «Метод творческой работы Прокофьева» (М., 1979). Г. Ансимова «Сергей Прокофьев: тропкою оперной драматургии (режиссерские прикосновения)» (М., 1994).

Особый смысл для настоящей работы приобрело изучение новейших по времени публикаций текстов как самого Прокофьева, так и изучающих наследие Мастера. Речь идет о важнейшем источнике новых знаний о русском гении — прокофьевяне XXI столетия.

Благодаря публикациям В. Варунца («Прокофьев о Прокофьеве», М., 1991; журнал «Музыкальная академия» за 2000 год, № 2, и за 2005 год, № 1) получили научный резонанс материалы, которые были обнаружены безвременно

---

<sup>10</sup> Восемь изданных в разные годы оперных партитур Прокофьева (от «Маддалены» — до «Повести о настоящем человеке») имеют некое обрамление в виде четырех детско-юношеских работ 1900-х годов («Великан», «На пустынных островах», «Ундина», «Пир во время чумы») и набросков к четырем операм 1945–1947 годов: «Далёкие моря», «Хан Бузай» и другие.

ушедшим музыковедом в Национальной библиотеке Франции в Париже, в лондонском архиве Прокофьева, в Голдсмитском университете. в парижском архиве Дягилева. С 2001 года в Лондоне издается журнал «Три апельсина», посвященный жизни и творчеству Прокофьева.

Ценные факты стали известны благодаря публикации переписки Прокофьева с его соотечественниками за рубежом, в частности с В. Дукельским (Журнал «Музыкальная академия», 2000, № 2). с художником М. Добужинским (Журнал «Театр и литература», СПб, 2003). с критиком П. Сувчинским, с соученицей по Петербургской консерватории. арфисткой Э. Дамской («Сергей Прокофьев: к 100-летию со дня рождения», М., 2001), с сотрудником по постановкам, дирижером И. Шерманом («Музыкальная академия», 2004, № 4). В 2011 году опубликована переписка С. Прокофьева с С. Кусевицким.

Появились книги и публикации, освещающие принципы воплощения сценических произведений композитора. В их числе исследование Л. Данько («Театр Прокофьева в Петербурге», СПб, 2003).

Трудно переоценить вклад архивных публикаций, доказывающих, что о Прокофьеве еще можно узнать много нового («Сергей Прокофьев: к 100-летию со дня рождения». Письма, воспоминания, статьи. М., 2002). В этом же ряду укажем и публикации в сборнике «Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы» (М., 2004).

Продолжалось исследование отдельных театральных сочинений, таких, например, как «Огненный ангел» (*Мариссон С.* «Огненный ангел». Третья версия // Музыкальная академия. 2000. № 2), «Ала и Лоллий» (*Перов Д.* // Музыкальная академия. 2004. № 4), «Петя и волк» (Музыкальная жизнь. 2003. № 9).

Ценные сведения о жизни и творчестве Прокофьева представили публикации Н. Савкиной («Зарубежные музыкальные архивы в России», М., 2004; Научные труды Московской консерватории, сб. 31, М., 2000).

По-прежнему интересуют исследователей отдельные составляющие индивидуального музыкального языка композитора. Такова, например, направленность статьи В. Павлиновой («Звук — жест», «звук — слово» в творчестве молодого Прокофьева // Научные труды Московской консерватории, вып. 36) или статья Д. Смирнова (О тайнах творческого процесса в музыке // Музыкальная академия. 2003, № 1). Е. Чернышева размышляет о приложении понятий стилевой диалог к творчеству Прокофьева 1920-х годов («Музыкальная академия», 2000, № 2), Н. Шахназарова изучает понятие «утопического сознания» сквозь призму творчества Прокофьева («Музыкальная академия», 2000, № 1). Техника тембровых модуляций и функциональное использование тембровых связей у Прокофьева стала объектом изучения в статье А. Шнит-

ке, которая была опубликована спустя тридцать лет после ее написания (Альфред Шнитке. Статьи. М., 2004).

Неизвестные материалы о Прокофьеве содержат недавние публикации дневников, записных книжек, литературных эссе выдающихся исполнителей и композиторов: С. Рихтера (Записные книжки о музыке // Музыкальная жизнь. 2000. № 10), публикация фрагментов «Диалогов» И. Стравинского, не вошедшая в русское издание 1971 года («Музыкальная жизнь», 2002, № 5), А. Шнитке (Статьи А. Шнитке, М., 2004).

Пополнился круг публикаций в жанре воспоминаний, где о Прокофьеве рассказывают Д. Рогаль-Левицкий и Д. Толстой («Музыкальная академия», 2003, № 3).

Продолжается рассмотрение исканий Прокофьева в контексте стилевых устремлений его эпохи, в реальных контактах с современниками (*Ромашук И. Сергей Прокофьев и Гавриил Попов: встречи, совместные замыслы, принципы подхода к решению сценического замысла* // Музыкальная академия. 2005. № 2).

В XXI веке отечественное музыкознание естественно отреагировало выпуском сборников, приуроченных к юбилейным датам Прокофьева. Ценно, что издания, предпринятые Государственным центральным музеем музыкальной культуры имени М.И. Глинки (М., 2001, 2004, 2007 и 2011), включают не только воспоминания, письма и статьи, но и осуществляют многие публикации из своих фондов.

Таким образом, уже первое десятилетие текущего столетия продемонстрировало наличие предпосылок для поиска обновленных подходов к изучению музыкального театра Прокофьева. Сошлюсь, в частности, на фундаментальный труд Е. Ручьевской, завершивший творческие искания музыковеда в сфере русской оперной классики. Широкую культурологическую направленность получила ее книга «“Война и мир”. Роман Л. Толстого и опера С. Прокофьева» (СПб., Композитор, 2010). Назовем богатый архивными свидетельствами труд молодого исследователя Н. Лобачёвой «“Повесть о настоящем человеке” Прокофьева. 60 лет спустя», М., 2008; Буклет выставки ГЦММК имени Глинки к 120-летию композитора (М., 2011). К этой же дате автор книги приурочил свой труд, который выполнялся на кафедре истории русской музыки Московской консерватории. В многолетних лекционных представлениях на спецкурсе по истории отечественной музыке XX столетия постепенно складывалась научная концепция этой книги.

Музыка Прокофьева вызывала интерес перманентно. Сохранилась эта ситуация и ныне. Через почти шесть десятилетий после ухода Прокофьева еще более рельефно высветилась на театре трагическая составляющая пути русского гения. Именно здесь ему предстояло пережить череду как блиста-

тельных постановок, так и унижительных непостановок, где последние, к сожалению, преобладали.

В своей недавно опубликованной книге Р. Леденёв обронил мысль о драматичности неисполнения новых композиций для судьбы крупного Мастера: «*Написанное и исполненное помогает рождению нового, ненаписанное и неисполненное — тормозит*»<sup>11</sup>. В случае с Прокофьевым, горячо любимым Леденёвым, можно только удивляться, как упрямо художник всегда продолжал работать: «Ничто не могло заставить оскудеть его руку. Он был так переполнен музыкой, что любого импульса было достаточно для щедрого разлива прекрасных звуков... Быть может, живи он сегодня, Прокофьев был бы чуть-чутьку обескуражен тем, что уже не он в центре полемических битв, что уже бунтарство других “не устраивает” иных администраторов от музыки и старомодных критиков, и его, новатора, по самой сути своей, пытаются они остановить поиск. Прокофьева нет, но есть мир созданных им звуков, который поразителен красотой гармоничности целого и детали, который и сегодня изумляет мощным потоком фантазии...»<sup>12</sup>.

Итак. Мы начнем. С истоков.

Автор хочет воспользоваться приятной возможностью высказать слова глубокой признательности всем, кто помогал осуществлению книги: женскому составу моей семьи — Марине Евгеньевне, Наталье, Татьяне Долинским — за чуткость, сестре и другу В. Пантаевой — за понимание. Низкий поклон всем сотрудникам Научной музыкальной библиотеки имени С.И. Танеева Московской консерватории. Их долготерпение не знало границ. Искренне благодарю всех учеников, своих первых читателей. Особенно трех Светлан-тружениц: Мирошниченко (мать и дочь) и Черноморскую.

---

<sup>11</sup> Леденёв Р. Со своей колокольни. Черные тетради. М., 2010. С.117. (Выделено мной. — Е. Д.)

<sup>12</sup> Там же. С. 42–43.

Удерживаются двумя  
способами. Один — это отрутить назад; дру-  
гой — согнуть в том, что поворачивается  
на противоположной от напряжения части и  
опираясь. Здесь поперек, поворачивается так  
же на другой и т. д.



Тогда непременно поперек назад, потому. Если  
уверовавшиеся ухватились довольно сильно  
и дождь, то державшие жернетом не поперек,  
то ось, поперек было наверх отрунет

# Действие первое

В начале было слово



*Стиль повинуется мысли.*

С. Прокофьев

В художественном мире Прокофьева слово занимает совершенно исключительное место. Причем слово, которым оперирует композитор, невероятно многомерно. Речь может идти, например, о слове *эпистолярном* и *дневниковом*. Ведь известно, как стремился и умел Мастер фиксировать все события своей жизни и в письмах сообщить о них друзьям. Документальное слово *Дневника* затем становилось импульсом для написания художественной повести о ранних годах жизни, исключительно плодоносных как в создании своего индивидуального музыкального мира, так и для завоевания мира окружающего (иначе как завоеванием и не назовешь мощное самоутверждение молодого Прокофьева).

В «Извинительном вступлении» к своей *Автобиографии*<sup>1</sup> Прокофьев размышляет на тему: «Стоит ли писать биографию о себе, да еще длинную? Конечно, не стоит. Горе лишь в том, не напишу я, напишут другие и, вероятно, напутают. Напутают самым добросовестным образом. Если так можно выразиться: добросовестно наврут, то есть без дурной мысли, а по недостатку сведений, на основании логических предпосылок. В конце концов, пусть и насочиняют. Это не так страшно, и музыка моя от этого не станет хуже. Но тут есть другое.

У меня сохранилось довольно много материалов — дневников, писем, записных книжек. И вот эти материалы мне ужасно не хочется отдавать на разтерзание. При разборке их у меня большое преимущество, я много вижу между строк, чего не может заметить самый дружественный биограф... Склонность к записыванию была мне свойственна с самого детства, и она поощрялась родителями. В шесть лет я уже писал музыку. В семь, научившись в шахматы, завел тетрадку и стал записывать партии... В девять лет писались истории боевых оловянных солдатиков с учетом потерь и диаграммами передвижений. В двенадцать — я подсмотрел, как мой профессор музыки [Р. Глиэр] писал дневник. Это показалось совершенно замечательным, и я стал вести свой собственный, под страшным секретом от всех, много записывая события, сидя в уборной. Затем мать подарила толстую переплетенную тетрадку, сказав:

— Сергушечка, пиши в нее все, что приходит в твою головку: пусть ничего не пропадет.

---

<sup>1</sup> Заметим между делом, что Прокофьев открывает свою *Автобиографию* на театральный манер: через диалог воображаемых Артиста и его Приятеля.

Я писал туда театральные пьесы, результаты состязаний на ходулях, способы вычисления боевого коэффициента военных судов и изобретаемые мною алфавиты. Последнее — чтобы зашифровать дневник...

Около того же времени я стал сохранять получаемые письма и черновики или копии отправляемых, подбирать их в хронологическом порядке и переплетать по годам»<sup>2</sup>.

Эпистолярное слово Прокофьева обращено к разным респондентам, но наибольшее количество писем композитор адресовал другу консерваторских лет — Мясковскому. В своеобразных письмах-рецензиях, письмах-отчетах сорок три года шел обмен мнениями, где никогда не находилось места для бытовых подробностей — все было посвящено Музыке и Творчеству. Недаром уже в юные годы Прокофьев скажет: «...переписка с Вами дала мне больше, чем сухие лядовские уроки». По свидетельству Д. Кабалевского, «всю жизнь, завоевав уже славу одного из первых композиторов своего времени, Прокофьев, едва только заканчивал последний такт очередного нового сочинения, как тотчас же показывал его Мясковскому, чье мнение для него было необычайно важно и дорого»<sup>3</sup>.

Несомненный интерес представляет изучение текстов авторских либретто композитора, *одухотворенных его же музыкой, а также авторского слова, которое саму музыку и порождает*. Выделим мы и *режиссирующие, и звуко-режиссирующие тексты Прокофьева*, столь щедро представленные на страницах его опер и балетов. Именно этим видам слова Прокофьева посвящены очерки, составляющие содержание Первой картины.

## Картина первая Музыка и слово (Рассказы)

*Если бы я не был композитором, я, вероятно, был бы писателем или поэтом.*

С. Прокофьев

Эту мысль записывает в *Дневнике* 31-летний всемирно известный композитор, пианист и продолжает: «...когда пишешь фразу, уже является и идея музыки... Стихами я мало буду заниматься, а за прозу возьмусь»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Сергей Прокофьев. Автобиография. М., 1973. С. 7–8.

<sup>3</sup> Прокофьев С.С. и Мясковский Н.Я. Переписка. М., 1977. С. 10.

<sup>4</sup> Прокофьев С. Дневник. Т. 2: 1922 год, 23 ноября. С. 5.

Прокофьев — не только гениальный художник звука. Он еще и выдающийся мастер слова. Для своих писем и *Дневника*, для *Автобиографии* и рассказов композитор находил оригинальные словесные краски, как обретал их на своей музыкальной палитре.

Среди ведущих деятелей русской культуры есть те, что были равно одарены в смежных областях культуры, таких, допустим, как музыка, живопись и литература. Оригинальный художник и яркий деятель театра, каким был К. Коровин, известен еще и как автор около 360 очерков и рассказов. Он не устал подчеркивать: «Слово — величайший дар, и обращаться с ним нужно честно»<sup>5</sup>.

Близкое Прокофьеву отношение к идее синтеза в культуре, где особую роль выполняет именно слово, можем найти у А. Ремизова, русского мастера слова, современника композитора. О технике синестезии в своем творчестве он писал: «...увы, переполняясь краской, звучит и звук, дойдя до краев, напряженный, красится и моя душа, взбудораженная, переполошившись, выбилась словом, заговорила»<sup>6</sup>.

Показательно, что музыкальность поэтических и прозаических текстов русской литературы отмечалась многими выдающимися отечественными композиторами, работающими для театра. Так, Шостакович, в частности, особо выделявший Чехова, и среди его работ — рассказ «Черный монах», говорил, что это — «одно из самых музыкальных произведений русской литературы, написанное как соната»<sup>7</sup>. Совершенно очевидно, что Шостакович имел в виду не сонату как жанр, а сонатную форму.

<sup>5</sup> Художник и критики (к 50-летию К.А. Коровина) // Русское слово. № 269. 1911, 23 ноября.

<sup>6</sup> У Мастера, прожившего 80-летний путь и прошедшего через иго эмиграции, череда призваний была внушительно пестрой. Писатель пробовал свои силы как рисовальщик и театральным художником (его оценил П. Пакассо), как актер, певец, мастер каллиграфии. Словом, отличительную особенность писателя составляло чрезвычайно яркое, образное восприятие мира. Для его манеры было свойственно сначала нарисовать, а потом описать. Марина Цветаева называла его творчество «живой сокровищницей русской души и речи». Тончайшее ощущение слова, музыки фразы создавало удивительно сильный, сочный, красочный язык его произведений. А. Ремизов. Избранное. М., 1978. С. 5, 17.

<sup>7</sup> Шостакович Д. Самый близкий // Литературная газета. 1960, 28 апреля.

Мысль об особой музыкальности литературных текстов была подхвачена музыковедами. Л. Мазель рассматривал сонатную форму «Медного всадника»; этой проблематикой заинтересовался В.П. Бобровский, писавший о музыкальной организации в рассказах и повестях Чехова (по архивным материалам) // Из личных архивов профессоров консерватории, вып. 2, М., 2005. Е.И. Чигарёва опубликовала статью «Музыкальные формы в литературе (в интерпретации филологов и музыковедов)» // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. РАМ им. Гнесиных, М., 2002. Особенно много нового внес в изучение проблемы Н.М. Фортунатов, в частности, в работе «Архитектоника чеховской новеллы». Ученый пишет о том, что можно напрямую отнести к музыкальной основе рассказов Прокофьева их драматургическую сторону и технические приемы.

Написав за один год восемь рассказов, Прокофьев не без юмора подчеркивает, что при такой интенсивности работы через 40 лет он будет автором 320 рассказов. Словом, станет большим писателем.

Родиться такому количеству рассказов было не суждено. Вместе с тем как литератор Прокофьев трудился неутомимо. Имели место написание либретто опер и балетов, режиссерские комментарии к сценическим партитурам (включая музыку к спектаклям драматического театра), статьи и интервью в прессе. Композитор оставил *Автобиографию* и *Дневник* (1907–1933), отправлял письма многочисленным респондентам, делал поэтические переводы<sup>8</sup>. К сожалению, ни за рубежом, ни в России не предпринималось *ни одного специального издания литературного наследия Прокофьева как явления совокупного* — в его полном объеме. А вместе с тем литературное творчество композитора существенно расширяет освещение его личности, в том числе как выдающегося представителя отечественного театра первой половины XX столетия.

В этой связи есть смысл заглянуть в свидетельства самого композитора, прежде всего в его *Дневник*, который многое проясняет в подходе Прокофьева к написанию рассказов, к созданию которых композитор относился с той же ответственностью, что и к рождению музыкальных произведений. Известно, что Мастер обладал большим опытом литературной работы, которой он занимался буквально с младых ногтей (сошлемся на детский роман в шести частях). Ниже будет доказан факт исключительной важности: *в разных ипостасях своего творчества Прокофьев пользовался достаточно близкими приемами*. Универсальность последних подпитывалась многоаспектностью индивидуальности композитора, к какой бы области деятельности он ни обращался.

Склонность к литературе и увлечение театром уже в самые ранние детские годы проявились в их взаимообогащении и дополнении. Сын Прокофьева Святослав свидетельствует, что однажды Сергей Сергеевич, перебирая свои детские бумаги и рукописи, обнаружил среди них неоконченный детский роман. Перечитав его, он пришел к выводу, что это «сплошное многословие», но что он мог бы писать «совсем недурные рассказы, была бы мысль». Опасения у него вызывал собственный стиль: «Характерный ли он или просто неприятный? Если первое, то писать можно, если второе, то он будет смешным. Но важно следующее: если есть мысль, то стиль повинуется мысли. У меня есть мысль, значит, я пишу» (июль, 1917 год)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Прокофьев писал стихи в форме триолетов, переводил сонеты Жозе Мариа Эреди, французского поэта XIX века. Стихотворения композитора получили одобрение К. Бальмонта и И. Северянина.

<sup>9</sup> *Прокофьев Святослав*. Предисловие // С.С.Прокофьев. Рассказы, М., 2003. С. 7. Дале — Рассказы.

Создавать рассказы Прокофьев начал и практически завершил между 1917–1919 годами<sup>10</sup>. В *Дневнике* зафиксировал: «Как я отношусь к своему писательству? Во-первых и в последних, — просто это мне чрезвычайно нравится. Это уже достаточный ответ. А если это окажется, кроме того, и очень хорошим (горе в том, что мне нельзя писать просто довольно хорошо), то я прав вдвойне?! Что касается до отнятия времени и сил от композиции, то я могу честно сказать, что за последнее время я много поработал, и если теперь сделать передышку, то она может быть благодетельным освежением, после которого работа пойдет только к лучшему» (I, 712).

Метод сочинения рассказов был избран единым и полностью соответствовал музыкальной лаборатории Мастера: обдумывался план без подробностей и сразу в виде серии рассказов. Затем каждый из них писался в своем стиле.

Двухлетний период, во время которого рождались рассказы (восемь законченных, тщательно отработанных; два классифицированы автором как половины, хотя они вполне завершены; еще два опубликованы в эскизах; четыре упоминаются как замыслы), обозначился в деятельности Прокофьева как этап высочайшего подъема, принесший Третью и Четвертую фортепианные сонаты, пьесы ор. 22, кантату «Семеро их», Первый скрипичный концерт. В *Дневнике* фиксируются усилия по постановкам оперы «Игрок» и балета «Шут», подробно освещается работа над «Любовью к трем апельсинам» (особенно по написанию либретто), отмечаются первые шаги и по созданию «Огненного ангела».

Как бы разнородно ни складывалась сценическая судьба опер и балетов Прокофьева, сами эти музыкальные тексты были в основном изданы еще при жизни композитора. Его рассказы стали известны в России только в 2003 году, словно вернувшись из небытия. Естественно, их анализ не мог быть представленным в монографиях о композиторе, опубликованных в XX столетии. В силу этого обозначилась задача — вписать рассказы в контекст музыкального и литературного наследия Прокофьева<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Здесь и далее ссылки на Дневник будут даваться через обозначение тома и страницы.

<sup>11</sup> Рассказам Прокофьева как образцам блистательной русской беллетристики посвящена работа А. Бретаницкой, глубокая по направленности анализа. Музыковед приложила известные усилия для того, чтобы хоть через полвека проза композитора увидела свет в России. Ее статья «Уравнение с тремя неизвестными. О рассказах Сергея Прокофьева. Соображения. Домыслы. Догадки» ставит прозу Прокофьева в контекст отечественной литературы Серебряного века. Возникают убедительные параллели, в частности, с М. Кузминым, конкретно по линии стилизации специфических примет ренессансной новеллы, тематика которых становится у Прокофьева сугубо современной (разумеется, как у человека чуждого политике и находящегося во власти творчества). Исследователь показывает особый прокофьевский юмор, тонко найденные эпитеты. Иронический тон выдает в нем наследника традиций Гоголя, неизменно живительных для русского музыкального театра.

Все виды литературной работы всегда становились для Прокофьева серьезным творческим актом, обусловленным его музыкальным мышлением. Создавая либретто, Прокофьев резюмировал: «...когда пишешь фразу, уже является идея музыки» (I, 8). Не случайно литературные работы возникали, как правило, либо параллельно рождению музыки, либо в моменты вынужденных остановок, вернее, географических перемещений. В датировке рассказов Прокофьев также точен, как в *Дневнике*, сообщая читателю место и время написания новеллы, а иногда и точное время окончания литературной работы. Местом написания нередко становились часы путешествия на поезде или теплоходе, отражая непростую линию жизни композитора. Каждый рассказ предваряют хронологические и географические сведения. Так, например, как бы на одном дыхании написан рассказ «Блуждающая башня» (Сибирский экспресс — Токио, 12 мая — 8 августа 1918 года).

В аналогичном алгоритме создавалась «Мерзкая собака»: Петроград — Эссенуки, 20–30 июля 1917 года. «Ультрафиолетовая вольность» писалась долго — в Сибирском экспрессе в Нью-Йорке: с мая 1918 года по 12 февраля 1919 года. Напротив, «Сказка про гриб-поганку» (Саблино — Эссенуки, 17 сентября — 1 октября) рождена на одном дыхании.

Дневниковые записи Прокофьева позволяют не только реально представить даты начала и завершения работы над рассказом, но и все этапы становления замысла. И не только. Будучи по каждому рассказу сконцентрированными во всей сумме комментариев (они приведены в конце книги), автоанализы и самонаблюдения Прокофьева позволили сформулировать следующее. Композитор, как, кстати, и в музыкальном творчестве:

- практиковал одновременное написание нескольких рассказов (параллельно создавались, например, «Блуждающая башня» и «Преступная страсть», как и, допустим, партитуры Второго скрипичного концерта и «Ромео»);
- предпочитал вести одновременно литературную и музыкальную работы, где эти различные формы творчества, органично сосуществуя, оплодотворяли бы друг друга;
- делал наброски будущих рассказов в виде отдельных фрагментов;
- использовал в процессе рождения принцип дискретности: набрасывал контрастные эпизоды. А потом их «смыкал» (близкое явление в композиторской работе — создание общего «скелета» из фрагментов и ранних заготовок);
- опирался в процессе сбора материала на конкретно увиденное (экспозиция рассказа «Жабы») или на соответствующую научную литературу («Блуждающая башня»);
- не выносил стилистических грубостей, избегал грубых «словечек»;
- очень строго требовал, «чтобы текст был в точном соответствии с идеей музыкальной формы» (II, 30).

В контексте последнего положения, думается, имеет смысл проанализировать некоторые из рассказов Прокофьева.

Соединение эпических и драматических событий, энергичный темпоритм развития, занимательность сюжета вкупе с остротой и порой непредсказуемостью развязки — все это компоненты той виртуознейшей комбинаторики, которая в первую очередь свойственна музыкальному творчеству композитора. Именно здесь он дерзновенно соединял изображения событий и действующих лиц разных эпох со средствами выразительности искусства своего времени. Стилизация в музыке, в литературе и на театре открывала здесь особые возможности. Очевидно, что жанровая направленность рассказов словно следовала важнейшим разновидностям музыкального творчества. Рождались, например, сказки-притчи («Гриб-поганка» в отдельных поворотах сюжета близок «Алисе в стране чудес») и драмы чувств («Мерзкая собака», «Какие бывают недоразумения»), новеллы с элементами автобиографичности («Блуждающая башня») и психологические дуэты-повествования с большой ролью углубленно философского подтекста («Жабы», «Два маркиза»).

Остановимся в качестве примера на анализе образно-смысловой и одновременно технологической стороны текста рассказов, например, в «Преступной страсти». Выбор предопределен следующими обстоятельствами. Это большой по протяженности рассказ, состоящий из четырех фрагментов-зарисовок (хотя последняя часть осталась слегка недописанной, логика повествования, однако, свидетельствует об исчерпанности темы). Кроме того, перед нами типичный образец прозы, принадлежащей перу музыканта. Здесь царит музыка как великая преобразующая сила. В частности, блистательно подан образ фагота, ворчуна и насмешника, типичного представителя инструментального театра XX века. Сам лик фагота рисуется Прокофьевым в виде своеобразной темы-процесса<sup>12</sup>, а инструмент представлен не без элементов детектива. Долго не произнося название инструмента (т. е. таинственно для читателя), герои шумно восхищаются отдельными его деталями. В диалогах упоминаются: «шнурок с крючком, сделанные с особой любовью», «дивный упоительный клапан», расширяющий диапазон фагота, и его «глубокий коричнево-черный цвет, который один чего стоит».

Рождению же звука уделено особое внимание: оно выписано как эмоциональное *crescendo*. Один из героев вдохновенно играет на фаготе свой концерт: «...тонкий, высокий звук со страшной надтреснутостью вырвался из трубки

---

<sup>12</sup> Вот, например, первая зарисовка к портрету инструмента: «Ну и экземпляр! Такая изумительная нежность, такая приятная округлость, и ко всему тому — в прибавку — легкая сипота, так, чуть заметная бархатистая сиплость» (Рассказы. С. 108). Безраздельная же любовь героев рассказа к музыке отражена в заглавии рассказа парадоксальностью наименования — «Преступная страсть».

фагота. Звук был протяжный, сипловатый, сдавленный и силой своего напряжения производил неопишное впечатление. За ним без перерыва последовал другой, еще более напряженный, более высокий, а за ним, тоже без перерыва, еще выше, чем предыдущий, самый высочайший, крайний, до того сдавленный, что он казался почти невероятным, фальшивым... И как завершение бурного пассажа, с толстым хрипением квакнул своим гортанным кваком знаменитый клапан, жирный *си-бемоль*... В маленькой коморке царил повышенное настроение, — если так можно выразиться о художественном экстазе»<sup>13</sup>.

Кстати, упоминание о «жирном *си-бемоле*» возникает в непротяженной сцене несколько раз, уподобляясь *роли коротких реплик-рефренов* в структуре оперных сцен Прокофьева (таких, например, как «Взаимно» и «И с тем досвиданьчика» в «Семене Котко» или «Плутовочка» в «Дуэнье»).

Строгой выверенности ключевых слов в авторских либретто, их заряженности действенностью весьма способствуют такие расхожие у Мастера приемы, как варьирование, *ostinato* и полирефренность. Их преломление наглядно выступает и в экспозиции рассказа «Преступная страсть». Уже первый абзац есть ничто иное, как *текстовые вариации* на два смысла — городок (большой и маленький) и его граждане (уважаемые и неуважаемые): «Хотя *городок* был *маленький*, но в нем существовали и *уважаемые граждане*. Вернее, наоборот, именно: так как *городок* был *маленький*, то и все *уважаемые граждане* были налицо. Даже точнее я сказал бы так: благодаря его *малости*, заметно выступали те *граждане*, которые были *уважаемы*. В большом *городе* *уважаемые граждане* тонут в общей массе. Растворяя свои высокие качества в количестве, населяющем *город*, но чем *город меньше*, тем больше вырастает значение *уважаемого гражданина* и тем тяжелее становится его удельный вес. Именно так обстояло дело в древнем *городке*, о котором будет речь»<sup>14</sup>.

Диалог, последующий за приведенным описанием, демонстрирует характерную сцепку двух родов текста: авторского (повествовательного, описательного) и от лица героев (здесь чаще использованы диалоги-дуэты, реже полилоги в виде трио или квартетов). Контраст диалогичности и монологичности становится в литературной лаборатории Прокофьева одним из действенных средств театрализации прозы.

Примеры текстового *ostinato* находим в диалоге уважаемого гражданина и аббата, где первый нарочито многословен и неискренен в излишней чувств. Уважаемый гражданин пытается сразить аббата количественным фактором, убеждая, что его «ведь *все* уважают. *Все* ценят вашу просвещенную деятельность. Поразительно ценят. И *я*, и *все*. И *все*, и *я*. Я только хотел сказать, насколько и *я*, и *другие*, и *мы*, и вообще *все*, насколько тепло мы настроены к вам».

<sup>13</sup> Там же. С. 122–123.

<sup>14</sup> Там же. С. 105.

В конце же рассказа тот же прием *ostinato* призван усилить ситуацию, полярную по смыслу. «Его презирает весь город!» — свидетельствует Уважаемый гражданин. На что послышались заключения его оппонента: «*Увы, не все. Увы, не все*, — сказал старичок ворчливым тенором, — я говорю, *увы, не все* его презирают»<sup>15</sup>.

Все в том же экспонируемом отрывке, входящем в завязку событийности рассказа, можно говорить не только об активном применении текстовой вариационности ключевых слов и остинатности, но и о включении принципа полирефренности, столь характерного для вербальной структуры музыкальных композиций Прокофьева. Здесь обнаруживается по меньшей мере четыре рефрена: «город — граждане», «любовь», «и все, и я», «слух появился».

Новые словесные рефрены, подобно музыкальным, порой идут рядом с уже звучащими, как, например, в сообщении о появлении таинственного слуха. «Вы знаете, — не желал смолкать гражданин, — ваша репутация настолько чиста и незапятнана, что даже *появись* какой-нибудь *слух* про вас, ему никто не стал бы верить. *Слух?* — поднял бровь аббат. — Но ради Бога, не подумайте, что я хочу сказать, будто он *появился*. Если бы даже он *появился*, я ни за что не позволил бы себе упоминать о нем перед вами. Я бы сказал: вздор. Вздор, но лучше, чтобы он не *появлялся*. Для этого мы слишком *любим* нашего дорогого аббата. — Значит кое-что... — О нет, о нет! Именно ничего. Разве я могу чему-нибудь поверить? Я только хотел сказать, насколько *и я, и другие, и мы, и вообще все*, насколько тепло мы настроены к вам»<sup>16</sup>. Как видно из приведенного отрывка, четвертый рефрен появляется в контексте второго («любовь») и третьего («и все, и я») рефренов. Подобная черта как одна из самых фундаментальных в драматургии сценических композиций Прокофьева была подмечена еще М. Арановским: «Именно через системы сопряжений тематических характеристик осуществляется развитие общей идеи произведения. Каждый новый тематический пласт отражает взаимодействие предыдущих, раскрывая возникшее в результате этих взаимодействий новое качество»<sup>17</sup>. Понятно, что речевые элементы в вокальной музыке приобретают не только конструктивное, но и синтаксическое значение.

Со структурой сцен в музыкальных спектаклях Прокофьева рассказы роднит обязательное наличие в экспозиции портретов главных действующих лиц. Они, как всегда, предельно лаконичны, т. к. обладают особой выпуклостью характеристик, которым свойственна типологическая сконцентрированность черт, присущая, в частности, лейтмотивам. Вот, например, каким предстает портрет не уважаемого гражданина: «Достаточно потрогать его воротничок, грязный и мятый, как тряпка, которой вытирали сапоги, чтобы убедиться в этом. А лицо?

<sup>15</sup> Там же. С. 106–107, 126.

<sup>16</sup> Там же. С. 106.

<sup>17</sup> Арановский М. Мелодика Прокофьева. Л., 1966. С. 62.

Тоже помятое. А глаза? Бегают! А походка? Подленькая. Но тем не менее любопытный субъект. Профессия — дантист, хотя никто у него не лечится»<sup>18</sup>.

Еще один персонаж из этой же серии, не уважаемых граждан, — опустившийся дворянин-пьяница, род которого вел свое «происхождение от древних носителей креста»: «Форчио делля Фурчиа был высокого роста, худ и держался сутуло. Длинные печальные усы свешивались вниз. Зато нос был прям и тонок, и злоупотребление вином не отразилось на его оттенке. Но усы, эти длинные, висящие усы, выдавали пьяницу: казалось, они были созданы для того, чтобы ниспадать в стакан с мадерой. Во всей его смятой, затрепанной фигуре проглядывал старый рыцарь, опустившийся в подонки»<sup>19</sup>.

Третий герой рассказа — аббат, находится в противоположном стане, он уважаем в городке. Его достаточно развернутая словесная характеристика представляет собой тип косвенного портрета, который возникает в начальной диалогической сцене (в описании именно этого героя задействованы три текстовых рефрена: «любовь», «слухи ползут», «и все, и я»). Добавив к этому портрет музыкального инструмента (характеристика волшебника-фагота), мы получаем четвертое действующее лицо рассказа. Правда, оно из сферы неодушевленных предметов, но, превозносимое героями до небес, словно обожествляется.

Почти аналогичную экспозиционную ситуацию создает портретирование героев «Дуэньи» в первой картине оперы. Идет сделка между Доном Жеромом (отцом Луизы и Фердинанда) и Мендозой, торговцем гнилой рыбой из Гвадалбульона. Святая дочь за весьма старого богатого купца, Дон Жером рисует портрет очаровательной молодой девушки, в ответ на что Мендоза не скупится на привлекательные краски для портретирования гнилых рыб. Жером же, рассматривая торговца, обсуждает вслух непривлекательные черты кандидата в зятья («неказист, сутоловат, бороду бы сбрить да после выбросить в Гвадалбульон»).

Кстати, показательно, что эта сцена в опере была придумана Прокофьевым, по сути, с нарушением законов лирической комедии, где экспозиция пьес эпохи Шеридана предлагала первыми вывести на сцену лирических героев. Прокофьев начинает оперу много острее — с галереи комедийных персонажей. Как видим, композитор и в литературном, и в музыкальном творчестве стремится начать произведение яркой портретной заставкой — броско, энергично, тем сразу задавая активный темпоритм.

В рассказах Прокофьева можно обратить внимание на обычно небольшое количество основных действующих лиц и на нередкое включение в локальные эпизоды внушительного числа второстепенных героев. Это явление сродни феномену «*театра в театре*», к которому охотно прибегает композитор в музыкально-сценических произведениях. Достаточно сослаться для примера

<sup>18</sup> Там же. С. 107.

<sup>19</sup> Там же. С. 115.

на участников сцены рулеточной игры в «Игроке» (2-я картина IV действия). Используя главнейшие характеристические черты каждого из действующих лиц, Прокофьев создает для любого участника что-то вроде «словесной маски». Подобное определение предлагается здесь по аналогии с близким по смыслу термином «интонационная маска» М. Арановского, фиксирующим закрепленность за героем портретирующих интонаций. Именно такими приемами будут зафиксированы портреты участников «театра в театре». В сцене рулетки в «Игроке» существуют лицепортреты: Удачливый игрок, Неудачливый игрок, Дама так себе, Сомнительная старушка и еще многих других. В том же ключе в «Дуэнье» обрисованы герои весьма многофигурной сцены в мужском монастыре. Пьянствующие монахи рядятся в тогу благочестия только в моменты появления достойных, т. е., разумеется, богатых, клиентов. В их именах-характеристиках — отец Шартрез, отец Бенедиктин и прочие, Прокофьев использует название популярных вин. Сходными драматургическими приемами композитор воспользовался и в эпизоде рассказа «Преступная страсть». В менее чем полтоространичном полилоге, происходящем в доме Городского головы, находящемся в самом центре города, участвуют: Уважаемый господин с кружевной салфеткой, Городской голова, Белый жилет, Господин в синих очках, Маленький старичок геморроидального вида, который был в городке особо уважаемым гражданином, Крупный торговец селедками, Жена городского головы и Новый гость<sup>20</sup>.

Имена-характеристики мелькают и в других рассказах Прокофьева. Один из героев рассказа «Жабы», цирковой артист, знаменитый в прошлом «человек без костей», ныне опустился — любит сидеть скрючившись и раскачиваться. В качестве имени собственного он получает серию взаимосвязанных характеристических эпитетов вроде Изломанная личность мужского пола, Изломанное существо, Скрючившийся индивидуум, который сидит не раскрючиваясь, Качающееся чучело, Скрюченный тип, Крючок.

Герой рассказа «Какие бывают недоразумения» видит потенциального любовника своей жены в бельгийском инженерере. Прокофьев наделяет его именем monsieur Какаду и снабжает следующей исчерпывающей портретной характеристикой: «Ведь надо знать, что такое Какаду. Во-первых, он бельгиец, а все бельгийцы и французы отличные инженеры, если бы не были еще лучшими ухажерами за чужими женами. Во-вторых, надо посмотреть на него: смазливый, смуглявый, глазки поволочные, на носу пикантно посажено пенсне, в галстук пикантно воткнута булавка — прямо противно смотреть»<sup>21</sup>.

В заключение, обратившись к аналогиям в строении некоторых рассказов и структуры отдельных оперных сцен, еще одним аспектом подтвердим уни-

---

<sup>20</sup> Там же С. 124.

<sup>21</sup> Там же. С. 90.

версальность ведущих закономерностей драматургии Прокофьева. Так, рассказ «Ультрафиолетовая вольность» написан в трехчастной форме с кодой, отражающей материал середины (АВА<sub>1</sub>В)<sup>22</sup>. Данная структура нормативна для развернутой оперной картины.

Сочетание разных образных линий, в том числе фантастики и реальности, Прокофьев предлагает уже в экспозиции рассказа. Так, в «Ультрафиолетовой вольности» сосуществует тонкий вымысел и вполне прозаические детали: «На мягком пушистом облаке лежали два больших булжника, а на них расположились две фигуры, укутанные в туманные одежды. Сестрам бесконечно надоело носиться на “колесе с двумя крыльями”. Прошло сто лет. Обе они сидели и молчали. Одна из них бессознательно вертела колесо, которое махало своими двумя крыльями»<sup>23</sup>. По два действующих лица введены Прокофьевым в первые два из четырех разделов — женская пара и мужская пара. Сестры Время (ультрафиолетовая фигура) и Пространство (инфракрасная фигура) не видимые, «хотя были дочками одного и того же земного отца, жившего когда-то в Кенигсберге».

В рассказах, как и, например, в экспозиционных картинах «Любви к трем апельсинам» (либретто и музыкальный текст создавались в 1919 году), имеет место не только сопоставление несопоставимого (пушистых облаков и больших булжников), фантастического и реального (сказочные сестры оказываются дочерьми реального земного персонажа). Широко используются, в частности, текстовые рефрены. Чтобы увидеть сестер, «пришлось бы слишком высоко задирать голову» — повторяется дважды. Столько же раз упоминается «колесо с двумя крыльями». Кроме того, для укрепления структуры полтоространичного текста введено как ключевое слово упоминание цифры «два» (как пары выступают: булжники, сестры, крылья колеса).

Два действующих лица, составляя совершенно новую независимую линию рассказа, организуют раздел «II» (Прокофьев пометил эпизоды: I—IV). Это Чарльз Эйч Мак-Интош, нефтяной бизнесмен, попадающий в фантазмагорическую ситуацию: он «всеми четырьмя глазами впился в доисторическую гостью... Перед балконом растилался желтый песок, а на нем высилась тяжелая, мрачная египетская пирамида. Имя ее было Хеопса или Хуфу. Из пирамиды, пониже, посередине вывалился камень, и в открывшемся входе появился че-

<sup>22</sup> Например, только в «Войне и мире» в свободной трехчастной композиции (с выделением срединного эпизода и обязательным появлением одного или нескольких новых действующих лиц написаны, допустим, «сцена в Отрадном» (с серединой в виде дуэта Наташи и Сони), «Диванная у Элен» (центром многофигурной картины становится ариозо Наташи), «Темная изба в Мытищах» (с центром в виде дуэтно-диалогической сцены князя Андрея и Наташи).

<sup>23</sup> Рассказы. С. 73–74.

ловец в царственных египетских одеждах»<sup>24</sup>. Это был второй герой, фараон Псамметрих Первый, владыка и правитель Египта, вылезший набальзамированным из своего гроба в пирамиде. В их диалоге, как и в разговоре сестер, снова начинает работать магия цифр: Псамметрих покорил 12 городов, а Мак-Интош учредил 12 стипендий в Оксфорде.

Как и в начальном разделе рассказа, ведущей структурой «В» (II) остается диалог, который, наконец, удалось развязать Мак-Интошу. Он «произнес одну из заключительных строф “Одиссеи”, когда-то тупо зазубренных в университете»<sup>25</sup>. У Прокофьева диалог неизменен и многофункционален. В словесном поединке он — стимулятор энергетики действия, способ обрисовки характеров-портретов, а также материал для важной информации.

Раздел «А» (III) выполняет, как нередко и в музыкально-сценических построениях Прокофьева, роль обобщающей репризы, где объединяются все действующие лица повествования, и куда стягиваются реплики-рефрены, подобно лейтмотивам в операх и балетах. Сестры снова появляются, «побродив среди трансцендентальных планов и не найдя себе интересного флирта, оглянулись на мир, который они так легкомысленно покинули»<sup>26</sup>. Из текстовых лейтмотивов возникает облако, на котором любили сидеть сестры, повторяются их характеристики как «ультрафиолетовая и инфракрасная, невидимые для глаз», упоминание о набальзамированном туловище Псамметриха, о Мак-Интоше, который пребывал в поисках пирамиды, которой больше не было.

Полутоространичная кодетта (IV) с исключаящим вопросом заключением — «Конец», снова диалогична. Мак-Интош отвечает на реплики шофера и жены, пригласившей на обед перуанского посланника. Основная его мысль, однако, омрачена главным — с исчезновением фараона утрачена возможность реализовать план — купить у него за 50 тысяч долларов Санскритскую легенду (обсуждению особенностей последней посвящена значительная часть диалогов раздела II).

Итак, исследуя взаимодействие драматургических принципов в композиторской и литературной сферах творчества Прокофьева, нетрудно обнаружить их глубокое родство не только в образной системе, но и в структуре самих музыкальных текстов. Сопоставление литературной основы сценических произведений и рассказов обнаруживает их очевидное драматургическое средство. Открытия композитора в сфере музыкального театра получают свое отражение в текстах его прозаических произведений. В рассказах взаимодействие театра и литературы есть ничто иное, как внемузыкальное преломление Прокофьевым собственной стилиевой системы художественного мира.

<sup>24</sup> Там же. С. 76.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же. С. 83.

В рассказах, аналогично музыкальным произведениям, достаточно наглядно предстают не только индивидуальное видение мира, но и реальные переживания композитора, включая и конкретные реакции на события собственной жизни. Новеллу «Блуждающая башня» Святослав Прокофьев характеризует как текст, в котором «Прокофьев изображает себя в виде мчащейся по свету фантастической башни, которую таинственная сила влечет к древней Вавилонской башне. В этом рассказе слышны отзвуки ритмов прокофьевской музыки “Скифской сюиты”, “Семеро их”, повествующих о событиях близких эпох»<sup>27</sup>. Словом, смысловая и стилевая направленность рассказа «Блуждающая башня» есть отражение иносказания реальных событий в жизни Прокофьева. К. Паустовский был прав, когда говорил: «Главное для писателя — это с наибольшей полнотой и силой выразить себя в любой вещи». Как Прокофьев шел к этой цели, последовательно показывают его дневниковые записи разных лет<sup>1</sup>.

Хотя Прокофьев писал свои рассказы только весьма краткий период, сама тяга к сказовому изложению, к зримо выпуклому театрализованному повествованию осталась у него навсегда. Подтверждение тому находим и в переписке композитора (особенно самой объемной и откровенной — с Мясковским), и, разумеется, в двух близких литературных жанрах — в *Автобиографии* и *Дневнике*. В последнем немало портретов современников, живых зарисовок с натуры (уже приводился блиц-портрет Метнера). Но есть и подлинные «вставные» новеллы, где ход событий воспроизведен последовательно, однако не без флёра прокофьевских легкой ироничности и неиссякаемой фантазийности. Порой они приближены к спектаклям в лицах. Один из них касается встречи композитора со Скрябиным. Музыкай автора «Божественной поэмы» Прокофьев был увлечен, любил проигрывать его сочинения для фортепиано или переложения симфоний для рояля. В письме В. Альперс, своей соученице по Петербургской консерватории, он сообщал, что разыгрывал «Божественную поэму» по четырехручному переложению, что показалось неудобным — и он сделал двухручное переложение первой части. Разумеется, возникло желание показать свою версию Скрябину, и Прокофьев для этого отправился в Москву, заручившись рекомендательным письмом Танеева. Дневниковая новелла начиналась так: «...но самое интересное — это мой визит к Скрябину. Танеев дал мне письмо к нему и я, забрав свое переложение, отправился. Когда я шел, то волновался, но был доволен и думал, что потом не раз буду вспоминать этот момент. Скрябин жил в особняке, принадлежавшем Кусевицкому. Когда я переступил порог, то почувствовал себя “тоже джентльменом” и перестал волноваться. Я боялся одного: что Скрябина нет дома, тем более что это было на другой день после его концерта. Но ла-

<sup>27</sup> Там же. С. 9.

кей успокоил меня. Я попросил лакея передать письмо, сказав, что жду ответа. В письме С.И. Танеев рекомендовал меня “молодым композитором и пианистом из Петербурга”, переложившим “Божественную поэму”, и просил посмотреть переложение, “чем премного обяжете искренне преданного Вам...” и пр. Через минуту выбежал Скрябин, такой маленький, шупленький, изящный. У него было удивительно хорошенькое лицо. Все его фотографии в сто раз хуже, — чудные глазки, тонкие черты и какое-то особенное гениальное очарование. Только зачем-то морщинки под глазами и желтоватый оттенок — впрочем, может, после вчерашнего вечера. Я все время любовался им, хотя по тону моего разговора он едва ли заметил это. Скрябин в нерешительно-вопросительной позе остановился внизу лестницы. Я сделал несколько шагов навстречу и назвал свою фамилию. Скрябин назвал свою, и мы поздоровались. “Видите, я сейчас никак не могу... мы собрались к нашим родственникам... — сказал он. — Не можете ли Вы прийти, например, завтра?” — “К сожалению, это будет очень трудно, потому что сегодня я уезжаю в Петербург”. Однако скоро выяснилось, что шестнадцатого или семнадцатого Скрябин сам придет в Петербург, и тогда я должен буду позвонить к нему по телефону в гостиницу Мухина.

— А может, я остановлюсь и не у Мухина. Тогда Глазунов будет знать мой адрес.

— Глазунов болен.

— Может, уже выздоровел?

— Едва ли. Я уехал из Петербурга третьего дня, и ничего еще не говорили о его выздоровлении.

— Как же он болен, когда двадцатого он должен дирижировать мою симфонию! — наивно вырвалось у Скрябина.

Я наклонился к моей папке, которая лежала рядом на стуле, и вытащил оттуда мое переложение. Папка, в которой было много посторонних нот, была претолстая, а вытащил я оттуда тоненькую тетрадку.

— Только-то?! — с удивлением воскликнул Скрябин.

— Я переложил пока первую часть.

Скрябин стал перелистывать ноты.

— Если хотите, то пусть ноты пока останутся у Вас, — сказал я.

— А у Вас только один экземпляр?

— Один.

— Нет, тогда я не возьму. Еще как-нибудь потеряется.

— Ну как же...

— Нет, нет. Что вышло с переложением Конюса? Конюс послал его в Лейпциг, а по дороге оно пропало. И пришлось все переделывать заново.

— Хотя, пожалуй, я предпочту сразу уж сыграть Вам лично.

Мы начали прощаться.

— Так когда же прикажете позвонить к вам по телефону?

- Да, я думаю, так числа семнадцатого.
- Хорошо.
- Да, не проще ли будет, если Вы, когда Вам будет удобно позвоните ко мне, № 237-61. Бронницкая, 7?
- Конечно.

Скрябин записал номер и адрес, очень любезно распрощался и ушел.

Перелистывая ноты, Скрябин заметил: трудность переложения заключается в том, чтобы все звучало и вместе с тем было очень прозрачно».

Приведенный пример — один из множества рассказов, литературных портретов, новелл, эссе, сказов и сказок, коими пестрит *Дневник* Прокофьева. В хронологической летописи жизни и творчества Прокофьева эти относительно развернутые повествования, а порой и самостоятельные театрализованные сценки сродни введению в сквозные оперные сцены сольных эпизодов: от миниатюрных ариозо и ансамблей в ранних партитурах — до сольных номеров в поздних композициях.

Закончим этот очерк важным обобщением: портретная галерея Прокофьева (не только музыкальная, о которой речь впереди), но прежде всего литературная, куда невозможно не включить художественную *Автобиографию* и хронологически выстроенный *Дневник*, занимают в наследии композитора особое место, т. к. вкуче обладают статусом уникальным — *литературного Автопортрета*.

## *Картина вторая* **Музыка и слово** («Гадкий утёнок»)

*Музыка в опере — это увеличительное стекло для слова.*

Дж. Доув,  
современный английский композитор

*На «Утёнке» я немного испробовал мой новый оперный стиль.*

С. Прокофьев

Мысль, вынесенную в эпитафию, Прокофьев зафиксировал в *Дневнике* 28 сентября 1914 года (I, 518). Она заставляет задуматься над тем, какие оперные сочинения он причислял к старому стилю, и что под ним имел в виду. «Игрок» же, первая многоактная опера-драма, тогда лишь только задумыва-

лась: «Я сам придумаю инсценировку “Игрока”, и сам напишу текст. Это будет лучше, чем кто-либо, ибо как это будет в музыке, я буду придумывать вместе с текстом. Это будет поворот в оперном искусстве и доказательство всей ходячности Вагнера (принципа “немузыки”»)» (1, 518; выделено мной. — Е. Д.).

«Игроку» предшествовала серия из четырех очень разных опер. Доминировали детско-юношеские опыты: «Великан», «На пустынных островах» на собственный текст и «Ундина» по балладе В.А. Жуковского. Особое же место заняла «Маддалена», написанная по пьесе М.П. Ливен-Орловой (1911–1913) в виде двух клавирных редакций, где Прокофьевым инструментована только первая из четырех картин оперы.

Говоря о «старом стиле», Прокофьев имел в виду свои ранние детско-юношеские опыты, в которых происходило естественное усвоение бытующих оперных традиций. Рожденная в эпоху Серебряного века, «Маддалена» имела точки пересечения как с импрессионизмом, так и с экспрессионизмом. Именно ее стиль композитор определял как «новый», который подготовил многое в стиле «Игрока». Прозорливый Мясковский назвал «Маддалену» оперой «превосходной во всех отношениях», имея в виду уже сформировавшийся комплекс ведущих драматургических приемов и структурных принципов. В их числе: особый накал в характеристике противоборствующих сил и ситуаций, интонационное портретирование, смысловое выделение ударных слов и реплик, опорная роль полирефренной структуры в больших участках формы, ускорение темпо-ритма к концу. Именно они и станут краеугольными камнями новаторской оперной эстетики Прокофьева.

Четыре ранние оперы Прокофьева, впрочем, как и четыре балета («Ала и Лоллий», «Сказка о шуте, семерых шутов перешутившего», «Стальной скок», «На Днепре») сходны лишь по внешним параметрам формы: одноактные и в большинстве своем камерные. Оперно-балетные композиции учитывают разные жанровые ориентации музыкального театра начала XX века, в том числе и неизменную тягу к сказочным сюжетам. В их выборе Прокофьев, как всегда, изобретателен: то увлекся сборником сказок Афанасьева, сочиняя для Дягилева «Шута», то у Гоцци — Мейерхольда позаимствовал прелестную транскрипцию «Любви к трем апельсинам». Да и «Золушка», всеобщая любимица композиторов разных эпох и национальных школ, никогда не подводила своих музыкальных интерпретаторов. Сочинять для театра сказочные сюжеты Прокофьев пробовал и сам — в содружестве с Н.И. Сац родилась симфоническая сказка для детей «Петя и волк». Фортепианные же «Сказки старой бабушки» обошлись без вербального ряда. А вот «романсище» под названием «Гадкий утёнок», который всеми своими параметрами отвечает небольшой моноопере, вырос на основе творения гениального датского сказочника Ханса Кристиана Андерсена.

«Что толкнуло Андерсена в область сказки? — задается вопросом К. Паустовский и приводит несколько причин: обаятельный чудак до самой своей смерти оставался чистосердечным ребенком и вдохновенным импровизатором. Андерсен часто страдал, страдал жестоко [сын бедняка]. И можно только преклоняться перед мужеством этого человека, не растерявшего на своем житейском пути ни доброжелательства к людям, ни жажды справедливости, ни способности видеть поэзию всюду, где она есть»<sup>28</sup>.

Следующее же замечание К. Паустовского можно в равной степени адресовать творческому пути и датского сказочника<sup>29</sup>, и русского композитора: «Андерсен считал свою жизнь прекрасной, но, конечно, лишь в силу детской своей жизнерадостности. Эта незлобливость по отношению к жизни обычно бывает верным признаком внутреннего богатства. Таким людям, как Андерсен, нет охоты растрачивать время и силы на борьбу с житейскими неудачами, когда вокруг так явственно сверкает поэзия, — и нужно жить только в ней, жить только ею и не пропустить то мгновение, когда весна прикоснется губами к деревьям».

Напомним: Прокофьев никогда не хотел «возиться с Яго» (и на театре, и в симфонизме), а создавая «Апельсины» в разгар острейших социальных потрясений, внутренне напрягался по поводу того, что этот легкомысленный сюжет придется не ко времени.

Композиторы, как известно, любят и умеют отражать себя в творениях. Нередко иносказательно, метафорически. Если в рассказах, например, в «Блуждающей башне» Прокофьев, как в волшебном зеркале, романтизирует начало

<sup>28</sup> Ханс Кристиан Андерсен. Сказки. Истории // Всемирная литература. М., 1973. С. 13.

<sup>29</sup> О своей виртуальной встрече с Андерсеном в поэтической форме поведал Паустовский: «Было мне всего семь лет, когда я познакомился с писателем Кристианом Андерсеном. Случилось это в зимний вечер 31 декабря 1899 года, — всего за несколько часов до наступления двадцатого столетия. Веселый датский сказочник встретил меня на пороге нового века. Он долго рассматривал меня, прищулив один глаз и посмеиваясь, потом достал из кармана белоснежный душистый платок, встряхнул им, и из платка выпала большая белая роза. Сразу же вся комната наполнилась ее серебряным светом и непонятным медленным звоном. Оказалось, что это звенят лепестки розы, ударившись о кирпичный пол подвала, где жила тогда наша семья. Я должен сказать, что этот случай с Андерсеном был тем явлением, которое старомодные писатели называли “сном наяву”. Просто это мне, должно быть, привиделось. В тот зимний вечер, о котором я рассказываю, у нас в семье украшали елку. По этому случаю взрослые отправили меня на улицу, чтобы я раньше времени не радовался этой елке... Когда я вернулся домой, елку тотчас зажгли, и в комнате началось такое потрескивание свечей, будто вокруг лопались сухие стручки акации. Около елки лежала толстая книга — подарок от мамы. Это были сказки Ханса Кристиана Андерсена. Я начал читать и зачитался так, что, к огорчению взрослых, не обратил внимания на наряженную елку».

Как и Прокофьев, Андерсен постоянно выпускал в мир «пестрый рой своих фантазий», непрерывно путешествовал по миру, встречаясь с близкими по духу писателями, поэтами, музыкантами и художниками. Вагнер, Шуман, Мендельсон, Россини и Лист играли для Андерсена свои сочинения. Лист называл Андерсена «духом бури над струнами».

своих странствий по свету, нелегких и непредсказуемых, то «романсище» под названием «Гадкий утёнок» Б. Асафьев назвал «сказкой С. Прокофьева, рассказанной им самим». «Гадкий утёнок» — перл среди снотворной музыки... И вдруг слышишь музыку подлинную, искреннюю, светлую, радостную: как же не откликнуться! И как же не долбить направо и налево, что надежда наша в Прокофьеве, что это не чудище, а просто сильный и неуравновешенный талант»<sup>30</sup>.

Представляют интерес сообщения, идущие об «Утенке» не только от современников Прокофьева, но, несомненно, от самого композитора<sup>1</sup>.

В сказке Андерсена текст занимает чуть более восьми страниц (в тексте «романсища» — ровно одну). Озвучивая сказку, композитор пользовался своими уже сложившимися оперными методами. Речь идет о сокращении действующих лиц в связи с укрупнением функции главных героев, о назначении реплик-рефренов, организующих музыкальную структуру, как крупных разделов, так и целого. Кроме того, всегда применялся прием словесной мозаики из характерного словаря выдающегося писателя. В этих случаях из текста первоисточника изымались отдельные слова, важные, например, для портретирования главных героев, для описания ситуации или конкретного события (при предельной экономии средств у Прокофьева возникали удивительно рельефные музыкальные портреты героев).

Перед тем как обратиться к анализу, призванному продемонстрировать взаимосвязь музыки и слова в прокофьевском тексте «Утёнка», проследим функционирование названных аспектов.

Как известно, издавна реплики-рефрены выступают как неотъемлемая часть многих литературных текстов. Вот и Андерсен начинает сказку репликой «Хорошо было за городом!», которую уже в первом абзаце повторяет дважды. Прокофьев, уроженец украинской Сонцовки, также начинает свой текст с похожей реплики, где усиливает ощущение красоты и чуть иначе конкретизирует место действия: «Как хорошо было в деревне!». Но деревня — лишь крохотная часть огромного мира, о котором в сказке Андерсена утята говорят: «Как мир велик!». Прокофьев расширяет образный смысл этой реплики перестановкой слов и введением упоминания имени Бога с двойным повторением: «Как велик божий мир! Как велик божий мир!».

Реплику-рефрен «Это от того, что я такой гадкий» Прокофьев формирует из разных высказываний героев окружения утёнка. В их числе мать-утка («огромный некрасивый птенец»), утка-забияка («он такой большой и странный. Ему надо задать хорошую трёпку»), индейский петух («и надо же было ему уродиться таким безобразным, чтобы стать посмешищем всего птичьего двора!»), братья и сестры утёнка («хоть бы кошка утащила тебя, несносного

<sup>30</sup> Письма Б. Асафьева В. Держановскому, 23 и 27 января 1915 года // *Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973. С. 123.*

урода!»), дикие утки («ты безобразен»). К этому же добавлялись самооценки утёнка: «они испугались меня, такой я безобразный!», «я так безобразен, что даже собаке противно укусьить меня».

**Andantino**

*p molto espr.* *rit.*

«Э . то от . то . го , что я та . кой гад . кий...»

*pp* *molto espr.*

Покинув птичий двор с сознанием полного краха, утёнок сбежал на болото, где хозяйничали дикие утки. Услышав «Ты ужасно гадок!» — утёнок «поворачивался во все стороны и кланялся<sup>31</sup>, как только мог ниже». Таким образом, и сам лейтмотив-рефрен «Это от того, что я такой гадкий», и ключевые слова «гадкий — гадок» (с синонимами «некрасивый», «несчастный», «очень некрасив») организуют форму первой части сказки, выполняющей роль экспозиции.

И в своих театральных, и в симфонических композициях Прокофьев как композитор-эпик, тяготеет к масштабности начального звена общей формы, ибо в нем происходит не только завязка действия, но и активно идет портретирование (в нашем случае возникают портреты утки-матери, старой утки испанской породы, отмеченной на лапке красной тесёмочкой, кошки, птичек, кур, собаки и индейского петуха, который «надувшись, как корабль на парусах, наскочил на несчастного утёнка». Показательно и цифровое соотношение: первая часть с лихвой перекрывает масштабы середины и репризы вместе взятых: 203 такта (29 предложений) — 55 тактов (8 предложений) и 99 тактов (15 предложений).

Особенно конспективной череда событий предстает в срединной части (ц. 26—35). Здесь Прокофьев полностью выпускает эпизод охоты и большую сцену в избушке, где жила старуха с котом и курицей, за обретение крова предложившая утёнку либо нести яйца, либо красиво выгибать спинку и мурлыкать. Показательно, что уже в срединной части полностью отсутствует эпитет «гадкий». Прокофьев-драматург концентрирует внимание слушателя на теме странствий (рождение под лопухом, выход на птичий двор, перелет

<sup>31</sup> Низкие поклоны — одна из сквозных повторяющихся ситуаций экспозиции.

через забор, бег на болото), а средний эпизод и реприза отмечены единством места (зимовка на озере и там же узнавание в себе лебедя).

Кроме того, в тексте «Гадкого утёнка» Прокофьев акцентирует внимание на знаках смены времен года, которые призваны усилить метафоричность сказки<sup>32</sup> и сделать ее более наглядной. Рождение летом, когда «солнце весело сияло, рожь золотилась, душистое сено лежало в стогах», сменяется чередой испытаний и обид, выпавших на долю осенних и зимних странствий утёнка: «Чего только не вытерпел он за эту страшную осень!.. Было бы слишком грустно рассказывать о тех лишениях, какие вынес он в эту зиму» (первая фраза начинает раздел середины; последняя, полностью заимствованная из текста Андерсена, завершает этот эпизод). События репризного раздела, с постепенно нарастающим гимном красоте, происходят весной в большом цветущем саду.

Поучительна для драматургии Прокофьева соотносительность репризы с экспозицией. Компановка текста репризы демонстрирует характерную для оперных картин Прокофьева трехчастность: радостное описание расцвета весенней природы корреспондирует со счастливым концом-развязкой. В центре — как отражение драматических коллизий срединной части — наплывает тема смерти: приближаясь к царственным птицам, утёнок думал, что «конечно, его *убьют*, потому, что он такой гадкий... Но лучше *умереть* от этих ударов, чем терпеть все, что он выстрадал в продолжении этой зимы!»; «*Убейте* меня.., — сказал утёнок и опустил голову, ожидая *смерти*». Многофигурность экспозиции, с ее дробностью эпизодов (картин, портретов, действий, событий), уступает в репризе место концентрации на главном. Появляется новое действующее лицо, лебеди, и они не конфликтуют с героем сказки, напротив, упоминание о прекрасных птицах берет на себя функцию одного из новых, набирающих силу, текстовых рефренов завершающей части либретто сказки. Четырежды на коротком пространстве текста (кстати, по скромности объема наиболее приближенному к сжатой репризе сказки Андерсена) звучит: «...появились три прекрасных *лебедя*», «...он был теперь... прекрасным *лебедем*», «...не беда в гнезде утином родиться, было б яйцо *лебединое*», «...*лебеди* нежно его целовали...».

Отсветы прошлого предстают в трех, теперь уже динамически ослабленных, наплывах «гадкого» образа: «...его *убьют*, потому, что он такой *гадкий*»; «...теперь он был не *гадкой* серой птицей»; «Мог ли он мечтать о таком счастье, когда был *гадким* утенком?». Разумеется, эпик-Прокофьев соединяет репризу с экспозицией и при помощи арки-портала. Первая фраза сказки: «Как хорошо было в деревне! Солнце весело сияло, рожь золотилась», — имеет своим отражением следующие фрагменты текста: «Там было так хорошо! Солнце ласкало его, сирень склонялась перед ним». В описании лета (экспозиция)

<sup>32</sup> Временам года Прокофьев также посвящает сюиту «Фей времен года» в «Золушке».

и весны (реприза) Прокофьев, как и в звучащих или комментирующих текстах любого сценического произведения, широко пользуется короткими назывными предложениями с преобладанием глагольных форм. Вот, например, перечисления мучительных действий, совершаемых над утёнком: «Над ним все *смеялись, гнали* его отовсюду, *желали*, чтобы кошка *съела* скорее его. Куры *клевали* его, утки *щипали*, люди *толкали* ногой»<sup>33</sup>.

Аналогичные формы встречаются и в репризе: «...жаворонки *запели*, кусты *зацвели*: пришла *весна*... Солнце *ласкало* его, сирень *склонялась* перед ним, лебеди нежно его *целовали*». При конструировании мелодической линии подобные формы приближаются к белому стиху, обладают тонкими ритмическими импульсами. Кстати, об определяющем значении слова для рождения «осознанно-оправданной мелодики» (Мусоргский) или «интонационной маски героя» (Арановский), говорил еще Каратыгин в своей рецензии на «Утёнка»<sup>34</sup> 1915 года.

Перейдем теперь к анализу музыкального текста, где в центр будет выведена серия доказательств его оперности. В «Утёнке», в этом *вокальном театре одного актёра со множеством действующих лиц*, авторский выбор высокого женского голоса в качестве ведущего является беспрюгрешным и глубоко оправданным. Вокалист здесь прежде всего актер, исполняющий роли всех участников сказки. Как и в опере, актер-вокалист принимает облик действующих лиц путем вхождения в их интонационную маски: утки, индейского петуха, испанской утки, птиц, лебедей, охотников, собаки и прочее. В исполнении солиста персонажи вокальной сцены-действия возникают, как и положено в сказке, не только в виде реального лица, но и становятся олицетворением человеческих характеров. В воплощении то злого, то доброго начала образы-персонажи (как и сопровождающие их инструментальные фоны, о которых речь впереди) приобретают силу художественного обобщения.

В самой непосредственной степени этому способствует введение в цикл элементов музыкального театра. Прежде всего созданием второй версии (с уменьшенным диапазоном солиста и с камерным оркестром. Партитура романсища — тембровая транскрипция оригинала)<sup>35</sup>.

Моменты театрализации Прокофьев привносит в самые разные составляющие музыкального действия:

<sup>33</sup> У Андерсена эта фраза зафиксирована шире: «Утки клевали, его, куры щипали, а девушка, которая давала птицам корм, толкала ногою». Ханс Кристиан Андерсен. Сказки. История. М., 1973. С. 153.

<sup>34</sup> Нестьев справедливо пишет, что кроме Мусоргского был и еще один известный вокальный прототип «Утёнка». Это созданный ранее Прокофьева вокальный цикл «Естественные истории» (“Histoires naturelles”) Равеля. Сам же Прокофьев продолжит музыкальное живописание зверей в сказке «Петя и волк».

<sup>35</sup> Кстати, и Д. Шостакович ко всем своим вокальным циклам создавал версию с оркестром. В этом сказывалась его неизбывная тяга к театру, от которого он был насильственно отлучен.

- в компановку вербального ряда в виде прозаического текста, соответствующего развернутым вокальным сценам сквозного развития;
- в определяющую роль словесного текста для становления и развертывания структуры музыкальной формы;
- в организацию прозы в виде белого стиха, задающего ритмический пульс в разных музыкальных фрагментах;
- в свободу воплощения речитации прозаического текста, отражающую как его смысловые повороты, так и непредсказуемость событий;
- в гибкость переходов (переменные размеры) от типично оперного ариозного пения — к речитативу сессо, от вокально-речевого портретирования — к остигматным формам, где текст не столько пропеваётся, сколько ритмизованно проговаривается;
- в перетекание эпизодов без подчеркнутых цезур внутри крупных разделов и маркированное обособление ведущих эпизодов общей формы (нередко в музыкальном тексте появляются две черты как знак окончания);
- в наличие сквозной линии развития (лейтинтонации, лейтгармонии, лейтмотивы, а также собирание ведущего тематизма в репризно-кодовом разделе общей формы);
- в обобщающую функцию нескольких заключительных реплик и особенно в последнюю фразу как дань финалоцентризму.

Начнем с того, что убедимся в неоднозначности смыслового строя «Утёнка». Прокофьев, как известно, тяготел на театре к образной многоплановости, контрастности действующих лиц. Даже шире — к жанровой неординарности сюжета. В известной степени в «Утёнке» имеет место жанровая модуляция: от театра представления — к театру переживания. В *Дневнике* это фиксируется так: «В начале фабула носила шутливый характер и писалась шутя, а к концу сказка сказывается всерьез и как-то не удается приноровиться с музыкой...Сегодня у меня прояснение, и я отлично докончил “Утёнка”». (I, 505, 506). Обратим внимание на тот факт, что для композитора нахождение самого образа заключения и в театральных композициях, и в симфонических фресках — предмет особой заботы<sup>36</sup>.

Кода «Утёнка» (*Moderato*) конспективно отражает логику главных событий. Последовательно возникают упоминания солнца и сирени (2+2 такта в движении 9/8), более развернуто — лебедей (четыре такта в вальсовом дви-

---

<sup>36</sup> Был, например, особый смысл в том, что создавая Третью симфонию по материалу «Огненного ангела», Прокофьев перенес окончание-кульминацию оперы всего лишь на роль итога-резюме первой части симфонии. Найденное композитором новое расположение высших точек, очевидно, усилило драматичность музыкальной фабулы экспозиционной части и словно возвало к ее дальнейшему напряженному развороту событий, вплоть до трагического финала.

жении на  $\frac{3}{4}$ ). Затем появляется шеститактовая тема счастья (9/8, экспрессивная, с тонко разработанным сопровождением).

47 Moderato

Солн - це ла - ска - ло е. го, си - рень скла .

48 Менo mosso *pp dolce*

- на - лась пред ним, ле - бе - ди неж - но е .

*pp subito*

Преображен здесь и лейтмотив утёнка. Теперь он возникает в сокращенном виде, с ремаркой *espressivo*, в динамике *p* и *pp*. Обращает на себя внимание, что, вместо нисходящего движения в объеме октавы, дается оstinатное повторение одной ноты (3 такта) и трехтактовое же инструментальное заключение (12/8). Именно оно как бы ставит точку в образной линии *giocosо*.

Как всегда, Прокофьев, мастерски пользуясь методом комбинаторики, виртуозно сплавляет в единую линию фрагменты разных мотивов. В последнем звучании лейтмотива утёнка (обозначим его С) сплавлены начальные звуки реплики, открывающие пьесу («Как хорошо было в деревне»), с концом темы героя сказки.

Для особой пластики музыкально-речевой выразительности и приданию естественности озвучанию прозаического текста использованы все типы трехдольных движений (3/4, 6/8, 9/8, 12/8).

*Картина третья*  
**Режиссирующее слово Прокофьева.**  
**«Сказка о Шуте»**

*Музыка (если она не связана со словом) не в состоянии выразить ничего, кроме себя самой.*

И. Стравинский

Синтез музыкального и немusикального — для культуры родовой, инициирующий ее саморазвитие. Глубоко права была В. Конен, утверждая, что «связь с другими видами искусства, и притом почти исключительно с литературой и театром, неизменно лежит в основе всего известного нам музыкального творчества, начиная с позднего Ренессанса. Она играет жизненно важную роль в процессе отбора выразительных средств, с помощью которых музыкальный язык обретает возможность создавать яркие образы. Эта связь помогает композитору найти наиболее точную, многостороннюю выразительную характеристику»<sup>37</sup>.

Прокофьеву как личности творящей всегда оказывалось недостаточным проявлять себя в какой-либо одной ипостаси. Закончив консерваторию по трем специальностям, композитор вдруг начинает писать рассказы. В сочинении опер и балетов сам создает либретто, а при возможности поднимается и на дирижерский подиум.

Рожденный как гений театра, Прокофьев буквально с младых ногтей ощущает призванность делать здесь всё: текст и музыку, самому воплощать их на сцене и, конечно, режиссировать. Возможность быть универсалом на театре Прокофьев предоставил себе еще в детском возрасте, когда придумал оперу «Великан» и сценически ее реализовал с помощью дворовых друзей.

Последующие многократные подходы к разным каналам музыкального театра (а позже к сфере киномузыки, к театру драматическому) неизменно подчеркивали в театральном универсализме Прокофьева *важность режиссерского и звукорежиссерского компонентов, зафиксированных в слове, сопровождающем нотный текст.*

Именно уточнению характеристики действия, облика персонажа, сценической ситуации адресован режиссерский комментарий Прокофьева, разбросанный по страницам всех его опер и балетов. Фигура Прокофьева-режиссера пока же высвечена недостаточно (этого вопроса касалась лишь М. Сабинина). Вместе с тем в режиссерских экспликациях отчетливо

---

<sup>37</sup> Конен В. Театр и симфония. М., 1975. С. 22.

предстает точка зрения композитора на само сценическое решение: актерам дается подсказка того, как должно быть трактовано каждое мгновение сценической роли. В режиссерских указаниях Прокофьева предопределяется не только поведение героев на сцене. Посредством печатного слова фиксируется режиссерская позиция по отношению к собственному музыкальному тексту.

Ныне ощущается необходимость рассмотреть комплекс вопросов, входящих в понятие *режиссерская поэтика Прокофьева*, анализ которой обозначит как сумму художественных приемов, составляющих специфику режиссерского слышания композитора, так и формы взаимосвязи двух текстов — музыкальных и внемузыкальных, чисто режиссерских. В последних предстают не только слуховые, но и зрительные впечатления автора. Напомним, Б. Асафьев, говоря о специфике театра представления, в частности, в прокофьевских «Трех апельсинах», емко обобщил само это явление как *«зрелищем обусловленная музыка»*.

Текст любого сценического произведения Прокофьева представляет собой некий контрапункт нотного и литературного обозначений. В опере последний имеет как бы двойной код: пропеваемое и незвученное слово. В балетах Прокофьева преимущество отдается второму типу текстов, анализ которых и составит цель данного очерка. Подключение же к нотному и словесному текстам третьего типа информации — дневниковых записей и писем Прокофьева — привнесет в данное источниковое поле необходимый объем.

В качестве одного из возможных объектов исследования избирается экземпляр раритетный. Это клавир «Шута», хранящийся в библиотеке Московской консерватории<sup>38</sup>. Об уникальности самого издания речь впереди. Начать, однако, важно с другого. Окончив работу над второй версией партитуры (балет, ор. 21; датирован 1915, 1920 годами), Прокофьев принимает решение сделать не только симфоническую сюиту из этого сценического опуса, но и авторскую фортепианную версию. Причем она осуществляется *не как транскрипция для концертного исполнения пианистом-солистом*, что имело место, например, у Стравинского в «Петрушке» — хронологическом и в известной степени стилевом побратиме «Шута» в кузнице Дягилева.

В чем же причина подобной нерасчетливости концертирующего по миру композитора-пианиста? Почему он не воспользовался возможностью пополнить число своих крупных фортепианных опусов?

Ответ на эти вопросы содержит *Дневник*, из которого узнаем, что клавир «Шута» композитор создает в апреле 1921 года *специально для репетиций*

<sup>38</sup> A. Gutheil (S. et N.Koussewitzky), Breitkopf & Härtel, Berlin-Leipzig, 1922.

под *рояль*, которые проводил художник М. Ларионов<sup>39</sup>, впервые выступивший и в роли хореографа. Во время гастролей дягилевской труппы в Мадриде ему помогал Стравинский, правда, себя в этом особенно не утруждая. Поскольку концертмейстер, озвучивая клавир, слабо владела музыкальным текстом, Прокофьев по просьбе Дягилева наиграл его на фонолу и внес в ноты огромное число режиссерских комментариев. Этим и объясняется особая щедрость на сценографические ремарки, являющиеся важной составляющей любого текста театральной музыки Прокофьева<sup>1</sup>. Однако прежде чем перейти к анализу режиссерской экспликации «Шута», приведем некоторые общие сведения, важные для нашей темы.

«Сказка про Шута (семерых шутов перешутившего)», заказанная Прокофьеву Дягилевым<sup>40</sup> (ему и посвящена партитура), не вошла в число любимых

<sup>39</sup> Начавшаяся война и особенно отделение Л. Мясина в самостоятельную труппу потребовали от Дягилева отложить постановку «Шута» (как выяснилось, на целых шесть лет). Но главной задачей было обрести нового хореографа. Мысль о создании сценической версии «Шута» Дягилев возобновляет в послевоенный период и назначает главным хореографом Тадео Славинского (он вместе с супругой Катрин Девилье исполнял основные партии). Вместе с тем Дягилев просит М. Ларионова быть хореографическим консультантом Т. Славинского, по поводу чего художник пишет Дягилеву 24 марта 1921 года: «Я изучил “Шута” и знаю его наизусть. Я купил большую новую тетрадь и работаю над выходами и танцевальными фигурами. Весь “Шут” у меня в голове, готовый к постановке. Держать его там утомительно».

В судьбе Ларионова-художника «Шут» (как и «Байка про лису» Стравинского) занимает особое место. Современники свидетельствуют, что именно на рубеже 1910–1920 годов Ларионов начинает писать особенно броско, изобретательно, ярко, соединяя лучистые традиции с фольклорными принципами. Основатель «Бубнового валега», М. Ларионов — идеолог лучизма (его работа о лучизме датирована 1913 годом) нередко фиксировал в движении как наброски костюмов, так и других сценических аксессуаров. В своем театральном творчестве он не чурался непосредственности алогизмов, а также вносил элементы, забавы и игры, присутствующие детскому рисунку.

<sup>40</sup> Вот авторское описание начала их совместной работы: «Мы (с Дягилевым) достали пять томов русских сказок Афанасьева, читали их три дня и выкопали сказку (о шуте), на которую еще Стравинский указывал Дягилеву, как на балетный сюжет. Но сказка, состоящая из целого ряда приключений, никак не укладывалась на сцену. В один прекрасный день Мясин попытался распределить одно из приключений в три картины, тогда я присоединил к этому другое, переставил их хронологическую последовательность. Оба приключения отлично соединялись — и сюжет был готов в каких-либо пять минут, изумительно улегшись в шесть картин. Последующие три-четыре дня мы посвящали отделке и разработке этих картин, причем горячее и очень полезное участие оказывал Дягилев, а Мясин очень позабавил нас, придумав для начала танец мыгтя пола. Меня очень занимал этот сюжет, а Дягилев ужасно радовался, что этот сюжет как раз для меня, а главная роль для Нижинского; Нижинский же и будет ставить».

С исключительным вдохновением шел сам процесс сочинения «Шута» именно как русского национального балета. В мае 1915 года композитор пишет: «Дело я сделал: я стал сочинять мелкие темки, пассажи, закорючки для “Шута”, даже особенно не вникая, куда они пойдут, а лишь представлял себе общую характеристику персонажей и событий балета.

сочинений: из балетов Прокофьева Дягилев более всего ценил «Блудного сына». Раскритикованные Дягилевым «Ала и Лоллий» были превращены, как известно, в симфоническую партитуру под названием *Скифская сюита* «Ала и Лоллий». В *Дневнике* Прокофьев признавался: создавая эту партитуру, лишь «выучился сочинять балетные сцены» (I, 215).

Что же касается пути «Шута» на сцену, то он был долгим и мучительным. Недаром 13 марта 1919 года появляется весьма показательная запись: «Письмо от художника Ларионова из Парижа, очень радостное и зовущее меня в Париж (в противоположность Баксту, который определенно говорит, что сейчас ехать не время). Оказывается, декорации для “Сказки про шута” давно написаны Ларионовым, и это известие ужасно меня обрадовало, потому что я привык смотреть на “Шута” как на какой-то миф и даже почти забыл его музыку» (II, 26)<sup>41</sup>.

Партитуру «Шута» Прокофьев ставил достаточно высоко, и, защищая свое детище от перманентной критики, говорил, что народные сказки бывают злыми, за что не стоит композитора ругать. Ввиду же его музыкальных качеств желательно рекомендовать его театрам. Вместе с тем успех Прокофьева в ранние годы напугал тех, кто успел уловить в молодом таланте признаки гениальной личности. Прокофьев сразу выделился из притязавшей толпы «молодых искренней настроенностью голоса и смелыми приемами музыкального мастерства. В меткости образов, в расчетливом расходовании музыкальных средств видна была уверенная и искусная работа, невидимая широким кругам “ценителей”, но сразу очевидная уху специалиста. Истинных же специалистов, как известно, так же мало, как и настоящих композиторов»<sup>41</sup>.

Стравинский говорил, что музыка (если она не связана со словом) не в состоянии выразить ничего, кроме себя самой. Прокофьев демонстрирует свой особый пиетет перед словом не только в отношении собственного творчества. Он много и охотно высказывается в связи с деятельностью современников. Для композитора существенен не только общий характер, стиль

---

К моему удивлению, темы сыпались, как из рога изобилия. С такой легкостью мне давно не приходило ничего в голову. Я подходил к роялю несколько раз в день, присаживался минут на пять и почти каждый раз что-нибудь заносил в тетрадь. Каждое новое появление тем меня радовало. Неожиданно по прошествии двух-трех майских недель, получился совсем приличный результат: свыше пятидесяти лоскутков для будущего балета – огромный материал. Национальный оттенок довольно ярко сказывался в них. Я всегда теперь думаю, когда сочинял, что я русский композитор и шуты мои русские, и это мне открывало совсем новую, непочатую область для сочинения. Может быть, отсюда и такая легкость сочинения этих темок и завитков» (I, 536).

<sup>41</sup> *Нестьев И.* Новое о великом музыканте // Век нынешний и век минувший. М., 1986. С. 91.

и склад литературного текста. Он практикой доказывает весомость каждого слова, которое самоценно, а потому требует нахождения адекватных средств воплощения.

Словесные комментарии Прокофьева к клавиру балета, с его «зрелищем обусловленной музыкой», таковы, что демонстрируют главный принцип: композитор почти *никогда не объясняет, а предпочитает информировать и показывать*. При созерцании внешнего мира он наделен чуткостью, и умеет это передавать не только в звуках, в тексте либретто, но и в словесных комментариях, зафиксированных чисто режиссерски.

«Шута», *первую балетную постановку на сцене*, Прокофьев рассматривал как огромное событие в своей жизни. Она же оказалась и дебютом Прокофьева-дирижера на театре. К этому Дягилев отнесся несколько настороженно, сказав: «Дирижируйте, если сумеете». Во время подготовки «Шута» Прокофьев, находясь за дирижерским пультом, уделял особое внимание работе прежде всего с оркестром. Но с не меньшим интересом композитор ждал и другого момента: когда, слушая из ложи, сможет объективно оценить и инструментовку произведения (которая, кстати, давалась нелегко), и реальное звучание оркестра, да и хореографическое решение спектакля. Обо всем этом Прокофьев весьма подробно сообщает в *Дневнике*<sup>III</sup>.

Хореографическая же разработка балета как раз и казалась Прокофьеву рискованной, так как М. Ларионову, уже написавшему для «Шута» декорации и костюмы, Дягилев доверил и собственно хореографическую сторону спектакля (художнику ассистировал Т. Славинский, исполнявший роль Шута). Зная об этом эксперименте, Прокофьев, видимо, и решил взять на себя функцию хоть и виртуального, но *главного режиссера спектакля, зафиксировав в нотном тексте клавира концертмейстера огромное количество режиссерских помет*, не сравнимое ни с одной его сценической партитурой.

Что ж, поблагодарим за это Ларионова и перейдем к рассмотрению авторской режиссерской экспликации балета «Шут», с тем чтобы доказать мысль фундаментальную: не столько в «Шуте», что составляет случай, повторяем, уникальный, сколько во всем театральном творчестве Прокофьева при рождении сценического произведения выступали *в неразрывном единстве чувство режиссерского предельшияния и его непосредственная реализация в нотном тексте, в том числе и в виде конкретных постановочных идей*.

Либретто «Шута», созданное по народной сказке Пермской губернии, из сборника Афанасьева, состоит из шести эпизодов-картин. Их названия говорят о связи с местом действия. Нумерация же приведена Прокофьевым до картины: Горница Шута (I), У семерых шутов (II), Двор Шута (III), Парадная комната Шутов (IV), Спальня купца (V), Сад купца (VI).

В либретто сам информационный тип подачи событий настолько действенный, что позволяет Прокофьеву переносить в вербальный комментарий клавира *неизменные строки* из либретто или слегка их переделывать в режиссерских пометах. Например, информация в либретто: «Вдруг приходит Шут, а с ним семеро солдат». В клавире, в заключительной картине, перед маршем солдат, Прокофьев фиксирует: «Появление Шута во главе семи солдат» (ц. 273, *Marziale*). Прямая же речь Шута, обращенная в либретто к купцу, в режиссерской экспликации картины переводится в развернутое описание событий: «Шут требует сестру сначала у семерых шутов, а затем, когда те подают ему козлуху, у купца. Велит солдатам арестовать их. Купец платит триста рублей, лишь бы отпустили» (ц. 285–286). Последние ремарки в картине таковы: «Купец удаляется, унося козу. Заключительный танец. Шут с бумажником и Шутихою, а солдаты с шутиными дочерями» (ц. 299, 300). При фиксации этих событий в либретто была использована весьма близкая, но более краткая информация: «Перепугался Купец, заплатил триста рублей, лишь бы отпустили. И стал Шут веселиться с бумажником, а солдаты с шутиными дочерями»<sup>42</sup>.

Обратим внимание на такой для Прокофьева специфический момент: балетное либретто включает в себя *разговорные эпизоды, где речь ведется от первого лица*. Так, уже в экспозиционной первой картине, когда Шут, сидя на печи, выдумывал, какую бы ему шутить шутку, он с такими словами обратился к Шутихе: «Хозяйка, смотри: придут к нам семь шутов, я велю тебе собирать на стол, ты не захоти, и я будто тебя убью. А когда ты упадешь, я возьму плетку, ударю раз — ты пошевелись, ударю два — ты повернись, ударю три — ты встань и поди собирать на стол. Тогда мы дорого продадим плетку».

В пятой картине приведена прямая речь Молодухи, которая, став женой Купца, так просила «поветриться» в сцене в спальне: «Ой, родной, что-то плохо мне. Высади меня в окошко по холсту поветриться, а как тряхну холстом, назад тyani». Купец послушался, а когда вытянул обратно, на простыне болталась козлуха. Испугался Купец, стал звать челядь и домашних: «Спасите, добрые люди, жена оборотилась козлухой!».

Коварный Шут в сопровождении семерых солдат продолжает разговор с горемычным Купцом в финальной шестой картине. Он обвиняет нерадивого мужа, что тот уморил «сестру» (роль которой сам же блистательно сыграл): «Что вы наделали, собаки? Где моя сестра?.. — Такой, сякой! Взял сестру, а отдаешь дохлую козлуху. Я возьму тебя и укуку!».

<sup>42</sup> В этом эпизоде, который композитор обозначил как «Заключительный танец», черты итоговости, финальности укрупняются путем собирания «интонационных камней» (звучат лейтмотивы главных действующих лиц — Шута, ц. 299, Купца, ц. 295, и коллективных персонажей).

О наличии общих моментов в оперных и балетных спектаклях Прокофьева свидетельствует не только использование в либретто хореографического спектакля образцов разговорной речи. Есть совпадения в драматургии, в отдельных формах, в принципах развития и экспонирования. К этой важной теме мы еще вернемся. Но сразу обратим внимание на сходные образно-смысловые ситуации, которые имеют применения не только в балетных музыкальных текстах, но и в оперных. В связи с «Шутом», в частности, трудно было бы обойтись без аналогий с «Любовью к трем апельсинам», которая была создана в 1919-м, т. е. в период работы над «Шутом» (1915, 1920). Даже в названиях обоих спектаклей, творчески преломляющих эстетические позиции театра представления, театра масок, фигурируют числа, весьма важные для сказочной символики: тройка и семерка!<sup>IV</sup>

Именно режиссерские комментарии, как вербальная сторона текста «Шута», содержат еще один штрих, примечательный для музыкального театра Прокофьева. Речь идет об использовании *коротких назывных предложений* в ариозных эпизодах ранних опер или, напротив, в титульном перечислении номеров балетных партитур 1930–1950-х годов. Во всех случаях особую роль играют *глагольные формы, фиксирующие действие*. Примерами могут служить, допустим, такие заглавия в «Каменном цветке», как «Хозяйка увлекает Данилу за собой», «Хозяйка показывает Даниле...».

Уже исходная картина «Шута» демонстрирует этот принцип сполна. Вот только первые комментарии Прокофьева: «Шут сидит на печи. Шутиха моет пол. Шут спрыгнул с печки. Шут начинает объяснять Шутихе свой план. Появляются семь шутов. Шут приказывает жене собирать на стол». Далее режиссерские комментарии сообщают, *где и как* Шут «убивает» Шутиху: таинственно приносит плетку, совершает три удара, и Шутиха «воскресает».

Режиссерские ремарки Прокофьева, приведенные в клавире «Шута», можно подразделить на несколько категорий: протяженные, последовательно описывающие характер действия, а также краткие двух видов — либо портретирующие образы героев, либо сопровождающие эпизоды с повышенной динамикой действия, в которых возникает «зрелищем обусловленная музыка», столь любимая Прокофьевым. В данном очерке уже не раз встречается образное выражение Б. Асафьева, адресованное аналогичным эпизодам «Любви к трем апельсинам» (в их числе, например, начало второго действия со «спектаклями» Труффальдино).

Явно повышенной динамикой действия обусловлена музыка эпизода «воскрешения» Шутихи, где весьма малое количество тактов иллюстративного текста режиссерски откомментировано Прокофьевым следующим образом: «Первый удар плеткой» (ц. 41+2 такта), «Второй удар плеткой» (ц. 41+3 такта), «Третий» (ц. 41+4 такта). Каждый удар совпадает с сильной долей такта,

активизирован энергичной тиратой и тремолирующим фоном. На третьем ударе Шутиха «воскресает».

Комментарий «Первые неверные шаги» отнесен к последующим четырем тактам (ц. 42), где через выразительную паузу повторена двухтактная фраза из лейтмотива Шута, которая обычно сопровождает и появление Шутихи. Динамика и тембры выступают здесь как показательные атрибуты «инструментального театра» (крещендирующая вилка от *piano* к *sforzando*, а затем гобой, который неизменно сопровождает мотив Шута). *Allegro irresoluto*, иллюстрирующее «первые неверные шаги», через четыре такта сменяется *Allegro marcato* — собирать на стол Шутиха идет в лапидарном маршевом движении (ц. 43).

Обратим внимание: приведенные пять режиссерских ремарок (от первого удара плеткой до «воскрешения» и собирания на стол) расположены только на пяти тактах (!) музыкального текста балета.

К аналогичным типам режиссерских ремарок следует отнести также тексты, сопровождающие эпизод хохота Шута и Шутихи (ц. 54, оstinатное вдалбливание *си-бемоля* с форшлагом в высоком регистре), когда они, «оставшись одни, помирают со смеху». Аналогично зарисован рев дочерей шутов (ц. 214) или фрагмент (ц. 8), изображающий, по комментарию Прокофьева, момент спрыгивания Шута с печки (маркированные пунктиром скачки на октаву и дециму)<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Видимо, считая прыжки главным способом передвижения шутов, Прокофьев наделяет их статусом лейтмотива (ц. 25 + 2 такта), сотканного из интервальных ходов на септиму и нону.

Как обычно, количество событий, а потому и режиссерских ремарок, возрастает в балете к концу действия. Таков и финал четвертой картины, определенный Прокофьевым как «Смотрины» (ц. 199). Главные действующие лица здесь Купец и Молодуха (переодетый Шут), а потому их лейтмотивы привлекаются особенно активно. В частности, с темы Купца и начинаются «Смотрины», где его звуковая характеристика идет в ритмическом увеличении, в высоком регистре струнных.

Характерно, что каждая словесная ремарка, по сути, раскрывает и тематический состав развивающийся сцены: «Купцу приглянулась стряпка» (ц. 203) надписано над эпизодом, экспонирующим фрагмент темы Молодухи. Здесь ее восходящее поступенное движение в объеме сексты и октавы (ц. 153 и ц. 184) совпадает с ядром мотива смеха (Танец смеха, ц. 19; сценка, где Шут и Шутиха помирают со смеху, ц. 55, ц. 68, и вплоть до заключительного всеобщего хохота — ц. 328 и ц. 330). Словом, как и в «Любви к трем апельсинам», смех становится зримым персонажем спектакля, появляясь, по разным поводам, буквально в каждой сцене.

Однако вернемся к ремаркам эпизода «Смотрины». После того как Купцу приглянулась Молодуха-стряпка, «Шуты поднимают его на смех» (ц. 204, звучит гамма смеха). «Но Купец уже влюблен» (ц. 206), и мотивы из темы избранницы Купца теперь трактованы как любовное признание: ремарки *Meno mosso* и *Molto amoroso*. «Купец кланяется обществу, держа за руку стряпуху. Ужас шутов и дочерей» — ц. 209 — трубы и тромбоны с сурдинами маркированно излагают гаммообразный фрагмент лейтмотива Молодухи. «Купец торжественно уводит стряпку» (ц. 210) на звучании, разумеется, собственного лейтмотива.

«Шуты в бешенстве. Дочери ревут» (ц. 214), «Шуты бросаются бить свах» (ц. 217) — таковы комментарии к музыке заключения сцены, написанной Прокофьевым как озорное, чисто буффонное скерцо. Словом, как явствует из приведенных примеров, *большие ремарки* Прокофьева с разной степенью подробности *описывают череду событий* разворачивающегося действия<sup>44</sup>.

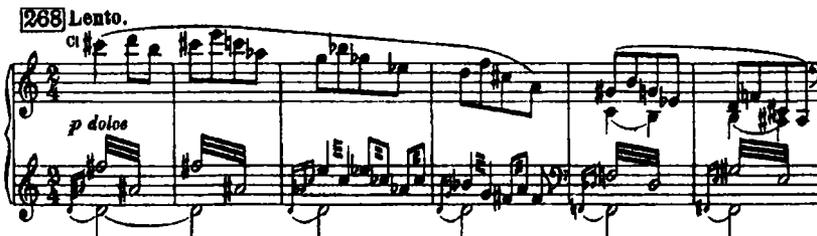
*Краткие же режиссерские указания* композитора (обычно из двух–четырех слов) *обращают внимание на конкретный поступок* («Молодуха ревет!»,

<sup>44</sup> Приведем несколько примеров длинных ремарок, фиксирующих процессуальность действия. Конец четвертой картины: «Купец тянет простыню. Появляется привязанная к простыне козлуха. Купец в страхе зовет на помощь. Сбегают свахи и домашние» (ц. 255). Середина финальной картины: «Шут требует сестру сначала у семерых шутов, а затем, когда подадут ему козлуху, у Купца. Велит солдатам арестовать их. Купец платит триста рублей, лишь бы отпустили» (ц. 285). Начало второй картины: «Семь шутиных жен за семью столами ожидают семерых мужей» (ц. 73). Заметим, что ремарки, относящиеся к описанию действия, к портретам и жанровым уточнениям, составят в балетах 1930–1940-х годов суть номерной системы многоактных прокофьевских спектаклей.

ц. 162; «Козлуха подохла», ц. 267; «Купец ласкает молодую», ц. 242; «Купец удаляется, унося козу», ц. 299; «Шуты в бешенстве. Дочери ревут», ц. 214).

Другое предназначение кратких реплик — объявить о музыкальном портретировании. Именно таким образом введены такие действующие лица, как, например, Молодуха (ц. 152) и Купец (ц. 194)<sup>45</sup>. Что касается музыкального портрета Шута, то он единственный не одномоментный, а, скорее, наоборот, процессуальный. Его функция в балете крайне важна и показательна для прокофьевского индивидуализированного слышания больших инструментальных форм. Речь идет о скрепляющем присутствии в драматургии сочинения ведущей темы-идеи: в концерте, сонате, симфонии, опере и балете. В частности, в Первом фортепианном концерте композитор возлагает на трехкратное проведение темы вступления функцию «трех китов», на которых покоится архитектоника произведения.

Между шестью картинами возникает пять антрактов, неизменно построенных на лейттеме Шута, которая развивается по системе рассредоточенных вариаций. Мимоходом заметим, что своим рождением антракты обязаны Дягилеву, так как именно он, иницируя рождение второй редакции «Шута», уговаривал Прокофьева уйти от сюитности в пользу симфонизации партитуры. Антракты используют не только ведущую тему главного героя балета, но и тематически важные единицы каждой картины. Драматургическая функция оркестровых соло в «Шуте» подобна авторскому комментарию (аналогично «Прогулкам» в «Картинках с выставки» Мусоргского). Симфонические эпизоды создают эффект послесловия-договаривания к только что завершившемуся действию. По масштабу они достаточно разные: большинство из них миниатюрны, но есть и развернутые (4–6 страниц фортепианного текста). Все они вводятся, разумеется, вне всяких режиссерских комментариев, но с обязательным режиссом в последнем такте — «Занавес».



<sup>45</sup> Ремарками обозначены начала разных танцев — «Смеха» (ц. 19), «Шутиных жен» (ц. 83), «Поклонов» (ц. 197), «Шутиных дочерей» (ц. 185), «Обрядового» (ц. 260), Заключительного (ц. 300), или шествий («Похоронное», ц. 112), маршей (ц. 35 и ц. 210).

Самые краткие антракты, первый и пятый (по одной странице), следуют *attacca*. Как и предыдущие, аналогичные, эпизоды тематически слиты со своей картиной. Пятый является лирико-меланхолическим постскриптумом к любовной Пятой картине. Темп здесь медленный (*Lento*), динамика колеблется между *p* — *mp* — *pp*, агогический комментарий ориентирует звучание на *dolce*, либо *dolce espressivo* (Пример на с. 52).

Открытая иллюстративность музыки, как уже подчеркивалось, исключает режиссерский комментарий. Форма этого фрагмента (*a*, *a*<sup>1</sup> // *b*, *a*<sup>2</sup>, с тактовым соответствием 8+8 // 7+8) — двухчастная репризная. Тема Шута звучит у кларнета и гобоя, а раздел *B*, что заимствован из сцены «Опускания Молодухи на простыне»<sup>46</sup>, инструметован тембром скрипок и виолончелей *sul ponticello* (с ремаркой *Allegro sostenuto*).

Рондообразные структуры, многократно использованные Прокофьевым в произведении во второй редакции «Шута», дополнены вариационным развитием его лейтмотива. Ведущая тема балета трактована композитором как источник рассредоточенного вариационного цикла в пяти вариациях-антрактах. Но не только. В виде мелодических сегментов лейтмотив Шута использован во многих картинах. Здесь варианты темы выступают в той же цементирующей форму роли, но уже локально — в масштабе крупного фрагмента картины<sup>47</sup>.

Поиски механизмов интенсификации действия у Прокофьева можно наблюдать с ранних этапов творческого пути, когда, еще лишь разыскивая сюжет, он умел предвидеть оригинальные сценические решения. Но не только. При этом композитор любил себя похвалить за находку, фиксируя в *Дневнике*, что подобное «еще никому не приходило в голову!». Уже в 1910-е годы в композиторских записях можно нередко встретить сообщение о «гениальном плане новой оперы». Вот одна из таких импровизаций 1917 года: «Сцена представляет разрез многоэтажного дома, т. е., пожалуй, довольно и двухэтажного: две комнаты вверху, две внизу. Действие происходит то одновременно во всех четырех, то в двух, то перебрасывается из одной комнаты в другую. Сюжет... Я, право, не знаю, какой, но это дает самые фантастические возможности, с самыми невероятными ансамблями и противоположениями настроений: смеха в одной комнате, горя в другой» (I, 652). Само это явление хочется определить как прокофьевский *режиссерско-драматургический полиэкрэн*, но это уже тема другого очерка.

---

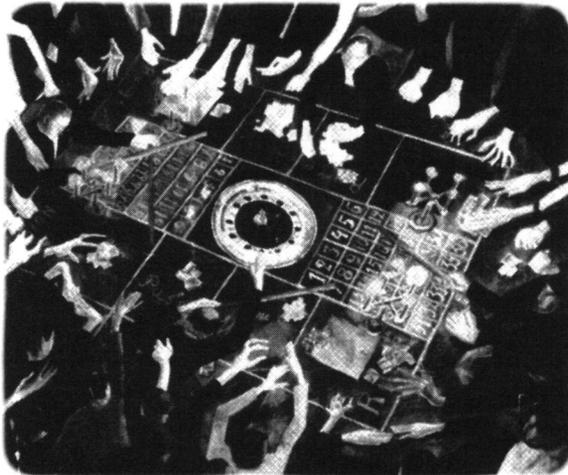
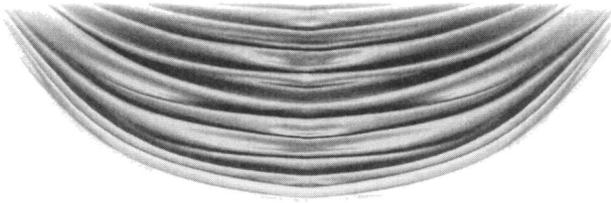
<sup>46</sup> Кстати, сама сцена с «Опусканием Молодухи на простыне» относится к бесчисленным образцам «зрелищем обусловленной музыки». Здесь (ц. 255), нисходящее движение, которому предшествуют короткие тематические густки, сродни мотиву «метания шарика» в игорном доме или бегу туда Алексея («Игрок»). Близка названным эпизодам и сцена все нарастающего смеха в «Апельсинах».

Уже начало наблюдений над режиссерскими устремлениями Прокофьева позволяет констатировать, что *театральным режиссером и драматургом он ощутил себя также рано, как композитором и исполнителем.*

Изначально заявили о себе *сходные музыкально-драматургические моменты в оперных и балетных спектаклях.* Налицо очевидные совпадения в архитектонике, в принципах развития и экспонирования, в трактовке отдельных форм. Думается, что, например, универсальная *монтажная структура ведущих номеров приобретена балетным театром Прокофьева не без воздействия близких по характеру оперных сцен.* Прототипами для развернутых балетных сцен и номеров могли, в частности, служить не замкнутые по форме оперные арии, а монтажные по своей сути сквозные сцены.

Итак, была предпринята попытка показать силу эмоционально-ассоциативного воздействия режиссерских ремарок Прокофьева. Наряду с фиксацией музыкального текста, подобные записи выступали как носители театрально-драматической идеи спектакля, т. е. приближались к *экспликациям.* Это и доказывает *факт: композитор обладал режиссерским слышанием с последующей фиксацией постановочных идей, что и составляло неотъемлемую грань его многокомпонентного творческого процесса.*

К сожалению, судьба «Шута» складывалась неоднозначно. Первые блистательные успехи за рубежом не открыли достойную дорогу этому солнечному балету на отечественной сцене ни при жизни Прокофьева<sup>VI</sup>, ни после его ухода. Лишь одна из трех сказочных балетных партитур — «Золушка», обретет сразу и навсегда восторженных поклонников во всем мире.



# Действие второе

*В мире оперы*



*Картина четвертая*  
**На пути от «Великана» к «Мадалене»**

*При понимании сцены, при гибкости, свободе и выразительности декламации, опера должна быть самым ярким и могущественным из сценических искусств.*

С. Прокофьев

Отечественное оперное искусство прошло в своей истории путь славный, практически всегда оставаясь в центре внимания публики XVIII–XIX веков. В следующем же столетии жанр явно сдал позиции: созданные в минувшем веке оперы лишь в небольшом количестве выдержали испытание временем — в репертуар мирового театра вошло избранное. Им оказалось великое наследие первой половины XX века, прежде всего Прокофьева, Шостаковича, Стравинского.

Как известно, классическая опера органично усваивала стилистические принципы и языковые особенности разных музыкальных эпох и вольно развивалась в контексте уже сложившихся канонов жанра. В XX столетии, вовлеченная в авангардные поиски, опера начинает менять многие имманентные качества, в том числе коммуникативные свойства, о чем свидетельствует сам состав воспринимающей аудитории, нередко — фестивали современной музыки. Стилистические и языковые преобразования в музыкальном театре начала века (изменение мелодики в контексте разрушения ладотональности, утрата интереса к устоявшейся структуре многоактной оперы, сочетающей номерной принцип со сквозными сценами) требовали новых подходов к основополагающим традициям жанра.

Путь Прокофьева по разведке возможностей развития оперы уникален: и по количеству созданного, и по принципам организации самого оперного текста. В первой половине минувшего столетия трудно сопоставить с Прокофьевым, за исключением Стравинского, кого-либо из крупных творцов отечественного музыкального театра. Возможно, в его истории оперная магистраль выглядела бы иначе, не будь фактически разгромленным сначала оперное, а затем и балетное творчество Шостаковича. Жить и творить в канонах административных предубеждений в культуре тоталитарного режима означало для многих композиторов, в том числе для Шостаковича, вынужденное расставание с театральными жанрами как «опасными» и переключение на стезю инструментализма.

Неизменность контактов Прокофьева с оперой демонстрировала движение против течения: если возникали затруднения с постановками опер на сцене (а это было, к сожалению, почти всегда), композитор создавал для знакомства публики с музыкой оперы симфонические сюиты и продолжал свой вольный поиск новых оперных сюжетов<sup>1</sup>.

Неиссякаемые возможности оперного жанра всегда открывали Прокофьеву собственный избирательный подход, как к традициям классики, так и к современным тенденциям. В его оперном театре практически вновь осознанными оказались многие темы и сюжеты, которые, не будучи ранее инсценированными, изначально могли казаться для оперы неприемлемыми (Достоевский, Брюсов, Толстой). Нередко именно литературный первоисточник формировал новые языково-драматургические приемы в типизации героев. В операх Прокофьева рождение оригинальных драматургических идей, тем, образов, средств выразительности происходит на перекрестке двух художественно-исторических путей: с одной стороны, композитор продолжал живые традиции классической оперы (отечественной и зарубежной) в их достаточно устойчивых формах, с другой — органично впитывал достижения современного театра (в том числе драматического) и кинематографа, творчески вписывая их в историко-стилевый контекст оперы.

В операх-драмах Прокофьева психологизм и лиризм оставались основными эмоционально-образными константами жанра. В комических операх их сменяет образная характеристичность, ирония, пародия, гротеск. Таким образом, при всей своей новизне спектакли Прокофьева, сохраняя тесные связи с предшествующим этапом развития мировой оперы, вырабатывали его современную российскую специфику. Об этом свидетельствуют такие черты, как литературоцентризм, монологичность. Большая же роль хора была подготовлена всей отечественной историей жанра как ее неизменного творческого потенциала. Словом, Прокофьев активно внимает тому, что происходило на театре, как до него, так и вокруг. Однако ко всему он подходит со своими мерками. Как известно, влияние Дягилева на молодого композитора было тотальным, определяющим многое в стиле балета и его драматургических особенностях. Однако, несмотря на то что Дягилев считал оперу отжившей свой век, это никак не сказалось на отношении Прокофьева к самому жанру.

---

<sup>1</sup> Случай с «Повестью о настоящем человеке» как пример вынужденной частичной адаптации сочинения к «рекомендациям» чиновников от культуры абсолютно единичен и продиктован черными тучами событий 1948 года). Но и тогда, пережив болезненно унижительное обсуждение, а по сути разгром последнего оперного детища, Прокофьев письменно констатировал, что вновь будет работать над созданием оперы. Начиная с детских лет и до исхода он просто не мог существовать иначе.

Свои первые шаги на оперном поприще композитор скрупулезно описывает в *Автобиографии*. Фраза восьмилетнего Сережи: «Мама, я хочу написать оперу», — давно стала неизменной цитатой в биографических очерках о жизни и творчестве композитора. Так же как и реакция матери: «Как можешь ты написать оперу? Зачем говорить такие вещи, которые ты исполнить не можешь!». «А вот увидишь», — последовало в ответ (51)<sup>2</sup>.

Путь к фиксации первого оперного текста был трудным потому, что «умение записывать» не поспевало за мыслью, которая в «Великане» «делает прыжок вперед, по сравнению с предшествующими пьесами» (56)<sup>1</sup>.

При автоанализе первой оперы в главе «Детство» Прокофьев выделяет из материала маршевую тему в Фа мажоре, которая нравилась больше других. И хотя на нее не обратили внимание взрослые, «тема была несравненно тоньше и значительней, и по ней можно было судить, что сочинение музыки становилось не забавой» (60).

С готовой рукописью «Великана» Прокофьев пришел к матери в начале лета 1900 года и заявил: «Мама, ты сказала, что я не напишу оперу, а я вот написал!». «Она, прежде всего, изумилась, когда же я успел это сделать. Затем заговорил скепсис: не стоит увлекаться, чтобы потом не разочаровываться. Но пошли к роялю — и оказалось складно, даже занимательно» (60–61).

«В конце 1900 года, в возрасте десяти с половиной лет, я принялся за новую оперу — “На пустынных островах”. Между “Великаном” и “Пустынными островами” были сочинены кое-какие мелочи, но “Острова” были задуманы в широких масштабах и постепенно поглотили большинство других материалов» (71). «Сюжет “Пустынных островов” был самый, что ни есть, детский: в бурю разбивался корабль, герои попадали на пустынные острова... Над этой оперой я провозился полтора года, сочинив только увертюру и первый акт в трех картинах, но каждая картина была величиною чуть ли не со всего “Великана”» (72).

По автооценке Прокофьева наиболее удачным фрагментом была буря (начало второй картины), в котором явно чувствовались отзвуки Двенадцатого этюда Шопена и музыки Бетховена: «Бетховенское влияние проглядывает и в других моментах “Пустынных островов”. По сравнению с “Великаном” шаг вперед: нет больше метрических ошибок, появляются уменьшенные септаккорды... Рядом с этим были и комические открытия: я впервые услышал о дубль-диезах и, не зная истинного их применения, стал вставлять где попало. “Пустынные острова” писались до одиннадцатилетнего возраста. Не все время, конечно, но с перерывами: я начинал, бросал, возвращался, комбинировал. За то время я развивался» (73–74).

<sup>2</sup> Здесь и далее страницы указаны по разделу «Детство» в *Автобиографии*, который написан в 1939 году.

В бытность занятий с Глиэром, результаты которых Прокофьев всю жизнь оценивал исключительно высоко, он все же констатировал, что «по части технологии некоторые рекомендации учителя имели и обратную сторону: Глиэр привил и некоторые вредные влияния, которые я изжил много позднее, с наступлением зрелости. Так, например, хорошо, что он научил меня песенной форме и объяснил «квадратное» построение: четыре такта плюс четыре. Это внесло порядок в мою музыкальную мысль. Но он не учел, что это надо выучить для того, чтобы потом забыть... Я же надолго попал в объятия квадрата. Между тем мои предыдущие темы укладывались в самую разнообразную творческую продукцию.

Вторая вредная привычка – некоторых шаблонных модуляций, во власти которых находился сам Глиэр. Таковы отклонения в шестую и третьи ступени, которые ранее не приходили мне в голову... По счастью они не нашли длительных симпатий.

Наконец, третьим внушением была секвенция, которую я тоже не знал до толе. Секвенцию надо знать, но надо ее и опасаться... На первый взгляд кажется, что секвенция поднимает эмоциональную сторону и переносит фразу в новую краску через повторение в другом тоне. На эту удочку попадают многие композиторы. На самом деле эффект от секвенции достигается дешевым средством и как дешевка должен быть отвергнут» (101–103).

Вместе с тем Глиэр утверждал, что «в ранних композиторских опытах Прокофьева было много рассудочного, от “головы”». Действительно, еще с юных лет Прокофьев стремился поверять эмоцию рассудком, обладал страстью к изобретательству и комбинированию различных элементов. Придуманности молодой композитор не боялся и в отроческие годы, но всячески избегал сентиментальности (в силу последнего обстоятельства тогда недолюбливал Шопена).

Любопытно, что *строить систему своих взглядов на оперу Прокофьев практически начинает*, как говорится, с младых ногтей, приступив в *девять лет* с невероятной смелостью к сочинению серии опер: за «Великаном» последовали «На пустынных островах», «Пир во время чумы» и «Ундина». Об этом композитор напишет в конце 1930-х годов в беллетристическом очерке «Детство»<sup>3</sup>. В декабре 1901 года родители взяли его в Петербург, а затем в

<sup>3</sup> Во время поездки в Москву (1900) Прокофьев впервые оказался в оперном театре, где слушал «Фауста» и «Князя Игоря», смотрел «Спящую красавицу». Показателен перечень того, с чем познакомился Прокофьев в консерваторские годы: «Наль и Дамаянти» Аренского, «Фиделио» Бетховена, «Кармен» Безе, многие оперы Вагнера («Летучий голландец», «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Кольцо нибелунга»), Верди («Травиата», «Риголетто», «Аида»), «Фауст» и «Ромео и Джульетта» Гуно, «Лакме» Делиба, «Манон» и «Вертер» Массне, «Гугеноты» Мейербера, «Фра-Дьяволо» Обера, «Тоску» Пуччини. Из русских опер: «Князь Игорь» Бородина, «Русалка» Даргомыжского, «Борис Годунов» Мусоргско-

Москву. «...как выявившего себя оперного композитора меня, прежде всего, повели в оперу. Так я побывал на “Жизни за царя”, “Русалке”, “Демоне”, “Травиате” и “Кармен”» (81–82). В Сонцовке у подростка сложилась целая вереница собственных пристрастий, среди которых *«доминировали театральные представления, подкрепленные новыми элементами из виденного в Петербурге»* (86) (выделено мной. — Е. Д.)<sup>11</sup>.

Итак: осознание в себе будущего театрального композитора пришло по-моцартовски рано: написав «Великана», Прокофьев по сути начинает уже складывать свое отношение к опере. Происходило это разными путями: в критике, пусть по-детски прямолинейной, увиденного (шедевров классического репертуара) в оперном театре, а также в фантазийной раскованности, в удивительной смелости при создании детско-юношеских оперных произведений. Учтем, что даже *при составлении первого оперного либретто*, «Великана», *Прокофьев уже опирался на свой немалый опыт выдумывания детских пьес*, которые сочинялись для совместного разыгрывания с дворовыми мальчишками и девочками.

Занимаясь литературным трудом разного рода, Прокофьев не без гордости констатировал, что вполне овладел профессией писателя. Добавим: быть может, и не стремился специально, но им стал. Много лет спустя, критически рассматривая свои детские сочинения обнаруживал те черты и отмечал те явления, которые будут постоянно присутствовать в его творческом процессе. Постепенно они складывались в единое целое — во взаимосвязанную *систему индивидуального театрального стиля*. При изучении своих ранних рукописей фиксировалось, например, что «склонность работать со своим материалом осталась у меня на всю жизнь» (39). Отмечался и интерес к фольклору, который пусть и бессознательно, но закладывался в ранний сонцовский период. Много позже композитор заметит: «... когда я в 24 года попробовал, чтобы музыка моя была русской, материал, хотя и собственный, но в русском складе, потек легко и естественно» (93). Это самонаблюдение относилось к периоду работы над созданием «Шута».

В самые ранние детские годы Прокофьев обнаружил интерес к феномену монтажности, т. е. *к составлению в виде сюиты протяженной формы из мелких сочинений*: «...одна из пьес 1901 года, посвященная отцу, пестра по содержанию и представляет собой сюиту из семи отдельных эпизодов, иногда связанных, а иногда за волосы друг другу притянутых» (87). Кроме того,

---

го, «Демон» и «Нерон» Рубенштейна, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского. Из Римского-Корсакова посмотрел многое: «Псковитянку», «Снегурочку», «Садко», «Царскую невесту», «Сказку о царе Салтане», «Каша Бессмертного», «Пана воеводу», «Сказание о невидимом граде Китеже». Словом, «количество музыки, которое проходило сквозь меня, было огромным», — резюмирует композитор.

вошло в привычку работать то сразу над отдельным куском, то над целой сценой.

Будучи зрелым композитором Прокофьев заметит в своих детских работах свободное перемещение уже готовых тем. В частности, «Пустынные острова» свободно насыщались «старым» материалом. По отношению к мелким пьесам в одной из тетрадей записано: «Все темы взять отсюда в “Пустынные острова”, которые продолжали поглощать более мелкие опусы» (79).

В процессе выработки индивидуального подхода к опере Прокофьев обдумывал множество возможных литературных источников. Естественно, только лишь их малая толика удовлетворила комплексу складывающихся эстетических установлений композитора. Однако несомненный интерес представляет возможность заглянуть в виртуальный оперный театр Мастера. Порой наткнувшись на сюжет совсем не оперный, Прокофьев мог в самом литературном материале сразу узнать необходимые ему оперные черты. Так мелькали в его воображении сюжеты Гоголя и Ремизова. Пушкина же Прокофьев видит как реального героя оперы.

Всегда привлекали сказки, с большими фантастическими сценами и нечистью, но особенно сюжеты с «повышенной эмоциональной температурой». Вот некоторые из дневниковых записей 1910-х годов по этому поводу: «...какую прелестную оперу можно написать на гоголевскую “Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”. Самая разительная поэзия бывает в те моменты, когда отрываешься от обыденщины. Так вот, среди обыденщины ссора этих двух господ, какие чудные картинки Малороссии можно набросать!» (I, 589).

Иногда возможность оперного воплощения возникала через отказ от балетной идеи: «Ремизов прочел мне своего “Алалей и Лейлу”, сюжет для балета, который пять лет обсмаковывался Лядовым... Ремизов, у которого просили этот сюжет после смерти Лядова и Черепнин и Штейнберг и другие, непременно хотел, чтобы написал я. Ремизов — специалист по всякого рода русской нечисти и, будучи сам похож на какую-то кикимору, уснастил “Алалей” таким множеством всяких фантастических, лесных сцен с такими удивительными именами, прозвищами, выкриками и изложил это таким прелестно-витиеватым слогом, что мне сразу стало ясно, что в балете вся соль пропадет: надо писать оперу. Но пока о новой опере думать рано — через год. “Алалей и Ала” — прелесть, но со всем этим материалом надо создать абсолютно новый сценарий. Я напишу эту оперу». (I, 620).

Однако через некоторое время в воображении Прокофьева сюжет этот стал постепенно блекнуть и отмирать: «Мысль написать оперу на “Лейл” была поколеблена, во-первых, суждением Демчинского, во-вторых, ярыми нападками на этот сюжет Сувчинского и Игоря Глебова, доказывающих, что весь этот лесной

фантастический мир при перенесении на сцену превратится в жалкую бутафорию». Так как Ремизов ничего нового не изобретал взамен забракованного Демчинским, после революции от него как-то отстранились в Мариинском театре. В воображении Прокофьева возник «гениальный план новой оперы! Право же, это еще никому не приходило в голову! — восхищается собой Прокофьев. Причем рождение нового плана оперы шло не от импульса литературного первоисточника (роман, повесть, либо театральная пьеса). В виде «скелета» выступила конструктивная идея — параллельного действия в разных комнатах многоэтажного дома, где в одной комнате — смех, в другой — горе.

5 октября 1913 года обсуждает тему поиска сюжета с Мясковским: «Я сказал Мясковскому: “Голубчик, ну дайте мне хороший сюжет для оперы!”. Он ответил, не задумываясь: “Идиот” Достоевского”. Sic!» (I, 363). Заметим, кстати, что именно этот роман Достоевского был единственным оперным замыслом самого Мясковского. Идея обратиться к Достоевскому запала в душу молодого композитора. Однако конкретным объектом внимания стал «Игрок»: «Дома играл на рояле и зачитывался “Игроком” Достоевского. Я уже давно знаю эту повесть; недавно приходило в голову, что это неплохой сюжет для оперы. Теперь, когда я летом сам поиграл в рулетку, мне эта великолепная повесть с ее ужасной, нелепой атмосферой очень нравится» (I, 370).

Как видим, вхождение в мир оперы шло у Прокофьева разными путями: через практику создания детских музыкальных спектаклей, посещение оперы с родителями (Мариинский и Большой театры) и параллельно — путем собственных композиторских опытов. Но не только. Трудно, в частности, переоценить вклад консерваторского периода в практическое изучение оперы. Благодаря занятиям в дирижерском классе Н.Н. Черепнина Прокофьев получил конкретные навыки работы в оперном классе<sup>III</sup>. Вот некоторые из впечатлений тех лет: «Сегодня впервые был в оперном классе. Пришлось аккомпанировать “Кумушки” [имеется в виду опера Николаи], причем Брауер дирижировал, а все пели. Темп страшный, ноты вижу первый раз, так что пришлось напрячь всё внимание и всё свое искусство в чтении нот, чтобы не ударить лицом в грязь, чего я, кажется, и не сделал, так как всё сошло прекрасно и многие удивлялись моему чтению нот. Теперь предстоит с некоторыми певцами и певицами проходить партии» (I, 39).

Уже в те годы Прокофьев проявлял *интерес к акустическим аспектам восприятия оперы* и однажды вспомнил, «что Черепнин говорил когда-то, что очень хорошо слушать оперу, сидя над сценой; я решил побывать там. Предлагаю Садовской пойти вместе. Она отвечала, что никогда там не бывала, и вот мы отправились. Поднялись по всяким лестницам, простым и винтовым, чуть ли не крышу, и оттуда, с мостиков, перекинутых между поднятыми декорациями через сцену, слушали злосчастную музыку Галковского и любо-

вались на Платонова, который маленькой козьячкой в онегинском костюме жестикулировал на сцене» (I, 43).

*Сценическая же сторона оперы интересовала всего более.* По поводу «Фигаро» Прокофьев рассуждал, что «в ней много нелепостей и сценически эту оперу можно написать в двадцать раз интереснее, чем это сделал Моцарт» (I, 423). Героями опер видятся не выдуманные лица, а, допустим, Пушкин, Глинка или персонажи романов Достоевского. Выбор литературной основы, подходящего сюжета с молодых лет обозначился как первейшая задача при реализации замысла оперы. Посещение же занятий именно в оперном и дирижерском классах, которыми Прокофьев в первые годы обучения слегка манкировал, привело в конечном итоге к рождению его первой серьезной оперы, «Мадалены». Когда в оперном классе зашел разговор об операх, которые будут разучиваться в будущем году, и никак не могли найти подходящую русскую, Штейман шутя бросил: «Вот Прокофьев напишет нам оперу, мы ее и поставим!... А на меня это подействовало как удар электрического тока... Надо сюжет для первого раза по возможности простой, обыкновенный и интимный, не задаваясь сразу чем-нибудь особенным. А главное, чтобы в опере были развитие и движение, чтобы действующие лица не были восковыми фигурами, это самое важное» (I, 161).

Молодой Прокофьев, ощущающий себя уже вполне оперным композитором, подвергает критической ревизии мировое оперное наследие, в том числе оперы Р. Штрауса и Римского-Корсакова. После посещения «Бориса Годунова» в Лондоне появляется такая запись: «...“Борис” — прекрасная опера. Мусоргский по-настоящему понимал сцену, так именно и следует писать. Я ужасно хочу писать оперу. У меня будет хорошая, настоящая опера!» (I, 306). *Дневник* Прокофьева содержит немало высказываний и по поводу оперного исполнительства (в частности, о Шаляпине).

К очень важным заключениям при обдумывании судьбы и пути оперы Прокофьев приходит, находясь в воображаемом диалоге с Дягилевым и Стравинским, которые остаются главными оппонентами. В размышлениях о любимом жанре характерен следующий пассаж: «...и Дягилев, и Стравинский кричат, что довольно, пора кончать с декламационным стилем в опере: если уж писать оперу, то в старых формах — с номерами, ариями и ансамблями. Мне стало совершенно ясно, что это совершенно неверно. Писать надо так, чтобы музыка всё время усиливала впечатление, по сравнению с тем, если бы это была простая драма без музыки. Либретто должно быть составлено так, чтобы никакой служебной музыки не было. Отсюда “Женитьба” Мусоргского на ложном пути». Категоричность данного суждения самоочевидна. Показательно, что Мясковский, следящий за творчеством младшего друга, писал, подчеркивая достоинства кантилены автора «Шута» и «Любови к трем апель-

синам», что в мелодике «есть что-то соприкасающее Вас с действенной силой мусоргщины — великолепная интонационность».

Свои рассуждения об опере как жанре Прокофьев продолжал так: «Неважно, будет ли опера написана в ариозном или декламационном стиле, но важно, чтобы ария или ансамбль вызывались сценой, а декламационный момент требовал музыку для усиления впечатления. В моих операх есть много промахов в этом направлении, потому что я не вполне ясно отдавал себе отчет, но сегодня, я считаю, я этот вопрос разрешил и впредь буду действовать решительно. Я слишком зависел от текста. В будущем надо брать только идею сюжета, а разрабатывать ее надо гораздо свободнее — подчиняясь сегодняшним принципам»<sup>4</sup>.

У молодого автора впервые проявляется ревность к другому композитору при проигрывании «Пира во время чумы» Кюи: «...чувство, которое, к сожалению, не раз было мне знакомо и в последующие годы. Разыгрывал я его оперу враждебно: некрасивая музыка, моя лучше; и что за крошечная увертюра — у меня длинная и настоящая. Песня Мэри случайно оказалась в соль миноре и у него, и у меня, и даже начало мелодии было похоже» (131).

Нахождение оперного сюжета принадлежало Глиэру. Выбор не то, чтобы очень удачный, потому, что на страницах «Пира» происходило мало событий, могущих увлечь юное воображение. Но имелись и плюсы. Во-первых, это была пьеса, значит, не надо составлять либретто, кое-где лишь сократить; во вторых нет любовной интриги — можно, не задумываясь, дать двенадцатилетнему юнцу; в третьих, всего один акт, стало быть, возможно без усилия закончить в течение лета. Глиэр сказал: «А на лучшие темы оперы ты напишешь увертюру. Сделай ее по-настоящему, в сонатной форме» (121). На «Пире» Прокофьев осваивал с Глиэром тесситуры оперных голосов, принципы речитатива сессо, основы оркестровки. Эпизод, изображающий чуму в оркестре, был поставлен в центр музыкальных событий оперы. Глиэр говорил: «С чумой постарайся, потому что этой музыкой мы воспользуемся и для увертюры. Я постарался и построил чуму на уменьшенных септаккордах триолями» (122).

«Ундины», как и последующая «Маддалена», писалась Прокофьевым в соавторстве с малозначительной поэтессой — М.Г. Кулыштетт, с которой молодой композитор случайно познакомился в Петербурге. Опера в четырех действиях сочинялась в последнее солнцевское лето, в 1904 году, куда поэтессой и был прислан текст первого акта.

Работа над «Ундиной» совпала с периодом, когда Прокофьеву надоели все эти гармонии, контрапункты, аккомпанементы и «песенки» с симметричным повторением тактов, «хотелось сочинить что-нибудь размашистое, чтобы

---

<sup>4</sup> Н.Я. Мясковский — С.С. Прокофьев. Переписка. Указ. изд. С. 157. Далее ссылки на это издание будут даваться кратко: Переписка.

тебя никто не держал за фалды. Я начал импровизировать и сочинять, замечая также инструментовку. Показал приехавшему в Петербург Глиэру — он не одобрил. Стараясь исправить впечатление, я сказал, что это будет разработкой, а экспозицию я сочиню после. Глиэр опять не одобрил: надо сначала сочинять темы, а потом разрабатывать, иначе ничего не получится. Так “свободное сочинение” и “заглохло”» (154) «“Ундина” знаменательна тем, что это первая опера, куда осознанно был введен танцевальный фрагмент: во время непогоды Ундина скрывалась в потоках дождя и воды. Между тем поток переходит в балет водяных струек, на чем и кончается акт (или картина). Превращение режущего потока в балет породило во мне сомнения — остальное было ясно. В течение лета я написал весь акт и соркестровал его» (162). С «Ундиной» Прокофьев поступал в консерваторию: Римский-Корсаков отметил в оперном клавире «нехорошее голосоведение у басов» и тут же исправил.

В 1905 году сочинялся II акт «Ундины», и она стала для Прокофьева некоей лабораторией по овладению оперной формой. Опыт, извлеченный из тщательного изучения театра Вагнера и Римского-Корсакова, приносит свои плоды: «Пишу теперь серьезнее и с применением лейтмотивов», — отчитывался Прокофьев Глиэру. В характере гармонического оформления лейтмотивов молодой композитор опирается на Римского-Корсакова, в частности, тема появления Ундины основана на красочности малого вводного септаккорда. Фантазия Прокофьева еще ограничена воздействием немецкой романтической школы.

«В течение мая, июня и июля я написал половину второго акта “Ундины”. Музыка эта, как и вся “Ундина”, не сохранилась, и я сейчас плохо помню ее, но, во всяком случае, второй акт был менее наивен, чем первый; в нем были гармонические замыслы и даже находки» (164).

О судьбе клавира «Ундины» М. Мендельсон сообщает, что «в октябре 1947 года, вернувшись в ленинградскую гостиницу, застали Кочуровых. Ю. Кочуров принес Сереже рукопись “Ундины”, написанной в 16 лет, которую Сережа считал пропавшей<sup>5</sup>, Оказалось, знакомые Сережи, Мещерские, перед отъездом из России передали “Ундину” К. Кочуровой, учившейся в одной гимназии с Мещерской. Последней Прокофьев посвятил “Ригодон” и “Гадкого утенка”, идею написать которого, она и подсказала Прокофьеву».

«Маддалена», написанная еще в годы обучения в Петербургской консерватории, первой введена Прокофьевым в реестр своих оперных сочинений<sup>6</sup>. Об особом воздействии музыки «Маддалены» Мясковский писал: «Не гово-

<sup>5</sup> Автограф оперы ныне находится в РГАЛИ.

<sup>6</sup> Она помечена опусом 13, завершена 2 октября 1913 года (первая версия начата в 1911 году). Для создания либретто оперы была привлечена мелодраматическая пьеса «Маддалена», написанная М.Г. Ливен-Орловой в 1905 году.

ря о совершенно необычном и местами поразительном по свежести и мрачной силе гармоническом письме, поражает вулканичность его темперамента. По напряженности стиля напоминает Р. Штрауса, только без пошлости того»<sup>7</sup>.

Изначальное увлечение Прокофьевым этой оперой было настолько сильным, что Мясковскому сообщалось: «Прилежание не знает границ: каждый день я не менее пяти часов сижу над “Маддаленой” [11 июня 1911 года]». О том, что привлекало автора музыки в сюжете, он рассказал в *Дневнике* достаточно обстоятельно: готовая пьеса с красивым, хотя и обыкновенным сюжетом... прямо могла идти под либретто... Мне бросилась в глаза одна удивительная особенность, это то, что “Маддалена” была не пьеса для драматического представления, а *самое чистокровное либретто, просящееся на музыку с “кинематографической” быстротой действия*»<sup>8</sup>. Далее речь шла о стройности драматургии, восходящей к идее любовного треугольника с возможностью тройного портретирования (первые три сцены решаются как характеристики Маддалены, ее мужа Дженоаро и любовника Стеньо). Прокофьева привлекало и то, что образы главных героев раскрываются в рассказах о своих страстях, что давало возможность ввести результирующую развязку.

Кроме того, имела идея красивого зла: интересная для сцены возможность. Усиленная же музыкой, т. е. поданная более укрупненно, она позволяла представить выпукло то, что в пьесе возникало недостаточно ярко. Удобным для оперы виделось наличие единства места действия (Венеция, XV век) и времени (одни сутки).

Направленность данного очерка призвана продемонстрировать стилевые приметы *самого раннего этапа сложения Прокофьевым своего оперного театра*. Вместе с тем консерваторская опера может выступать и как *первый итог композитора по накоплению индивидуальных подходов к самому жанру*. Кстати, приведенная высочайшая оценка, данная Мясковским «Маддалене», его усилия по постановке, проявленные также такими музыкантами, как В. Держановский и К. Сараджев, позволяют констатировать, что именно в этой ранней опере уже делались серьезные шаги к обретению своей оперной манеры. Создание индивидуального оперного стиля уже было совсем недалеко: речь идет о романсище «Гадкий утёнок» и опере «Игрок».

Перечислим те стилевые ориентиры, которые станут ведущими начиная с театра молодого Прокофьева. Среди них: осмысленная-осознанная мелодика (по терминологии Мусоргского) декламационного плана; насыщение оркестровых партий сквозной тематической экспрессией; опора на многокадровую дискретность сквозных сцен, подменивших собой завершенные номера; выне-

---

<sup>7</sup> Переписка. С. 490.

<sup>8</sup> Заметим, что до создания Прокофьевым музыки к его первому кинофильму было еще более 30 лет! (Выделено мной. — Е. Д.)

сение основной кульминации в область финала, непредсказуемость развязки. Имели место первые поиски, важные прежде всего своей акустической стороной, — об единственном в опере хоре гондольеров сказано: «Звучит за сценой». Пересочинение исходного варианта оперы (2-я редакция), направлялось прежде всего на совершенствование ее вокально-мелодийной стороны.

Заметим, что в случае с «Магдаленой» речь может идти об известной незавершенности оперы, текст которой в клавире был написан полностью, а инструментовка осуществлена лишь 1-й сцены<sup>9</sup>. В чем же причины подобной недоделки? Разочарование в художественном результате? Нежелание тратить время на трудоемкий процесс оркестровки, предчувствуя, что опера вряд ли увидит свет рампы? Вероятно, в той или иной мере эти факторы имели место. Но главной причиной здесь обозначилось иное: ощущение молодым гением *мобильности оперных канонов, обеспечивающих поступательное саморазвитие жанра*.

Кратко рассмотрим «Магдалену» с точки зрения старта в ней таких принципиальных для оперной эстетики Прокофьева положений, как общего «скелета формы» (архитектонический аспект проблемы взаимосвязи сцен), поливариантность интонационной первоосновы (интонационное портретирование, тематическое прорастание, лейтмотивная система, выделение ударных слов и фраз), принципы соотнесения вокальных и оркестровых партий, нагнетание внутренней и внешней энергии через остинатные блоки, ускорение к концу оперы хода событий и общего темпоритма спектакля.

Удивительно крепкий образно-смысловой и тематический «скелет» оперы базируется на разных уровнях многократного повторения центрального тематизма. В качестве главного рефрена, своеобразной звуковой эмблемы, всего сочинения выступает первая тема Магдалены, открывающая оперу. Нисходящая хроматическая звукопись-вязь лейттемы призвана сразу завлечь слушателя в сеть пленительной красоты портрета героини, оборотной стороной которого является зло.



<sup>9</sup> В дальнейшем Прокофьев будет считать окончанием оперы только создание партитуры, а не клавира, что продекларирует на этапе написания второй версии «Игрока».

Драматургически функция этой темы двойственна: в виде константного образа она неизменно наплывает в каждой из четырех сцен<sup>10</sup>, беря на себя роль ведущего рефрена оперы в ее общей полирефренной структуре. Другая ее задача заключена не столько в интонационном рассредоточении, сколько в подключении (в разных образно-смысловых наклонениях) к сценам, где появляется Маддалена, заходит о ней речь или ее образ подразумевается. Так, например, первый фрагмент темы постоянно мелькает в эпизоде ожидания Дженао (конец 1-й сцены, такты 184–203) или становится частью фактуры небольшого оркестрового фрагмента, открывающего 2-ю сцену (такты 1–5). Всего три исходные звука темы Маддалены использованы в зоне тихой кульминации рассказа Стеньо (любовника героини), когда он повествует о первом появлении у него незнакомки, возникшей «как радость, как страданье» с репликой «возьми меня, я быть хочу твоею!» (такты 239–245).

Активно усиливают процессуальное развитие музыкального материала бесцезурное следование всех четырех сцен, где и предшествующий тематизм портретного свойства, как и последующий не только не исчезают, но, напротив, наслаиваются друг на друга (все сцены идут *attacca*)<sup>11</sup>.

На драматургическом уровне реализованы заложенные в либретто единство времени и места: опера начинается и завершается исходным тематическим материалом, где, кроме темы Маддалены, следует подчеркнуть сквозную роль еще двух элементов: квартового зова трубы с сурдиной на арфовом аккомпанементе и хода на септиму. Первый входит в круг лирического тематизма Маддалены и звучит с ремаркой *pp* и *dolcissimo*.

После многократного вкрапления в тематизм всех картин Прокофьев включает этот зов в смысловую коду оперы: удостоверившись, что оба ее любимых мертвы, героиня задается вопросом: «Кого из вас любила Маддалена? Быть может, никого». Теперь, в последнем оркестровом обобщении, контрапунктически слиты оба звена лирической характеристики Маддалены (такты 354–364).

Еще один компонент звукового портрета героини возникает в связи с ее репликой «А ночью будет буря» (такты 79–80 первой картины). Здесь не только напоминает поступенное движение главного лейтмотива (нисходящее скольжение заменено восходящим), но и вводится новая важная составляющая — ход на септиму. Именно он образно окажется наиболее амбивалентным

<sup>10</sup> См., например, такты 1, 31, 53, 170 (в первой сцене), 38, 77, 106 (во второй) и так далее. Номера тактов здесь и далее указаны по клавиру: *Сергей Прокофьев*. Маддалена. М., 1993.

<sup>11</sup> Бесцезурное следование картин (а также связанных с ними симфонических антрактов) Прокофьев будет активно применять в последующих операх («Игрок» — в 4-м действии, «Апельсины» — в 3-м действии).

и будет многократно возникать в эпизодах, рисующих темную, зловещую суть манящей красоты Мадалены.

Andante  
79 MADALENA  
ad libitum

А ночь-ю бу-дет бу-ря.  
There'll be a dread-ful storm tonigh-t.

Этой-ный воз-лук за-  
It's so sul-try and

Tbn. Siz. Hr.  
p pp col 8va sempre

В своей лирической функции септовый ход вкрапляется в конец 1-й сцены (ожидание Дженоаро, такт 177), в начало и завершение 2-й сцены (такты 34 и 17; ремарка *нежно, pp*; тембр кларнета). Однако грозный императив, заложенный в нем еще в 1-й сцене, постоянно нарастает.

Очевидно, что септима как более энергичный интервал (по сравнению, например, с квартой лирического зова, положенной в основу другого лейтмотива героини) допускает достаточно напряженные метаморфозы<sup>12</sup>.

Портретные характеристики мужчин в «Мадалене» более традиционны, одноплановы, связаны с последовательным развитием их лейтмотивов. Так, например, истово влюбленный Дженоаро охарактеризован маркировано маршеобразным восходящим движением, завершающимся секстовым ходом (2-я сцена, такты 13–17).

Демоническому образу страдающего алхимика Стеньо посвящена 3-я сцена. Именно сюда выдвинут лирико-экспрессивный центр оперы: большой дуэт героев исполнен нежности и страсти. Он глубоко передает нюансы настроения влюбленного Дженоаро. Этот лирический эпизод может быть воспринят как предтеча будущих прокофьевских балетных *Amoroso* (сцена помолвки в «Днепре», дуэтные сцены «Золушки», «Ромео», «Каменного цветка»).

Дискретность эпизодов, их контрастное противопоставление, частота смены назначаются Прокофьевым главными двигателями в развитии сцены не только многофигурной, но и ограниченной присутствием одного или двух

<sup>12</sup> Стабильность роли септимы в мелодике Прокофьева отмечалась исследователями многократно. Кроме ранней оперной партитуры, выделим ее ведущую роль, например, в начальных лейтмотивах Наташи и Золушки, а также в теме Колыбельной в оратории «На страже мира».

действующих лиц. Так, 1-я сцена как экспозиция образа центральной героини распадается в общем полирефренном рондо на серию кратких эпизодов, объединенных повторением и развитием лейтмотивов. Как наиболее значительные блоки здесь выделены: оркестровая прелюдия (1–40), моносцена Маддалены (41–103), Хор гондольеров (104–170), Джема — Ромео — Маддалена (127–155), 2-й «куплет» хора (150–165).

«Маддалена» демонстрирует высокую степень слияния вокального начала с оркестровым. Весь тематический материал не только экспонируется в оркестре, но именно в его партии получает широкое развитие. В связи с тем, что опера камерная, композитор обходится без симфонических антрактов, важных составляющих драматургии «Игрока», «Апельсин», «Огненного ангела». В «Маддалене» Прокофьев ограничивается введением кратких оркестровых обобщений в виде прелюдий (первая, открывающая оперу, замещает вступление), интерлюдий, масштабно скромных (во 2-й сцене такты 18, 109, 123; 171 в 4-й сцене), постлюдий (такты 383–416 3-й сцены, такты 351–364 4-й сцены).

Истинно веристской силой наделена экспрессия интерлюдии, предвосхищающей лирический центр оперы, дуэт Маддалены и Дженоаро (такты 167–184). В его тематизме слиты все три звена звукового портрета Маддалены, где особую роль выполняет мотив восходящей септимы, следующий за четвертым зовом (такты 169–171, 177–179, 182–183).

В любовной сцене молодой Прокофьев привлекает черты, типичные для экспрессии страсти: вольные ходы на широкие интервалы, прежде всего на септиму (такты 184–187), мягкое звучание аккордов струнной группы оркестра, триольный аккомпанемент арфы, подголосок — контрапункт флейты. Однако и в структуре дуэта уже видна чисто прокофьевская стилевая черта — внимание к каждому слову, которое самоценно. В силу этого композитор ограничивает зоны совместного преподнесения текста, как правило, различного по содержанию, но информационно важного.

Особая роль слова в передаче не только характеристических черт персонажа, но и в повествовании о его судьбе ориентируют Прокофьева на необходимость вводить развернутые вокальные формы, в частности, рассказы. Так, главным событием 3-й сцены (появление нового персонажа — алхимика Стеньо) становится рассказ о вторжении в жизнь затворника неизвестной красавицы, к которой он теперь влеком безумной страстью<sup>13</sup>.

Третья сцена, как предыдущая и последующая, демонстрирует сквозное тематическое развитие оперы. В рассказе Стеньо получают интенсивное развитие темы Маддалены. При этом роль оркестра остается ведущей, что реализуется массивированным введением *различных форм оркестрового ostinato*. Так,

<sup>13</sup> По сути аналогичным будет рассказ Ренаты в «Огненном ангеле».

секунды низких струнных с ремаркой *obiammatico* (такты 97–103)<sup>14</sup> составляют как бы первое ядро *ostinato*, в котором усиление энергетики произойдет через ритмическую прогрессию (такты 141–204): равномерно акцентное движение восьмых заменяется на шестнадцатые. В следующем блоке (такты 235–270) главенствует полиритмия — соединение триолей и квартолей. Смена метра (6/8 вместо 3/4), дробление первой доли в партии струнных (такты 315–328), выделение мелодического подголоска в сходном фрагменте готовит кульминационную зону (такты 347–375) — маркированное скандирование квартового зова *tutti* оркестра (такт 364).

В опере сквозного тематического развития Прокофьев четко структурирует каждую из четырех сцен. Так, первая и третья, экспонирующие образы главной героини и Стеньо<sup>15</sup>, по сути являются *монокартинами с характерным для композитора вкраплением отстраняющих эпизодов*. Последние вносят контрасты: игровыми ситуациями, участием других персонажей, сменой средств выразительности, переходом от монологичности к диалогу и полилогу.

В строении 1-й сцены подчеркиваются грани свободно трактованной трехчастной формы с контрастной серединой, где начало монолога Маддалены (такты 104–127) и его реприза (такты 128–157) оттеняются (или, по выражению композитора, «перерезаются») появлением других персонажей, реальных или виртуальных (Джема, Ромео и Гондольеры). Поясним сказанное схемой:

А	В	С	Д	С1	В1
Оркестровая прелюдия к опере	Монолог Маддалены	Хор гондольеров, 1-й «куплет»	Диалог Джема, Ромео	Хор гондольеров 2-й «куплет» + полилог	Монолог Маддалены

Для активизации действенности монологических сцен Прокофьев предпринимает следующее: сокращает эпизоды при их повторении (С<sub>1</sub>, В<sub>1</sub>), накладывает поверх второго «куплета» хора гондольеров разговор Маддалены с Джеммой и Ромео. Кроме того, очень рельефно вводится тихий засценный хор гондольеров после маркированной реплики Маддалены «Мне тяжело и скучно». Картина водной идиллии в ночной Венеции стилизована: строгая диатоника мужского хора (гондольеры поют мелодию баркаролы параллельными терциями), строение четко структурировано восьмитаками.

<sup>14</sup> В 4-й сцене это такты 1–14.

<sup>15</sup> Во внутреннем объединении монологических сцен ведущую роль играют лейтмотивы и реплики-рефрены. В рассказе Стеньо (начиная с такта 239) см., например, такты 247–271.

Итак, как видим, Прокофьев выполнил обещание, данное Мясковскому «вычистить и соркестровать “Маддалену”, чтобы она даром не занимала опус». Инструментовка (кроме 1-й сцены, завершенной 2 октября 1913 года) принадлежит Э. Даунсу, также как и перевод на английский язык.

Сценическая судьба «Маддалены» уже начала оправдывать то, что с грустью обобщит композитор позже: сочинение срывается перед премьерой, запланированной, в частности, на сезон 1913/1914 года в Свободном театре К. Марджанова. Впервые произведение прозвучало в радиопрограммах Би-би-си в 1979 году. Первую сценическую премьеру осуществил Э. Даунс (Грац, сезон 1981/1982 года). Г. Рождественский продирижировал этой оперой в Хельсинки.

Опыт работы над двумя клавирными редакциями «Маддалены» оказал весьма существенным для Прокофьева как оперного композитора. Маддалену справедливо считают предтечей Ренаты в «Огненном ангеле», да и в известной степени Полины в «Игроке», где сложнейший образ Алексея, наделенного неодолимой роковой страстью, имел Стенью своим недалеким предшественником.

### *Картина пятая* **Трагедии-сатиры и опера-фарс**

Поиски сюжета очередной оперы вновь привели Прокофьева к Мясковскому, который и ориентировал молодого композитора на Достоевского. Первая мысль об «*Игроке*» возникла в 1914 году. Когда Прокофьев изложил ее Дягилеву, в ответ услышал, что «оперная форма отмирает, а балетная расцветает, поэтому надо писать балет». Скепсис Дягилева не помешал Прокофьеву изобразить скепсис в опере, но уже не по отношению к человеческим чувствам. И этой партитурой стал «Игрок».

По справедливому мнению М. Сабининой, «Игрок» Прокофьева «представляет собой как бы отражение традиций русской лирико-психологической оперы в кривом зеркале»<sup>16</sup>. В ее замысле — не очищающая любовь, а любовь как странно болезненная эмоция, в которой главенствует роковое предопределение гибели. При этом знаменитая сцена рулетки, кульминационная в «Игроке», явственно получит и комедийный вариант. В следующей опере Прокофьева, «Любви к трем апельсинам», от результата игры в карты (Фаты Морганы с магом Челием) также зависит судьба центральных героев.

---

<sup>16</sup> Сабинина М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М., 1963. С. 43.

Дневниковые записи свидетельствуют, что именно наличие сцены игры во многом определило, быть или не быть опере: «Сегодня с жадностью дочитал “Игрока” <...> я не знаю, может ли выйти на этот сюжет опера; я даже совсем не думал об этом, когда читал. Скорее, что не выйдет. Но изобразить рулетку, толпу и страшный азарт мне представляется крайне увлекательным» (7 ноября 1913 года).

Как и другие, наиболее масштабные, оперы-драмы Прокофьева, «Игрок» в купе с «Огненным ангелом» и «Войной и миром» имеет две редакции, разделенные временем, причем немалым. В период писания первой редакции «Игрока» Прокофьев подчеркивал в своих газетных интервью моменты разные, но неизменно существенные для его оперной эстетики 1910-х годов. Речь в первую очередь шла о важности активизации сценической стороны создаваемой оперы, об особом внимании к слову, прежде всего прозаическому.

В автооценке первой редакции композитор указывал, что тотальная речитативность привела к меньшей роли ариозных вкраплений: «*Консистенция этой оперы родилась из близкого следования музыки за словом.* Среди образовавшихся изгибов и закоулков трудно было найти чисто симфоническую линию... Заботясь очень о сценической стороне оперы, я постарался по возможности не затруднять певцов излишними условностями, чтобы *дать свободу их драматическому воплощению партий*». И, как обычно, особое внимание к выпуклости и гибкости слова, ничем не регламентированного, ибо писать на рифмованный текст Прокофьев считал нелепой условностью: потому всегда и стремился к тому, чтобы «было слышно каждое слово, что особенно желательно, если принять во внимание бесподобный текст Достоевского. В данном случае *проза Достоевского ярче, вытуклее и убедительнее любого стиха*»<sup>17</sup>.

Что же касается неумолимого приговора опере как жанру, который вынес Дягилев, Прокофьев его связывал с чрезмерным увлечением многих русских композиторов оперными новациями Вагнера: «Я считаю, что величие Вагнера губительно отозвалось на оперном развитии, вследствие чего даже самые передовые музыканты стали считать оперную форму отмирающей»<sup>18</sup>.

Избрав сюжет Достоевского, Прокофьев не учел, что должен согласовать вопрос об авторских правах с его семьей. Визит к Анне Григорьевне Достоевской быстро всё расставил по своим местам<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Вечерние биржевые новости. 1916, 12 мая (выделено мной. — Е. Д.).

<sup>18</sup> Вечернее время. 1916, 13 мая.

<sup>19</sup> Вдова писателя вспоминала, что «маэстро нанес мне визит, чтобы лично заглядить ошибку. Он привез мне партитуру оперы с авторским посвящением. В обмен попросил меня что-либо написать в его альбом. Напрасно я отказывалась, пришлось уступить его настояниям. Но когда я уже взялась за перо, мой гость заявил мне: “Должен предупредить Вас, Анна Григорьевна, что альбом этот посвящен исключительно солнцу. Здесь можно писать только о солнце”. И знаете, что я написала? “Солнце моей жизни — Федор Достоевский.

В отличие от значительных правок и дополнений целых картин в других вторых редакциях опер, в частности, «Войны и мира», в случае с «Игроком» имеет место *пересочинение*, т. е. создание практически *новой оперы*, использующей материал первого варианта<sup>20</sup>.

Прокофьев сообщает, что «Игрок» был задуман еще в 1914 году, на консерваторской скамье, но завершение учебного курса, а затем сочинение первого балета «Сказка о шуте», для Дягилева помешали оперному плану осуществиться: «За оперу я взялся в половине ноября 1915 года, к первому декабря был готов первый акт, к 1 февраля — второй, в марте — третий, а в настоящее время [13 мая 1916 года] закончен и четвертый, последний, акт. В течение лета опера будет инструментована. Клавиры оперы уже сдан в библиотеку императорских театров, партитуру же я надеюсь сдать не позднее 1 сентября»<sup>21</sup>.

По самонаблюдению Прокофьева, «язык выражения сильных эмоций» был им обретен в таких сочинениях 1910–1920-х годов, как «Отчаяние» и «Наваждение», романсы ор. 23, кантата «Семеро их», Квартет, *Скифская сюита* «Ала и Лоллий», Вторая симфония, «Игрок». Этот период творческого пути Прокофьева Мясковский назвал «вулканически-пламенным». Как до, так и после названного этапа стилевая взаимосвязь между инструментальными сочинениями, а также с вокальными ощущалась зримо. Композитор, в частности, свидетельствовал: «Ободренный интересом, который вызвала Скифская сюита, я выбрал для “Игрока” язык как можно более левый» (*Автобиография*, 154).

Приведенные сведения почерпнуты из давно опубликованных источников. *Дневник* же Прокофьева позволяет по-новому ощутить всю динамику непростого пересочинения «Игрока» — путь от первой ко второй редакции<sup>11</sup>. Рассмотрим дневниковые записи сквозь интересующую нас призму — *процессуальное становление эстетики Мастера: константные и переменные черты*

---

Анна Достоевская»». В альбом Прокофьева «Что вы думаете о солнце» Маяковский написал после очередного прослушивания музыки композитора: «...уйду я солнце моноклем вставлю в широко растопыренный глаз!». *Облако в штанах. Москва, 22 марта 1918 года. Кафе поэтов.*

<sup>20</sup> 26 сентября 1927 года из Парижа сообщал А. Дианову: «“Игрок” был сочинен в 1916 году, но с тех пор моя техника подвинулась вперед и выступил целый ряд мест, которые можно сделать лучше» (I, 283).

<sup>21</sup> Прокофьев С. Об «Игроке» // С.С. Прокофьев. МДВ. С. 205. Интервью заканчивалось оптимистически: «Оперу мою обещают поставить в первой половине будущего сезона [1916]. Дирижировать будет Коутс, постановка поручается Боголюбову. В числе исполнителей намечены Алчевский, Ершов, Попова, Боссе, Андреев и др.». Принятая к постановке в Мариинский театр опера была встречена исполнителями в штыки: «...на место ушедшего Теляковского назначен Зилоти, но он ничего не мог поделать с певцами и оркестром, которым совсем не хотелось путаться в дбрях “Игрока”» (I, 158). Увидеть «Игрока» на отечественной сцене Прокофьеву не было суждено.

*оперного стиля*. В этом контексте итоговая оригинальность художественной системы «Игрока» складывается через:

- *единоличное авторство в создании либретто*, даже при попытке композитора привлечь литературного сотрудника («Демчинский лишь прибавил кое-что, не найденное мною в повести Достоевского»);
- *свое*, не всегда совпадающее с литературным прототипом, *отношение к главным героям* (особое расположение к Бабуленьке, ненависть к Астлею);
- *корректирующую роль 2-й редакции* в процессе постановки — как продолжение создания окончательного текста партитуры — реальной<sup>22</sup> или виртуальной;
- *дифференциацию оперных ситуаций* в контексте современного музыкального театра;
- *поиск путей сценической активизации* — сольных эпизодов (вставные игровые сценки) и симфонических кусков, прежде всего антрактов (введение в них хора);
- *воплощение звукорежиссерских идей* (проверяется в разных точках: из зала, со сцены, из оркестровой ямы);
- *использование новой системы записи партитуры*, с привлечением помощников-дешифровщиков<sup>23</sup>;
- *создание клавирауцига*<sup>24</sup> *параллельно с партитурой*, чтобы не было задержек постановки.

Существенными также оказываются и такие апробированные приемы, как опора на тотальную *речитативность, не исключаящую ариозно-лирические компоненты*, порой специально извлеченные из первоосновы, литературного текста.

<sup>22</sup> В подобном случае обязательно возникало «рецензирование» в *Дневнике* (с вариантами в письмах Мясковскому. Иногда речь шла о сравнении постановок в разных театральных коллективах).

<sup>23</sup> Прокофьев описывает, как он изобрел свою систему фиксации партитуры через подробные многоярусные указания на фортепианном тексте. Сотрудничество помощников он классифицировал как писание «диктанта по оркестровке». Первоначально этот «диктант» был испробован в момент писания писем, где «интимные места» пропускались Прокофьевым и позже дописывались самостоятельно. К изобретенному в американском поезде способу записи партитуры автор «Игрока» привлекал разных персон, о которых говорил: «Они делают не оркестровку, а пишут оркестровый диктант» (I, 424). Свое отношение Прокофьев сообщил в письме Державинскому (23 ноября 1922 года, Этталь, Франция) в связи с размышлением об инструментовке Равелем «Картинок с выставки» Мусоргского: «Равель достиг большего, чем фортепианная вещь, переложенная для оркестра, но все же не достиг вещи, сочиненной для оркестра». В этом лишнее подтверждение, что *изначальное оркестровое слышание было важнейшим звеном творческого процесса Прокофьева*.

<sup>24</sup> Окончанием работы над оперой (проставление даты) Прокофьев считал завершение партитуры, а не клавира.

Прокомментируем некоторые составляющие системы стилевых координат оперы «Игрок» опираясь на дневниковые сообщения, касающиеся окончательной редакции оперы, к которой непосредственное отношение имел Мейерхольд. В 1927 году предполагалась (в очередной раз!) постановка «Игрока» в Мариинском театре, в связи с недавним колоссальным успехом «Апельсин»<sup>25</sup>. Мейерхольд, который знал первую редакцию, сразу очень высоко оценивал музыку и драматургию «Игрока», вознамеривался ставить ее десять лет назад: либо в Мариинском, либо в Большом театрах. 16 февраля 1927 года Прокофьев записывает: «Мейерхольд заявил, что с удовольствием возьмется за постановку “Игрока”, и таким образом это дело слажено. А раз Мариинский театр специально для этого заполучает себе такого кита, как Мейерхольд, то, значит, спектакль будет с треском». К сожалению, в очередной раз мечте Прокофьева суждено разбиться. А пока композитор мчит к режиссеру, талант которого ценит безмерно.

«...Клавир “Игрока” уже стоял на пюпитре мейерхольдовского рояля, я кое-что поиграл оттуда Мейерхольду, главным образом из партии Бабуленьки, которая, как мне казалось, должна была подвергнуться наименьшей переделке в будущем. Я давно не смотрел “Игрока” и теперь играл его не без удовольствия» (5 марта).

Обильные переделки первой редакции «Игрока» касались разных действующих лиц, но практически обошли Бабуленьку, партия которой, по выражению Прокофьева, была лишь «подкрашена оркестром». Сам же персонаж и связанная с ним в опере тематическая сфера, наиболее близки русской идее (тема Бабуленьки интонационно сближена с темой России). Отсюда, вероятно, и возникло особо теплое отношение Прокофьева к этому действующему лицу, которое он, не без основания, считал «наиболее удавшимся персонажем из всех трех моих опер» (8 ноября 1927 г., речь идет об «Игроке», «Апельсинах» и «Огненном ангеле». «Маддалена», видимо, тогда в расчет не бралась из-за незавершенности оркестровки).

Переделки последующих актов были особенно значительными, в силу чего Прокофьев, прежде чем, например, приступить к пересмотру третьего акта, «читал соответствующие места у Достоевского»: перечитывание имело результатом уточнение характеристик героев. Но не только: сама проза

<sup>25</sup> В *Автобиографии* Прокофьев разъясняет: Ленинград собрался поставить «Игрока», в связи с чем я решил его пересмотреть. Десять лет, отделявших от сочинения его, дали возможность ясно увидеть, что было музыкой, а что — общим местом, прикрывшимся страшными аккордами. «Эти места я выкидывал и замещал новыми, построенными главным образом на том материале “Игрока”, который я оценивал как удавшийся. Еще я обратил внимание на то, чтобы упорядочить вокальные партии и облегчить инструментовку. В Ленинграде мне выдали партитуру, и теперь, по окончании “Огненного ангела”, я на другой же день засел за “Игрока”» С.С. Прокофьев. МДВ. С.181.

Достоевского подсказывала рождение новых драматургических и музыкальных идей. В частности, перетекание особо значимых звеньев речитатива в кантиленные фрагменты было спровоцировано именно гибкостью, меняющимися ритмами литературного текста.

Весь декабрь уходящего 1927 года истрачен на реконструкцию четвертого акта, который поначалу шел «с меньшей горячностью, чем предыдущие (видимо, устал от первых трех)... Но надо дотянуть до конца, иначе эта работа отложится до бесконечности»<sup>26</sup>.

Закончив переделку антракта ко второй картине финального действия (Алексей устремился на рулетку), композитор сомневается в результате — «не знаю, сколь он хорош». Написан же этот симфонический фрагмент был как бы на одном дыхании: «...сел сочинять сделал весь антракт, это здорово, даже несмотря на то что нового в антракте почти ничего нет, — весь материал из предыдущей картины» (2 февраля 1928 года). А сочинив более масштабный второй антракт (соединяющий вторую и третью картины: бег Алексея из игорного дома), почувствовал необходимость обрести новые выразительные средства, усиливающие драматизм ситуации: «Как-то, разгуливая вечером по набережной Сены, я открыл, что очень здорово было бы этот антракт сопроводить восклицаниями “двести тысяч выиграл!” — “Les jeux sont faits”, словом тем, что преследует Алексея во время его бега по темному парку. Теперь я решил привести этот план в исполнение. Днем делал клавираусцуг рулетки: за этой трудной картиной с моей стороны не должно быть задержек на случай, если “Игрока” начнут ставить в Мариинском театре» (1 февраля 1928 года).

На следующий день возникла еще одна знаменательная запись: «Кончил оркестровку “Игрока”, а следовательно, вообще оперу, так как оставшийся кончик клавира не в счет: *кончается опера с окончанием партитуры*. Хороший день для окончания большой вещи: 29 февраля случается лишь раз в четыре года».

Сценическая версия «Игрока» в зарубежном театре начала свое формирование тогда, когда композитор еще дописывал в лихорадочном темпе необходимые фрагменты и делал коррекцию включенного из первой редакции материала. Еще 8 декабря 1927 года проходила первая репетиция с Ансермэ — «он читает почти с листа, так как я только в антракте, перед читкой, показал ему некоторые темпы и подводные камни. Для таких обстоятельств прочли неплохо». Однако

<sup>26</sup> Хронограф работы над вторым «Игроком» зафиксирован в *Дневнике* с прокофьевской точностью: «30 сентября 1927 года кончил оркестровать первый акт, 29 октября — второй, 2 ноября сел за третий акт (который, к счастью, снова, как и первый, короче, но в нем тьма новой музыки, поэтому работа пойдет дольше). 13 декабря начал переделывать четвертый акт. Закончил партитуру 29 февраля 1928 года».

ни французской, ни ленинградской постановкам не суждено было осуществиться. Мировая премьера «Игрока» произошла 29 апреля 1929 года в Брюсселе, где оперный театр считался открытым для новаторских постановок. 24 апреля 1929 года Прокофьев записывает: «...репетиция третьего и четвертого актов, которые выходят лучше, чем вчера первый и второй. Причин две: 1) артисты вчера перетрусил перед автором; 2) не привыкли к оркестру, а сегодня привыкли к тому и другому. Но и еще важная причина: третий и четвертый акты оттого лучше, что первый акт хуже остальных и сценически, и музыкально, и оркестрально. В связи с этим вечером ходил по Брюсселю и придумывал, что можно переделать в первом акте. Первое: некоторые места, мутные в музыкальном отношении... В час репетиция под фортепиано, поэтому я думал, что менее интересно, но она оказалась более полезной для артистов и для отделки их игры. Кроме того, они были первый раз в костюмах, которые гораздо интересней декораций. Костюмы сразу как-то подняли интерес... Сегодня, когда я сидел на сцене близко, и видел выражения всех лиц, слышал все слова, да к тому же, когда нарядились в грим и костюмы, у меня совсем исчезло впечатление никчемности, которое было в первый день, когда издали я не видел подробностей, не слышал всех слов, и когда оркестр играл плохо и громко» (26 апреля).

Композитор сокрушается, что предпремьерная спешка не способствует детальной отделке оркестровых партий и солистов: «Конечно, о всякой отделке, о переливах в темпах, нечего и думать, — приходится принимать всё, что резко не противоречит основной идее. Алексей лучше всех: он молод, горяч, и у него хороший голос. Рулетка идет довольно гладко, но недостаточно оживленно. Хор в последнем антракте плохо слышен, хотя он поет в полном составе и, по моему совету, в рупоры. Ухожу с репетиции утомленный и в довольно среднем настроении». Подобное резюме делается за два дня до премьеры оперы, которая включается в череду из трех исполнений. Два идут в Париже: 17 мая впервые прозвучала Третья симфония (сделанная на материале оперы «Огненный ангел») под управлением П. Монте, а 21 мая был показан «Блудный сын». 1 мая Прокофьев пишет: «Репетиции двух последних переплетаются, то одна, то другая. Давно у меня не было такого скопления премьер». Записав 7 мая, что «второй спектакль “Игрока” прошел живее первого и с бóльшим успехом»<sup>27</sup>, Прокофьев уже 12 июня сообщает совсем неожиданное: «Днем

<sup>27</sup> Композитор свидетельствует, что «постановка была тщательная, опера имела успех и продержалась в репертуаре два года... Критики в общем были благосклонны, а иные слегка хватили через край. «Слушая “Игрока”, — писал один из них, — испытываешь удовольствие, аналогичное, но в современных формах, тому, которое получаешь от музыки Моцарта». (С.С. Прокофьев. МДВ. С.183.) Сравнение с австрийским гением тогда еще, возможно, многим могло показаться преувеличением, даже натяжкой. Но пройдет чуть более десяти лет и Прокофьев создаст «Дуэнью», в блестящем стиле которой сам укажет ориентир — музыка Моцарта.

кое-что переделывал в третьем акте “Игрока”». Словом, создание по сути второй оперы по «Игроку» вылилось в процесс, который имел завершение на этапе сценической реализации.

Композитор, как всегда, мечтал увидеть свое оперное детище поставленным в России: «Хотя повесть “Игрок” наименее “достоевская” из повестей Достоевского, всё же многие движения души, подмеченные Достоевским, были бы оценены у нас совсем иначе, чем в Брюсселе, где они воспринимались хотя и с интересом, но часто как некая непонятная придурь славянской души». До первой постановки на родине оставалось... более сорока лет.

Еще перед брюссельской премьерой, придя после репетиции, Прокофьев зафиксировал в *Дневнике* положения, существенные для его театральной эстетики. Ведь написаны уже более полудесяток оперных партитур. Речь идет о *финалоцентристской нацеленности крупных сочинений* — оперы, балета и симфонии: «У “Игрока” определенное достоинство: интерес повышается и действие становится всё более интенсивным от первого акта до последнего. Это, конечно, не комплимент первому акту, но, может быть, пара небольших купюр и вставная сцена его оживят» (27 апреля 1929 года).

Статику первого действия — как угрозу энергичному развитию — Прокофьев ощущал не только в развернутых монологических построениях, но и в диалогических эпизодах с затянутыми рассуждениями по разным поводам. В частности, одна из «починок» (любимое словцо Прокофьева при корректировании театрального материала) экспозиционного акта была обусловлена необходимостью *«перерезать длинное объяснение* Полины с Алексеем вставной сценкой: входит Генерал к Маркизу; Генерал кладет в бумажник деньги и благодарит Маркиза за услугу; передает Алексею тысячу франков и велит разменять в кассе отеля. Затем уходят, и объяснение продолжается. Это объяснит соотношение действующих лиц и, с другой стороны, *прервет* монотонность объяснения» (24 апреля 1929 года).

*Вставная сцена*, о которой говорит Прокофьев, стала тем важнейшим компонентом, что неизменно привлекался внутри сценического действия для усиления в нем контраста. Длинные монологи или эмоциональные излияния действующих лиц также требовали игрового компонента, т. е. введения активных форм в малодейственную ситуацию. Рассказ Бабуленьки во втором действии о том, как ее вылечил пономарь от Николы, сопровождается недоуменными репликами Генерала и Бланш: именно таким образом монолог перерезается комментариями.

При доказательстве универсальности в оперной драматургии приема «перерезания вставной сценкой» Прокофьев брал себе в единомышленники Римского-Корсакова, утверждавшего, что «иные купюры удлиняют вещь. В этом же духе можно сказать, что некоторые вставки укорачивают, внося раз-

нообразии» (24 апреля 1929 года). Кстати, в одном первом действии «Игрока» композитор осуществил три купюры.

Работая над окончательной версией «Игрока», его автор не прекращал процесс селекции типологических или, напротив, атипичных оперных ситуаций: «... перешагнул через самое опасное место — через объятия Алексея с Полиной. В старой редакции оно было развито у меня в грандиозный половой акт, но ведь половой акт — самая несценическая вещь на свете! Режиссер ломает себе голову — как бы сделать в границах деликатности и, с другой стороны, достаточно ясно, а зритель чувствует себя неловко и не знает, куда смотреть. Так или иначе этот момент на сцене не вызывает у публики удовольствия, а лишь любопытство или неловкость. Поэтому в новой редакции я сделал гораздо скромнее, сразу оборвав на высокой ноте. Зато музыкально будет лучше; сценическое же впечатление — не то поцелуй, не то порыв нежности, — вообще заретушировано».

Естественно, важным инструментом объемного раскрытия образов центральных героев, в частности, Алексея и Полины, становится высвечивание контрастных сторон их противоречивых характеров. Если, например, спокойствию Алексея противостоит яростный гнев Генерала (начало второго действия), то в финальной картине царит иное — кипение страстей в смятенных душах Алексея и Полины.

Специфическая прокофьевская речитативность (так называемый цветной речитатив<sup>28</sup>) теперь не просто уравнена в правах с ариозной составляющей, важнейшей компонентой опер до XX столетия, где она была выдвинута на роль главного инструмента в характеристике образа — как ведущего, так и второстепенного. В опере по Достоевскому она воплощалась и в масштабе всей композиции, и в отдельных кульминационных сценах. Например, говоря о сцене рулетки, композитор неоднократно подчеркивал, что здесь нет хора, а есть массовый парад характеров: игроки, крупье, наблюдатели. Все эти «калифы на час», действующие лица «театра в театре», имеют, по словам композитора, свой определенно очерченный характер.

При этом своеобразно привлекаются в «Игроке» и ариозно-лирические компоненты — как в *косвенном*, так и в *прямом виде*. Примером первого случая может служить ариозо Алексея «Добродетельный фатер», циничный рассказ о немецком скопидомстве и формах надежного обогащения семьи. Ироничный подтекст здесь создают средства выразительности, восходящие к песенному генезису. Таковы прежде всего способы четкой организации формы, внешней и внутренней. Три «куплета» (по 17, 15 и 30 тактов) опираются на двутактные построения с вариантно-вариационным развитием

---

<sup>28</sup> Термин, как и блистательный анализ «Игрока» принадлежит Б. Ярустовскому.

мелодических ячеек и равномерную акцентность пунктирной ритмики аккомпанемента.

Доб-ро-де-тель-ный фа-тер, по-слуш-но-е се-  
 Le-ra-ra-hon-ne-fo-т-те, ses-fils o-bé-is-  
 Ein-ge-nüg-sa-mer Va-ter, ge-hor-sam die Fa-

При этом «куплеты» в виде мини-рассказов о роли финансов в судьбе отца, дочери и старшего сына уложены в репризную трехчастную форму, которую Прокофьев допускает превратить даже в двухчастную. Реплика гласит: «Возможна купюра отсюда [цифра 32 + 2 такта] на 5-й такт после цифры 35»<sup>29</sup>. Показательно, что каждый «куплет» строго отделен от последующего действенным элементом: либо снисходительным утверждением Генерала: «Так» (цифра 32 + 1), — либо обменом репликами героев сценки — Генерал: «Но... Но... уж... вы» — и ответ Алексея: «Да, да, это так. Я проверил» (34 + 6). Словом, к куплетной форме привлечен механизм контрастно-отстраняющего «перерезывания» монолога. Причем моменты его вторжения помещены на место несостоявшихся «припевов».

Прорастание интонационно насыщенных зерен речитатива в широко развитые мелодические эпизоды наблюдается также в ариозо Алексея в 3-м действии с заключительной фразой «нужна или нет вам моя голова». В подобных случаях Прокофьев отталкивался от особенности структуры прозы Достоевского, где вызревание монолога нередко происходило на словарном фонде диалога. В нём ключевые слова и реплики развивались по принципу *ядро — развертывание*.

По контрасту все типы характеристических ситуаций были противопоставлены кантиленности партии Бабуленьки. Здесь лирическая экспрессия проступала в своем открытом, прямом виде. Неслучайно просмотрев всю партию Бабуленьки конца 2-го и 3-го актов, Прокофьев многое оставил без изменений, лишь усилив кое-что из мелодийных звеньев: «Будет нежно и трогательно», — говорил композитор. Само появление Бабуленьки в конце 2-го акта эффектно. Героиню несут в кресле, когда вся компания ждет телеграмму с извещением о ее смерти (цифра 248). Основой ее повелительных трехкратных провозглаше-

<sup>29</sup> Цифры здесь и далее указаны по изданию: Прокофьев С. Игрок. М., 1981. С.19.

ний «Алексей Иванович!» становится нисходящая интонация плача-причета, заключенная в объеме мерцающей мажоро-минорной терции. Эти причетные интонации перенесены и развиты в рассказе Бабуленьки о том, как ее лечили (цифры 268–274). В русском портрете героини царят диатоника и песенные интонации (как опорные избраны кварто-квинтовые обороты).

269

ле . . . жа . . . ле . . . жа . . . ла . . . ле . . . чи . . . ли . . . ле . . .  
 j'é - . . . -fais . . . frès . . . ma - . . . lade . . . et . . . ma . . . foi . . . mal . . . soi - . . .  
 da . . . lag . . . ioh . . . ganz . . . zweck . . . los . . . man . . . pfusch . . . te . . . pro - . . .

Маркиз (Генералу, тихо, но бошено)  
*Le Marquis (au Général, bas, mais rageusement)*  
*Der Marquis (zum General, leise, aber wütend)*

Э . . . та . . . ве . . . дь . . . ма . . . и . . . на . . . ла . . . в . . . дет . . . ст . . . во!  
*Cet - le vieille est en en - fan - ce!*  
*Die-se He - xe ist ja kin - disch!*

Генерал (ищет спасения у Blanche)  
*Le Général (cherchant le salut près de Blanche)*  
*Der General (sucht Rettung bei Blanche)*

Blanche, и . . . и . . . со . . . три . . . сев . . . и . . .  
*Blan - che, c'est in - croy - able... oui...*  
 Blanche. ioh . . . ioh . . . fas - se nichts . . . ioh...

Прокофьев нарочито сближает тематизм Бабуленьки с лейттемой России (ее развитие составляет маленькую оркестровую интраду к последнему акту). Интонации этого лейтмотива также претворены в ее реплике «Теперь поеду церковь строить» (финал 3-го действия), звучащей перед отъездом на родину<sup>30</sup> или в обращении к Полине: «А ты, Прасковья, бросай-ка всё и поезжай со мной! Мой дом в Москве...» (цифра 387).

Отказавшись в «Игроке» от замкнутых сольных форм и наиболее востребованных оперой ситуаций, Прокофьев широко опирается на принцип жанровых аллюзий. Так, например, любовный дуэт согласия (цифра 611) традиционно построен с нагнетанием чувств, динамикой их вокально-оркестрового воплощения и завершением массивованным проведением лейтмотива любви Полины и Алексея (цифра 616).

Жанр ариозо-бравлады, представленный, в частности, знаменитым прототипом, вызовом судьбе Германа «Что наша жизнь — игра!», по-своему претворен Прокофьевым в небольшом сольном эпизоде Алексея, беспрестанно покоряющего игорные столы: «Я так и знал, что случай мне будет послушен»

<sup>30</sup> В ряд подобных подчеркнуто русских образов может быть поставлена и основная мелодия, открывающая Второй фортепианный концерт Прокофьева, а также колыбельная тема вариационного цикла, составляющая середину финала этого произведения.

(цифра 483). Важность этого пятидольного эпизода подчеркнута его репризой в оркестре (цифра 534).

В развитии тематизма, как инструментального, так и вокального, Прокофьев отдает предпочтение приемам *ostinato*, которые вводятся в разных ситуациях, порой противоположных по смыслу: от драматических, глубоко психологических — до буффонных эпизодов. Входит *ostinato*, например, в ироничную характеристику слуги Потапыча (монотонно повторяющего Генералу, что «не велено-с пускать», цифры 415-420), или наглядно выражает ужас Генерала, воочию узревшего Бабуленьку, прибывшую в отель Рулеттенбурга. Гневные реплики старушки «Схоронили! Схоронили!» идут на остинатном фоне оркестра (*pizzicato* кларнета, фортепиано на фоне иронично поданных причетных секунд виолончели, цифра 252 +4). В ответ же несется лепет-заикание Генерала в виде текстового *ostinato*: «Ба-бу-бу-бу-лень-ка, ба-бу-лень-ка, бу-бу-лень-ка, ка-ки...ка...-ким же-то обра-зом пы-пы-пы-пы... приехали?» (цифра 253).

Через остинатный повтор вращательной фигурки в объеме терции с восходящим скачком на септиму (цифра 477 + 2; флейта, фортепиано, *pizzicato* гобоев) Прокофьев воспроизводит движение колеса рулетки с катящимся шариком.

The image shows a musical score for the piece 'Dix-neuf'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line begins with a rest followed by the lyrics 'Dix-neuf.' in French. The piano accompaniment features a rhythmic ostinato pattern of eighth notes, with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The bass line provides harmonic support with a similar rhythmic pattern.

Совмещение изобразительной и выразительной функции *ostinato* приобретает в ритмоформуле бега Алексея в игорный дом (цифра 456). «Одна дикая мысль, что прорезывает его голову», превращается в одержимость, становится *idée fixe*, затмевающей всё в сознании героя: он «выбегает из комнаты как помешенный».

The image shows a musical score for the piece 'idée fixe'. It consists of two staves: a piano accompaniment in the top staff and a bass line in the bottom staff. Both staves feature a rhythmic ostinato pattern of eighth notes, with a *p* (piano) dynamic marking. The piano accompaniment includes a *f* (forte) dynamic marking at the beginning.

Нетрудно заметить, что мелодические ядра мотивов «шарика» и «бега Алексея» прорастают из единой попевки: *c-h-a-h* (шарик), *h-c-a-h* (бег).

Среди множества аналогичных остинатных эпизодов есть и очень краткие, призванные усилить то или иное эмоциональное состояние героев. Так, дикий гнев Генерала по поводу проигрыша Бабуленьки обращен... к стулу, который он хватает резким движением, ставит перед собой и обращается к нему как к «милостивому государю» и сообщает, что «у нас таких старух в дугу гнут, в дугу» (цифры 409–414).

Текстовое остинато, которое возникает в ансамбле игроков («Он смелый. Он очень смелый. Он смел как бес. Он очень смел») сопровождается равномерно акцентной ритмикой первых скрипок оркестра, цифра 538. Показателен в плане текстового остинато конец 3-го действия. Генерал, упрекая Бланш в неблагодарности, сначала бессмысленно твердит: «Не-бла-го...не-бла-го...го-дар-ность...дар-ность. А затем:...ы...ы», — заголосил герой. В партии назойливо повторяется нисходящая секундовая интонация плача-причета (цифра 424–425).

Прокофьев высоко оценивал финалоцентристскую устремленность своего «Игрока». «Гвоздем» оперы, безусловно, является предпоследняя картина, изображающая игорный дом. «Эта сцена не имеет хора, так как хор не гибок и не сценичен, но она требует многочисленных участников — игроков, крупье, наблюдателей, причем каждый из них имеет свой определенно очерченный характер. Всё это при крайней быстроте и сложности действия образует запутанный клубок, который потребует весьма значительной работы при постановке. Я позволю себе считать, что сцена игорного дома явится совершенно новой в оперной литературе, как по идее, так и построению. И мне кажется, что в этой сцене мне удалось осуществить то, что я задумал»<sup>31</sup>.

Вторая редакция показывает, что сверхдинамизм внешних и внутренне-психологических событий ключевой сцены рулетки был обретен Прокофьевым не сразу. Для активизации калейдоскопа сменяющихся событий

<sup>31</sup> Прокофьев С.С. МДВ. С. 205.

Так полагал не только автор, но и критика, например, в лице В. Каратыгина: «Особенно ярко сказываются типичные черты прокофьевского дарования в таких монументальных созданиях, как оба его концерта, 2-я соната, в ядовитых “Сарказмах”, в великолепной, полной стихийной силы *Скифской сюите*, в “Игроке”, некоторые сцены которого, например, в игорном доме — по своей лихорадочной и сумрачной стремительности очень подходят к психологии творчества гениального «жесточкого таланта» русской литературы» (*Каратыгин В. Творчество Прокофьева // Искусство. 1917. № 1. С. 10*). Текст Достоевского Прокофьев считал «бесподобным». В частности, для оперы очень удобным, т. к. в нем преобладает диалогичность. Однако «ввиду того что у Достоевского в конце романа значительно уменьшается драматическое действие, переходя в психологические переживания, что отразилось бы на заключительной сцене и ослабило бы впечатление ее и всей оперы, я счел за лучшее окончить оперу моментом, когда Полина бросает главного героя». *С. Прокофьев. Интервью газете «Вечернее время» (1916, 13 мая)*.

композитор воспользовался советами Мейерхольда. В частности, *сократил количество видимых зрителю игр Алексея*<sup>32</sup>. Теперь часть из них совершается за сценой, и слушатель узнает о беспримерных выигрышах героя только через реакцию игроков. Словом, *вместо прямого показа действия, дается сжатое драматическое сообщение* о его итоге. Сенсационные новости рулетки выкрикивают игроки в череде повторяющихся реплик, информирующих о роковой стабильности бессчетных удач Алексея: «Бешено везет!», «Двести тысяч выиграл!», «Двадцать раз подряд вышла красная!» и прочие.

Обилие участников в сцене рулетки (новые действующие лица вокруг Алексея), динамичность следования предельно кратких эпизодов, постоянная смена контрастных ситуаций, резкие переключения агогического комментария обеспечивают *быстроту общего темпоритма*. Нахождение необходимых ритмических импульсов как основы музыкально-пластического решения сцены (или эпизода в киноленте) верно служат Прокофьеву важнейшим механизмом и в рождении звукового образа, и в архитектонике. С. Эйзенштейн прозорливо заключал: «В самой природе явлений *Прокофьев умеет ухватить ту структурную тайну, которая эмоционально выражает прежде всего именно широкий смысл явлений*» (выделено мной. — Е. Д.)<sup>33</sup>.

Структурируя финальное действие, Прокофьев с математической точностью выстраивает его «скелет» в виде большой трехчастной формы с резко выделяющейся серединой. Назначаются контрасты: темповые (медленно — быстро — медленно), по количеству действующих лиц (двое — многофигурная композиция — двое), пространственно-бытовые (полутьма каморки Алексея — ярко освещенный игорный зал).

Между картинами встраиваются симфонические антракты, необходимые для эскалации как внешнего (бег Алексея в игорный дом и возвращение в каморку), так и внутреннего действия. В связи с особой ролью психологической

<sup>32</sup> Аналогично был сокращен показ проигранных игр Бабуленьки.

<sup>33</sup> Во время работы с Прокофьевым над фильмом «Иван Грозный» С. Эйзенштейн «подсмотрел» этот принцип как импульсирующий момент творческого акта композитора. Ощущение Прокофьевым целого через установление четких ритмических пропорций было осознано кинорежиссером, казалось бы, в совершенно неожиданной ситуации. Именно в том, как и с какой интонацией композитор продиктовал ему свой номер телефона: цифры перегруппировывались в определенной ритмической последовательности, а интонационная линия устанавливалась через *crescendo*. Телефон К-5-10-20 доб. 35 был преподнесен так: К 5! 10!! 20!!! Доб. 30!!!! 5. Эйзенштейн назвал прокофьевскую версию — «телефон-изобличитель». Кинорежиссер не раз подчеркивал и другую важную особенность, «удивительно развитую у Прокофьева, *способность в звуках “слышать” пластическое изображение*, то есть та черта, которая дает ему возможность возводить поразительные звуковые эквиваленты к тем изображениям, которые попадают в его поле зрения». Или, добавим, существуют в фантазии мастера. *Эйзенштейн С.* Заметки о С. С. Прокофьеве // С. С. Прокофьев. МДВ. С. 491, 486 (выделено мной. — Е. Д.).

нагрузки второго антракта Прокофьев выносит о нем специальное сообщение на титульный лист клавира. Подчеркнута и нетрадиционность тембрового решения: «Голоса в оркестре и за занавесом — в музыкальном антракте между 2-й и 3-й картинами IV акта»<sup>34</sup>.

Схема наглядно проявит общий абрис трехкартинной конструкции финального действия:

<i>I картина</i> Каморка	<i>Симфонический антракт</i>	<i>II картина</i> Рулетка	<i>Симфонический антракт</i>	<i>III картина</i> Каморка
Алексей и Полина	Первая кульминационная зона	Новые действующие лица + Алексей	Вторая кульминационная зона	Алексей и Полина
	attacca	attacca	attacca	attacca

Контрастно-составная структура IV акта требовала привлечения разных средств объединения. В их числе: зеркальность общей архитектоники, симметрия расположения кульминационных зон, соединение сцен через *attacca*, репризы наиболее значительных по смыслу эпизодов, развитая лейтмотивная система.

Все пять крупных блоков общей формы (три картины + два антракта) объединяются не только *attacca*, но и скрепляются устремленностью к кульминационным зонам. Само местоположение двух кульминаций совпадает с окончаниями 1-й и 2-й картин (ц. 456, 555) и перехлестывается на начала 2-й и 3-й картин (ц. 475, 575). При этом Прокофьев придумал и третью, *тихую*, кульминацию, не менее впечатляющую (ц. 581), которая вводится путем наплыва-воспоминания героя о рулетке и бесчисленных победах. Как зачарованный, вспоминая победные выкрики крупье, Алексей слышит их голоса как бы с большого расстояния. Обратим внимание на звукорежиссерские указания Прокофьева: оба крупье находятся за сценой и тихо озвучивают реплику «Все деньги сорваны и стол закрыт до завтра». Ремарки различны: первому крупье — «за кулисами», второму — «за кулисами, довольно далеко»<sup>35</sup>. В этих фрагментах массив-

<sup>34</sup> Напомним, что в первой версии антракт был чисто оркестровым. При пересочинении оперы осуществлена идея оживления симфонического фрагмента голосами игроков рулетки.

<sup>35</sup> Как на близкий пример из множества возможных звукорежиссерских аналогий укажем на музыкальный комментарий Горбатого и Болезненного игроков к реплике коллеги, Неудачливого игрока, который по себе знает, что «счастье лишь дразнит» (ц. 528). Его фразы Горбатый должен повторить «издалека», а Болезненный — «дальше».

ный оркестр рулетки заменен ансамблем — фортепиано за сценой + pizzicato струнных и арфы из оркестра. В зону тихой кульминации также включены: пародирование Алексеем реплик Толстого и Длинного, англичан «Замечательный случай» (ц. 582–585) и наплыв ритмоформулы бега («вздрыгнув, что дверь оказалась не запертой, Алексей бросается к ней», ц. 586).

Перейдем к рассмотрению различий функции лейтмотивов в камерных и многофигурной картинах. В 1-й и 3-й, написанных для двух героев, традиционно задействованными оказываются сквозные лейттемы оперы. Здесь они использованы очень экономно. Так, мотив обреченной любви Алексея и Полины, что открывал оперу, звучит в первом антракте в контрапункте с ритмоформулой бега (ц. 461). Она же будет иступленно провозглашена в кульминации дуэта Алексея и Полины в 3-й картине (ц. 616). Тема же Бабуленьки-России репризируется меньше, например, в начале 1-й картины, на словах «Уехала в Москву старушка» (ц. 431).

Сцена рулетки выделена не только обилием действующих лиц<sup>36</sup>, но и множеством новых лейтмотивов, которые организуют всё пространство *картины рулетки в полирефренное рондо*.

Новые действующие лица рулетки дифференцированы на главные (Дама так себе, Сомнительная старушка, Толстый англичанин и прочие) и второстепенные, в виде группы из 6 игроков (по два тенора, баса и баритона). «Цветной речитатив» выпукло очерчивает тип речитации, закрепленный за персонажем. Каждый игрок имеет свою тембровую характеристику (контральто — Сомнительная старушка, бас — Толстый англичанин, тенора — Горячий, Болезненный и Горбатый игроки, меццо-сопрано — Дама так себе, Уважаемая дама и т. д.).

Гигантская сцена рулетки насыщена множеством кратких стабильных реплик-рефренов, рядом с которыми вводится мобильный инструментальный рефрен — тема кружащегося шарика. Весь массив 2-й картины Прокофьев создает из серии быстро сменяющих друг друга эпизодов. Внутри каждого возвышается свой рефрен (вокальный, инструментальный, вокально-инструментальный). При этом наиболее важные из серии рефренов продолжают свое регулярное вторжение.

Так, например, в организации рондальной структуры исходного эпизода рулетки (ц. 474–486) задействованы такие рефрены, как четырехзвучная

<sup>36</sup> Попутно замечу, что, готовясь к написанию данной сцены, композитор специально посетил игорный дом, наблюдал за событиями и игроками. В итоге пришел к выводу, что в его опере рулетка будет решена покруче. Все персонажи оперы Прокофьев подразделил на контрастные группы: «действующие лица» в сцене рулетки и «немые персонажи» с численным составом соответственно 10, 20 и множество участников. Причем в каждой группе выделены свои лидеры, имеющие либо обычные имена, либо прозвища-характеристики. В первой группе их 7 против 3, во второй 14 против 6 (шесть игроков), в третьей 6 против толпы, включающей игроков, обитателей отеля, прислугу, носильщиков.

французская реплика 1-го крупье “Ues jeux sont faits” (ц. 478, 472), возглас Алексея «Красная!», «На красную!» (ц. 475+2, ц. 478) и инструментальный мотив метания шарика (ц. 477, 482). Смысл повторяющихся мотивов различен. Если реплика крупье неизменна, ее повторы наделены бесстрастностью механизма, то выразительно-изобразительная задача инструментального рефрена (метание шарика) сведена к мобильности его объема, что передает нарастание страха в процессе ожидания (4, 6, 2 и даже 8 тактов). В последнем, самом протяженном, случае возникает ремарка: «Вся группа у первого стола застывает с руками, судорожно протянутыми к шарикуну». Важным организующим моментом становится регулярная смена сходных ситуаций: ставка — ожидание результата — выигрыш Алексея — обсуждение события игроками. В угаре игры возникает, с одной стороны, паноптикум характеров персонажей рулетки, а с другой — эскалация внутренних переживаний Алексея («ведь я должен, я должен, должен выиграть!» — ц. 499).

Инструментальные, вокальные, текстовые повторы в полирефренной структуре сцены рулетки обладают, как видим, не только свободой в последовании бесчисленных возвращений, мобильностью в развитии или, напротив, жесткостью остиной повторности. В естественности и гибкости их саморазвития есть и еще одно показательное качество: сочетание разных текстов. Последний прием был особенно важен для установления окончательной смысловой точки оперы: «Вцепившись руками в стол с деньгами и устремив глаза к невидимой рулетке, Алексей выкрикивает: “Двадцать раз подряд вышла красная! Ха-ха!”». Кульминационные слова теперь совмещены с интонацией реплики «200 тысяч выиграл!». Истерическое же «Ха-ха!» завершает линию трагического смеха, играющего особую роль в опере, которой сам композитор дал определение трагедия-сатира.

Настала пора сказать самоочевидное: если первая русская опера об игроке, «Пиковая дама» Чайковского, написанная в романтическом XIX веке, заканчивалась, темой любви героев, то трагическое XX столетие продиктовало совсем иной итог — полное крушение личности.

После окончания второй редакции «Игрока» произошло, по выражению Прокофьева, «смягчение нравов, и многие впервые поверили, что я могу писать лирику». В письмах Мясковскому автор подвел итоги своей грандиозной двойной работы, подчеркивая, что практически создал новую оперную композицию: «Переделка его оказалась, в сущности, *полным пересочинением*, хотя главный материал и план его остались... *В новой редакции “Игрок” совсем другая вещь, чем раньше*». (25 января, 5 апреля 1928 года).

Параллельная работа над новым «Игроком» и завершение «Огненного ангела», близких друг другу своим драматическим накалом и масштабностью затраченного на них материала, подвели Прокофьева к следующему заклю-

чению: «Убухано масса хорошей музыки на сюжеты, за которые теперь ни за что бы не взялся... Честно приведу в порядок обоих и затем долой из этого черного моря — сначала к веселой комедии как к передаточному пункту, затем к сонатам, к светлой симфонии, а потом, может быть, и к более крупным замыслам» (II, 579).

В заключение остановимся еще на одной разновидности словесных ремарок, которые можно обнаружить в клавирах опер и балетов Прокофьева. Этот особый тип слова композитора определим как *звукорежиссерское*. Речь идет о ремарках, относящихся не только к характеру, но к *месту звучания эпизода*, не редко, например, к охотно вводимой композитором *засценой музыке*. Сошлемся на конкретные образцы уже в сугубо камерной партитуре, каковой является ранняя «Маддалена». Здесь единственный небольшой хор гондольеров звучит *за сценой*, т. е. трактуется как некий звуковой интерьер, что вполне отвечает давней оперной традиции.

Наблюдать же подчеркивание различий в соотношении звуковых планов можно уже в первой из масштабных оперных композиций — в «Игроке». Композитор, например, ищет пути для дополнительного подчеркивания *акустических* различий в подаче сольных и массовых эпизодов. Последние — в виде хоров или симфонических антрактов выступают нередко как реакция на событие, драматическую ситуацию, что вызывает особую вспышку чувств героя. Проиллюстрируем сказанное ссылкой на знаменитый «мейерхольдовский антракт» (второй в 4-м действии), где сольные и ансамблевые вокальные партии вводятся со следующей показательной ремаркой: «*Голоса за занавесом или в оркестре*» (с. 558)<sup>37</sup>.

Здесь короткие ударные реплики действующих лиц многократно повторяются. Они произносятся участниками игры, в именах которых Прокофьев воплотил маску-характер (в перечне действующих лиц оперы герои сцены рулеточной игры даже вынесены в отдельный список).

Придавая особое значение звучанию слова, композитор так подает реплики игроков, что каждое слово-характеристика обусловлена конкретикой интонационного воплощения («звуко-слово», по Мясковскому). В связи с локальным, но драматически важным включением многофигурного эпизода в оперу «Игрок» Прокофьев подчеркивал, что хора в традиционном понимании здесь нет, а есть дифференцированный ансамбль<sup>37</sup>.

Уход Алексея — «карманы которого оттопырены от денег, походка неровная от тяжести золота. Он рассыпает золотые монеты, не замечая этого», — прокомментирован Прокофьевым не без звукорежиссерских указаний: «Восклицающие “Счастливец”, кто с завистью, а кто с благоговением,

<sup>37</sup> Прокофьев С.С. МДВ. С. 205.

расположены по разным концам сцены (ц. 552). По глубине сцены проходит Алексей».

Следует сказать и о тех звукорежиссерских приемах, которые Прокофьев находит для воплощения «тихой кульминации». Начало последней картины оперы фиксирует перерождение личности Алексея: из человека сострадательного, сочувствующего бедам близких, он превращается в бесстрастного игрока, навсегда прикованного к игорному столу. Для запечатления этапов психологических состояний Алексея в бездне игорного угара Прокофьев вводит полярность контрастов как средство, действующее сильно. Речь идет о ярчайшем противополжении ситуаций: многофигурная сцена — монолог, затем дуэт; огромное пространство и возвращение в коморку; свет — тень, *pp* — *ff*.

По принципу образных антитез соотнесены и оба антракта финального действия, где первый, инструментальный и более краткий, построен на контрапункте мотива бега и темы роковой любви Полины и Алексея. Второй же, масштабно развернутый, вокально-инструментальный, оставляет мотив бега как лейтфактуру, на которую громогласно нанизываются разные реплики игроков. Оба антракта выполняют роль кульминационных зон финального акта, но не исчерпывают моменты *особого выплеска эмоций*. После динамически форсированных вокально-оркестровых эпизодов Прокофьеву важно осуществить еще одну кульминацию, но в ином звуковом режиме. Тогда-то композитор замышляет совсем камерную «тихую кульминацию» — как виртуальное отражение симфонического антракта с реальными голосами игроков. В коморке Алексей «замирает с улыбкой, вспоминая, как зачарованный, выкрики крупье». На сцене в этот момент присутствует только Алексей, основные же звуковые события совершаются за сценой: 2-й крупье («за кулисами, довольно далеко») и 1-й (там же, но *несколько ближе*) подают свои реплики-приговоры («Все деньги сорваны, и стол закрыт до завтра») на фоне находящегося за сценой рояля и еле доносящихся из оркестра *pizzicato* струнных, арфы и барабана.

Примеры тончайшей звукорежиссуры Прокофьева можно найти не только в крупной сцене, развернутом эпизоде, но даже и в одной короткой реплике. Локальный, но ярко выписанный персонаж, каким предстает в «Игроке» Бабуленька, признается в своей страсти к игре так: *«Выпрямившись (Я, отец мой), и вдруг по-старчески (всё там оставила)»*.

Сполна испытав сочувствие к трагической судьбе героев Достоевского, Прокофьев ощущает необходимость в воплощении совсем иных эмоций. Радость создания веселой комедии Прокофьеву выпала при рождении искрометной оперы-буфф *«Любовь к трем апельсинам»*.

Напомним, что тяга к разведке доступных опере жанровых наклонений обозначилась у Прокофьева рано. Нехоженные тропы были здесь особенно при-

тягательными. Оптимист по природе, композитор не мог долго оставаться в одной образной сфере, тем более, скепсиса и отчаяния «лишних людей», заблудившихся по жизни. Динамизм же сюжета, яркость красок, свойственные комической опере, привлекали Прокофьева неизменно. В связи с этим композитор одно время стал даже посещать оперетту, обладающую повышенной занимательностью интриги и быстрым темпоритмом действия. «Сердечно презирая» этот жанр в юности, Прокофьев неожиданно заинтересовался опереттой по части ее оживленности и сценичности: «Но все это можно делать в сто раз лучше, — тщеславно резюмировал композитор и продолжал: — У меня даже явилось желание написать не оперетту, для этого у меня не хватило бы наглости, но легкую, живую, веселую оперу».

Так родились «Апельсины», о которых Луначарский скажет образно: «Это бокал шампанского, который искрится и пенится». Особую роль этой оперы Прокофьев оценил в *Дневнике* следующим образом: «... я пробыл в Америке четыре сезона. За это время у меня были и успехи, и неудачи, но *главным событием была постановка “Трех апельсинов”*» (7 января 1926 года; выделено мной. — Е. Д.). Успех своей оперы композитор видел в том, что в драматургии он опирался на энергетику темпоритма ревью, на образно-смысловую притягательность мюзикла.

Итак, в очередной раз опера открывала перед Прокофьевым свое новое жанровое русло, и, как всегда, есть смысл проследить отражение в дневниковой летописи фаз рождения нового театрального творения в аспекте таких звеньев, как литературный источник — либретто — музыка — постановка.

Рождение партитуры «Апельсинов» и их сценическое воплощение уникально на творческом пути Прокофьева. Случай редкий не в том, насколько быстро был выполнен композитором заказ оперного театра на создание, как показало время, шедевра комической оперы XX столетия. Необычность заключалась в другом: *театр, заказавший оперу, поставил ее на своей сцене с личным участием композитора как дирижера-постановщика*. В силу этого в *Дневнике* Прокофьев ведет истинную хронику рождения «Апельсинов» как *творчески комплексного феномена* — автор осуществил создание либретто и музыки, выступил как дирижер и сценограф. Феноменальная скорость создания стала здесь результатом подлинного увлечения композитора всеми фазами творческого процесса. Об особой воодушевленности при рождении «Апельсинов» свидетельствует и то, как многое тогда делалось «в один присест». В частности, как оформлялась вся сцена с Кухарочкой. За один час создавалось либретто 2-й картины второго действия и т. д. Кстати, в связи с «Апельсинами» можно говорить о *параллельном рождении музыки и либретто*. В написании последнего Прокофьев стремился всячески не только сохранить, но и приумножить импровизационное начало, *заложенное* еще пьесой Гоцци (появление Труффальдино, Панталоне, лиц комедии del arte), *разви-*

тое Мейерхольдом (появление масок-комментаторов — Комики, Лирики, Трагики) и *усиленное* самим композитором (звел Пустоголовых и Чудаков).

Находясь во временных рамках заказа, Прокофьев был поставлен перед необходимостью осуществить его в рекордно короткие сроки<sup>38</sup>. В Дневнике в связи с этим значится: «Относительно клавира я был все-таки шикарен: прислал его за месяц до срока. Пospею ли с партитурой?» (1 августа 1919 года). Пospел и далее отметил: «Окончил 1 октября: рассчитано было метко. Страшно шикарно, как сказал бы Макс Шмидтгоф» (1 октября 1919 года).

Несомненно, интерес представляют последовательные прокофьевские описания всех этапов творческого процесса, связанные с организацией премьеры оперы в Чикаго в 1919 году. Затем, уже непосредственно на родине, в Москве и Ленинграде последовали в конце 1920-х годов контакты с постановочными коллективами Большого и Мариинского театров. В *Дневнике* (а также в отдельных корреспонденциях, к Мясковскому или Асафьеву) обнаруживаются многочисленные свидетельства Прокофьева по поводу идущих или готовящихся постановок в названных театрах. Зафиксированы они в виде развернутых рецензий на спектакль или кратких впечатлений от личных встреч с участниками постановочных коллективов. Не менее ценными, чем прокофьевские литературно-критические заметки по чикагской постановке 1919 года, оказались и размышления по поводу идущих в России спектаклей. В них приведены интереснейшие штрихи к истории сценических версий «Апельсин» на подмостках отечественных музыкальных театров 1920-х годов. Увиденное и услышанное композитором порой приводило его к идеям внести те или иные сценические коррективы. Нас сказанное навело на мысль снова сделать *главный акцент на рассмотрении режиссерских установок Прокофьева*.

Начнем же анализ с кратко упоминания некоторых существенных положений, касающихся стиля «Любви к трем апельсинам» как одной из лучших комических опер XX века, выполненных в жанре необуффа. При этом подчеркнем важное обстоятельство: в буффонных «Апельсинах» *учтен опыт наиболее важных обретенных опер-драм*: обновленный «Магдалены» и первой версии «Игрока». Естественно, что на смену романтической экспрессии этих двух трагических опер в «Апельсинах» приходит совсем другое — прокофьевский смех не просто озорной, но и откровенно дерзкий.

---

<sup>38</sup> Вот выборочные вехи из дневниковой летописи 1919 года: 6 марта — начал третий акт; 14 марта — дописал первую картину третьего акта; 17 марта — окончание первой картины; 22 июня — кончил Пролог и начал первую картину, задумал и отменил переоркестровку антрактового скерцо; 9 августа — начал инструментовать первый акт; 24 августа — кончил вторую картину третьего акта. Весьма показательна по характеру запись от 27 августа: «Третья картина скользит легко».

Есть специальный смысл проанализировать «третий текст» «Апельсинов». Вербальный слой здесь выступает в виде *последовательной режиссерской экспликации спектакля*. Как известно, режиссерские пометы присутствуют во всех оперных работах Прокофьева, но особенно сконцентрированно они представлены именно в музыкально-театральной композиции по сказке Карло Гоцци.

Обилие, разнонаправленность и детализированность режиссерских ремарок в «Апельсинах» могут быть рядоположенными только с количеством режиссерских предубеждений композитора в фортепианном клавире балета «Шут». С полным основанием можно утверждать, что оба случая удивительно тщательной, скрупулезной режиссерской разметки Прокофьева возникли как *естественная реакция на прямой (в опере) или косвенный (в балете) диалог с постановщиками обоих спектаклей*. В первом случае речь идет о Коине, режиссере Чикагского театра, во втором — о художнике М. Ларионове, которому Дягилев доверил кроме живописной и хореографическую часть балета.

Прокофьев возмущался режиссерской пассивностью, нередко и беспомощностью Коини, его сопротивлениям и по поводу сценической персонификации хора — разделением его партии на малые хоры и большие ансамбли.

На провокационный вопрос Коини — кто истинный хозяин сцены, композитор ответил, несомненно, режиссер, но только для того, чтобы осуществлять волю композитора. И грозно резюмировал: «Корёжить оперу режиссер сможет только после кончины ее автора». Изучая режиссерский текст оперы и сравнивая его с заметками в *Дневнике*, нетрудно убедиться в том, что именно *в клавир Прокофьев стал вносить те сценические рекомендации, которые возникали во время подготовки премьеры оперы в Чикаго*. Следует учитывать, что этот спектакль был не только мировым дебютом Прокофьева-дирижера, но и в силу указанных причин стимулировал режиссерские интенции автора музыки «Апельсин». А они возникали у Прокофьева по самым разным составляющим режиссерских обязанностей постановщика оперы: от сценического поведения героев всех планов (конкретное мизансценирование) — до деталей бутофорского реквизита, освещения сцены, расстановки декораций.

Описание места действия начинает каждую картину или большую сцену. Так, Прологу предпослано следующее: «Занавес опущен. Большой просцениум. По бокам просцениума две башни с перилами и балкончиками». Драматургический смысл Пролога представить маски-комментаторы, которые будут раговать за торжество того или иного из традиционных театральных жанров (Комики, Трагики, Лирики). В этой группе также любители фарсов Пустоголовые и Чудаки. Последние, по мнению Прокофьева, что-то вроде представителей дирекции, которые призваны наводить на сцене порядок, сопутствующий появлению каждой группы. «Третий текст» не только развернут, но и очень емко и многосоставен — в нем звенья сценической характеристики

героев, вплоть до второго плана. Первыми возникают трагики — «с опущенными головами выбегают из правой кулисы, яростно размахивая зонтиками». А требуют они «трагичного, безысходного, трансцендентального!». Комики же, напротив, врываются на просцениум из левой кулисы, размахивая хлыстами и скандируя: «Комедий! Комедий! Бодрящего смеха! Оздоровляющего смеха!». Схватка Комиков и Трагиков демонстрирует их непримиримость. Лирики же жаждут любви и наслаждений. Они «появляются из правой кулисы с зелеными ветками. Ни на кого не нападают». Зато на них набрасываются Пустоголовые, появляясь с тросточками из правой кулисы. Хотят пустых фарсов, двусмысленных острот, всякой чепухи... Разнимают дерущихся десять Чудаков, которые «раздвинув занавес по середине, выбегают на просцениум и гигантскими лопатами разгребают дерущихся: “Разойдитесь, ступайте на галерку!”». При этом Чудаки сгребают сорящихся в обе кулисы. Разогнав толпу, Чудаки влезают в башни: тенора — в одну, басы — в другую.

Обратим внимание: если в «Игроке» имела место персонализация участников ансамбля (любой игрок получал словесную и музыкальную характеристику), то в «Апельсинах» этот принцип усилен путем выделения небольшой группы хористов в качестве одного коллективного персонажа. Их портреты прорисованы изначально — через тембровую характеристику: десять Чудаков (5 теноров, 5 басов), Комики (басы), Лирики (тенора), Пустоголовые (сопрано и тенора), Трагики (басы), Чертенята (альты и баритоны). Аналогично выделены и Медики (басы, выносящие смертельный диагноз: «Принц болен неизлечимой ипохондрической болезнью»). Только придворные обозначены как весь хор.

Далее будет показано, как и в других срезах оперы Прокофьев преломляет свой сценический опыт, накопленный в «Мадалене» и в первой редакции «Игрока». Это проявилось не только в отдельных частностях языка, но прежде всего в драматургических приемах. Снова, например, имело место включения «театра в театр» (спектакли второго действия с Уродами, Пьяницами и Обжорами), использование структуры большого акта из трех картин, внутри которых вставлены сходные по музыке симфонические антракты (3-е действие с кульминационной игровой ситуацией — сцена с Кухарочкой в картине «У Креонты»). Стоны Генерала теперь перевоплотились в стоны Принца и в воинственный вой Чертенят, неизменной свиты Фаты Морганы. Три группы участников спектакля «Игрок», представленные на титульном листе оперы как основные герои (участники рулетки и немые персонажи), в иных, но трех ипостасях выступают в «Апельсинах». Речь идет о главных героях сказки Гоцци (Король, Принц, Клариче, Леандр, Труффальдино, Панталоне), подземных силах, управляющих их судьбой (маг Челий, Фата Моргана, Фарфарелло, Смеральдина), и масках-комментаторах (Трагики, Лирики, Комики, Пустоголовые и Чудаки).

Очевидные различия двух опер, кроме, естественно, жанровой ориентации, также проступают явственно. Это доминанта быстрого темпа во всем спектакле, активное включение танцевальных и бытовых жанров (марш, скерцо, тарантелла, разного рода пляски). Традиционна для комической оперы роль игровых сцен упомянутого «театра в театре» (спектакли Труффальдино). Не менее показательно и то, что, если, по терминологии Мясковского, в «Игроке» преобладало *звукослово*, то в «Апельсинах» очевидно господствуют *звукожест* и музыка, рожденная действием.

Сценические ремарки Прокофьева, например, во 2-й картине первого действия, экспонирующего фантасмагорию подземного мира<sup>39</sup>, призваны максимально активизировать само действие. В силу этого объем «третьего текста» варьируется от развернутых описательных сообщений — до кратких приказов по поводу конкретных событий. Последних может быть даже по два на один такт! Проследим за ходом нарастания режиссерских указаний. Первые восемь тактов (ц. 68–69), адресованы художнику, осветителю и режиссеру, ведущему спектакль: «Темнеет, опускается кабалистический занавес, который оставляет для действия только небольшую часть сцены. Вся картина протекает в темноте». Следующие такты имеют бутафорскую и мизансценическую направленность: «Из-под земли вырываются огонь и дым» (ц. 70), и снизу с громом и молнией появляется Фата Моргана (ц. 72). Огонь и дым в другом месте, рядом с магом Челием (ц. 71+3). Последующий оркестрово-хоровой фрагмент длиной в 28 тактов (ц. 73–85) так экспонирует появление свиты Фата Морганы: «Сцена кишит чертенятами. Они приносят стол, который ставят между Челием и Фата Морганой, игральные карты и огромное изображение короля Треф и короля Пик, которые помещают первое позади Челия, второе позади Фаты. Оба изображения светятся в темноте»<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Здесь Пролог и первые две картины выполнены как коллективные портреты трех групп действующих лиц: маски-комментаторы (Пролог), сказочные герои (1-я картина), inferнальный мир (2-я картина). Кстати, очевидны переклички с традицией зарисовки фантастических сцен в русской опере, в частности, у Римского-Корсакого. Апелляция к гармонии как к ведущему средству по усилению экспрессии (подземные и подводные сцены) лишний раз напоминает, что Прокофьев не только многое ценил в оперном театре Римского-Корсакова (в частности, «Снегурочку», «Садко»), но и был учеником его школы. Имеем в виду преемственность: Римский-Корсаков — Ипполитов-Иванов — Глиэр — Прокофьев.

<sup>40</sup> Можно только поражаться бесконечной заботе Прокофьева об участниках постановки, в том числе о концертмейстере. В момент появления Фата Морганы (ц. 72) трехкратное кульминационное провозглашение оркестром сказочной фанфары в клавире содержит следующую фортепианную режиссуру: «Эту строку можно играть правой рукой, а партию труб — левой. В этом случае на нижней строке исполняется только первая восьмая (бас)». Во 2-й картине третьего действия в очередной раз наплывает *ostinato* сцены смеха (ц. 34), которая в оркестре звучит у скрипок с сурдинами, *Прокофьев протавляет концертмейстеру даже*

Учащение ремарок разного рода сопутствует возрастающему напряжению самого процесса игры в карты. Кроме прямого показа фаз игры Фаты и Челия многое эскалируется через реакцию свиты чертенят. Они не только истоиво воют, но и заводят сумасшедший танец: «Игра начинается. Челий сдает карты увеличенного размера. Чертенята пускаются в адский пляс, образуя хоровод вокруг играющих Челия и Фаты» (ц. 76). Кульминацией игры становится музыка, рожденная зрелищем. Именно это обстоятельство отличает игры сказочных героев в карты от психологически напряженной сцены рулетки в «Игроке». Сдаче карт в комической опере сопутствуют остигатные фигурки воя чертенят. Аккорд на сильной и относительно сильной долях четырехчетвертного такта расписан «третьим текстом» так: «Фата ходит — Челий ходит, Фата ходит — Челий ходит» (ц. 77). Реакцию наблюдающих Чудаков — «опять Леандр» — сопровождает указание: «Изображение короля Треф еще более меркнет. Король Пик делается ярче». При новой сдаче карт Магом Челием вой чертенят возобновляется, и они «пускаются в пляс, еще более бешенный, чем предыдущий (ц. 82). Фата Моргана поднимает высоко в воздух последнюю карту. Ходит с ней и хохочет торжествующим сатаническим смехом» (ц. 84).

Возвращению «на круги своя» снова, как и в начале картины, служит восьмитакт (ц. 86,87), отрежиссированный репликами, уложенными в квадрат: 2+2+4. К первым двум тактам: «Фата Моргана проваливается, обнимая сияющее изображение короля Пик»; ко вторым: «Маг Челий проваливается, обнимая темное изображение короля Треф» (ц. 86). К последним четырем тактам сообщается, что «чертенята разбегаются, унося стол, на котором происходила игра» (ц. 87). Характерно, что в этой маленькой кодетте происходит два звуковых события: одно образно и интонационно завершает 2-ю картину, являясь репризой ее начального четырехтакта, где зрелищем обусловленная музыка рисовала появление действующих лиц восходящим аккордовым движением. Теперь же их исчезновению со сцены сопутствует вариант того же построения<sup>41</sup>.

Последний же двутакт оркестра принадлежит по смыслу уже следующей, третьей, картине, так как он экспонирует лейтдвижение Леандра (равномерно акцентная пунктирная ритмика в низком регистре имитирует шаги везде-

*атликатуру!* (Клавир «Апельсинов» — М., 1963. С. 50.) Количество рекомендаций Прокофьева-пианиста своему коллеге-концертмейстеру рассеяны по всему клавиру. Скажем к началу оперы, где фортепианное изложение трехстрочно, Прокофьев советует: «Партию скрипок можно играть правой рукой следующим образом: до второй половины третьего такта двумя октавами выше, далее — октавой выше, а два последних такта как напечатано». См. также ц. 54 и еще много аналогичных текстов-рекомендаций.

<sup>41</sup> В этом фрагменте трудно не обнаружить мелодическое и фактурное сходство с первой темой «Магдалены», открывающей оперу.

сущего первого министра). Режиссерский текст сообщает, что «Кабалистический занавес поднимается. Свет. Декорация первой картины. Леандр один на том же месте, где находился с мрачно опущенной головой».

Анализ режиссерских ремарок 2-й картины позволяет извлечь дополнительные аргументы для некоторых обобщений. Как и *финальное действие «Игрока», Прокофьев строит весь первый акт «Апельсинов» на близкой архитектурной идее*: соблюдено единство места действия в обрамляющих картинах; в качестве контрастного звена акта предстает сцена игры, выделенная многофигурностью (поступки основных героев сопереживают участникам хора). Контрастирует и световое решение трех картин названных опер: слабый свет каморки Алексея словно перерезывается яркой освещенностью сцены рулетки в «Игроке». В «Апельсинах» световая «партитура» выполнена Прокофьевым как бы с обратным знаком: затемненной как раз оказывается сцена игры в карты доброго театрального мага Челия, покровительствующего Королю, и ведьмы Фаты Морганы, поддерживающей Леандра.

Кстати, именно режиссерские ремарки Прокофьева во 2-й картине первого действия позволяют нагляднее представить симметрию в последовании событий и ситуаций, происходящих за кабалистическим занавесом.

<i>Оркестровая прелюдия,</i> 18 тактов	<i>Первая ситуация</i>	<i>Вторая ситуация</i>	<i>Третья ситуация</i>	<i>Оркестровая постлюдия</i> 10 тактов, где 8 — реприза, 2 — шаги Леандра, attacca к картине III
	Появление Челия. Появление Фаты. Появление Чертенят.	Игра в карты: Проигрыш Челия. Выигрыш Фаты.	Провал Фаты. Провал Челия. Чертенята разбегаются.	

Для более наглядного совпадения структуры трехкартинных актов в «Игроке» и «Апельсинах» явно не хватает еще одного важного драматургического звена — симфонических антрактов. Их несложно обнаружить в третьем действии сказочной оперы.

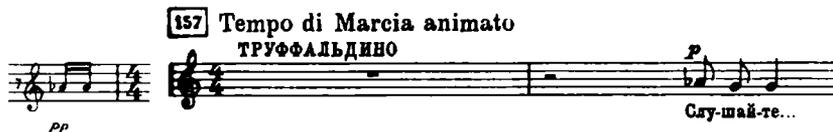
I картина Пустыня Sostenuto	Симфонический антракт: Скерцо — полет Allegro con brio	II картина Двор замка Креонты Pochissimo meno mosso	Симфонический антракт: Скерцо — полет Allegro con brio	III картина Пустыня Meno mosso Allegro moderato
-----------------------------------	--	--	--	--

Как и в «Игроке», все эпизоды соединены *attacca*.

Из схемы видно: все пять блоков общей структуры акта соединены (как и в финале «Игрока») по принципу *attacca*, два симфонических антракта — снова единая музыка. По той же системе центральное событие — обречение апельсинов на кухне у Кухарки — выносится в середину формы акта, а обрамляющие картины проходят в одной и той же географической точке. Приведем в этом плане ремарку к 3-й картине, события которой, как и в первой, разворачиваются в Пустыне: «Декорации первой картины того же акта. Вечер. Принц и Труффальдино медленно входят с противоположной, чем в первой картине, стороны, таща за собой на веревке три апельсина, которые выросли до такой степени, что внутри каждого может поместиться человек».

Как известно, сцены фантастических полетов в русской литературе (Гоголь, Булгаков) и музыке (Римский-Корсаков) всегда были обречены на успех<sup>42</sup>. Антракты-полеты в «Апельсинах» — не исключение. Ремарка Прокофьева полна действенности: «Выскакивает Фарфарелло с мехами. Принц и Труффальдино вылетают вон. Фарфарелло за ними».

Своеобразной оркестровой «увертюрой» к спектаклям Труффальдино во втором действии служит марш, о первом появлении которого Прокофьев скажет: «За кулисами звуки веселого марша» (с. 157).



Обратим внимание на некоторые показательные для драматургии композитора моменты. Прежде всего типично местоположение — между двумя картинами этого акта, где симфонический антракт решен в жанре, давно принятом оперой, нередко как эффектный концертный номер. Звучание марша издали с постепенным очень легким нарастанием динамики важно Прокофьеву акустически — на звуки раздающегося марша накладывается действие: уговоры Труффальдино пойти на празднество и капризы Принца, требующего 20 капель любимого лекарства. При этом Человек, умеющий смешить, «выбрасывает за окошко все склянки и плевательницы. Рассердившись на Принца как на капризного ребенка, накрыв его мантией, взваливает на пле-

<sup>42</sup> В «Апельсинах» Прокофьев не избегает опираться на конкретные прототипы, в частности, пародирует причетный тип хора à la Мусоргский (Медики). В антракте третьего действия «вспоминает» о «Полете шмеля» из «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова или о «Скерцо феи Маб» из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона.

чи. Принц, теряя компресс, отбивается и плачет. Труффальдино уносит его. Принц кричит благим матом» (ц. 157–164). Для осуществления ремарки «Занавес» пишутся 8 тактов с нарастающей динамикой ( $p < ff$ , tutti)<sup>43</sup>. Окончание марша (ц. 165–194) аттасса слито с началом 2-й картины (Большой двор королевского дворца), причем солирующая в марше труба с сурдиной естественно перерастает в фанфару, которая неоднократно будет возвещать об очередном спектакле Труффальдино (ц. 175–187). Таким образом достигнута необходимая динамическая спайка обеих картин второго действия, где марш по сути выполнял роль центра формы всего акта. Стал этот знаменитый эпизод визитной карточкой не только «Любви к трем апельсинам», но и на долгое время музыки молодого Прокофьева. *Дневник* по этому поводу фиксирует нарастающую популярность Марша, который в транскрипциях, естественно, получил и авторскую фортепианную версию, ставшую неизменным бисом клавирабендов композитора<sup>44</sup>.

Ввод Марша как яркого концертного номера выполнял еще одну функцию: он являл собой кульминацию важнейшей образно-смысловой линии оперы — сферы смеха. Сам *Образ смеха*, несомненно, выступает в опере как ведущий смысловой рефрен, который постоянно варьируется — в зависимости от идущих событий, ситуаций, от характера того или иного персонажа<sup>45</sup>. Нет ничего

<sup>43</sup> «Работа» с занавесом выросла в опере в отдельный ритуал. Еще в Прологе Чудаки, выступая с требованием «Занавес! Давайте занавес!» — должны «кричать из башни по направлению к сцене» (ц. 14). О том как «по-актерски» должен проявлять себя занавес Прокофьев сообщает неоднократно, например, в том же Прологе: «Занавес посередине немного раздвигается и пропускает глашатая с трубачем» (ц. 15). Конец Пролога также имеет отношение к характеру движения занавеса, который «медленно поднимается». Кабалистический занавес 2-й картины «оставляет для действия только небольшую часть сцены». Подробности же спора Прокофьева о «музыке для занавеса» см. в разделе *Дополнения и примечания*.

<sup>44</sup> Марш начал отделение от оперы сразу после премьеры, которую Прокофьев отмечал в кругу друзей, где «было очень весело, хотя и не так вакхично, как после “Шута”... По общему требованию я играл несколько раз “Марш” (30 декабря 1921-го). На следующий день друзья во время встречи нового 1922 года встречали Прокофьева, «приплясывая и визжа, сыграли на рождественских дудках “Марш”». В *Дневнике* отчет по 1921 году Прокофьев завершал: «Итак, год окончен, хороший год, начался хорошо и весело в Калифорнии, затем контракт с Мэри Гардон, постановка “Шута”, чудесное лето в St. Brevin и постановка “Апельсинов”. Чего же лучше! Феноменальный год» (31 декабря 1921 года).

<sup>45</sup> В плане сказанного стоит противопоставить мобильность смеховых ситуаций стабильности лейтмотивов. Заметим, что лейтмотивы очень кратки, выступают как тематичности, мгновенные зарисовки портрета действующего лица или пластики героя. Сошлемся для примера на унылые аккорды королевского величия (ц. 25) или гаммообразное движение струнных, сопровождающее появление Труффальдино, вкрадчивость походки Леандра (пунктиры).

удивительного в том, что композитор отмечал в *Дневнике* особую сложность написания именно сцен, связанных с раскрытием образа смеха.

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with fingerings (1, 2, 1, #) and dynamics (f, pp). The vocal part includes the text "ПРИНЦ (поднимается из кресла) p" and "Ха - ха...".

Главными персонифицированными носителями образа смеха являются Комики и отчасти Пустоголовые. Первые уже в Прологе декларируют: «Комедий! Комедий! Бодрящего смеха! Дайте радостного!». Их прорывы в ход идущего спектакля многочисленны: ведь они приветствуют торжество своего жанра. Комики солидарны с Пустоголовыми и требуют «Дайте нам здорового смеха! Дайте нам острых слов и острых положений! Комедий! Дайте, дайте, дайте нам Комедий!». Пустоголовые им вторят: «Хотим не думать и смеяться, смеяться, смеяться!». Реплики Пустоголовых оформлены как упрямые повторы, вдалбливающие нисходящую кварту. Мини-остинато же Комиков муссирует то же самое на терцовом материале (ц. 9–10). Десять Чудаков, «раздвинув занавес посередине, выбегают на просцениум и гигантскими лопатами разгребают дерущихся. При этом сами вопят: “Тише! Тише! Тише! Ступайте в зал! Ступайте на галерку!”». Разогнав толпу, Чудаки влезают в Башни. Разгон толпы происходит на остинатном движении струнных кварттолями шестнадцатых, которые Прокофьев образно называл «Беготня», вкладывая в это определенный режиссерский смысл. Однако, просмотрев все постановки «Апельсинов» в 1920-е годы в разных странах, композитор с горечью констатировал, что именно «Беготня» практически не удалась ни в одном театре.

Завершающий остинатный раздел Пролога представляет легкую ритмическую метаморфозу «Беготни» в виде появления новой формулы бега, служащей фоном пятикратному объявлению Чудаков «Начинается!», которые они произносят «с радостным волнением».

ЧУДАКИ (с радостным волюнсьем)

На - чи - ва - ет - ся!

На - чи -

mf

6.....

Появление Труффальдино в первой картине начального действия сопровождаются ремарки «вбегает опрометью, кидается к Королю», что проиллюстрировано гаммообразными пролетами оркестра, старательно изображающими порывистость движений персонажа.

Кульминирует комическая линия в Сцене смеха, которую Прокофьев решает в виде крещендирующей вилки: от еле слышных «ха-ха» Принца, не ведающего, что с ним происходит после глупого падения Смешной старушонки (Фата Моргана), — до громового хохота всего двора, ликующего, что Принц рассмеялся.

Итак, с будущими постановщиками «Апельсинов» Прокофьев делился своим сценографическим опытом чикагской постановки оперы. В *Дневнике* композитор скрупулезно фиксировал все фазы сценического рождения комической оперы<sup>IV</sup>. В виде реплики-рефрена постоянно отмечалось: «Сегодня большой день» (первая сценическая репетиция), или «Завтра большой день — я первый раз услышу “Апельсины”» (первая оркестровая репетиция). Пометка «очень важная репетиция» повторялась по разным поводам: дирижерско-режиссерской работы с хором или оркестром. Всего Прокофьев-дирижер провел 15 оркестровых репетиций и очень гневался по поводу отсутствия накануне премьеры «добавочных инструментов (малый кларнет, V и VI валторны и дополнительные ударные), которые были всего лишь на одной репетиции.

В день премьеры Прокофьев пришел в театр за сорок минут до начала и очень заботился о всех деталях спектакля.

Завершим очерк об «Апельсинах» материалом, связанным с Российской премьерой оперы. Среди друзей и соратников Прокофьева, приглашенных к постановке оперы «Любовь к трем апельсинам», встает фигура Николая Семеновича Голованова, дирижера, который исполнял разные сочинения ком-

позитора, заказывал ему новые партитуры, прилагал усилия к постановке в Большом театре его сценических произведений<sup>46</sup>.

Прокофьев упоминает в *Дневнике* и *Переписке* свои встречи с Н.С. Головановым, который готовил оперу «Любовь к трем апельсинам» в Большом театре. Премьера состоялась 19 мая 1927 года. Спектакль ставили: дирижер Н. Голованов, режиссер А. Дикий, художник М. Рабинович. В главных ролях выступили: В. Петров (Король), Н. Обухова (Кляриче), А. Нежданова (Нинетта).

В музее Голованова, что является филиалом ГЦММК имени М.И. Глинки, сохранился клави́р этой оперы, приобретенной дирижером в 1923 году, о чем свидетельствует факсимиле музыканта на титульном листе данного издания, которое выпущено в 1922 году фирмой Breitkopf & Hartel.

Результатом беседы с Прокофьевым, предшествующей постановке в Большом театре, стали множественные пометы, сделанные рукой Голованова карандашом (синий, красный, черный). Подумалось, что их привидение будет небезинтересно исполнителям оперы, в частности, дирижерам и вокалистам.

Пометы возникали по разным поводам. Одни могли касаться типов интонирования, вводить новые темпы, не указанные в клави́ре. Другие возникали с целью уточнить артикуляцию певца в контексте идущей сцены. Некоторые записи в тексте оперы фиксировали замену темпов на новые. Имело место проставление метрономов или дополнительных динамических указаний. По ходу беседы автора и дирижера шло, видимо, исправление отдельных опечаток и неточностей самого текста, или в него вносились новые коррективы. Множество помет коснулось характера динамики. (В нашем случае прокофьевские комментарии будут подчеркнуты курсивом.) Оговаривались, естественно, мелкие купюры, а также композитором давались рекомендации к удобству исполнения. Большой интерес представляли дополнительные, чисто режиссерские, пожелания Прокофьева.

При изучении помет Прокофьева — композиторских, режиссерских, дирижерских, — прежде всего, предпринималась попытка обозначить те линии, по которым шла корректировка текста клави́ра, в связи с чем и вводились конкретные пометы. Думается, что самостоятельной работе дирижера-постановщика «Любви к трем апельсинам» будет способствовать расшифровка аутентичных авторских сообщений, что и позволит исполнителям оперы глубже проникнуть в замысел композитора<sup>V</sup>.

---

<sup>46</sup> Горячий поклонник творчества Прокофьева, дирижер Н.С. Голованов в декабре 1932 года аккомпанировал авторскому исполнению Пятого фортепианного концерта в Москве и сыграл также «Портреты из “Игрока”». Кроме того, весной 1935 года Прокофьев заключил договор с Большим театром, тогда возглавлявшимся Н. С. Головановым, на постановку «Ромео и Джульетты». В начале октября 1935-го прослушивание музыки нового балета шло в отсутствие Голованова и сложилось не в пользу композитора. Голованов был также заказчиком и первым исполнителем кантаты Прокофьева «Здравица», написанной в 1939 году и названной С. Рихтером «музыкальным чудом».

Мясковский, восхищавшийся яркой действительностью «Апельсинов», не верил в возможность адекватной постановки оперы. В письме Прокофьеву читаем: «Как жаль, что ее нельзя поставить у нас, — можно думать, что она специально для нас написана, так она ярко современно скомпонована, но, к сожалению, не в стиле наших оперных театров, каковые все в прошлом, а в драматических (Камерный театр, Мейерхольд, студии)».

«Вы в Вашем письме упоминаете про Мейерхольда, — отвечает Прокофьев. — Видел ли он клавиш «Трех апельсинов»? Мне чрезвычайно интересно его мнение...». Два месяца спустя повторяет: «...видел ли последний (Мейерхольд) мои «Апельсины», а если нет, то нельзя ли ему их как-нибудь показать?» (I, 520).

Б. Асафьев называл спектакли Мейерхольда симфоническими. Как известно, идею создания оперы по сказке К. Гоцци подал С. Прокофьеву В. Мейерхольд. Режиссер издавал журнал «Любовь к трем апельсинам», в № 1 которого была напечатана его театральная версия сказки Гоцци. Режиссер подарил журнал композитору перед его отъездом в Америку.

Прошло более 90 лет с того дня, когда на сценических подмостках американского театра увидели свет прокофьевские «Апельсины» (Чикаго, 30 декабря 1921 года). С тех пор это сочинение никогда не было обделено вниманием оперных режиссеров и музыкальных коллективов. На родине композитора оно прозвучало сначала в Ленинграде (18 декабря 1926 года), а вскоре и в Москве (19 мая 1927 года).

Изучение оперного творчества Прокофьева в виде единого текста дает возможность выявить разные составляющие его театральных исканий. В частности, становится очевидным, что при окончании каждой крупной работы для театра у композитора вызревает некоторое стилевое противодвижение: рождается тяга к его полярному образно-жанровому наполнению. «Пути для оперного изложения открыты удивительные, но, мне кажется, по ним можно пойти дальше. Когда я расправлюсь с моими стремительными «Апельсинами», я еще вернусь к мечтательным сюжетам», — писал Прокофьев в *Дневнике* 5 февраля 1919 года (II, 19). Таким литературным источником явился «*Огненный ангел*» В. Брюсова, сочинение которого композитор называл одной из немногих действительно художественных русских книг. «Перечитывал и обдумывал «Огненного ангела». Опера может выйти увлекательной и сильной. Надо ввести весь драматизм и ужас, но не показать ни одного чёрта и ни одного видения, иначе всё сразу рухнет, и останется одна бутафория. Также вся трудность в том, что вся опера зиждется на двух лицах, и если обе не будут сходиться со сцены в течение целого века, то никто не захочет петь эти партии. Надо подумать о сценарии» (12 декабря 1919 года. II, 57).

Обильный дневниковый хронограф<sup>VI</sup> позволяет в случае с «Огненным ангелом» не только детально проследить ход творческого процесса, но и коснуться таких проблем, как *позиции Прокофьева-либреттиста* (соотношение

музыки и текста), авторское *удовлетворение изобретенным им техническим способом записи инструментовки*. Особый интерес представляет прокофьевское сообщение о специфике его композиторского труда в опере, где *созданию музыки предшествует строгий расчет разных составляющих*. Центральным же вопросом высвечивается *неоднозначное отношение Прокофьева к сюжету «Огненного ангела»*: истинная заинтересованность при начале сочинения (1919 год) и *почти полная его неприязнь в момент создания второй редакции, в 1926 году*. Случай редкий в оперной практике Прокофьева, особенно когда он обращается не к событиям современным («Семен Котко», «Повесть о настоящем человеке»), а к классике: Достоевский, Гоцци, Шеридан, Толстой оказывались близкими союзниками до конца творческого процесса.

«Огненному ангелу» не повезло серьезно: интерес Прокофьева не просто погас — композитор *мучился мыслью, что зря взялся за повесть Брюсова*. Дневниковые записи 1926 года пестрят такими ремарками, как: «пора кончать с этой вещью», «надо ликвидировать “Ангела”», «зачем работать над таким сюжетом, который противен Христианской вере. Дошел до большой степени внутреннего кипения». В высшей степени показательны рассуждения, зафиксированные в июле: «Переделывал истерику Ренаты в первом действии, но работа шла без особого увлечения... я совсем отошел от этого сюжета, и всякая припадочность и чертовщина меня более не привлекает. У меня уже раньше были мысли: не бросить ли сюжет, от которого отошел... но жалко музыку. Да и теперь я *больше подхожу к работе музыкально, чем сюжетно*... Отложил “Огненного ангела” у которого заскок». Или: «Много работал над либретто второго акта, но без особого удовольствия. Я отошел от “Огненного ангела” и заканчиваю его через силу, чтобы развязаться».

Буквально вплоть до окончания работы над оперой Прокофьев сообщал, что «прямо не верится, что додушу моего “Огненного ангела”, а потому даже не исключалась мысль об использовании огромного прекрасного музыкального материала в другом жанре, в частности, в чисто симфоническом тексте... может быть, поступить как Гоголь и бросить в печку (как он второй том “*Мертвых душ*”). Сюжет как таковой был облюбован в прошлом; теперь я отошел о него и РАБОТАЮ над музыкой, мало интересуясь, каков сюжет. Раз сюда ухлопано столько музыки, так это надо кончить и в будущем к таким сюжетам не возвращаться. *Музыкальный материал можно употребить для симфонической вещи*»<sup>47</sup>. Конечно, это был более безболезненный выход, и я его принял, не поднявшись до крутых высот безумца Гоголя».

---

<sup>47</sup> Выделенная реплика Прокофьева — раннее и убедительное свидетельство того, что мысль о возможности создания из написанной музыки другого текста появилась у композитора *не после* окончания работы над партитурой «Огненного ангела», а непосредственно *внутри* самого процесса.

Вернемся, однако, к дневниковому хронографу: «Обдумывал сценарий “Огненного ангела”, хотя еще далеко от решения, что примусь за эту оперу». Однако принялся, втянулся и записал: «Мало-помалу сочиняю темы в связи с образами “Огненного ангела”».

Уже в первом подходе к музыкальному воплощению сюжета Бюсова Прокофьев подчеркивает два обстоятельства, которые его привлекли: мрачно-таинственная атмосфера средневековья и образ центральной героини, страстно-смятенной Ренаты, выступающей наследницей Ундины, Маддалены, Полины. Безумной любви-страсти Ренаты Прокофьев изначально сочувствует глубоко и искренне.

Европейский сюжет комических «Апельсинов» в виде готовой пьесы давал композитору несколько больше шансов на реальность постановки оперы в первые годы его странствий. Кроме того, имел место заказ. Иное дело повесть «Огненный ангел», задуманная русским писателем-символистом как стилизация немецкой литературы. Известно, что всякая повесть, рассказанная от первого лица, нелегко ложится в либретто. И это стало одной из причин того, что «Огненному ангелу» не повезло на театре изначально. «Пришлось взглянуть правде в глаза: столь блестяще начавшийся американский сезон принес мне в результате ноль. Оставалась последняя надежда, что Мери Гарден поставит в будущем сезоне “Огненный ангел” и возьмет себе главную роль, но Гарден ушла в отставку. В кармане у меня осталось 1000 долларов, а в голове шум от суеты и желание уехать работать куда-нибудь в спокойное место. В марте 1922 года я поселился на юге Германии, на склоне Баварских Альп, около монастыря Этгалья. Это был живописный и тихий край. Я засел за “Огненного ангела”, и ведьмовские шабаши, описанные в нем, происходили где-то по соседству»<sup>48</sup>.

С большими перерывами композитор проработал над «Огненным ангелом» около семи лет, создав две редакции. Поскольку Прокофьев, работая для музыкального театра, постоянно искал свои пути, устанавливал особые жанровые разновидности, архитектурные принципы, то от него, как и в других жанрах, постоянно ожидалось новое.

А вместе с тем композитор так рассуждал в 1925 году: «... раньше охали, что что-то новое; теперь же так привыкли, что все время новое, что ставят композитору в упрек, если в его последних сочинениях нет открытий и новшеств, по сравнению с предыдущим. Между тем история учит, что часто композиторы вырабатывали свою манеру и затем держались ее всю жизнь — и считалось хорошо: есть свое лицо и свой язык. Таковы Гайдн, Шуман, Шопен» (II, 305).

<sup>48</sup> Прокофьев С. Автобиография. Указ. изд. С. 171.

Заметим: среди восьми опер Прокофьева только три — «Игрок», «Огненный ангел», «Война и мир» — имеют по две редакции. Легкой коррекции подвергались «Мадалена» и «Дуэнья». Не переделывал Прокофьев тексты «Апельсинов», «Семена Котко» и «Повести о настоящем человеке».

В трех великих прокофьевских операх-драмах, названных первыми, дистанция между начальной и окончательной редакциями охватывала интервал от 7 («Огненный ангел») до 11-12 лет («Игрок», «Война и мир»). Принципиальные обретения в стилевых позициях в области оперы у Прокофьева происходили с интервалом примерно в 6-7 лет. Это, как правило, подводило автора к мысли наново отредактировать начальный вариант.

Попытаемся разобраться в причинах, почему работа над четвертой оперой шла так тяжело у Прокофьева, обладавшего моцартовской легкостью пера. Их несколько: очевидная несценичность сюжета повести Брюсова (в отличие от изначально театральных композиций — допустим, Гоцци или Шеридана), что предопределило и известную статику оперного действия, с чем Прокофьев сражался и при создании окончательной версии музыкального текста «Огненного ангела», и при обдумывании его возможной сценографии. Дело в том, что Бруно Вальтер предполагал поставить эту оперу в Берлине, но Прокофьев не успел к установленному сроку, и дирижер на него обиделся и отказался. 6–12 октября 1927 года записано: «Просто “Огненному ангелу”, перегруженному чертовщиной, не везет. И Демчинский ножки ставил, и я еле, как в гору, его вытянул, и Берлин теперь подвел, — а сколько музыки убухано!»<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Издательство Гутхейля выпустило в Берлине в 1927 году клави́р оперы, который, попав к Мясковскому, вызвал его бурный восторг: «Хочется жить, когда сочиняется такая музыка!». В письме автору прозвучали «невероятные похвалы “Огненному ангелу”» (4 июня 1928 года). Первое издание клави́ра в России осуществилось в 1981 году (издательство «Музыка») и может быть расценено как важное событие. Ведь на родине музыку оперы узнавали через Третью симфонию, услышав которую, например, Рихтер говорил, что она действовала на него как светопреобразование. Грустно констатировать, что и в учебном процессе отечественных вузов с гениальной оперной фреской русского композитора студенты долгие годы знакомились, имея только немецкий клави́р и французскую запись. В рамках музыкальной культуры бывшего СССР эпохальными стали постановки «Ангела» в оперных театрах Ташкента и Перми. Прокофьев же при жизни вообще не слышал одну из самых капитальных своих оперных композиций. Лишь 14 июня 1928 года в Париже под управлением С. Кусевицкого и с участием Н. Кошиц (исполнявшей в «Апельсинах» Фату Моргану) прозвучали фрагменты 2-го действия. После репетиции 12 июня Прокофьев заметил, что «Огненный ангел» идет сразу довольно хорошо, т. к. написан большими линиями. «Звучит хорошо, как я и думал». На следующей репетиции были зафиксированы лишь помешавшие дефекты помещения: «Подвела акустика зала — во второй картине одни открытые рты» (13 июня 1929 года). Через пару дней: «Купил все газеты, но не в одной не было похвалы».

Полностью опера в концертном исполнении прозвучала после смерти Прокофьева. Это было мировое открытие «Ангела» — 25 ноября 1954 года, в Париже, под управлением Шарля Брюна. Первая сценическая версия: 1955 год, венецианский театр La Fenice, затем

Упомянутый Б. Демчинский, который «ножки ставит», — никто иной, как несостоявшийся сотрудник по либретто «Игрока». Да и в «Ангеле» его участие оказалось весьма пассивным, ибо Прокофьев констатирует, что «перенял я от него какие-то пустяки, да разве еще встряску для дальнейшей самостоятельной работы», когда извлек «переписку с Демчинским прошлого лета и его план либретто» (29 июня 1929 года). Отношение композитора к этому литератору было, видимо, двояким, о чем можно судить по таким комментариям, как «пророк с вывертом» или «“пустоцвет”, но у него есть яркие вспышки и их можно ловить». Демчинский, в частности, «породил кое-какие оживления в первом акте. В силу этого Прокофьев написал письмо на 16 страницах, где «приходилось всячески извиваться и расшаркиваться, чтобы он чего доброго не затянул или не забросил дела». Написание Демчинским новой версии либретто шло медленно, «с прохладцей»: «Качество работы Демчинского тут не сыграло роли: если хороша работа, то тем лучше; если плоха (как в данном случае), то критика ее дала мне идеи... Пришли хорошие идеи, кажется, все подумал до конца: будет скромное либретто, не Демчинское, не мое старое, а нечто новое. Придумывал не только переделки, слияния и добавления, но и ответы на предполагаемые возражения Демчинского, почему так, а не иначе. Это полезно, так как имея перед собою невидимого оппонента, я все время подвергал критике изобретаемое». (11 июня 1926 года. II, 415). В ожидании присылки либретто композитор в августе 1926 года «кое-что исправлял в вокальной партии, кое-где отмечал оркестровку: к переделке. Но серьезно за него взяться нельзя, пока не будет окончательного текста хотя бы одного акта».

В тщетных ожиданиях присылки либретто Демчинским Прокофьев вовсе перестал на него рассчитывать. Теперь для композитора важным было то, что отдельные «предложения Демчинского (плохие или хорошие) вывели из состояния окаменелости в отношении либретто. Теперь оно должно было стать неким средним: между Демчинским, старым либретто, родилось иное: будет скромное либретто» (26 июня 1926 года. II, 415).

Начинался процесс параллельного фрагментарного писания либретто и музыки: «Надо взять новый кусок, который я буду мало менять, даже если

---

La Scala (1956), Сполетто и Триест (1959), Кельн (1960), Прага, Берлин, Нью-Йорк. Однако первоначальные переговоры с Нью-Йоркским театром Метрополитен не увенчались успехом. «Дело было в том, что “Огненный ангел” вышел все-таки недостаточно живым сценически: были отдельные застойные отрезки. Один художник, работавший при театре, подал мне идею освежить эти места зрительно, если не удастся оживить их сценическим действием. Иначе говоря, медлительный акт, путем незначительных изменений в тексте и музыке, можно разбить, например, на три картины с разными декорациями, что даст новизну впечатления и может уничтожить впечатление медлительности. Мысль была хорошая, и я составил новый план, требовавший не такой уж большой переработки оперы. Постановка в Нью-Йорке не состоялась, и план не реализовался» (*Автобиография*, с. 186).

Демчинский пришлет свое либретто, во что я мало верю. Таким куском я выбрал третий акт, первую картину и все утро занимался отделкой, небольшими переделками и обдумыванием оркестровки» (8 августа 1929 года. II, 431).

Создавая новый вариант оперы, Прокофьев упорно шлифовал свое либретто и параллельно «дочинивал» ранее созданную музыку, в частности, важнейший рассказ Ренаты в первом действии. Как и при создании других опер, композитор тщательно работал с литературным первоисточником (хотя и без удовольствия): в одних случаях для максимального к нему приближения, в других, чтобы разрешить абсолютно по-своему ту или иную сцену, событийную ситуацию. Например, вознамерился сделать встречу Рупрехта с Агриппой (2-я картина второго действия), «совсем новой, иной нежели у Брюсова». В связи с пересочинением 2-й картины третьего действия фиксировал, что «в новом варианте этой картины есть довольно значительные отступления от Брюсова, но зато он будет более сильным и сценичным, чем первый акт, более близкий к Брюсову», перед этой картиной введен второй главный симфонический антракт-поединок, изображающий единоборство Рупрехта и вызванного им на дуэль графа Генриха, как бы земной версии Мадиеэля, Огненного ангела<sup>50</sup>.

Труд Прокофьева по параллельному продвижению двух текстов, вербального и музыкального, продвигается, хоть и с большим скрипом: «Осталась заключительная сцена 1-го акта и весь второй акт, либретто и музыка. Сегодня выписывал из Брюсова материал для сцены с гадалкой, заключающей 1-й акт».

Механизм же такого типа рождения оперной партитуры Прокофьев раскрывает в связи со сценой спиритического сеанса, которая, думается, представляет типичный прокофьевский «театр в театре»: Рената ворожит с целью разыскать таинственно исчезнувшего графа Генриха. Усилия магических действий Ренаты бесполезны — возникают лишь «маленькие демоны», стуком возвещающие о своем присутствии. Текст ее заклятий не наделен смыслом — он призван создать фонический эффект ритуала<sup>51</sup>. Об этом эпизоде Прокофьев сообщил: «Работал над спиритическим сеансом, который вышел *шикарным номером. Придумывал не только характер, движение, оркестровку, но и тактовое распределение. Словом, всё кроме главного — музыки.* Сегодня сел за музыку» (20–21 июля).

Как видим, еще до создания музыки идет тщательная разработка серии необходимых подготовительных операций. В целом очевидна многофазность усилий: *создание литературной основы* (импульс к обретению вокального адекват) — *продумывание и установление характера движения, оркестровки и тактового распределения* — *рождение самого музыкального*

<sup>50</sup> Первый антракт предшествует 2-й картине первого действия, когда Рупрехт идет к Агриппе, который уверяет, что он не маг, а ученый и философ.

<sup>51</sup> Аналогичны чисто фонические задачи воя чертенят на букве «и» («Апельсины») или хора «пи-ти, пи-ти» (сцена смерти князя Андрея в опере «Война и мир»).

текста (позже еще одного, внемузыкального, текста, в виде *режиссерского комментария*).

Кстати, последний в «Огненном ангеле», по сравнению, например, с «Апельсинами», несопоставимо более скромнен и направлен прежде всего на традиционную для оперы характеристику места действия. Вместе с тем и в таких, казалось бы, привычных комментариях Прокофьев верен себе: появляются замечания, касающиеся либо акустических особенностей (за сценой, на первом этаже), либо прямого изображения действия. Так, например, уже первая встреча героев, где Рената, видя в первый раз Рупрехта, сразу обращается по имени, «бросается к нему и прижимается» (ц. 17). Пытаясь уберечь Ренату от наваждений, Рупрехт «обнажив шпагу, рассекает воздух крест накрест» (ц. 23)<sup>52</sup>.

Приход хозяйки с гадалкой откомментирован так: «Появляется хозяйка, зади нее гадалка и работник. Впоследствии к ним присоединяются два или три любопытствующие постояльца. У Гадалки кот, клетка с жабой, сверточки с кореньями, жбан с водой и мешок со всякой мелочью» (ц. 138).

В высшей степени показательна многопрофильная ремарка, открывающая оперу: «Грязная каморка в мансарде придорожной гостиницы. Вход по лестнице с *нижнего* этажа. В стене, что напротив, *заколоченная дверь*. *Ночь*. Хозяйка со свечой в руках вводит Рупрехта по лестнице; *начинает свою фразу внизу лестницы, т. е. еще не появившись на сцене*. Слыша стенания за заколоченной дверью, Рупрехт ее ломает и зритель впервые видит Ренату, которая «стоит распластавшись у стены против выломанной двери, в неописуемом ужасе, полурядетая, с распущенными волосами».

У зрителя происходит первое знакомство с героиней, образ которой, противоречивый в своей цельности, стал одним из сильнейших созданий мирового оперного театра XX столетия. Рената — подлинная наследница Маддалены, роковой женщины, в облике которой зло способно выступить в обманчивом ореоле привлекательности. Не случайно М. Тараканов, тонкий исследователь раннего оперного творчества Прокофьева, широко аргументируя параллель Прокофьев — Моцарт<sup>53</sup>, сопоставляет Ренату с Дон Жуаном: им обоим предначертана гибель, а орудием уничтожения выступают посланцы: Камандор и Инквизитор. Однако, в отличие от собирательных черт образа Дон Жуана, Рената имеет реальный прототип. Им стала писательница Нина Перовская, в которую был влюблен автор «Огненного ангела». Этот факт, по-видимому, не был известен Прокофьеву в 1919 году, о чем говорит дневниковая запись от 27 сентября 1925 года: «Остроумова сообщает о тех лицах, с которых был списан “Огненный ангел”: “*Рената*” и по сию пору жи-

<sup>52</sup> Цифры здесь и далее приведены по клавиру «Огненного ангела», М., 1981.

<sup>53</sup> Тараканов М. Ранние оперы Прокофьева. Магнитогорск, 1996.

вет в Париже. Но самое пикантное, что Мадизэль — никто иной, как *Андрей Белый*. Какая прелесть!».

Продолжение этой информации зафиксировано 30 мая 1926 года: «Рената списана с действительно существовавшей и кажется поныне живущей в Париже женщины, в которую Брюсов (Рупрехт) был влюблен, и которая, в свою очередь, была влюблена в своего Генриха. Самое пикантное, что этим Генрихом был... Андрей Белый, которого Брюсов даже вызвал на дуэль. Дуэль эта не состоялась, но я помню, что о ней упоминается в воспоминаниях Белого о Блоке, хотя эта дуэль и перекрыта литературными спорами. Когда Брюсова спросили, правда ли, что он занимался магией, и занимался ли он ею для “Огненного ангела”, или же “Огненный ангел” зародился как результат занятиями магией, Брюсов ответил, что занимался магией для магии, а “Огненный ангел” явился некоторым результатом его занятий» (II, 409).

Реальные прототипы имеются не только у любовного треугольника оперы. Агриппа Неттесгеймский, философ и ученый, — лицо историческое, реально жившее<sup>54</sup>. В оперу включены также фигуры легендарного Фауста и его вечного спутника Мефистофеля, лица, прямо скажем, суперпопулярные как на театре, так и в инструментальной музыки последних полутора столетий. Следует признать, что в большинстве опер Прокофьева действующих лиц много, однако в реализации спектакля они наделяются весьма разными полномочиями. Одни в центре, всегда на виду; другие квалифицированы «без пения». В их числе, например, не только граф Генрих и Крошечный мальчик из таверны, которого «проглотит» Мефистофель, но и три скелета. А еще свита Инквизитора.

Однако, в отличие от густонаселенных «Апельсинов» или «Игрока», в «Огненном ангеле» Прокофьева мало заботит персонификация героев второго и следующих планов: «Я больше подхожу к работе музыкально, чем сюжетно». Подобное резюме объясняет всё, в том числе и главные драматургические принципы, ставшие опорными для окончательного завершения оперы. При таком подходе возникают свои за и против. Последние — в трудном для сцены замедленном темпо-ритме, в меньшей портретной характеристичности развернутых лейтмотивов, приближенных к выражению состояний и эмоций, давно устоявшихся в операх-драмах (таковы, в частности, темы любви: Ренаты к Огненному ангелу Мадизэлю, Рупрехта к Ренате). В связи с тем, что в «Огненном ангеле» господствует открыто романтическая эмоция, происходит восстановление в правах больших мелодических построений (рассказ Ренаты, молитва Рупрехта в 1-м действии или звуковой портрет монастыря в финале оперы). Отдельные лейтмотивы героев могут быть приближены к песенной кантилене с нередкой опорой на диатонику. Речь здесь может, в част-

<sup>54</sup> Поздние оперы пополняют этот ряд введением образов Кутузова («Война и мир») и Маресьева («Повесть о настоящем человеке»).

ности, идти о теме монастыря. В последней квартетная фактура неслучайно выдержана строго<sup>55</sup>.



Тема любви Рупрехта мелодически приближена к мотиву Славы, частому песенному гостю русских опер. Прокофьев использует зачин славления в ми-норном наклонении.



Обратим внимание и на еще одну показательную деталь: ход на септиму как нередкий участник лирического тематизма Прокофьева в теме любви Ренаты раздвинут до октавы. В отличие от ранней «Маддалены», сила любви здесь раскрыта в исключительном богатстве психологических оттенков.



<sup>55</sup> Данный мотив является автоцитатой: композитор привлек тему незавершенного струнного «белоклавишного» квартета, другие фрагменты которого поместил в текст Третьего фортепианного концерта.

Из иного плана лейтхарактеристик выделим мотив Рупрехта: в его нарочитой прямолинейности сквозит императив мужественности. Пожалуй, это единственное, что осталось в опере от облика рыцаря, ратным подвигам которого посвящено немало страниц повести Брюсова. В либретто Прокофьева образ этого героя явно снижен: Рупрехт предстает только как возлюбленный Ренаты, неизменно помогающий ее благосклонности. Маршеобразная тема провозглашается медными (труба, валторна) с маркированным подчеркиванием каждого звука, устремленного ввысь.



Именно с этой фанфарной темы начинается действие оперы, лишенное какого-либо интрадного построения. Лейтмотив Рупрехта не подвержен метаморфозам. Он принадлежит к когорте образно стабильных тем, выражающих неизменность чувств героя.

Вместе с тем в «Огненном ангеле» значительно усилилась (по сравнению с «Апельсинами») роль оркестра, где не только последовательно разработан весь главный тематизм оперы, но и имеют место сольные эпизоды — интермедии и симфонические антракты. Учитывая самостоятельную роль оркестра, исследователи справедливо акцентируют его уравнивание в правах с вокальным началом. Самоочевидно возникают параллели с операми Вагнера. При этом нельзя не напомнить многократность посещений молодым Прокофьевым тетралогии «Кольца нибелунга» в Мариинском театре.

Вне всякого сомнения, «Ангел» — одна из самых близких Вагнеру русских опер, симфонизм которой породил и новое детище Прокофьева, его Третью симфонию. Оркестровкой оперы композитор занимался летом 1925–1926 годов, снова применив свой метод, — расшифровка тщательнейших тембровых разметок клавира и техническое раписывание партитуры поручалось другому лицу. Это почти вдвое сэкономило время и избавляло композитора от необходимости фиксировать огромное количество нот. Таким человеком в период работы над «Ангелом» стал некто Лабунский. Композитор искренне радовался новой системе доработки партитуры: «Если она удастся, то я буду избавлен от расписывания 500 страниц партитуры “Огненного ангела”». Первона-

чальные сомнения в успехе этого метода вызывало лишь то, что Прокофьев по своей системе «шутя размечал оркестровку в день на десяти страницах будущей партитуры, но когда-то доползет Лабунский, делающий по две-три страницы а день. Ведь *не оркеструет* же он, а если так можно выразиться, *пишет оркестровый диктант*» (15 июля).

В процессе оркестровки композитор в ряде эпизодов «кое-что переменял и пересочинил», например, антракт-поединок 4-го акта сделал «более сценичным и сильным, а также более близким Брюсову». С 27 июля «насел оркестровку» с особым радением, а 19 августа в *Дневнике* появилась знаменательная запись: в 2.15 кончил оперу. Прокофьев радуется как ребенок: «Ха! Не надо оркестровать “Огненного ангела”. Этот кошмар сидел на моей шее два лета! Впрочем, он не так просто и отпускает». Следующий этап — проверка перевода текста оперы с русского на немецкий язык (для предполагаемой постановки Бруно Вальтером). Временами, проигрывая отдельные сцены, не без удовольствия записывает: «Играл 3-й акт по присланному из издательства литографическому экземпляру: нравилось. Много музыки и хорошо сделано». В очередной раз нет необходимости говорить об универсальном мастерстве Прокофьева. На театре, неизменно учитывая опыт своих предшествующих оперных композиций, он умел делать всё.

В своих первых операх-драмах (за исключением «Магдалены») Прокофьев неизменно вводит сцены камерного плана как контрасты — оттенения. Но если в опере по сказке Гоцци гротеск был фантастическим, а юмор убивал наповал, то в «Ангеле» он становится мрачным, демоническим, порой нагнетая атмосферу ирреальности. Таковы, в частности, обе сцены заклинания духов, о которых можно сказать репликой Прокофьева, в связи с «Пелеасом» Дебюсси: «Преудивительная вещь! Музыка неуловима, а между тем вы пойманы, как в сети» (II, 67). Словом, в «Ангеле» композитор снова придерживается многослойности драматургии, где романтическая экспрессия отнена на мрачной фантастикой, а общение с потусторонними силами идет рядом с почти комическими сценами (Гадалка, Мефистофель и маленький мальчик, стучащие скелеты и прочее). Словом, даже в самых трагедийных концепциях у Прокофьева всегда было место для юмора, сатиры или озорной шутки<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> А сколько остроумия, выдумки, едкой сатиры, зафиксированных розыгрышей запечатлено на страницах *Дневника* или рассыпано по произведениям разных жанров и форм! Здесь Первая симфония и фортепианные «Сарказмы», балеты «Золушка», «Шут», оперы «Апельсины» и «Дуэнья», романс «Болтунья», сказка «Петя и волк». И все потому, что человеком театра Прокофьев не стал, а родился. И с самого раннего детства возникали спектакли, фантазии, представления, придумывались смешные прозвища. Словом, всегда шла игра. И в особом значении этой, комедийной, линии, а шире — в самом пестром контрапункте жизни и творчества, молодой Прокофьев сопоставил со своим старшим современником — Чеховым. По воспоминаниям Корнея Чуковского, он магнетически при-

В «Огненном ангеле» Прокофьев зримо применяет вечный инструмент воплощения комического в мировой опере. Речь идет о приеме несовпадения тембра и персонажа: великий Агриппа — тенорино, поет фальцетом. Поменились тембрами и Фауст с Мефистофелем: первый — баритональный бас, второй — тенор.

В «Ангеле» смеховые и сатирические ситуации образно поливалентны: гротеск демоничен в сценах ворожбы 2-го акта. Как земной юмор смех слышится в финале 1-го действия (в сцене заклинаний гадалки, которые обсуждают хозяйка и работник). Смех сквозь слезы предстает в финальной истерике Ренаты (как он уже звучал в аналогичной сцене Полины в «Игроке»). Мрачно фантастическим смех врывается в философский спор Агриппы с Рупрехтом, куда вмешиваются три поющих скелета. Язвительный смех закулисного женского хора контрапунктирует объяснению Ренаты в любви к Рупрехту (3-е действие). Котрапунктом к сгущенной психологической драме Ренаты стали эпизоды, связанные со странной обрядовостью, с появлением не всегда понятных образов-видений, возникающих как бы в воображении героев.

Упомянутые сцены вводились Прокофьевым не только как отстраняющие эпизоды. Своим обнаженным контрастом они активизировали восприятие драмы героев. Здесь смещенной на дальний план оказалась динамика прямого действия, активно разворачивающейся событийности.

Прокофьев не раз говорил о настроенном отношении к массовым сценам и хору как возможным носителям статики в опере. В «Огненном ангеле», как и в «Игроке», композитор обретает свое оригинальное решение. В пятиактной композиции хор использован локально — только в финальном действии. Первые же четыре акта, сконцентрированные на внутренней психологической драме, по сути камерны, а потому обходятся без хора. Финальный акт потребовал от композитора особых усилий: он многое здесь пересочинил, долго бился над последней точкой, имея в виду, что развитие действия идет

---

влекал к себе всех. В играх не любил быть солистом. Все его затеи всегда носили, так сказать, компанейский характер: «Мы устроили себе рулетку. Доход рулетки идет на общее дело — устройство пикников. Я крупье. Затеваем на праздниках олимпийские игры в нашем дворе... И как это часто бывает в счастливых семьях, Чехов, разговаривая с близкими, заменял обычные их имена фамильными кличками. Многие из этих причудливых кличек прилипали к людям на всю жизнь, но он неистовжимо придумывал новые, и нередко данное им прозвище оказывалось гораздо более точнее, чем то случайное имя, которое у человека было в паспорте. Себя самого Чехов величал то граф Черномордик, то Дон Антонио, то академик Тото, то Шиллер Шекспирович Гёте... Здесь дело не столько в кличках, сколько в той «вакханалии» веселости, которая их порождала. И в тогдашних писаниях Чехова та же вакханалия веселости. «Из меня водевильные сюжеты прут, как нефть из бакинских недр!» — восклицал Антон Павлович в конце восьмидесятих годов. Изобилие кипящих в нем творческих сил поражало всякого, с кем он в то время встречался». *Чуковский К.* Современники, портреты и этюды. М., 1963. С. 14–16.

прежде всего за счет чисто музыкальных средств: «Порядочно подвинул пятый акт. Пересочиняю его в значительной мере. От старой редакции остается кое-что из материалов и общий план. По существу пятый акт распадается на три части: первая — спокойная — до Инквизитора, вторая — полубурная, кончающаяся изгнанием духов из юных монахинь, и третья — бурная — беснование Ренаты и остальные. Сегодня я закончил вторую часть. Остается третья, самая трудная и ответственная».

Смысл финального акта в его аллегоричности. Это «черная месса», которой правит Инквизитор, кощунственно снижая суть священного обряда. Яростное беснование монахинь, жертв церковного мистицизма и колдовских суеверий, предвосхищает, по мнению М. Сабининой, бал у Сатаны в булгаковском «Мастере и Маргарите»: «Мрачная фигура Инквизитора здесь, кажется, правит шабашем, группа монахинь во главе с Ренатой в иступлении проклинает его как главного виновника зла, обвиняя в том, что он, ради своей власти, продает их души Вельзевулу; другая группа кружится в пляске, прославляя могущество Сатаны»<sup>57</sup>.

В своей общей динамической направленности 5-е действие приближено к грандиозной крещендирующей вилке: ее далекий камерный прообраз имел место в сцене смеха в «Апельсинах». Но если в комической опере цель сводилась к наращиванию позитивных эмоций, то в «Ангеле» нарастание идет за счет нагнетания негативных смыслов и настроений: ненависти, жестокости, одержимости гневом. В силу этого Прокофьеву было очень важно провести слушателя от звукового интерьера (музыкальный образ монастыря), через серию нагнетательных построений к завершающей высшей точке. Они воплощают мотивы галлюцинаций Ренаты, которые безжалостно скандируются оркестром на фортиссимо.

В дневниковых записях 25–31 мая 1927 года есть запись: «Дожимаю 5-й акт: остались последние шесть тактов, в которых есть сомнения». Неуверенность же возникала потому, что композитор придавал этому фрагменту особую психологическую значимость.

В отличие от первых четырех актов, пятый имеет большое число режиссерских и звукорежиссерских помет. Так, начальный хор монахинь звучит за занавесом с применением, по просьбе Прокофьева, «цепного дыхания» (ц. 495). Внемузыкальные эффекты сопровождают появления Инквизитора: следуют «удары в стену и удары в пол». Среди сестер несколько вскриков и вздохов. Юные монахини делают странные движения и выкрикивают латинские слова. Первая юная монахиня в припадке повергается на пол» (ц. 540).

<sup>57</sup> Сабинина М. Семен Котко и проблемы оперной драматургии. Указ. изд. С. 55.

Чередование истерики юных монахинь и наставлений Инквизитора подготавливают его разговор с Ренатой, во время которого происходит «хохот за кулисами мужского хора». А вот одно из здесь немногочисленных, сценических наставлений: «Все сестры, кроме группы из шести монахинь, присев и скорчившись, шаг за шагом отступают от Ренаты, протянув руки ладонями к ней и как бы отталкиваясь от нее, по два движения в такт» (звучит *ostinato* «Горе нам!»).

Экстатически экспрессионистская накаленность двух последних фаз финального акта ярче всего концентрируется в *ostinato*, состоящих из кратких повторно-нагнетательных ячеек, множества вращающихся фигураций, репетитивно повторенных отдельных нот или слов. Все эти приемы чрезвычайно широко используются с первых сцен оперы. Такова, например, реплика Ренаты «Сжался!», представляющая ее зеркально отраженный лейтмотив из трех нот (мерцающая мажоро-минорная терция и лидийская кварта). Реплике задан интенсивный вращательный импульс.

[Moderato]  
Рената

Сжался! - ся! Сжался! - ся!

(sotto) *Arpe, V-ni pizz., Fl.*

*f* *Tr-be con sord., V-le*

Первому появлению героини сопутствует скандирование слова «отойди» на ноте *fis*, которое должно произноситься «с ужасом в соседней комнате». Множество раз повторяется реплика «прочь, не касайся». Нередко остинатные формулы могут быть заложенными и в оркестровую партию (упомянем *ostinato* первых скрипок, сопровождающее гадание в 1-м действии, сцены воровства во 2-м действии оперы).

Достаточно редки случаи, когда сценической работе композитор сам дает жанровое определение. Так, в частности, поступил Шостакович со своей «Леди Макбет Мценского уезда» — «Катериной Измайловой», назвав ее оперой-симфонией. Прокофьев же не столь откровенен в жанровом номинировании «Огненного ангела», который, вне сомнения, принадлежит именно данной категории. В связи с этим Прокофьев даже нарушит свою традицию создавать

симфоническую сюиту и напишет на основе текста «Огненного ангела» Третью симфонию, подчеркнув, что «важнейшие темы, вошедшие сюда, были сочинены как симфоническая музыка еще до начала работы над оперой»<sup>58</sup>.

«Убухав» в психологическую эпопею по Брюсову огромное количество музыки, композитор прочно сцементировал весь текст, опираясь на свою устоявшуюся систему симфонизации театральной музыки. Принципы рондальности (полирефренного рондо) применены на трех драматургических уровнях оперы: действия — картины — короткой сцены. В последней объединяющую роль играют краткие реплики-рефрены, как, например первая, что открывает диалог Хозяйки с Рупрехтом (цифры 2, 97, 107, 138). В симфонизированной ткани оперы исключительно широки функции лейтмотивов. В качестве же главного смыслонаправляющего рефрена выступают дуэты Ренаты и Рупрехта, основанные на лейттемах любви. Подобно масштабным симфоническим фрескам эти лирико-экспрессивные эпизоды выполняют роль «трех китов», надежных инструментов прочного объединения оперы.

Итак, опера о любви земной и небесной, о непредсказуемой героине, рискованно балансирующей на грани добра и зла, завершала на театре период странствий ее автора. Впереди был двенадцатилетний перерыв в обращении Прокофьева к оперному жанру.

### *Картина шестая* **Две оперы по одной модели**

Казалось бы, ведущие жанры творчества Прокофьева, такие, прежде всего, как симфония и опера, не должны создаваться при значительных временных интервалах. Однако в дилогии театр и симфония обнаруживаются как раз неожиданно крупные перерывы, совпадающие хронологически. Речь идет о двенадцатилетнем интервале в написании опер (1927–1939, «Огненный ангел» — «Семен Котко»), и о четырнадцатилетнем перерыве в оркестровой музыке (1930–1944, Четвертая — Пятая симфонии)<sup>59</sup>.

На жизненном и творческом пути Прокофьева именно 1930-е годы, как известно, оказались сложными своим перестроечными тенденциями, что было обусловлено в первую очередь возвращением на Родину, активно строящую новую «счастливую жизнь в одной, отдельно взятой стране». Театр и симфония, наиболее тесно объединенные созданием Третьей (по музыке «Огненно-

<sup>58</sup> С.С. Прокофьев. МДВ. С. 213–214.

<sup>59</sup> В балете этого не произошло: «На Днепре» и «Ромео и Джульетта» разделены всего пятью годами.

го ангела») и Четвертой симфоний (по тексту балета «Блудный сын») теперь зывали, например, в опере к обретению новых сюжетов, обращению к иным, чем в ранних, литературным источникам.

Снова Прокофьеву открылась возможность возобновления общения с чтимым с молодых лет Мариинским театром, а также установления новых контактов с Большим. Хотя оба, как известно, отвергли в свое время «Игрока». Вместе с тем не могли не вдохновить Прокофьева блистательные постановки «Апельсин» на обеих сценах, которые довелось увидеть композитору во время своих гастролей в СССР в 1927 году. Кроме того, не могла не радовать возможность создавать оперы на русском языке и готовить их постановки на отечественной сцене. Еще в феврале 1926 года композитор, услышав вариант «Кармен», где «вместо речитативов иногда были разговоры, вновь пришел к мысли о пьесе, построенной на ритмованной мелодекламации. Но для этого надо быть в России, так как такая вещь тесно связана с языком, и, если я делал бы, то только по-русски, кроме того, для первого опыта надо найти очень подходящий сюжет» (II, 376).

Ритмованная мелодекламация вкупе с ничем не регламентированной речью были теми составляющими, которые, по мнению Прокофьева, способны особо сблизить оперу с пьесой, что имеет место, например, в жанре оперетты. К оперетте композитор изначально относился несколько пренебрежительно, но исключительно высоко ставил жанр комедии в драматическом театре, и комической оперы в музыкальном. Не без самолюбования фиксировал в *Дневнике*: «Если бы я не был композитором, то как бы я пек комедии, и какой бы они имели успех» (II, 626). «Оперетку» же хотя и посещал, но не жаловал в силу царившего в ней низкого вкуса, сценических нелепостей и повышенной зрительской востребованности. 22 ноября 1928 года писал: «...пошли в оперетку “Rose-Mari”, которая идет уже несколько лет во всех больших городах каждый день. Но Боже, что за ужас, и главное — что за скука! И как нелепо сценически, и как неизобретательно. О музыке, списанной с модернистов вчерашнего дня, я не говорю. Вот вкус толпы. Я бурно зевал весь спектакль» (II, 648).

К мысли, что в опере пора сделать советскую вещь Прокофьев приходит еще в июне 1932 года и предполагает в качестве соавтора Афиногенова<sup>1</sup>. Среди многочисленных предложений сюжет для новой оперы, после двенадцатилетнего перерыва в работе над жанром, все же нашелся. Прокофьев, прочитав «Я — сын трудового народа» В. Катаева, поставил этому произведению отличную оценку (так он поступал в момент ознакомления с литературным первоисточником).

Мы же, строго опираясь на слово автора, рассмотрим поздние четыре оперы в виде двух, внутренне контрастных, пар, где первую составят «Семен Котко» —

«Обручение в монастыре» («Дуэнья»), а вторую «Война и мир» — «Повесть о настоящем человеке».

Даже чисто внешние параметры позволяют увидеть некое визуальное сходство в процессе строительства Прокофьевым своего оперного Дома: четырем операм, созданным в 1910–1920-е годы, соответствует то же количество работ, завершенных в 1930–1940-е годы<sup>60</sup>. При этом сходно и внутреннее, образно-смысловое наполнение жанра в названные десятилетия: по три оперы-драмы с интермеццо в виде комической фрески.

Две оперы из четырех, написанные в период жизни композитора в СССР, как и прежде, сохраняют связь с классическим литературным первоисточником (Шеридан, Толстой).

В каждой из предложенных пар опер присутствуют сюжеты из мировой литературы и темы, обращенные к творчеству писателей, современников Прокофьева. Было так, кстати, и в ранний период, когда создавались оперы по Гоцци, Достоевскому, Ливен-Орловой и Брюсову. В чем-то сходной оказалась и сценическая судьба ранних и поздних опер: только комические увидели свет ramпы. В концертном исполнении Прокофьев услышал фрагменты «Огненного ангела» и «Войны и мира» (после войны МАЛЕГОТ поставил только первую часть оперы). Однако не поставленные в ранний период оперы публичной критике не подвергались. Иное ждало его на Родине...

Для аргументации логики составления двух контрастных пар в позднем оперном творчестве приведем некоторые аргументы — свои и композитора. В часто цитируемой статье (газета «Известия» от 16 ноября 1934 года) Прокофьев характеризует музыку, и в том числе театральную, по критериям собственным (как это уже было в начале творческого пути). В качестве опорных моментов выделяются категории «большой музыки» и «легко-серьезной» или «серьезно-легкой»... Музыку прежде всего надо сочинять *большую*, то есть такую, где и замысел, и техническое выполнение соответствовали размаху эпохи: такая музыка должна прежде всего двигать нас самих по путям дальнейшего развития музыкальных форм... Названным Прокофьевым условным номинантам — «большая» и «легко-серьезная» — как раз и соответствуют жанровые ориентиры «Котко» и «Дуэнья». Кроме того, Прокофьев свидетельствовал в интервью, «что в *“Дуэнье”* придерживаюсь того же метода сочинения, который был использован мною в *“Котко”*. Действие в моем понимании — не менее важный элемент в опере, чем музыка. Я старался так построить сценический план оперы, чтобы действие в ней не прерывалось ка-

<sup>60</sup> В 1948 году, после разгрома «Повести» на ее первом закрытом показе в Ленинграде, Прокофьев начинает работать над оперой «Далекое моря», оставшейся неоконченной. См. об этом: Лобачёва Н.А. «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева: 60 лет спустя. М.: Композитор, 2008.

кими-либо вокальными номерами... Музыку, которая здесь нужна, я бы назвал “легко-серьезной” или “серьезно-легкой”. Не так просто найти нужный язык для этой музыки. Она должна быть прежде всего мелодийной, притом мелодия — простой и понятной, не сбиваясь ни на перепевку, ни на тривиальный оборот... То же самое о технике письма, о манере изложения: оно должно быть ясным и простым, но не трафаретным. Простота должна быть не старой простотой. К ней композитор может подойти только тогда, когда он предварительно сумеет разрешить проблему большой музыки и тем приобрести достаточную технику, чтобы, выражаясь ново, выражаться просто»<sup>61</sup>.

Объединить же во вторую аналитическую пару «Войну и мир» — «Повесть о настоящем человеке» позволяет то, что обе оперные фрески связаны с глобальными социальными потрясениями русской истории XIX и XX столетий: с отечественными войнами 1812 и 1941–1945 годов. Теме «Отечество в опасности», героизму и подвигам народа Прокофьев посвящал свои сочинения разных жанров. Есть, как он говорил, кровавые отсветы войны в Шестой симфонии, в вокально-симфонической «Балладе о мальчике, оставшемся неизвестным» (по стихотворению П. Антокольского)<sup>62</sup>, в набатной фонике, тревожной колокольности фортепианных сонат (6–8), в музыке к кинофильму Иг. Савченко «Партизаны в степях Украины».

Работать над воплощением в опере толстовской эпопеи Прокофьев начинает в первые месяцы неожиданно развязанной Второй мировой войны, отложив в сторону замыслы мирных лет. Композитор ощутил острую созвучность творения Толстого этому беспрецедентному по масштабу вселенскому бедствию. С темой победоносно завершившейся Отечественной войны Прокофьев связал и свое последнее оперное детище — «Повесть о настоящем человеке», написанную по одноименному произведению писателя Б. Полевого, в годы войны посылавшего с фронта свои корреспонденции. Появление Б. Полевого в самом конце оперы, в столь важной для Прокофьева последней точке финального акта, знаменательно. Это единственный случай в оперной практике композитора, когда автор литературного первоисточника вводится (пусть и на мгновение) как реальное действующее лицо.

Опера «Семен Котко» — как известно, одна из самых новаторских у Прокофьева, которую он создавал (как и в скором будущем «Повесть») в период

<sup>61</sup> Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью. М., 1991. С. 187 (выделено мной. — Е. Д.). К «легко-серьезной» ветви Прокофьев относил, например, свою музыку к «Поручику Киже», «Египетским ночам».

<sup>62</sup> К этой, пока практически неисполняемой, фреске в высшей степени сочувственно относился Мясковский, сказав после обсуждения в Союзе композиторов: «Жаль, что мальчика заоптали». Теме двух мировых отечественных войн XX века Мясковский, побывавший в действующей армии как офицер, посвятил свою 4-ю симфонию. «Симфонией-балладой о Великой Отечественной войне» назвал композитор свою 22-ю симфонию.

стилевых диктатов в опере. Рождение «Семена Котко» совпало с господством на отечественной сцене так называемой песенной оперы, резонирующей тогдашней активностью массовой песни<sup>63</sup>. В связи с эстетическими установками песенной оперы возникали дискуссии, например, на страницах журнала «Советская музыка». Пыл полемики разжигался лобовым столкновением опер разной стилистической ориентации. В искусственно созданных оппозициях объектами для дискуссий назначались, в частности, «Катерина Измайлова» Шостаковича и «Тихий Дон» Дзержинского, «Семен Котко» Прокофьева и «В бурю» Хренникова<sup>11</sup>.

Естественно, ни «Семен Котко», ни «Обручение» никогда и никем не квалифицировались как песенные оперы, хотя и в той, и в другой немало изумительных песенных тем, которые выступают в разных функциях. Речь может идти, например, о лейтмотивах песенного склада (матери Семена, Ткаченко в «Котко»; любви Луизы и Антонио, Фердинанда и Клары в «Обручении»), песенных хорах (звучат во время заручения в «Котко»), песенных формах (песня Фроси «И шумит, и гудит» в «Котко», серенада Антонио в «Обручении»).

В системе сопоставления опер позднего периода остановимся еще на одном общем соображении. Именно «Обручение», предшествуя «Войне и миру», открывает у Прокофьева традицию широкого привлечения в театральные партитуры фрагментов разных текстов, в том числе и сценических сочинений (прежде всего музыки драматического театра). Однако автоцитирование не следует связывать с понятием макротекста как явления, характеризующего авторский стиль Прокофьева. В данном случае сам прием не способствует выражению инвариантности лейт-идей, повторяющихся из произведения в произведение. Такими функциями наделены монограммы Шёнберга, Берга, Веберна, Шостаковича, Шнитке, Денисова. В произведениях XX столетия множественные повторы тематизма служат доказательством повышенной значимости сквозных тем. Трансплантация же тем в творчестве Прокофьева не может быть уподоблена функциям образно-смыслового указателя, с помощью которого «творчество всей жизни воспринимается как одно произведение» (Ю. Лотман).

Для Прокофьева характерно иное — многократное использование тем, обычно возникающих в сходных ситуациях ряда произведений. При этом компози-

<sup>63</sup> Речь должна идти о параллельном развитии двух жанров: песенных опер («Тихий Дон» Дзержинского, «В бурю» Хренникова) и песенных симфоний (Третья и Четвертая Книппера, например, со знаменитым «Полюшко, поле»). Напомним, что 1930-е годы стали первой высокой кульминацией в жанре массовой песни, которая широко шагнула и с киноэкрана (развитие песенного творчества Дунаевского), и с подмостков драматического театра. Мощными проводниками нового песенного творчества становятся Ансамбль Б.А. Александрова, Хор имени М.Е. Пятницкого, Джаз-оркестр под управлением Л. Утесова. Образуются и закрепляются такие творческие союзы, как поэт-песенник и композитор-песенник.

тор предпочитает либо прием чистой трансплантации (перенос без изменений), либо вариационное преобразование звукового образа по типу рассредоточенных характерных вариаций. В силу этого проблема межтекстовых взаимодействий в отношении авторского стиля Прокофьева практически не встает.

По сравнению с ранними операми, музыкальный язык поздних сценических композиций оказывается более простым, приближенным к классическим образцам отечественной и зарубежной оперы. Как известно, XX век уравнивал в правах все средства выразительности, превращая их в самозначащие элементы. Предупреждение об опасности изоляции музыки от слушателей было декларировано еще в 1930-х годах Метнером: «Необходимо найти общечеловеческий музыкальный язык, ибо он постепенно, благодаря крайней индивидуализации утрачивается и становится бесчеловечным – как будто никто не хочет быть понятым и говорит лишь для себя»<sup>64</sup>. Провидческие идеи Метнера во многом сбылись.

Вернемся, однако, к признанию Прокофьева, что он писал две оперы – «Котко» и «Обручение в монастыре», *по единому драматургическому плану*. Это действительно так, если учесть даже некоторые чисто внешние параметры разножанровых партитур. Например, наличие в каждой трех влюбленных пар. В «Котко» – это главные, Семен и Софья, и две эпизодические – матрос Царев и его возлюбленная Любочка. Их дополняют неизменные представители юных – Фроська и ее ухажер Миколка, испытывающие первое чувство. В «Обручении» пары составлены из влюбленных Луизы и Антонио, Фердинанда и Клары как представителей молодой когорты влюбленных, а рядом комические старики – пройдоха Дуэнья, которая добивается своего – женит на себе Мендозу, торговца гнилой рыбой. Таким образом, две искренне любящие пары оттенены контрастной – подростками и возрастными героями, смысл введения которых – в привнесении комического элемента («Котко») или в его усилении («Обручение»).

Продолжить приведение доказательств работы Прокофьева по единой модели поможет сравнение разных параметров двух опер, прежде всего, разумеется, литературной основы, а также всех показательных звеньев музыкальной драматургии с ее четкой опорой на принципы микроформ<sup>65</sup>.

Создавая либретто каждой из двух опер, Прокофьев имел дело с абсолютно разными литературными жанрами. В основу хронологически первой оперы была положена повесть Б. Полевого, уже имевшая опыт инсценировки

---

<sup>64</sup> Из записных книжек Н.К. Метнера // Процессы музыкального творчества. Вып. 2. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных, № 140. С. 175.

<sup>65</sup> Показательно, что еще в самом начале 1930-х годов Прокофьев экспериментировал с данным принципом в рамках инструментальных форм, в частности, структуры Четвертого и Пятого фортепианных концертов.

(Театр имени Евг. Вахтангова). Во втором случае фундаментом для создания либретто послужила популярная пьеса Шеридана, многократно ставившаяся в разных странах с неизменным успехом.

Трудности в выборе литературной основы для оперы, написанной Прокофьевым на сюжет из советской истории, самоочевидны. И нет ничего удивительного в том, что созданию партитуры предшествовал длительный поиск, приведший к рождению одной из тех партитур, которую Мясковский причислял к высшим достижениям композитора в лоне музыкального театра. Правда, совсем иное полагали чиновники от искусства, считая, что своей оперой Прокофьев якобы обидел украинский народ.

М. Сабинина, опубликовавшая к десятилетию со дня ухода Мастера одну из самых провидческих книг о театре, справедливо полагала, что Прокофьев «со смелой независимостью пошел на открытый спор с принципами так называемой песенной оперы»<sup>66</sup>. Скажем шире — с господствующими в те годы рецептурными установками в сфере оперного театра.

Обычно не обременяющий себя надобностью публично объяснять творческие установки, композитор создает очередную оперную декларацию, сжатую и очень емкую<sup>67</sup>. Она была написана в 1940 году для предполагавшегося буклета, посвященного постановке оперы в Театре имени К.С. Станиславского. Как известно, она не состоялась. Именно в контексте появления на сцене принципиально новых для театра Прокофьева действующих лиц, рожденных в недрах революционных событий и катаклизмов Первой мировой войны, композитор в очередной раз размышляет над судьбой основных оперных компонентов в русских классических операх-драмах. Особую озабоченность вызывают народные сцены, где многокуплетные хоры, по мнению Прокофьева, приносят элемент статики. Этот же фактор настораживает композитора и в связи с развернутой арией-портретом, традиционной для исторической оперы. Именно ее особенно нелегко адаптировать на современный сюжет. Отсюда и последовало резюме: «Написать оперу на советский сюжет — совсем не простая задача. Здесь новые люди, новые чувства, новый быт, и потому многие приемы, свойственные, например, классической опере, могут оказать-

<sup>66</sup> Сабинина М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М., 1963. С. 12.

<sup>67</sup> В этом эссе Прокофьев замечает: «Если в опере мало мотивов, но каждый из них упорно повторяется по несколько раз, то слушатель запоминает их и уносит с собой. Если мотивов много, слушатель при первом знакомстве теряется, не запоминает и склонен принять обилие за бедность. Про “Тибель богов” Вагнера, например, долгое время в публике держалось мнение, что это шум без мелодии, между тем как мелодий было слишком много, и одна налагалась на другую. При первом исполнении “Евгения Онегина” слушатель оценил только арию Греммина и куплеты Трике...». Прокофьев С. Семен Котко // С.С. Прокофьев. МДВ. С. 107–108.

ся чуждыми и непригодными. К примеру, ария председателя сельсовета при малейшей неловкости со стороны композитора может привести слушателя в недоумение. Речитатив комиссара, вызывающего по телефону номер, может тоже породить пожатие плеч».

Прокофьев, долго и упорно ищущий сюжет для советской оперы, не может взяться за работу, «пока постепенно не выработается точка зрения на то, как надо подойти к этой задаче при сохранении мелодического элемента в виде ведущего: «Всякая мелодия запоминается скоро, если ее изгибы что-то напоминают, если она сделана по существующим образцам... Несмотря на очевидную “выгодность” для немедленного успеха, заполнение оперы мелодиями, знакомыми по своим оборотам, и частого повторения их, вместо того чтобы оперировать с новым материалом, я предпочел держаться обратной системы, давая мелодии по возможности новые и при том возможно в большем количестве».

В связи с осознанием особой роли мелодического начала Прокофьев высказывает свое отношение к оперным формам (кстати, не только в связи с работой над советской оперой). В частности, композитор декларирует настороженное отношение к арии, где в течение пяти минут (на сцене это вечность!) «ничего не происходит, кроме того, что певец иногда поднимет то одну руку, то другую. С этой точки зрения я делю арии на два вида: к первому я отношу арию Ленского, во время которой действительно ничего не происходит; ко второму, скажем, сцену письма Татьяны, которая представляет не что иное, как большую арию, длиной почти в целую картину. Но в том то и дело, что, *хотя физического движения во время сцены письма и не так много, эта сцена в такой степени насыщена драматическим действием, что мы не можем оторвать глаз и совершенно не замечаем, сколько она длится.* Мне хотелось, чтобы в моей опере были арии второго вида. Это, конечно, гораздо труднее, и их приходилось иногда заменять сценами с певучей партией, которые хотя и не представляли собой собственно арий, но давали не меньшие возможности для пения».

Отметим еще две установки, важные для оперной эстетики Прокофьева: боязнь сценической неподвижности хора, «когда 80–100 человек поют и ничего не происходит. Для предотвращения этого я старался *наложить поверх хора какую-нибудь сцену* и таким соединением уйти от статики».

Наименее интересным элементом оперы композитор считал сухие речитативы<sup>68</sup>, отдавая предпочтение мелодическим. «В более “деловых” же местах я переходил на ритмованный говор. Традиция разговоров в опере — очень старая: у Моцарта арии и ансамбли постоянно прослоены сценами с разговорами»<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Р. Штраус, создавая в 1930-е годы (по заказу Венской оперы) новую редакцию ранней оперы Моцарта «Идоменей», прежде всего купировал все речитативы-сессо.

<sup>69</sup> С.С. Прокофьев. МДВ. С. 114.

Как видим, рассуждая о специфике оперных форм современного музыкального спектакля, Прокофьев нередко бросает взгляд на оперные принципы великого венца. Данная параллель вообще возникает не случайно и находит реальную проекцию в оперных исканиях Прокофьева. Происходит это как раз в «Обручении в монастыре». Прочитав пьесу Шеридана, композитор воскликнул: «Это Моцарт плюс Россини!». Среди героев выделяется, например, образ Дуэньи — это «Фигаро в юбке», умная пронирыливая нянька, устроившая свое счастье и судьбу двух молодых влюбленных пар.

Моцартовское влияние ощущается в прозрачности общего колорита оперы, в одухотворенности лирики, в быстроте и непринужденности действия, мастерстве построения психологически насыщенных ансамблей, укрупняющих характеристики действующих лиц. «Обручение», подобно «Любви к трем апельсинам», было написано исключительно быстро, на одном дыхании. В постоянно цитируемом сообщении, датированном 26 марта 1943 года, композитор приоткрывает завесу над своим отношением к театральной работе Шеридана: «Пьеса “Дуэнья” была у нас менее известна [имеются в виду «Школа злословия» и «Соперники»]. Несколько переводов ее на русский язык существовало лишь в рукописном виде в театрах, намеренных работать над этим произведением. С “Дуэньей” я познакомился в 1940 году. Меня привлекли тонкий юмор, очаровательная лирика, острые характеристики персонажей, динамика действия, увлекательное построение сюжета, каждый поворот которого заставляет ждать себя с интересом и нетерпением. Ситуации, часто встречающиеся в комедиях, преподнесены Шериданом всегда свежо и неожиданно». Прокофьевский штрих характерен: до написания оперы идет размышление о выборе главных драматургических акцентов. Здесь открывались две возможности: подчеркнуть в музыке комическую, либо лирическую сторону. Прокофьев предпочел последнее, и тем как бы влился в *отечественную традицию лирической трактовки комического сюжета*, как, например, в «Черевичках» Чайковского или в «Ночи перед Рождеством» Римского-Корсакова. Акцентируя лирическую сторону пьесы Шеридана, Прокофьев ощущал свою правоту: «Между прочим, Московский камерный театр, поставивший “Дуэнью” уже после того, как моя опера была готова, особенно выпятил комическую линию».

Известно, что Шеридан писал пьесу, представляя ее воплощение в виде комической оперы (музыка к премьерному спектаклю включала обилие песенок, и ансамбли). Этот факт не прошел без внимания Прокофьева: «Построение пьесы Шеридана, содержащей много песенок, дало мне возможность сделать в ней, не останавливая хода действия, целый ряд законченных, закругленных номеров — серенады, ариетты, дуэты, квартеты и большие ансамбли»<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> Там же, с. 127.

Дух пьесы Шеридана по-своему близок и характеру комедий Шекспира, с их атмосферой жизнелюбия, гуманистическими принципами морали, озорным юмором, прихотливым сочетанием разных планов. В свою очередь, Прокофьев прочел Шеридана как бы сквозь призму стиля комедий Шекспира. Хорошо известно, что еще до знакомства с пьесой Шеридана композитор искал сюжет у Шекспира. После «Ромео» Прокофьев находился под обаянием его трагедий<sup>71</sup>. Завершив работу над «Семеном Котко» и «Александром Невским» в 1940 году, он ощущает необходимость соприкоснуться с лицом светлых образов: на смену «Ромео» приходит «Золушка», почти параллельно с «Котко» создается «Обручение».

Исследователи справедливо называют Прокофьева одним из самых гениальных шекспирологов в музыке. Уже сама работа над либретто (в соавторстве с М. Мендельсон, сделавшей тексты для ряда поэтических вставок)<sup>72</sup> показала, что некоторые эпизоды композитор вносил, явно находясь под влиянием шекспировских комедий. Так, в частности, иначе, чем в оригинале, был вылеплен образ Мендозы: если у Шеридана он только алчный, то у Прокофьева еще и сластолюбец. В этом же ключе композитор сочинил новые бытовые сцены и рельефно очертил ряд третьестепенных действующих лиц и отдельных ситуаций. Речь идет, например, о появлении карнавала в ночной Севилье (у Шеридана был лишь намек на эту, теперь развернутую, танцевальную сцену), о значительном расширении сцены в мужском монастыре с новыми яркими персонажами вроде отцов Шартреза и Бенедиктина. Щедрыми комедийными красками набросаны портреты слуг, масок на карнавале, торговки рыбой и других всегда ярко действующих лиц, хотя и совсем не первого плана. Что же касается знаменитой сцены музицирования любительского трио у Дона Жерома, то это темброво совсем не классический ансамбль (кларнет, корнет-а-пистон и большой барабан) дал возможность, как и жанровые сцены в «Ромео», показать жизненный фон и ввести «музыкальные знаки эпохи» (Б. Асафьев) в среду, где происходит действие<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Имеется в виду «Король Лир», «Венецианский купец» и «Гамлет». От последней композитор отказался по той же причине, почему не привлек балет по «Отелло» — «не хотелось находиться в атмосфере дурных чувств, иметь дело с Яго или с другими подобными ему персонажами».

<sup>72</sup> См. об этом подробно: *Данько Л. С.* Прокофьев в работе над «Дуэньей» (создание либретто) // С. Прокофьев. Черты стиля. М., 1962.

<sup>73</sup> «Оперная трактовка сюжета давала некоторые новые возможности. Так, в конце первой картины, после нескольких инцидентов любовно-комического характера, я сужаю музыкальное изображение постепенно засыпающего города в виде большой балетной сцены, пользуясь тем, что по Шеридану в это время в городе карнавал. В дальнейшем я придумал, чтобы действие одной из комических картин разворачивалось на фоне звуков любительского трио: дон Жером музицирует с двумя друзьями; музицирование это все время

Подчеркнем важное: как и у Шекспира инструментом комического в опере Прокофьева нередко выступает ослепление героя: старый дон Жером так охвачен гневом, что вместо рассердившей его няньки, выгоняет из дому собственную дочь, нарядившуюся в ее платье, и таким образом помогает осуществить задуманное ею бегство к любимому человеку; жадный Мендоза так вожделеет получить дукаты, что дает себя провести и женится вместо молодой обворожительной Луизы на ее старой няньке; пылкий Фердинанд так ревнует свою возлюбленную, что всякую девушку, идущую в обществе молодого человека, он готов принять за изменяющую ему Клару. Эти персонажи и комические ситуации, в которые они попадают, лишь ярче выступают на фоне лирических сцен, о роли которых речь шла выше. Прокофьев констатировал, что в опере будет иметь место: «...любовь двух юных, жизнерадостных, мечтательных пар, препятствия на этом пути, счастливое обручение, поэзия Севильи, где происходит действие, тихий вечер, расстилающийся перед глазами влюбленных, ночной замирающий карнавал, старинный заброшенный женский монастырь. Ни в малейшей степени я не отказался от комических моментов, столь блистательных у Шеридана, где одно вместо другого, путаницы разыгрываются с серьезной физиономией»<sup>74</sup>.

Завершая краткую сопоставительную характеристику создания Прокофьевым либретто двух опер, отметим, что в связи с «Обручением» речь не может идти о второй редакции, так как этот текст подвергался лишь небольшому пересмотру и редактуре отдельных эпизодов. Известно, что премьера оперы планировалась Большим театром еще в 1941 году, однако война этому воспрепятствовала. Через два года, при перелистывании партитуры, у Прокофьева родилась идея кое-что в ней поправить: «Рассматривая оперу я увидел, что в ней есть ряд интересных моментов, которые мною недостаточно развиты, то есть попадает материал, который в дальнейшем бросается и не повторяется; с другой стороны, некоторые куски показались мне малоинтересными, мне захотелось их выкинуть и заменить материалом, который удачен, но недостаточно использован в опере. Прикинув несколько раз, я увидел, что этот материал как раз подходит. Таким образом, к переделке было намечено свыше двенадцати моментов. Кроме того, я выправлял некоторые вокальные партии в речитативах и немного понизил партию дона Жерома, которая была слишком высока. Мне хотелось сделать дона Жерома крикливым, но это слишком утомляло певца»<sup>75</sup>.

---

прерывается ходом интриги, и дон Жером, наигрывая на кларнете свой любимый менуэт, благословляет брак своей дочери с неугодным ему Антонио вместо богатого Мендозы, сам того не подозревая». Прокофьев о Прокофьеве. Указ. изд. С. 198.

<sup>74</sup> Там же.

<sup>75</sup> Там же, с. 199. В случае с партией Жерома в «Обручении» речь идет о чистой транспозиции для удобства певца, что не влияет на его тембровую характеристику. Аналогичная была, например, и «уступка» Шостаковича при постановке в Театре имени К.С. Станиславского второй редакции «Катерины Измайловой». Композитор транспозицией обле-

Завершение работы над либретто поставило Прокофьева перед необходимостью дать свое название опере. «Обручение в монастыре» — решает композитор потому, что слово «дуэнья» в России не прижилось.

Итак, была предпринята попытка показать, что общим моментом при составлении либретто двух абсолютно разножанровых опер можно считать *введение лирического начала в качестве ведущего* в общей образно-смысловой панораме опер. Особенно не простой реализация доминанты личностного момента могла бы оказаться именно в «Котко», опере исторического содержания. Однако Прокофьев сознательно пошел на расширение лирического звена, снова рискуя вступить на стезю *дегероизации главного мужского персонажа*.

В создании текстовой стороны анализируемых опер Прокофьев не только работал над созданием драматургических концепций. Следует еще учитывать, что при написании либретто, как и в ранних операх, активно использовался словарный состав литературного первоисточника. Речь идет о выборе для каждого персонажа типичных для него слов, словосочетаний, рисующих его характер. Как и прежде композитор приносил в прозу ритмическую организацию (белый стих), или мастерски обнаруживал в литературном тексте фрагменты, ритмически организованные внутри самого первоисточника. Отсюда *в либретто «Котко» и «Обручения» имеет место сосуществование поэтической и прозаической основы, а в музыке — структурированности и деструктивности*. Оперная эволюция Прокофьева показывает, что он изначально отошел от старой оперной традиции использования поэтических текстов. «Обручение» — пожалуй, из немногочисленных примеров, где композитор сознательно вводит стихотворные эпизоды. В «Котко» в этом плане выделена песня Фроси «И шумит, и гудит», где используется текст и напев народного образа<sup>76</sup>.

Обе оперы представляют собой многоактные композиции, где свою привычную роль выполняют вступления, которые призваны ввести в круг образных представительств спектакля: мелькает череда контрастных образов. Ведущий тематизм, вынесенный в оркестровый эпиграф опер, естественно выполняет в них лейтмотивные функции.

«Котко», с его эпическим аспектом драматургии, открывает парад медленных мелодий (Andante, тема деревни, свадебный хор), оттеняемых

---

чил техническую сторону исполнения очень сложной партии героини. Но схожая просьба по поводу другого персонажа (Зиновия) была отвергнута сразу: композитор сказал, что в последнем случае это тембр-персонаж.

<sup>76</sup> В связи с синтезом поэтического и прозаического слова в операх Прокофьева добавим, что в «Войне и мире», например, будут использованы две строфы элегии Жуковского «Вечер», необходимые в номере, стилизующем салонные ансамбли XIX века. В «Повести» сошлемся на фольклорные песни Клавдии, частушки Кукушкина. Очевидно, что жанровый вставной номер требовал сохранения поэтической основы.

вторжением образа контрдействия (лейтмотив врага, помещика Клембовского).



Иное образно-смысловое и жанровое наполнение получает вступление к «Обручению», где ремарка *con brio* сопровождается Moderato первых четырех тактов, а стержневая в драматургии оперы тема свадебного ансамбля прокомментирована после *accelerando* еще и *più animato*. Динамика агогических указаний призвана заранее настроить на быстроту смены событий, составляющих смысловой ключ этого спектакля. В качестве контрдействия, некоей «вражеской силы» здесь выступают аккорды монахов (8-я картина оперы).



Заметим в скобках, что столь важные в обоих вступлениях вторые темы (свадебного хора «Рано-раненько» в «Котко» и свадебного ансамбля в «Обручении») имеют совпадения в начальном терцовом ядре.

Абсолютно идентичны по драматургическим задачам и экспозиционные сольные эпизоды отдельных героев. В их числе, например, любовные ариозо Фердинанда, серенада Антонио («Обручение») или лирическая песня «И шумит, и гудит» Фроси Котко<sup>III</sup>.

В подобных номерах-портретах основной тематический материал будет выполнять лейтмотивную функцию. Разумеется, на развернутый номер, в целях его безопасности от статики, Прокофьев обязательно накладывает игровой эпизод. Эта тенденция распространяется и на сольные, и на ансамблевые, и

на хоровые номера. Особенно в тех случаях, когда развернутые номера имеют куплетную структуру. Так, например, в свадебный церемониал «Котко» (2-е действие) введены два ритуальных хора: «Рано-раненько» и «Что ж вы, старосты». Куплетность последнего камуфлируется разнотембровым и ситуационно не совпадающим повторением одного и того же материала. Например, первый куплет звучит у хора, второй играет только оркестр и возле хоровой партии ставится многозначительная ремарка: «Пьют». Перед очередным куплетом вводится краткий диалог матроса Царева и его невесты Любочки, неизменно вопрошающей любимого: когда же до нее он будет зазывать сватов? И, наконец, последний куплет озвучен исполнением всеми участниками и оркестром.

В «Обручении» Прокофьев аналогично построил серенаду Антонио — вставной по сути номер. Начальный куплет лирического послания (как и в классических операх) эмоционально традиционен для теноровых любовных объяснений под гитару.

40 *p dolce*

Ан.  
К те - бе вок - но глядит лу - на, и ве - лит о - на со

Прокофьев, однако, подменяет одни оперные формы другими, более приемлемыми для его театральной эстетики. Разлив романтической экспрессии начального куплета прерывается игровым эпизодом<sup>77</sup>: вторгаются маски и начинают поддразнивать влюбленного героя. Обнаженная шпага вразумляет маски, они исчезают, и Антонио снова берется за гитару. Но и такой театральной «инъекции» Прокофьеву мало: последний куплет он решает как ансамблевый эпизод — Луиза появляется на балконе, и номер завершает дуэт влюбленных.

<sup>77</sup> В ариозо Фердинанда, предшествующем серенаде, романтические излияния в адрес Клары также прерываются: брюзжащий слуга, измученный еженощными серенадами под окном возлюбленной хозяйина, изъявляет претензии. Заметим, что появление масок как знак реально идущего карнавала важен и с драматической точки зрения. Прокофьев неизмеримо увеличил его роль, по сравнению с литературным оригиналом. Развернутый эпизод не только венчает первую картину. По сути весь спектакль пронизан идеей карнавальности, обеспечивающей «Обручению» подчеркнутую зрелищность.

Среди драматургически сходно трактованных больших ансамблевых и сольных номеров обеих опер назовем лирическую песню Фроси «И шумит, и гудит» в «Котко» (усиливающую фольклорный акцент оперы) и броский карнавальный менуэт – стилизация в «Обручении», дансантиная суть которого будет особо подчеркнута финалом комической оперы.



Трио составлено Прокофьевым из нарочито темброво несочетаемых инструментов (кларнет, корнет-а-пистон и большой барабан). По замыслу композитора, оно явно «не клеится». И не только потому, что Жером вынужден постоянно отвлекаться, но и в связи с тем, что каждый из участников думает о своем (Жером о дочке, слуга откровенно торопится, а потому норовит скорее закончить тяжкий музыкальный труд).

К этому можно добавить свойственные комедиям ситуации неузнавания (все пары влюбленных попадают в забавные запутанные ситуации), сюжет о старом, но богатом женихе (которого легко обвести вокруг пальца), бессмертная история о служанке, ставшей госпожой. Сама многослойность либретто создает композитору возможность как индивидуальных характеристик, так и нескончаемых тембровых портретов или введения инструментального театра. Тонкий юмор Прокофьева запечатлен на каждой странице партитуры, во всех ее компонентах: в тексте, с типично прокофьевским назидательным лукавством («Письмо отдайте, говорю вам по-испански»), в тонкой аллюзии знаменитых оперных реплик («Я буду век тебе верна»), в именах действующих лиц (отцы Шартрез и Бенидиктин в сцене в мужском монастыре), в интонационно-мелодической сфере (уморительный диалог Жерома и Дуэньи с *glissando* на слове «стыдно», или в автохарактеристике комедийного персонажа «Мендоза очень хитрый мальчик»). Прокофьевская добродушная ироничность, как всегда, изящна. Она усиливает общую карнавальную тональность спектакля.

В обеих операх драматургически сходную роль играют нарочито краткие, но образно выпуклые эпизоды. Учитывая последнее обстоятельство, Прокофьев обычно их повторяет на достаточно коротком расстоянии. Приведем в качестве показательных примеров краткие ариозо Мендозы и Жерома

(на одном материале — «Плавай, плавай рыбка») и Котко («Шел солдат»). Оба составляют заметные звенья экспозиционного портретирования персонажей. Небольшое ариозо о плавающей рыбке (которую хитрый Мендоза превозносит даже в гнилом виде), кочует от него к Жерому. Изобразительная роль волнообразного оркестрового аккомпанемента призвана представить вольное плавание рыбок, пока еще не попавших в сети.

8) *Animato*  $\text{♩} = 60$   
МЕНДОЗА (изображая руками движения плавающих рыб)

Пла - вай, пла - вай, рыб - ка,

Естественно, что любое, даже очень краткое, ариозо Прокофьев подсвечивает игровой ситуацией, диалогическими вторжениями, которые исключают всякую возможность статики.

Тот же прием в лирико-эпической драме «Семен Котко» использован в экспонировании не второстепенных персонажей, а главного героя. Семен, вернувшийся с войны, готовится встретиться с семьей, с матерью. Увидев родимую, ничего, кроме по-детски вырвавшегося возгласа «Мамо», произнести не может. Впереди, однако, встреча с односельчанами, которые вопросами засыпают героя, вернувшегося целым и невредимым. Обдумывая вслух свою речь, Семен вспоминает путь к родному дому. Делает он это размеренно, даже с некоторым эпическим настроением. На вооружение взяты: неторопливая поступь маршевого движения, героический прокофьевский B-dur («А и было дело на Москве-реке» в «Александре Невском», ариозо Кутузова «Бесподобный народ», тональность Пятой симфонии) вкупе с неспешным, а порой и маркированным, произнесением каждого слога.

Как и в комической опере, второе проведение «Шел солдат» сочетается с игровой ситуацией: в замочную скважину за бредущим Семеном подсматривают сестра Фрося и невеста Софья. И непросто лицезреют солдата, а лихо обсуждают каждую деталь его поведения. Разговорный комментарий, выстроенный в прокофьевской «лесенке», рассчитан на донесение до слушателя каждой реплики участников. Выпуклая подача фразы, слова, трактуется Прокофьевым как универсальный «инструмент», позволяющий совершить плавную модуляцию от одной оперной структуры в другую.

Софья [52] Ой, Фро,сеч,ка! Се,мён!

Фроя Лю,бу,й,си на тво,е,го Се,мё,на.

вот мой дом родной.

Не только энергичное и абсолютно естественное перетекание одного эпизода в другой, обычно иной по составу участников, способствует достижению быстрого темпоритма спектакля, свойственного драматическому театру. В обеих операх действие подразделяется не только на значительные по протяженности акты, но и на весьма лаконичные сцены, внутрь которых помещаются привычные оперные формы, поданные в миниатюре. Как раз, в связи с тем что речь зашла о деталях практически любой сцены прокофьевского оперного театра, настало, думается, время рассмотреть индивидуальные аспекты подхода композитора к *проблеме микроформ*.

Опора на принцип микроформ, как известно, не является открытием театра XX столетия. Еще в 1875 году Ц. Кюи подчеркивал особую весомость форм более мелких, тонких, гибких, более соответствующих драматическим положениям. Ему словно вторил Шаляпин: «После представления “Моцарта и Сальери” я убедился, что оперы такого строя являются обновлением»<sup>78</sup>.

Инновационный, как бы мы сказали сегодня, характер оперных микроформ, был особенно ощутим в конце 1930-х годов, в эпоху фронтального утверждения в отечественном театре эстетики песенной оперы. Вместе с тем органичность взаимодействия драматургических установок песенной оперы и давно сложившегося индивидуального оперного стиля Прокофьева обозначились задачей непомерной трудности, с которой он, по мнению Мясковского, справился блистательно: не пострадала именно своя, специфически

<sup>78</sup> Шаляпин Ф. Страницы моей жизни. М., 1957. С. 18.

прокофьевская оперная тектоника. А она требовала не просто пения, но *отображения и изображения*, т. е. яркой театрализации, что прежде всего обеспечивает декламационно-речитативное искусство, нередко апеллирующее именно к принципу микроформ. При этом лирика и юмор, амбивалентные в «Обручении», настолько естественно дополняли друг друга, что композитор, не иронизирует ни над патетикой Фердинанда, ни над страданиями Клары, наделяя их красивейшими мелодиями в их завершенных эпизодах. Напомним, что аналогичная тенденция уже проявлялась на театре Прокофьева, в частности, в «Огненном ангеле», где явно сниженным, а потому второстепенным оказалось героическое прошлое рыцаря Рупрехта. В обеих партитурах можно встретить все наиболее расхожие оперные формы (сольные, ансамблевые, оркестровые), представленные в весьма сжатом виде. Так, звуковое пространство всего лишь в 15–20 тактов занимают: дуэт Софьи и Семена «Цветочек мой», ариозо героини «Ой, Семен, Семен» в «Котко», ариозо Жерома «Если есть у вас дочь» («Обручение»). Органичность сжатию форм обеспечивали разнообразие и гибкость речевых ситуаций, во многом реализуемая особенностями прокофьевского речитатива: пластичностью и смысловым наполнением.

История оперы показывает, что вокально-речевые элементы в ней постоянно накапливали свой особый выразительный потенциал. В системе же развития оперы на рубеже XIX–XX веков они выдвинулись на авансцену, став едва ли не определяющими. Сказалось это прежде всего на видоизменении роли речитатива в системе драматургических средств оперы, в его особой интонационно-смысловой насыщенности с детальной дифференциацией партий действующих лиц. М. Арановский писал еще в 70-х годах XX века, что «ко времени Прокофьева функция речитатива изменилась: он приобрел важнейшее значение в раскрытии внутреннего мира героев, заняв место “арийной” кантилены»<sup>79</sup>.

Вопрос о специфичности прокофьевского так называемого «цветного» речитатива уже ставился в связи с особенностями структуры ранних опер, где известный тезис Мусоргского об осмысленно-осознанной мелодике вполне может быть приложим к особой характеристичности, портретной выпуклости речевой сфер в оперном театре Прокофьева. Разумеется, в речитативную сферу «Обручения» гораздо шире, чем в «Котко»<sup>80</sup>, проникают глиссандирующие приемы, заданные несовпадением тембра и персонажа, как неизменные атрибуты комического в характеристике персонажа.

---

<sup>79</sup> Арановский М. Речевая ситуация в драматургии оперы «Семен Котко» // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. М., 1976. С. 75.

<sup>80</sup> В эпико-драматической оперной фреске прежде всего главенствует портретная функция речитатива.

Остановимся и на функции ритморечи. В обеих операх ее главные задачи — внесение информационного сообщения и выгодное оттенение ярких мелодических фрагментов. Так, например, между повторением «куплета» Медозы — Жерома «Плавай, плавай рыбка» вкрапляется крохотная дуэтная скороговорка, подводящая к важному для героев вопросу о выгоде ловли рыбы не только в реках, но и в море.

Ж. с мо-ря-э-то вы-год-но?

М. С мо-ря то-же вы-год-но.

В «Котко», в сцене заручения, председатель сельсовета Ременьюк вместе с матросом Царевым инсценирует фрагмент свадебного обряда. Шумно ударяя посохом, он несколько раз говорит о традиционных для ритуала поклонах «молодого князя», Семена Котко.

132 Moderato  
Ременьюк

(Ременьюк и Царёв символически ударяют посохами по полу) Кланяет\_ся вам молодой князь, из.

Ритморечь этого эпизода неизменно прерывается кантиленно-вигееватými репликами Царева, жаждущего сократить церемониал и скорее перейти к вожделенному действию, поздравительной выпивке.

Портретно-характеристическую функцию *краткой реплики* Прокофьев выдвигает на первый план в вокально-речевых ситуациях двух анализируемых опер. Один из самых распространенных случаев — блицпортрет в интерьере игровой ситуации. Так, в «Котко» первая встреча Семена и Софьи проходит на фоне многократно повторяемой кокетливой реплики героини «И с тем до свиданьчика», которую Прокофьев в партитуре снабдил режиссерской ремаркой пластического характера: «Приседаю, и с

поклоном». Это абсолютно точно передается в изгибе краткого мелодического фрагмента.

64 *Moderato*      *rit.*      *a tempo*

Пус-ти!      И с тем до-свя-дань-и ч-ка.

Со-ня!

Значение реплики выходит за границы лирической экспозиции героев (5–8 сцены второй картины оперы). Не наделяя их отдельным лейтмотивом любви, композитор будет черпать из данной фразы ее интервальные составляющие, вкраплять и развивать их в разных лирических эпизодах оперы. Таковы: оркестровый ноктюрн, открывающий 3-е действие, вещий сон Софьи и еще многое другое.

«В Обручении» портретный смысл придан реплике «Плутовочка», путешествующей от героя к герою в экспозиционной сцене Мендозы и Жерома, совершающих торг-союз вокруг своих главных ценностей: богатства, нажитого торговлей рыбой и красотой дочери, находящейся на выданьи.

*Meno mosso*  
*espress.*

ЖЕРОМ

Плу-то - воч - ка!

Само слово «плутовочка» извлечено Прокофьевым из визуальной характеристики Жерома красоты дочери Луизы, обладательницы «плутоватой ямочки» на щеке. Жером настолько заикнулся на этой детали, что вполне обходится и ею при изучении достоинств рыб. Мендоза же предвкушает встречу с «плутовочкой» алчно-вожделенно. Перекидываясь данной репликой, как мечом, смакуя ее, оба героя находят для броского словечка каждый раз новый масштабный вариант<sup>81</sup>.

<sup>81</sup> В данном случае трудно удержаться от параллели с аналогичным драматургическим приемом в «Игроке». Здесь многократно варьированное появление звуковой эмблемы игры (оркестровая тема метания шарика) также предстает в совершенно различных масштабах и мелодико-ритмических воплощениях. Идея цели многократных возвращений — взвинчивание эмоций как действующих лиц, так и непосредственно участвующих (последнее как раз имеет место в «Обручении»).

Прямым же прообразом «плутовочки» следует считать аналогичную по функциям реплику «взаимно», многократно возникшую в экспозиционной сцене — встрече Семена с односельчанами. Деревенский церемониал почтительных приветствий восходит к многочисленным повторам главного слова, сообщающего о полном созвучии настроений.

38 Moderato

Взаимно.  
Взаимно.  
Семен  
Взаимно.  
День добрый, товарищи соседи!

Совпадает в «плутовочке» и «взаимно» не только мелодическая рельефность, интонационная выпуклость акцентных слов, но и их драматургическая функция — частыми варьируемыми повторами приобретает значение рефрена и соединять быстротекущее действие. Подчеркнем: *многофункциональная роль рефренности выступает как наиболее наглядное отражение репризности* (не только в музыкальном театре, но и в инструментальной, камерно-вокальной музыке Прокофьева). Последняя, естественно, есть не что иное, как выражение тяги Прокофьева к симметрии форм. Сами же ключевые слова в текстах композитора всегда наделяются повышенной яркостью, даже зримостью, а также внутренней или внешней изобразительностью. Именно этими свойствами рефрен оказывается запрограммированным на мгновенное узнавание зрителем-слушателем. Напомним, что репризы разных драматургических уровней всегда дополняются у Прокофьева варьированием: куплетных форм (Серенада Антонио, свадебные хоры в «Семене Котко»), вибрирующих *ostinato* (Любочки «Нет, то не Василёк», в «Семене Котко», реплика «Вертится» отца Елустафа в «Обручении»), реприз повторяющихся микроформ (вещие сны Сони и Фроси), ариозо «Шел солдат с фронта» («Семен Котко»), или Жерома и Мендозы («Обручение»).

По меткому наблюдению С. Слонимского, политематический метод Прокофьева привносит в его театральные и симфонические сочинения «некую одностатную «цепную» форму... мастерское сквозное сопряжение множественного тематизма, в своего рода «интегрированную цикличность» одно-

частного построения»<sup>82</sup>. Становится очевидным, что *Прокофьев как режиссер расставлял темы так, что они уподоблялись персонажам*, действующим лицам, взаимодействие которых и складывается подобно театральному спектаклю. При этом ведущие темы берут на себя роль сквозных: появляются во всех актах оперы, частях симфонии, инструментального концерта или сонаты. Локальные же темы, как и второстепенные действующие лица, участвуют, как и рефрены в одной сцене, или разделе инструментального опуса, т. е. не выходя за их пределы.

Проиллюстрирует сказанное примерами из двух сопоставляемых опер<sup>83</sup>.

В операх Прокофьева, можно говорить о *трех уровнях рефренной связи*. В качестве *первого выступает большой рефрен, функционирующий в масштабе всей оперы*. Трехкратное проведение одной из ведущих тем в виде центрального звукового образа становится важным архитектурным компонентом драматургии «Семена Котко» и «Обручения». В первой опере такая функция возложена на свадебный хор «Рано-раненько» (вступление, хор свадебного обряда второго действия, песня Миколки под гитару в третьем действии). В «Обручении» аналогичную роль выполняет тема свадебного ансамбля (вступление, завершение картины «У дона Жерома» и финал оперы).

Второй и третий уровни по драматургическим задачам аналогичны первому, но абсолютно несхожи с ним по масштабу. В отличие от центрального рефрена они запрограммированы на вариационные преобразования, при этом сохраняют свою изначальную рельефность и узнаваемость.

*Второй уровень рефренных связей Прокофьев осуществляет в масштабе целой картины, либо ее очень развернутого фрагмента. Третий уровень работает только в формате объединения материала одной-двух коротких сцен*. Примерами номинации второго уровня может служить знаменитая сцена «У дона Жерома» в «Обручении», где тема менуэта, исполняемого самодеятельным трио, организует форму картины в структуру рондо с рефреном, масштабно подвижным и темброво варьировемым.

В рондообразную структуру заключена часть картины сцены в мужском монастыре (8-я картина), где пьянствующие монахи многократно возвращаются к воспоминаниям о «бутылке, солнце нашей жизни». Сам хоровой рефрен оттеняет (как и в менуэте-трио из 6-й картины «Обрученья») броские

<sup>82</sup> *Слонимский С.* Симфонии Прокофьева. М.—Л., 1964. С. 18.

<sup>83</sup> Создавая драматургический «скелет» любой масштабной формы в системе своих оригинальных композиторских проектов, Прокофьев действительно исходил из разнообразных возможностей «интегрированной цикличности единой “цепной” формы». Ее универсальность композитор начал постигать уже в Первом фортепианном концерте (где очевидна известная сориентированность на емкую одностороннюю часть концертов Листа). Именно в этом опусе, как известно, зародилась идея «трех китов» в виде наиболее крупной и образно устойчивой тематической арки.

сольные эпизоды, обусловленные экспозицией разных эмоций: размышления и ликования, сомнения и утверждения.

В «Котко» в этом же драматургическом ракурсе решен небольшой оркестровый пролог третьего действия, рисующий красоту южной ночи. Полюбоваться природой выходят влюбленные пары: Семен и Софья, Любочка и матрос Царев, а затем и Фроська с Миколкой.

Садочек возле хаты Ткаченко. Кусок улицы. Перед рассветом. На скамейке Семён и Софья



Этот запоминающийся оркестровый фрагмент написан как лирический ноктюрн. Он возникает трижды, перед появлением каждой пары. Прокофьев монтирует тему ноктюрна из трех составляющих: лейтреплики Софьи «И с тем до свиданьчика» из сцены встречи героев (об этом говорит мерцающая мажорно-минорная терция зачина ноктюрна). Далее в тематизм жанрового номера вводятся еще два кратких построения, где каждый представляет начальные такты свадебных хоров («Рано-раненько», «Что ж вы, старосты»). Составляющие ноктюрн мелодические звенья не имеют, естественно, никаких зримых «швов». Напротив, они мастерски слиты в лирическую кантилену, завораживающую своей вдохновенностью.

Для большей спаянности всего ноктюрнового эпизода с семью действующими лицами Прокофьев снайперски точно режиссирует порядок появления героев и их эмоциональный настрой. Излюбленный композитором принцип симметрии позволяет уложить всю эту развернутую сцену в стройную трехчастную структуру. В ее экспозиционном разделе изначально появляются старшие, Семен и Софья, а в репризе младшие — Фрося и Миколка. В центр общей композиции выносятся краткое проведение темы ноктюрна и извечный вопрос Любочки к жениху, Цареву — когда ж до нее сватов он будет засылать?

Однако репризность общей композиции усиливается и еще двумя арками ситуационного характера. В момент любовного объяснения Софьи и Семена (первая рассказывает жениху свой вещий сон) появляется их разлучник, Ткаченко, отец Софьи, который и свадьбу переносит на неопределенный срок, и с улицы свою дочь прогоняет.

Словно под режиссерскую копирку Прокофьев выстраивает эпизод Фрося — Миколка: первая рассказывает ухажеру свой «вещий сон», а затем появляется Семен, ее старший брат, который менторским тоном, «под Ткаченко», прогоняет сестру домой<sup>IV</sup>.

Приведем схему описанного фрагмента:

	<b>А</b>		<b>В</b>		<b>А1</b>
<b>Р</b> Ноктюрн	Софья и Семен. Вещий сон Софьи. Появление Ткаченко	<b>Р</b> Ноктюрн	Люба и Царев	<b>Р</b> Ноктюрн	Фрося и Микола. Вещий сон Фроси. Появление Семена

Проведенное аналитическое сопоставление было призвано показать пути реализации Прокофьевым идеи создания двух опер по установленному им единому драматургическому «скелету». Воспользуемся этим методом и в последующем этюде, посвященном двум последним операм композитора, навеянным событиями мировых войн в русской истории XIX и XX столетий.

### Картина седьмая Диалогия опер о войне и мире

«Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке» создавались не просто на разном историческом материале, отражающем быт, жизнь и психологию русского человека в эпоху военного лихолетья. Сам материал взывал, естественно, к абсолютно иному воплощению, что отчетливо проступит в стилевом сопоставлении двух этих партитур. Одной из них, «*Войне и миру*», *вытала миссия стать итогом длительного пути оперного композитора. Другой — лишь хронологически завершить строительство оперного театра Прокофьева.* В силу этого вес «Войны и мира» несоизмерим с аналогичным свойством «Повести о настоящем человеке». Да и писались оба текста военных опер в совершенно несхожих социальных условиях, в которых пребывала отечественная культура как в годы войны, так и в мирный период, оказавшийся особенно воинственным для жизни музыкального театра в бывшем СССР, и оперного дела, в частности. Если сам этап написания «Войны и мира» совпал с бесцензурной жизнью культуры в годы Отечественной войны, то рождение «Повести о настоящем человеке» — пример неприкрытого вторжения в творческий процесс и одновременно подтверждение давнего тезиса Прокофьева о том, что по разным причинам его сценические сочинения имеют

тенденцию срывать перед премьерой. Композитору суждено было вынести двойной удар в связи с почти синхронными обсуждениями «Войны и мира», уже ставящийся на сцене, и второй фреске о войне, только завершенной, начинающей жизнь на театре.

Сохранились многочисленные документальные следы воздействий (а иногда и прямых предписаний), которые направлялись композиторам со стороны опекающих органов, прежде всего Музыкального управления всесоюзного комитета по делам искусств<sup>84</sup>.

«Опекать» Прокофьева начали еще в военный 1942 год. Официальный, хотя и внешне рекомендательный характер имели, в частности, письма Прокофьеву от М.Б. Храпченко, в которых руководитель названного учреждения «хочет высказать свои соображения (речь идет о моем мнении и о мнении группы моих товарищей, сложившихся во время совместного прослушивания и обсуждения «Войны и мира»). «Вам, несомненно, удались лирические сцены... Однако вторая часть оперы, посвященная событиям Отечественной войны 1812 года, вызывает у нас серьезные сомнения». Последние конкретизируются: «Именно народные сцены должны быть доминантными, занимать преобладающее место, а они оказываются слишком изолированными от всего хода действия, в них слишком много внимания уделяется бытовым подробностям». Есть и частные указания: «...начинать оперу с интимной сцены представляется не вполне уместным, если иметь в виду опять-таки общий характер оперы».

С. Шлифштейн в июньских письмах 1942 года представил целый реестр недостатков, требующих от Прокофьева исправительных работ. Не будем останавливаться на курьезных, а порой безапелляционных рекомендациях типа «в картине смерть Андрея вызывают возражения возгласы лежащего в бреду героя “пи-ти, пи-ти” — объективно смешные, их надо заменить или выбросить вообще».

А вот как рекомендуется откорректировать отдельные эпизоды в батальных сценах оперы, в 8-й картине: «Неприятель в Москве! Какие это должно рождасть чувства в наших слушателях! Толстой говорит о чувствах оскорбления и мести, охвативших народ. А у вас возня с чтением приказа... Представляю себе, каким улюлюканьем была бы встречена подобная сценка, пояись она в спектакле “Война и мир”, вашими многочисленными музыкальными друзьями. Тут уж, наверное, припомнили бы Вам сцену с пушкой из “Семена Котко”. Но если там обвинение в оглулении народа было ничем иным, как демагогией, то казус в сцене чтения приказа объективно выглядит именно так»<sup>85</sup>.

<sup>84</sup> Общеизвестны деяния целой когорты «наблюдателей» (во главе с академиком Тарле) во время работы Шапорина над «Декабристами» или разгром оперы Мурадели в печально знаменитом постановлении 1948 года.

<sup>85</sup> Сергей Прокофьев. Письма. Воспоминания. Статьи. Цит. изд. С. 233–241.

У Тарле, в его замечательной книге «Наполеон», есть такое место: «Наполеон, с маршалами стоит у Кремлевской стены и взирает на пожар Москвы...».

«Итак, если в большей части опера потребует лишь отдельных коррективов и редакционных поправок, то такие картины, как 8-я и 10-я, должны быть кардинально переработаны». Прекратим цитировать письма Шлифштейна, суть не в них, а в апеллировании всё к тому же Тарле, тогда, видимо, негласно возведенного в ранг главного эксперта отечественной исторической оперы.

О том, как пытались ввести оперу в стереотип героико-патриотической фрески, Прокофьев сообщает Мясковскому в письме от 27 февраля 1943 года. Здесь имеют место признания в том, что отдельные фрагменты вынужденно сделаны композитором «как полагается»: «Меня все-таки уговорили перекрыть финал “Войны и мира”, сделав его, как полагается, апофеозным»<sup>86</sup>.

Реакция коллег, в частности Д. Шостаковича, была естественно совершенно иной: «... я имел счастье познакомиться с “Войной и миром”. К сожалению, мое знакомство было довольно беглым и торопливым. Впечатление у меня осталось огромное. Анализировать не берусь, но мне кажется, что первые 4 картины воистину великолепны. Проигрывая их, я задышался от восторга и некоторые моменты играл по многу раз, что и задержало полное знакомство: не хватало времени проиграть всё. Очень сильное впечатление производит все происходящее перед Бородинским сражением. Меньше понравилась картина “Франсузы в Москве”. Однако не берусь это категорически утверждать, так как знакомство было беглым»<sup>87</sup>.

Концертное исполнение «Войны и мира» в Большом зале Московской консерватории состоялось 7, 9 и 11 июня 1945 года и имело огромный успех. Ограничимся только одним высказыванием Музыканта от Бога — Марии Вениаминовны Юдиной: «Потрясение третьего дня было столь велико, что я не могла Вам написать слова благодарности сразу... Вы достигли главной цели Толстого — стоящей за или над идеями патриотическими, историческими, задачами психологическими и драматическими, — Вы провозгласили для “имеющих уши слышать” торжество добра и любви... Повторю Вам свое восхищение — и не поверхностно эмоциональное, а глубоко обоснованное философски, религиозно, исторически, формально — точно напилась Живой воды, текущей из источника истины... И создать нечто подобное теперь!»<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> Там же. С. 246–247.

<sup>87</sup> Письмо Д. Шостаковича С. Прокофьеву от 22 мая 1942 года, написанное после прослушивания в Комитете по делам искусств «Войны и мира» в исполнении пианистов С. Рихтера и А. Ведерникова. Цит. по: Сергей Прокофьев Письма. Воспоминания. Статьи. М., 2007. С. 232.

<sup>88</sup> Письмо М. В. Юдиной С. С. Прокофьеву от 9 июня 1845 года. Там же. С. 249.

По свидетельству Д.Б. Кабалевского, свою оперную эпопею о войне 1812 года Прокофьев любил особенно. Ее создание стало делом всей жизни. Крупные музыканты, в их числе А. Гаук, называли «Войну и мир» «Евгением Онегиным» современности. И действительно, эта фреска не только мощно завершает оперный путь композитора, но и вливается в столетний период большого стиля русской оперной классики. Речь идет о грандиозности самого замысла и значительности художественных задач. Е.А. Ручьевская справедливо пишет, что «начиная работу над оперой “Война и мир” в 1941 году»<sup>89</sup>... Прокофьев, взяв в союзники Льва Толстого, предсказал и повторил — не в патетических обращениях или радиозаклинаниях, но в творческом подвиге — решение мировой задачи, судеб мира. Судьба России в грандиозном, трагическом зеркальном увеличении отразила цепь событий нашествия Наполеона в 1812 году»<sup>90</sup>.

Крайне сложным был выбор драматургической основы — сюжетного материала, композиции. Преображение текстовой канвы Толстого в оперное либретто оказалось процессом не только трудоемким, но и в высшей степени тонким.

Необычность жанра «Войны и мира» прекрасно осознал сам Толстой. В частности, в статье 1868 года заметил: «Что такое “Война и мир”? Это не роман, еще менее историческая хроника. “Война и мир” есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось...». И далее писатель обобщает, что многие самые глыбистые произведения русской литературы всегда самовольно вырывались из канонов распространенных жанров: «История русской литературы со времен Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы... Начиная от “Мертвых душ” Гоголя и до “Мертвого дома” Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»<sup>91</sup>.

Прозаическое либретто «Войны и мира» зиждется, как и в других операх Прокофьева, на стихоподобном тексте (белые стихи). Приближение к ритму белого стиха осуществляется разными способами, в частности, за счет перестановки слов в подлинном тексте Толстого<sup>92</sup>. В опере ритм прозы писателя

<sup>89</sup> Начало работы датировано 15 августа 1941 года.

<sup>90</sup> Ручьевская Е.А. Война и мир. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. СПб.: Композитор, 2010. С. 3.

<sup>91</sup> Толстой Л. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Русский архив. 1868. № 6.

<sup>92</sup> Например, у Толстого Наташа говорит: «А может быть, он нынче придет»; у Прокофьева, в ариозо Наташи в 3-й картине: «А может быть, он придет нынче».

подчиняется ритму вокального интонирования. Конкретные события или сообщения о них реализуются в романе Толстого в виде сцены, где пружиной внутреннего действия становится диалог, подразумевающий активное общение героев. В силу этого речь лирических персонажей Толстой индивидуализирует, наделяет личной интонацией. Именно оба этих компонента (вкупе с напряжением многих сцен, отмеченных учащенной сменой ситуаций и событий) активно способствовали внесению в прозаический текст элементов театральности. В результате этого они оказались более открытыми для перевода прозы на язык музыкальной драмы.

Мысль о прозе Толстого как о возможном фундаменте для написания оперы впервые пришла Прокофьеву еще в 1940 году — тогда он подумывал об опере на сюжет «Воскресения». В июле 1941 года Прокофьев остановился окончательно на «Войне и мире», при чтении которого почувствовал эпопею как оперный материал. Тогда же был набросан план либретто, а в августе 1941 года, находясь в Нальчике, композитор начал писать оперу. Первые музыкальные наброски возникли в связи со сценой встречи раненого князя Андрея и Наташи и затем возвращался к уже написанной опере практически до самой смерти.

Комитет по делам искусств, позволявший себе вторгаться в творческую лабораторию композиторов, рекомендовал Прокофьеву усилить героико-патриотический характер произведения. Однако он вместе со своим либреттистом стремился полностью сохранить дух произведения Л. Толстого и его язык. Там, где авторам либретто не хватало толстовских диалогов, их приходилось строить по тексту романа. В подобных случаях Прокофьев, как и в свое время Чайковский в «Евгении Онегине», мастерски работал на текстовом «Словаре» литературного первоисточника<sup>93</sup>.

Роман XIX века, с его особым неспешным ритмом, был инсценирован авторами либретто в традициях художественного творчества XX столетия, где требуется уплотненность времени, ускорение хода событий, их контрапункт. Иначе быть и не могло, Толстой и Прокофьев принадлежали своим эпохам и обладали совершенно разным мироощущением. Е. Ручьевская права, когда утверждает, что «Лев Толстой — интроверт. Недаром он ищет во всяком персонаже “внутреннего человека” и различает внутренне и внешнее в своих

---

<sup>93</sup> Общеизвестна адаптация текстов Пушкина в «Евгении Онегине» и особенно в «Пиковой даме», в свое время так возмущавшая В.В. Набокова. Вместе с тем либретто Чайковского сопоставимо с первоисточником не только на уровне идей русской классической литературы XIX века, но и на уровне языковой конкретики. Прокофьев же, прекрасно отдавая себе отчет в том, что ни одна опера не может претендовать на комплексное отражение литературного первоисточника, сознательно стремился максимально приблизиться именно к словарной стороне эпопеи Толстого.

героях. Сергей Прокофьев — экстраверт. Его интересует проявление характеров и эмоций вовне, в действиях, поступках, мимике, жесте и прочее»<sup>94</sup>.

В связи с работой над «Войной и миром» можно констатировать привычную для композитора быстроту творческого процесса: опера на собственное (с соавтором) либретто из 11 картин потребовала всего восьми с половиной месяцев упорного труда, хотя реальная работа над оперой заняла около десяти лет.

Планом Прокофьева написать оперу на сюжет романа Толстого заинтересовались в Комитете по делам искусств летом 1941 года и предложили композитору заказ на нее. Он же сообщил о своем решении эвакуироваться на Кавказ, в город Нальчик, с группой работников искусств. Именно там, по словам Прокофьева, были созданы необходимые условия для работы в том числе и над шестью первыми картинами оперы, в которых «мы видим мирную жизнь основных персонажей романа, их улыбки и слезы, думы и мечты, разочарования и страсти»<sup>95</sup>.

Окончание работы над «Войной и миром» совпало с переездом Прокофьева в Тбилиси. «Мне предстояло написать картины борьбы русского народа, его страданий, гнева, мужества и его победы над неприятелем, вторгшимся в Россию в 1812 году.... Либретто оперы мы написали вместе с Мирой Мендельсон». Соавторы по либретто провели большую источниковедческую работу: «... использовали записки о 1812 года поэта-партизана Дениса Давыдова и познакомились с рядом книг по истории войны 1812 года. В чудесном издании городской библиотеки Тбилиси мы изучали русский народный фольклор — пословицы, поговорки и песни, сложенные народом во время Отечественной войны 1812 года»<sup>96</sup>.

Введение же Прокофьевым разных текстов в либретто вызвано, как и у Чайковского, серией причин, где одной из важнейших выступает необходимость разнообразить ритм вербального текста, столь существенный для музыкального ряда<sup>97</sup>. Шостакович был прав, утверждая, что создание музыки по конкретной литературной основе не есть инсценировка, как в драматическом театре, ибо каждый раз рождается совсем другое, самостоятельное, произведение.

Не следует удивляться, что в отзывах постановки 1948 года критикам казалось, что, например, громоздкие для оперы прозаические конструкции,

<sup>94</sup> Ручьевская Е.А. Указ. изд. С. 212.

<sup>95</sup> Прокофьев С. Художник и война // С.С. Прокофьев. МДВ. С. 115–116.

<sup>96</sup> Там же. С. 117.

<sup>97</sup> Обозначим несколько параметров театрализации прозаического текста: организация его в виде белого стиха, гибкость переходов от типичного оперного ариозного пения к речитативу сессо, от вокальной выразительности к различным формам *ostinato*, где текст не столько пропевается, сколько ритмизировано проговаривается. В этом же ряду — свободное комбинирование слов вербальной основы (словесная мозаика), использование реплик-рефренов.

целиком перенесенные из книги Л. Толстого, отягощают словесную ткань оперы. Такой тонкий знаток и почитатель гения Прокофьева, как М. Сабинина, говорила, что есть необходимость «очистить текст от неуклюжих прозаических оборотов». Видит критик и недочеты в вокальной мелодике, которая порой «неиндивидуальна, необтекаема, явно немелодична... очень часто это происходит из-за обилия скачков на широкие интервалы, следующие друг за другом без мелодического заполнения... Прокофьев опрокидывает некоторые основные заповеди музыкального театра»<sup>98</sup>.

Даже Мясковский, самый верный рыцарь оперного театра Прокофьева, по-началу утверждал, что «замечательная музыка “Войны и мира” написана в его обычной манере: певцы преимущественно “высказываются” на фоне чудесной музыки оркестра. Но музыка везде первоклассная, очень сильная. Но опера, вероятно, не выйдет: опять всё то же — сцена, сцена и сцена (словно это драма), словечки и т. д., а пения почти нет»<sup>99</sup>.

В двуплановости оперы Прокофьев следовал за Толстым; за его идеей глобального контраста — *мир и война*. У писателя первая часть — картины мирной довоенной жизни, вторая часть — жизнь героев во время войны и противостояние врагу. При этом возникают и новые портреты — Кутузов и Наполеон (10-я и 9-я картины). Известная статуарность военных сцен придает этой части оперы ораториальный склад, учитывая и особую роль в них хоров.

В обеих частях оперы разное соотношение массовых и камерных (на два или три героя) сцен. В первую введен единственный массовый эпизод — бал у екатерининского вельможи. Включение в обновленную редакцию сцены бала — следование за Чайковским. У последнего, правда, на балу происходит завязка драматических событий (ссора), у Прокофьева — начало лирической линии: сразу как бы из вершины-источника (в первоначальном плане Наташа появлялась поздно, только в сцене с Анатолом Курагиным).

Первые семь картин — романная часть оперы, с 8-й по 13-ю картину — жанровый конгломерат: соединение эпико-историко-героического (действие и контрдействие: русские и французы) с лирической камерностью.

Мирная часть тяготеет к типу камерной оперы, обладает единой линией действия, при постоянной смене героев первого плана. В военной части показу русского народа отведены три картины («Перед Бородинским сражением», «Москва», «Смоленская дорога»). Они достаточно монументальны и имеют централизирующее лицо — Кутузова. Сам Прокофьев указывал, что «три русские картины по длине равны сумме остальных»<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> Сабинина М. «Война и мир» — опера Прокофьева // Сов. музыка. 1953. № 12. С. 38.

<sup>99</sup> Переписка. Письмо от 21 февраля 1942 года.

<sup>100</sup> Письмо Прокофьева Держановскому от 23 марта 1942 года // Из архивов русских музыкантов. М., 1962. С. 9–10.

При этом 8-я картина выполняет роль экспозиции военных образов, которая осуществляется в контексте появления героев мирной жизни. Роль открытой трагической кульминации выполняет 11-я картина, сцена горящей Москвы; 13-я завершает всю эпопею в героико-гимнических тонах. Среди эпических картин в роли лирического интермедцо выступает 12-я — тихая кульминация всей оперы.

Уникальность структуры «Войны» в двучастности ее строения, которое более сродни эпопее или роману, нежели опере (отсюда и многие сложности при постановках, в том числе и рождение двухвечернего варианта).

Заметим, что невыполнимым на оперной сцене казался уже первоначальный план композитора. Вместе с тем нельзя не заметить, что при его составлении композитор исходил из идеи *внутренней концентрации двух линий* без периферийных ответвлений внутри каждой. Хорошо известно, что в отечественном классическом оперном театре господствовали либо масштабная историческая эпопея, либо лирическая сильная драма. Они стали двумя главными векторами отечественного музыкального театра, где комические жанры востребовались много реже.

В «Войне и мире» Прокофьев не только объединяет признаки двух ведущих в России оперных жанров, но и включает в драматургию оперы антитезу: крупного плана и камерности. Обе названные особенности как раз и воспринимались современниками Прокофьева как просчеты «Войны и мира».

В связи с тем что эпопея 1812 года суммирует общие моменты, типологические для оперного творчества Прокофьева, есть смысл в аналитической части остановиться на тех из них, что стали особо показательными для Мастера на всех этапах его творческого пути. Речь пойдет о системе кочующего тематизма, принципах формообразования, речевых ситуациях в их сочетании с мелодическим началом. Будут рассмотрены разные функции оркестра, семантика тональностей, проблемы взаимосвязи материала, привлечение жанров изображаемой эпохи, а также роль жанровости в общем тексте оперы. С последнего и начнем.

Опора на жанровость есть одно из показательных граней музыкально-театрального слуха Прокофьева. Композитор умел прекрасно использовать принцип, давно адаптированный мировой оперой. Речь идет о включении бытовых жанров как рельефного знака изображаемой эпохи. Жанровый фундамент «Войны и мира» в обобщенном виде опирается на исторически адаптированные типы отечественной бытовой музыки — как танцевальные, так и песенные.

Само усиление во второй редакции роли жанровых номеров позволяет говорить о существовании в драме «Война и мир» третьей, жанрово-бытовой, линии, контрапунктирующей лирической и героической сферам. Кроме того, усилившийся мелодический фундамент (вместе с разрастанием жанрово-бытового

контекста) свидетельствует о более тесном смыкании стиля «Войны и мира» с классическими традициями оперы. В сцену бала (2-я картина) введены полагающиеся по церемониалу того времени марш-полонез, мазурка, экосез и вальс. Последний не только олицетворяет дух танцевальности новогоднего праздника, но прежде всего характеризует сферу личных переживаний героев. В удивительной проникновенности этой жанровой зарисовки, концентрированно предстают имманентные черты *русской разновидности вальса*, с его ностальгической доминантой. Здесь прототипами служат: в камерной романсовой лирике «Средь шумного бала» Чайковского и в симфонической музыке прежде всего шедевр Глинки «Вальс-фантазия».

75 Tempo di valse Князь Андрей танцует с Наташей



В своей чудесной стилизации Прокофьев как бы учитывает оба импульса. Композитор делает симфонический эпизод камерным по смыслу — музыкой на двоих. И это сразу выделяет данный жанровый эпизод, очевидно контрастирующий церемониальной помпезности массовых танцев, прежде всего маршевого полонеза.

В связи с тем что вальс входит в сферу лейттем любви Наташи и Андрея, Прокофьев в окончательной редакции оперы использует тихий вальс как один из важных элементов в системе звуковых наплывов-ременисценций оперы (к самой этой теме мы вернемся в связи с рассмотрением второй редакции оперы). Вальс си минор еще прозвучит в экспозиционной зоне 8-й картины, первой из батальных в опере (перед Бородинским сражением), в недопетой песне любви 12-й картины («Темная изба в Мытищах», сцена смерти князя Андрея).

Второй вальс, соль минор, будет совсем иным по внутренней структуре. Вернее, Прокофьев снова придаст ему камерную, интимную суть (вальс характеризует момент краткого увлечения Наташи Анатолом Курагиным), но впишет его в контекст иного — вальса Элен, доминирующего в 3-й картине. Своими яркими красками светского танца он характеризует блистательную красавицу.

Еще одним примером жанровой стилизации служит дуэт Наташи и Сони (1-я картина). В этой чуть сентиментально-идиллической музыке Прокофьев длит традиции оперных номеров для двух контрастных женских голосов, что имеет место, например, у Чайковского (Полина и Лиза в «Пиковой даме»).

Известный романс-дуэт у клавесина написан на текст начальных строк элегии Жуковского «Вечер». Прокофьев словно подхватывает литературную эстафету и создает дуэт Наташи и Сони на строфы, оставшиеся «свободными». Ноктюрновая по характеру музыка этого явно вставного куплетного эпизода по своему наполнению моделирует прежде всего внешние признаки ноктюрна-серенады: дуэт согласия предусматривает слияние темброво контрастных голосов, выделение их соло, а также равномерно-акцентный фон прозрачного аккомпанемента.

Музыкальный фрагмент, представляющий дуэт Наташи и Сони. Вверху — вокальная линия Наташи (Nat.) с лирическими интонациями. Внизу — фортепианный аккомпанемент с равномерными акцентами, создающий фон. Текст песни: «Ру - чей, ви - ю - щийся по».

Подобные яркие мелодические концентраты, как вальс и ноктюрн, дополняются другими подчеркнuto мелодийными фрагментами. Ответы колыбельной ощутимы, например, в основной теме Наташи. Сцену зарождающейся любви героев сопровождает на балу не только вальс, но и мазурка. В эпическую часть оперы введены развернутая ария Кутузова «Белокаменная в солнечных лучах» и его ариозо «Бесподобный народ». Есть и другой пример — приглушенность тонов 12-й картины оттеняет лирический венок, сплетенный из жанрово рельефных лейтмотивов героев. Ноктюрновость здесь господствует.

Преломление конкретных жанровых моделей видим и в массовой сфере оперы. Так, молодецкая солдатская песня звучит за сценой в картине военного совета на Филях. Духу патриотических величальных песен резонирует заключительный торжественный хоровой апофеоз финала. И если, как отмечалось, центр 12-й картины дает репризную концентрацию лирического тематизма оперы, то аналогичную драматургическую функцию выполняет хоровой эпиграф — как пролог-зачин эпической линии. Он заместил оркестровую увертюру, написанную для первой редакции оперы<sup>101</sup>.

Звучанию туттийного эпиграфа в виде монтажа батально-хоровых тем Прокофьев придавал особое значение. Это выражено следующим авторским

<sup>101</sup> Аналогичная отмена увертюры будет иметь место и в «Повести о настоящем человеке».

комментарием: «Эпиграф может исполняться перед первой картиной, вместо увертюры, или перед восьмой картиной»<sup>102</sup>.

Andante dramático  $\text{♩} = 69$   
(2+3) (3+2)  
Собрание

Хор

Альта  
Сoprano  
Тенора  
Бас

Ск - лы дву - на - де - ся - ти а - зы - ков Ев - ро - пы во - рва - лись в Рос -  
Ск - лы дву - на - де - ся - ти а - зы - ков Ев - ро - пы во - рва - лись в Рос -  
ов.

Ф-но

Andante dramático  $\text{♩} = 69$

Введением батального тематизма до начала мирных событий оперы Прокофьев преследовал несколько целей. Прежде всего драматургическую — так создавалась арка — *обрамление всей оперы*. Кроме того, с кинематографической быстротой оказались сопоставленными полярные образные сферы, в частности, монументальная и камерная. Таково соотношение многофигурного Эпиграфа с 1-й картиной (сцена в Отрадном), экспозицией основных героев лирической драмы и их *образная инверсия в двойной развязке* оперы — камерная 12-я картина и эпико-героический апофеоз финала, 13-я картина.

Туттийным зачином оперы достигалась и другая цель — первое представление слушателю эпической мелодики, почерпнутой из хоровой сферы 8-й и 11-й картин. Опера, таким образом, открывалась в ораториальной манере. Высочайшим динамическим напряжением отмечена исходная драматическая фраза, муссирующая поступенное мелодическое движение (восходяще-нисходящее) в объеме малой терции. На связи этого зачина с былинно-заклинательной эмоцией указывает массивная звучность аккордовых унисонов хора с оркестром (*fff*), эффект переченя (*d-des*), семикратное скандирование одной гармонии, пятидольный размер ( $5/4=2+3$  и  $3+2$ ).

<sup>102</sup> Прокофьев С. Война и мир. Клавир. М., 1973. С. 11.

Монтаж хоровых фрагментов встык, без каких-либо переходов или связок, венчается главным образно-смысловым событием Эпиграфа, широкой кантиленой темы ариозо Кутузова «Бесподобный народ». Этому символу мира как итогу хорового зачина оперы противостоит символ войны. Он получит мощнейшее развитие во второй части оперы. 8-я картина откроется в том же суровом драматическом тоне, что и зачин оперы, на что указывает и сходство ремарок (*Andante drammatico* — *Moderato drammatico*), и трагическая тональность си минор.



Данная лейттема, выступающая как образ народного бедствия, наделена маршевыми чертами и характерно прокофьевской пленэрной фактурой — дублировка через две октавы. В батальной сфере оперы ей предстоит сыграть одну из ведущих ролей, в силу чего композитор активно использует ее как тему-данность (в виде, например, рефрена 8-й картины) или членит на отдельные краткие сегменты. Особо значимым здесь становится исходный мотив из четырех нот в объеме чистой кварты. На его остигатном проведении будет построена, например, оркестровая фактура начала 12-й картины. Очевидно, что само ювелирное сцепление именно мелодически рельефного материала очень важно для конструктивной стороны оперы, где речевое начало играет существенную роль.

Как и в классической опере, в том числе отечественной, Прокофьев для скрепления целого повторяет главный тематический материал на расстоянии, что в самом глобальном масштабе придает всей эпической фреске черты полирефренного рондо, столь излюбленного мастером. Приведем отдельные примеры. Так, тема народного бедствия, кроме неоднократного наплыва в картине «Перед Бородинским сражением», уже звучит в конце 7-й картины, когда возникает краткий диалог Пьера и Денисова (у Толстого он отсутствует) «Граф Петр Кириллович, курьер из Вильны. Наполеон стянул войска к нашей границе. — Война? — Похоже, что война».

Ариозо Наташи «А может быть, он придет нынче?» (3-я картина, у Болконского) в сокращении повторяется в следующей картине и приобретает новое звучание в 6-й (у Ахросимовой).

109 Andantino

А, мо-жет быть, он при-е-дет нын - че.

*dolce*

Ариозо Кутузова «Бесподобный народ» экспонируется в хоровом Эпиграфе, два раза звучит в 8-й картине, тематически используется как последняя реплика Кутузова в «Смоленской дороге». Интонации ариозо возникают в обеих репликах Кутузова в «Военном совете на Филях» и его полное проведение дается в конце 10-й картины. В предшествующей картине тема ариозо прослушивается в репликах адъютантов.

Словом, не только во второй редакции, а уже у истоков создания оперы (на уровне сценария) Прокофьев выстраивал драматургическую весомость мелодийного звена всех масштабов (от ариозо — до мелодизированной реплики, от замкнутых жанровых эпизодов — до развернутых сцен). А. Волков, исследователь первоначального варианта «Войны и мира», приводит наглядные тому подтверждения: «...при подготовке либретто Прокофьев, соблюдая в целом принцип сквозного строения по сценам, заботился вместе с тем о создании более или менее обособленных, укрупняющих эмоциональный подтекст действия, эпизодов и даже шел ради этого на перекомпановку толстовского текста»<sup>103</sup>.

Представленные лишь пунктиром важные перекрестные связи между главными драматургическими линиями оперы (к которым, как уже указывалось, надо присовокупить и жанрово-бытовую), позволяют не согласиться с несколько категоричным утверждением И. Нестьева об их автономии. «Во всем произведении выделяются два параллельно развертываемых круга образных противопоставлений... Обе музыкально-сюжетные линии в опере — лирическая и историко-хроникальная — развиваются раздельно, почти не соприкасаясь. Они дополняют друг друга, резко контрастируя»<sup>104</sup>.

Б. Асафьев был прав, назвав эпопею Толстого — Прокофьева «оперой бесед» и отметив в ней «создание своеобразного стиля диалогов-речитативов, в которых отражены характерные для русской жизни каждой эпохи выска-

<sup>103</sup> Волков А. «Война и мир» Прокофьева. Опыт анализа вариантов оперы. М., 1976. С. 25.

<sup>104</sup> Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973. С. 519.

звания, споры, собеседования в их национальной динамике»<sup>105</sup>. При этом Прокофьеву очень важен принцип ритмического структурирования прозаического текста не только на вербальном уровне (близость белому стиху), но и на музыкальном — путем повтора мотивов и чередования самых мелких языковых единиц<sup>106</sup>.

Не удивительно, что в такой тип речитации Прокофьев закладывает ядро музыкальной характеристики героя. Вместе с тем свойственный опере тип романсового интонирования (вкуче с четкостью формы, и даже нередкой квадратностью построений), оказывается мастеру достаточно далеким. Он чаще всего обретает индивидуализацию интонации во внешних проявлениях героя — чертах поведения в конкретной ситуации, в театрализации.

Теперь коснемся других проблем — второй редакции оперы и привлечения в ее текст ранее созданного материала, что было для Мастера явлением нормативным. Две редакции «Войны и мира» являются *разными композиторскими версиями оперы* (к которым надо добавить не повторяющие друг друга сценические воплощения с непредсказуемым количеством постановочных купюр, идущих то от инициативы дирижера, то от режиссерских решений).

Итоговую функцию «Войны и мира» в строительстве оперного Дома Прокофьева определяет совокупность тех отдельных черт, признаков, тенденций, которые аккумулировались разными театральными партитурами композитора. В том числе — привлечение старого материала. Источники — не дошедшие до слушателей театральные или киноработы, а также мелодические ресурсы записных книжек. Темы использовались либо в исконном виде, либо с введением образно-смысловой коррекции (что редко), либо с пересмотром отдельных составляющих: ритма, мелодического абриса, гармонического решения и т. д. В силу этого нет ничего удивительного в том, что вторая или третья жизнь уже использованной темы в разных сочинениях могла начинаться задолго до конкретной работы над тем или иным театральным текстом<sup>107</sup>.

Важнейшим же конструктивным отличием редакций становится общий объем текста оперы: вместо одиннадцати картин первой версии их стало тринадцать (последнее и предопределило опыт двухвечерней постановки, в практике не удержавшейся).

<sup>105</sup> Асафьев Б. Очерки советского музыкального творчества. М., 1947. С. 36.

<sup>106</sup> Е. Ручьевская, в частности, отмечает, что «принцип повтора А А или А Б А, или А А Б в миниатюре соответствует принципу микрострофы». Ручьевская Е. Указ. изд. С. 7.

<sup>107</sup> А. Волков свидетельствует: тема хора ополченцев «Как пришел к народу наш Кутузов» имеет авторскую датировку: январь 1933 года. Тот же источник сообщает, что основной лейтмотив Наташи (вступление к картине «Отрадное») был зафиксирован в 1935 году в записной книжке, а затем перешел в музыку «Онегина». Уже в период непосредственной работы над оперой сначала в записной книжке, а затем в партитуре появляются (в начале 1940 года) основные темы, связанные с эпической линией произведения.

Две новые картины были введены по совету музыкантов, связанных с постановкой опер Прокофьева, в частности, С. Самосуда. Против сцены бала, яркой многофигурной феерии, излюбленной классической оперой, композитор особых сомнений не высказывал, т. к. это давало возможность расширить экспозицию лирической линии. Что касается военного совета на Филях, то Прокофьев утверждал изначально: совещание в опере вещь непрактичная. Однако вынесение в центр большой мелодийной арии Кутузова и опора в характеристике окружения полководца на испытанные принципы индивидуализированного портретного речитатива позволили найти оптимально театральное решение данной картины. Однако не изменение общего числа картин определяло смысл создания второй редакции. Композитором руководил совершенно иной момент — обретение двуплановой сценической гибкости.

В связи с последним положением коснемся объединительной роли оркестра как полновесного соучастника действия. Самостоятельной оркестровой музыки в поздних операх («Семен Котко», «Дуэнья», «Война и мир») становится заметно меньше, чем, например, в партитурах «Апельсин», «Игрока» или особенно «Огненного ангела». Вместе с тем Прокофьев в поздних операх никогда не сводил оркестр к чисто фоновой функции или аккомпанементу. Исключение здесь составляют лишь жанровые эпизоды, в которых именно аккомпанирующий склад оркестровой фактуры призван прояснить жанровую принадлежность эпизода. Традиционно весома роль оркестра в пейзажных или звукоизобразительных эпизодах. Если же речь идет об опере-симфонии, то именно оркестровая партия и создает в развитии ведущего тематизма поздних опер напряженность симфонического тока.

Думается, что мысль Б. Асафьева о «Войне и мире» как «опере бесед» может быть дополнена расшифровкой роли оркестра, выполняющего в форсмажорных ситуациях ведущую функцию: комментария-договаривания, а также согласия и несогласия с героем...Такова, например, роль оркестра в сцене у Ахросимовой (6-я картина, сцена неудавшегося похищения Курагиным Наташи). Рыдающая героиня молчит по поводу каждой злой реплики тетки, а за нее «говорят» инструментальные голоса. В их кратких, но образно очень рельефных репликах использованы лейтинтервалы Наташи — восходящие и нисходящие септимы и ноны.

Приведенный пример демонстрирует, как оркестровые реплики усиливают роль драматической кульминации. Несложно констатировать, что прототипом данной сцены стал известный эпизод «Пиковой дамы» — Герман и молчащая старуха (4-я картина). Именно с помощью оркестра диалогическая сцена модулирует в монолог.

Наташа не меняет положения, но тело ее начинает вздра-  
гивать от беззвучных, судорожных рыданий.

The image shows a musical score for a scene. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It contains a few notes and rests, ending with a fermata. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, also in 4/4 time and one sharp. It features complex chords, including a prominent triad of F#, A, and C, and is marked with 'V', 'tr' (trills), and 'rit' (ritardando). The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, 4/4 time, one sharp, with notes and rests, also marked with 'rit'.

Пример жанровой модуляции дает 8-я картина, перед Бородинским сражением. Она начинается как личная драма (как бы продлевая смысловую линию первой половины оперы), но быстро перетекает в эпическую фреску, где, естественно, появляются и новые действующие лица, и новый тематизм.

В примеры интегративных взаимосвязей оперы следует включить смысловое подобие между отдельными картинами, опирающимися на сходство ситуаций. Структурное сродство существует, в частности, между картинами «Фили» и «Шевардинский редут». Главные герои, Кутузов и Наполеон, охарактеризованы как ключевые фигуры, управляющие ходом событий. В обеих картинах принимаются важные решения, и обе завершаются закулисными хорами.

В «Войне и мире» немало эпизодов и сцен, наглядно показывающих, как Прокофьев, опираясь на вековые традиции музыкального театра прежде всего осуществляет свой авторский замысел по воплощению типологизированных ситуаций. Ближе всего стоят к оперным традициям 8-я и 12-я картины. Первая примыкает к отечественной эпической опере переизбыточностью хоровых эпизодов, куда вкраплены ариозо героев — Андрея, Кутузова. У фельдмаршала оно выполняет традиционную функцию — песня с хором. Как экспозиция героико-эпической образности 8-я картина рисует предожидание битвы и подготовку к ней. Героическое и эпическое соединяются с линией главных героев, Андрея и Пьера. В психологическом самоощущении Андрея многое меняется в его отношении к Наташе (идут наплывы-воспоминания лирических тем). Таким образом в эпической обстановке продолжается присутствие личного плана оперы. Кроме того, композитор мастерски сочетает фресковость с камерностью. Исключительно интимна по своей

ориентации 12-я картина<sup>108</sup>. Здесь любимая героиня Толстого предстает как воплощение женственности, образ, близкий к идеальному. Она проходит через искушение чувством Курагина, но тяжелейшее ее испытание — это любовь к князю Андрею и его смерть. Сцена в темной избе в Мытищах вполне могла стать мелодраматичной, ведь она воплощает традиционную для театра ситуацию прощального дуэта (Ромео и Джульетта, Аида и Радомес, Мими и Рудольф, Колен и Хлоя). Однако приданием этой сцене кульминационной роли в развитии лирико-трагической линии (и симфонического итога в развитии ведущего тематизма) Прокофьев показывает, как чистейшая любовь проходит через раскаяние к прощению и прощанию. В угасающем сознании Андрея, в его бреде воспоминания перемешиваются с галлюцинациями.

Огромное воздействие этой сцены достигается мощными внутренними контрастами, наполняющими трехчастную картину. В угасающем сознании героя всё время всплывает разная музыка, контрастные фрагменты смонтированы встык (как в хоровом Эпиграфе к опере). Появляется, например, протяженная реминисценция ностальгического вальса. В его наплыве сокрыт один из главных лирических смыслов оперы (к сожалению, в большинстве сценических редакций он сжат буквально до нескольких тактов). Среди других важных повторов — напоминание арии Кутузова «Отечество... златоглавая Москва».

Кн. А.

Отечество... Златоглавая Москва, и я не буду знать про них!

*p* *trist.*

Как неизменный фон-рефрен возникает тихое хоровое *ostinato* «пи-ти, пи-ти» (альты за сценой), а также текстовые повторы одного слога «тя» — «Тянется! Все тянется! Растягивается и все тянется», — говорил себе князь Андрей». Здесь Прокофьев в звуках реализовал то, что в толстовской прозе соответствовало следующему комментарию: «...какой-то тихий шепчущий голос неумолимо в такт твердит»:

<sup>108</sup> Заметим и такую тенденцию: в батальной части оперы, с 8-й по 13-ю картины, половину сцен Прокофьев переводит в камерный пласт. Кроме 12-й картины камерными являются 9-я (Наполеон) и 10-я (Кутузов).

Хор (за сценой)  
Альты Но

*sempre stacc.*

Пя - ты, пя - ты, пя - ты, ян - ты, пя - ты,

*trp*

*dolente mp*

*espr.*

Как видим, Прокофьев черпал из романа-эпопеи не только особенности построения крупных картин и сцен, но и звуками дешифровывал знаки, заключенные в текстах ключевых сцен.

Споры об удачах и отдельных несовершенствах драматургии оперы имели место при жизни Прокофьева и после его ухода. Триумфальный успех сопутствовал первой части «Войны и мира». В сезон 1946 года она оказалась самой востребованной зрителем оперой: вместо запланированных 20 спектаклей, прошло 40, из них 35 с аншлагом. Совершенно иным оценочным контекстом был окружен на театре двухвечерний вариант. Так сложилось, что прослушивание «Войны и мира» проводилось в МАЛЕГОТе буквально на следующий день после разгромного обсуждения прогона «Повести о настоящем человеке», 3 декабря 1948 года<sup>1</sup>. Двойной удар был для композитора особенно тяжелым.

Поразительным мужеством, сродни подвигу А. Маресьева, наполнены строки из письма Прокофьева в Президиум Второго пленума ССК: «Мне было тяжело выслушать отрицательное мнение товарищей. Но все же я предпочитаю писать оперы на советские темы и даже выслушивать отрицательные мнения в случае неудачи, чем не писать и не выслушивать»<sup>109</sup>.

Отношение современников к «Повести», прежде всего композиторов и музыковедов, демонстрировало спектр самых разных суждений: тенденциозное массовое неприятие в момент прогона при единичной персональной поддержке (Соловьев-Седой на обсуждении, Мясковский). Весьма скромным оказалось представление этой оперы в двух редакциях монографии И. Нестьева, в учебниках и другой литературе<sup>110</sup>. Однако прошедшие с рож-

<sup>109</sup> Советская музыка. 1991. № 4. С. 16–17.

<sup>110</sup> Разумеется, уже в 1960-е годы канули в Лету рассуждения о «Повести», в которой в свое время было предписано усмотреть либо знаки формализма, либо падение мастерства. Среди первых объективных исследований о «Повести» выделим статью А. Александровского «Музыкальная драматургия оперы С. Прокофьева “Повесть о настоящем человеке”». Из истории русской и советской музыки. М., 1971.

дения «Повести» шесть десятилетий увенчались указанной публикацией Н. Лобачёвой<sup>111</sup>.

Среди новинок послевоенной литературы «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого выделили, удостоив Сталинской премии. Привлекала она внимание и деятелей культуры. В частности, был поставлен, имевший успех фильм<sup>112</sup> с музыкой Н. Крюкова, сделавшего на этом материале и симфонию.

Произведение Б. Полевого как возможный сюжет для оперы предложил Прокофьеву В. Кухарский. Композитора не могла не привлечь нравственно-этическая основа героической повести, открывающей простор психологическому портретированию главного действующего лица. При обсуждении с Мясковским первоначального плана оперы Прокофьев не воспринял сомнений друга в связи с неоперностью мест действия (госпиталь, аэродром). Также прозвучала и озабоченность ограниченным показом женских образов, что было учтено при работе над музыкой оперы.

Публичная же критика началась при обсуждении «Повести» после прогона. О неудаче оперы заговорили в связи с либретто, при составлении которого авторы якобы не сумели правильно сориентироваться в отборе оперных ситуаций. При составлении либретто Прокофьев и М. Мендельсон-Прокофьева учитывали в «Повести» Б. Полевого наличие нескольких сюжетных линий, соответствующих четырем ситуациям: самолет сбит немцами — герой в госпитале — завоевывает право вернуться в авиацию — снова на фронте. Общая линия драматургического развития движется от трагической завязки — через преодоление препятствий — к героическому финалу. В опере 10 картин, 44 эпизода, соответствующих трем действиям.

В письме от 28 декабря 1948 года, направленном в Президиум Второго пленума ССК Прокофьев писал: «В моей опере я стремился быть как можно более мелодичным, стремился, чтобы мелодии были по возможности понятны. При изображении моих героев я прежде всего заботился о том, чтобы раскрыть внутренний мир советского человека, любовь к Родине, советский патриотизм»<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> Монография создана на базе изучения личного архива композитора, стенограмм публичных выступлений и воспоминаний. В этом тексте впервые приведены все обстоятельства рождения оперы и ее непростого пути на сцену, обсужден метод работы композитора с источниками, рассмотрены музыкальные эскизы оперы. Автор также специально сосредотачивает внимание на композиции и чертах музыкального стиля последней оперы Прокофьева.

<sup>112</sup> Напомним, что и первой опере Прокофьева на советский сюжет, «Семену Котко», предшествовало визуальное воплощение литературного первоисточника: имела место инсценировка, успешно осуществленная Театром имени Евг. Вахтангова.

<sup>113</sup> Журнал «Советская музыка», 1991, № 4, с. 16–17.

В другом письме он коснулся и чисто творческих обстоятельств, в частности, связанных с неизменной боязнью статики на сцене и кантилены, ее провоцирующей: «В связи с постановлением я тщательно передумал и этот вопрос и пришел к заключению, что в оперном либретто есть места, требующие обязательно ариозности, но есть и такие куски — и эти куски занимают огромное место, может быть, в общей сложности половину оперы, — которые композитор может истолковать по своему желанию или же речитативно, или же ариозно». И в качестве неизменно защитительного аргумента снова апелляция к письму Татьяны в «Евгении Онегине» Чайковского: «Совсем не трудно было бы написать большую часть его речитативом, но Чайковский направил свой музыкальный язык в сторону кантилены и всё Письмо как бы превратил в огромную арию, которая имеет еще и то преимущество, что она исполняется с одновременным движением на сцене, давая, таким образом, пищу не только для слуха, но и для глаз. Вот в этом направлении мне и хочется двинуть работу над моей оперой на современный советский сюжет — “Повесть о настоящем человеке” по Борису Полевому»<sup>114</sup>.

Показательно, что Прокофьев и к концу 1940-х годов, как всегда, размышляет о языке современной музыки. В период написания «Повести» признавался: «Меня не трогают современные теории политональности, атональности, четвертиновости и т. д. Я полагаю, что как только композитор вооружается какой-либо теорией, то невольно связывает себя по рукам и ногам. Я убежден, что будущее музыки гораздо больше связано с диатоникой, чем с хроматикой, и это имеет объяснение: диатоника базируется на сочетании и различии тонов и полутонов, дает большое разнообразие, чем хроматика, в которой интервалы равны. Хроматический звукоряд должен рассматриваться как разновидность диатонического с четко выраженным тональным центром (в противовес тому, что предлагает Шёнберг), что позволяет давать различные модуляционные переходы... Вообще, мне кажется, что сочинять по известным и общепринятым канонам — дело неблагодарное. Так можно сочинить тему в стиле Пуччини, но это мало что прибавит искусству музыки, несмотря на возможный успех»<sup>115</sup>.

Подобная декларация по сути есть продолжение давнего парадокса композитора о «залезании в гробы умерших композиторов за вчерашним материалом», который был сформулирован им в рецензии о 16-й симфонии Мясковского<sup>116</sup>.

<sup>114</sup> Письмо Прокофьева собранию Московских композиторов и музыковедов // Прокофьев о Прокофьеве. Указ. изд. С. 220–221.

<sup>115</sup> Прокофьев о Прокофьеве. Указ. изд. С. 129.

<sup>116</sup> Прокофьев С. Новая советская симфония // Советское искусство. 1936, 29 октября.

Ныне исследователи сходятся в мысли, что при сравнительно простом языке Прокофьев использовал не просто оригинальные, но во многом новаторские приемы. В частности, в связи с включением корпуса песен и автоцитат. Действительно, обилие песенных фрагментов в экспрессивно-насыщенной «Повести» показательно само по себе. Ведь не случайного, при обсуждении оперы, события которой от их воплощения на сцене отделяли всего несколько лет, раздавались порицающие голоса, ставившие композитору на вид, что он не воспользовался расхожим оперным механизмом — введением военных песен как образно-интонационного и смыслового знака изображаемой эпохи. В «Повести» действительно отсутствуют цитаты военных песен, даже облетевшие весь мир шедевры, ставшие символами любви к Отчизне. Их место в опере заняли не массовые, а более камерные, фольклорные песни, ранее обработанные Прокофьевым и опубликованные в ор. 104 и ор. 106. В оперном тексте они почти не подвергались коррекции, исключая объединение двух в одну, шлифовку текста и прочее. Из десяти картин оперы (кроме начальной, финальной и 7-й) абсолютное большинство имеют завершенные песенные эпизоды. Каждый из них выполняет свою драматургическую функцию, соотносен с определенным жанром и имеет различный исполнительский адресат. Как ансамбли возникают две песни: «Что ж ты, радость, приуныла» (4-я картина), и дуэт «Не всякой на свете-то женится», (8-я картина).

Дважды Прокофьев обращается к жанру хоровой песни — «Дубок» (3-я картина), хор бойцов (9-я картина). В виде сольных эпизодов экспонируются песни «Зеленая рощица», частушка «Анюта» (5-я картина), «Сон мой милый» (6-я картина). Включение фольклорного материала в последние оперу и балет было предопределено Прокофьевым изначально, и, видимо, не без учета стиливых установлений конца 1940-х годов<sup>117</sup>. Традиции отечественной оперной и балетной классики, прежде всего Римского-Корсакова (а не советской песенной оперы), во-многом повлияли на фоносферу завершающих сценических композиций Прокофьева.

Трудно согласиться с критическим заключением, что множественность песенных эпизодов «бесспорно обогащает мелодический фон оперы, хотя и в некоторой степени ослабляет динамичность ее драматургии»<sup>118</sup>. Вместе с тем Прокофьеву иногда специально приходилось ослаблять динамический накал именно путем введения объективизированной музыки, которую и представляет народный напев. Такова «Зеленая рощица», которую поет медсестра Клавдия над Алексеем, бредящим после ампутации ног. Сама ре-

---

<sup>117</sup> Напомним, что первые нотные эскизы «Сказа о каменном цветке» возникли на этапе обсуждения «Войны и мира» и «Повести».

<sup>118</sup> *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. Указ. изд. С. 556.

марка выдает жанр: Клавдия свою тихую колыбельную «напевает, как над младенцем».

126 Andantino  
 КЛАВДИЯ (напевает, как над младенцем)

Зе-ле-на-я ро-щи-ца, что ж ты не цве-тешь?

*pp*

Фольклорный образец здесь отдает дань давней оперной традиции вводить тихое женское соло как образную антитезу трагическому событию. Напомним о колыбельных безумной Марии в «Мазепе» или о грустной колыбельной Волховы «Сон по бережку ходил». Свою обработку народной песни Прокофьев здесь не просто цитирует. Он снова работает с фольклорным напевом как со своим собственным материалом: трехчастная композиция «Зеленой рощицы» возникает как монтаж двух разных народных напевов.

Однако вводя песни, иногда и архаичные, композитор видел на сцене новых людей, новые характерные ситуации, которые требовали принципиально новых форм музыкального воплощения. В частности, песенные эпизоды органично встроены в динамичные сквозные сцены с различными формами речевых ситуаций. По этому поводу М. Арановский высказал ряд тонких суждений: «...верность речевой интонации не является для Прокофьева генеральным методом обрисовки персонажа. Его интересует не столько речевая интонация, сколько речевая ситуация, верно отражающая психологическую мотивацию героя, т. е. его речевое поведение»<sup>119</sup>. При этом заметим: композитор подчеркивал, что избегал сухого речитатива, а использовал либо ритмованный говор (ритморечь), либо неинтонированный речитатив.

В виде хоровой песни предстает центральная звуковая идея оперы — «Дубок». В его распевности сконцентрированы типичные черты поздней лирической мелодики Прокофьева — мягкость терцовых сопоставлений, плагальность, мажорный эпический колорит.

<sup>119</sup> Арановский М.Г. О взаимоотношениях речи и музыки в операх Прокофьева // Келдышевские чтения. М., 1999. С. 218.

[66] Lento  $\text{♩} = 69$

ПЕТРОВНА, ВАРЯ, ВАСИЛИСА, ДЕД.

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

С.  
А.  
Т.  
Б.

Вы - рос в Плавнях ду - бок мо - ло - дой,

Хор «Дубок» выступает в опере как драматургический катализатор, постоянно вносит в сцены контрастную образность, и тем самым их обогащает. Каждый крупный раздел любой картины в той или другой форме несет отсвет этой темы, ставшей стержнем, каркасом всей оперы. Практически неизменный «Дубок» звучит в «Повести» трижды: хор в 3-й картине с последующим симфоническим антрактом, 5-я и 10-я картины. (Как тут не вспомнить знаменитые «три кита» как опорные звенья общей конструкции сочинения.)

Поскольку опера насыщена множеством реальных или подразумеваемых обстоятельств и событий, Прокофьеву было важно отказаться от звуковой изобразительности и пойти по пути обобщения явлений, стоящих за конкретным фактом<sup>120</sup>. Как проявление указанной тенденции упомянем роль двух антрактов первого действия. Это не обособленные сюжетные эпизоды (как, например, Марш в «Апельсинах» или антракт-поединок в «Огненном ангеле»). В драматургической наполненности антрактов «Повести», подобно «Игроку», идет обобщение или предвосхищение событий, которые тем самым оказываются вписанными в сквозное симфоническое развитие оперы. Второй антракт, например, собирает в один пучок героические темы и таким образом как бы подводит итог драматическим перипетиям Алексея.

<sup>120</sup> Г. Ансимов, режиссер спектакля 1960 года в Большом театре, вспоминал, как не просто и не сразу выстроилась сценическая концепция «Повести» – нужно было обрести центральный элемент общего постановочного решения. Именно «Дубок» был выдвинут на роль главного звена в сценической концепции будущего спектакля. Кроме того, у режиссера совместно с дирижером Г. Рождественским возникла идея предпослать «Песню о дубке» в виде эпиграфа всему повествованию (Ансимов Г.П. Звездные годы Большого. М., 2001). Аналогичная идея возникла у исполнителей крупных сценических или ораториально-кантатных сочинений Прокофьева до и после упомянутой версии «Повести», например, в «Войне и мире», в вокально-симфонической фреске «К двадцатилетию Октября».

Вернемся к механизмам взаимосвязи слова и музыки. В любых прозаических текстах композитор умел расслышать поэтическую метрику и находить при этом ключевые слова. Локальный пример шестикратного использования ключевого слова видим в обращении хирурга Василия Васильевича к летчикам, идущим в бой. Получив разрешение вернуться на фронт, хор летчиков скандирует: «Скоро в бой! В бой, в бой, в бой! В бой за наш народ! За нашу славную Родину!».

В последней опере Прокофьева немало и других эпизодов с хором, где расппеваются тексты, напоминающие газетные строки тех лет. В сцене в госпитале, начинающейся словно из драматической вершины-источника (ремарка: «Алексей бурно бредит после операции»), в первой реплике героя пятикратно повторяется на *forte* призыв «Только не это» — с разным музыкальным оформлением.



Близкий случай остигатного скандирования (не только слова, «путаница», но слога или буквы, в данном случае «п») Прокофьев использует в тихой кульминации той же сцены.

120 АЛЕКСЕЙ  
*p* (хвАтАется за голову)

Пу - та - ни - ца, пу - та - ни - ца, ле - зет вся - ка - я пу - та - ни - ца,

*p*

Психологическое заострение действенных или воображаемых событий Прокофьев усилил кинонаплынными как бы видениями трагических ситуаций главного героя. На экране возникают: мать, невеста Ольга, бойцы, хирург Василий Васильевич.

Введение кинопроекции в сценографию «Повести» было приоритетным новшеством Прокофьева, опередившего в отечественной опере свое время.

Естественно, что последователей у композитора вскоре появилось немало. Ему не пришлось быть свидетелем подобных проявлений, но, разумеется были известны аналогичные опыты зарубежного оперного театра<sup>121</sup>.

К альянсу с киноискусством прокофьевская опера оказалась готовой изначально. Театральный гений композитора органично включал в себя и такую составляющую, как кинематографический слух, который был врожденным, а не обретенным лишь в период создания симфонических партитур к фильмам С. Эйзенштейна. Исстари Прокофьевым учитывались огромные возможности монтажности как динамического фактора, способного стать истинной пружиной внутреннего саморазвития: каждой сцены всей оперы.

Десять картин «Повести» разбиты на 44 эпизода, монтажная суть которых усиливает в процессах формообразования оперы преобладание экспозиционности над развитием. Контрастно-вариантное преобразование тематизма базируется на его сложном преобразовании и взаимодействиях. При этом свободное структурное развертывание сцен не оборачивается их аморфностью.

В последней опере Прокофьев дополнил принцип монтажа прямым включением кинопроекции, что позволило совместить разные временные планы. Новые для оперы формы синтеза придают событиям черты объемности. Документальность и публицистичность по-особому подсвечивают разные события и их осмысление. Суммарное восприятие ситуаций, происходивших в разное время, сообщает сценической постановке ощущение подлинности. При этом общий рельеф композиции предполагается как визуально-диалогический. В образующемся сценическом синтезе, представляющем собой взаимодействие визуальных текстов, наблюдается конкретное распределение ролей между этими составляющими. В прямом экранном действии возникают как лирические персонажи (Мать и невеста Ольга), так и героические образы (хирург Василий Васильевич и бойцы). Экранные эпизоды кратки, но успевают впечатлить не только «картинкой», но и своим смысловым рядом: хирург произносит страшный приговор: «Резать, резать». Мать, как и в детские годы Алексея, просит сына беречь ноги, не промочить; с лирической репликой появляется Ольга<sup>122</sup>.

<sup>121</sup> В России сталинской эпохи руководящую роль играло положение В.И. Ленина, что среди разных видов искусства главным является кино. Как известно, также педалировался приоритет оперы среди других жанров музыкального театра с неизменной апелляцией к известному афоризму Глинки: «Опера, и только опера, роднит вас с людьми». Слова классика и сама его личность были тенденциозно канонизированы отечественной культурой 1940-х годов.

<sup>122</sup> Реально с Ольгой Алексей встречается в опере дважды: в начале (номер «Песня Ольги») и в конце — она приезжает на фронт.

Так Прокофьев сотворил в своей последней опере новую художественную реальность: повествование и драма здесь слиты в особом синтезе.

Характерно, что после экспрессивно насыщенной повести Прокофьев вновь ощутил необходимость обратиться к абсолютно контрастному жанру типа водевиля или оперетты, к которой, как известно, проявлял внимание и в ранний период (напомним соседство «Апельсин» и «Огненного ангела»).

Из серии предложенных сюжетов Прокофьев обратился к водевилю В. Дыховичного «Свадебное путешествие». На этом материале возник последний оперный замысел композитора — «Далекое моря». Учитывая печальный опыт «Повести», Прокофьев вынужден считаться с цензурными установками тех лет, в частности, просит председателя комитета по делам искусств П. И. Лебедева одобрить план будущей оперы<sup>11</sup>. «Повесть» завершила круг театральных сочинений Прокофьева, которые «имели тенденцию срывать перед премьерой». Тогдашним руководителям культуры этого оказалось мало: последовал жесткий разгром.

Завершим очерк обращением к сравнительной характеристикой двух военных опер.

Общие моменты в сопоставлении фресок о войне начнем с констатации исторического факта: судьба этих композиций оказалась надолго искореженной обсуждением-приговором, вынесенным обоим партитурам практически одновременно, — 3 и 4 декабря 1948 года.

Хронологическая близость в создании этих партитур предопределялась началом Великой Отечественной войны, давшим мощный импульс патриотизму — как в опере, события которой происходили много более века назад, но естественно актуализировались ходом начавшейся военной компании, так и прямым запечатлением подвига (последний отражался в музыке вне соблюдения исторической дистанции).

По свидетельству М. Мендельсон-Прокофьевой, композитор не раз говорил о своем стремлении в военных операх «при изображении героев прежде всего заботиться о том, чтобы раскрыть их внутренний мир». Перед нами князь Андрей и летчик Алексей (оба баритоны). Психологические фазы в эволюции этих образов раскрывают главное — человеческое подвижничество.

Структура двух оперных партитур, при незначительном сходстве, восходят к очевидным различиям. Стержневым элементом драматургии «Войны и мира» является непримиримый конфликт антагонистических сил: традиционное для отечественной эпической оперы противостояние «наши — не наши». В «Повести» же доминирует психологическая составляющая — внутренний рост героя, преодолевающего нечеловеческие препятствия. Скрупулезная фиксация сложного спектра внутренних душевных переживаний

характерна для обеих опер. С особой наглядностью проступает в сценах бреда (5-я картина «Повести» и 12-я «Войны и мира»). В монтажной структуре этих сцен с кинематографической быстротой чередуются: воспоминания (о конкретных лицах, близких и не очень, о событиях недавних и отдельных) с реалиями сиюминутного времени.

Сравнивая две военные оперы Прокофьева, выделим и еще некоторые моменты сходства. В обеих партитурах налицо такие константные драматургические черты, как четко сформированная структура многих картин и средства их связи. Преобладающей остается трехчастная структура картин, где в центр вынесена крупная вокальная форма.

Так, в «Повести» сердцевиной становятся: песня Ольги (2-я картина), ария Деда (4-я картина), баллада Комиссара (5-я картина). Вообще, в этой опере, как и в «Войне и мире», почти нет чисто речитативных сцен, а преобладает ариозность. Сходными остаются и механизмы объединения всего текста опер посредством лейтмотивной системы (причем лейтмотивам больше присуща образно-смысловая стабильность, чем изменчивость) и наличие арок-реприз на расстоянии.

Вместе с тем в сопоставляемых операх отличий гораздо больше, чем сходений: от композиционно-драматургических — до языковых. В частности, не совпадают функции контрдействия. В «Войне и мире» запечатление образов французов идет на уровне их реального воплощения (есть самостоятельная картина вражеского стана, достаточно рельефно прочерчен образ лидера врагов, Наполеона).

В «Повести» практически нет прямого изображения фашистов<sup>123</sup>, и всё концентрируется вокруг одного, главного, действующего лица — летчика Маресьева. В силу этого основное внимание композитора устремлено на раскрытие внутреннего психологического состояния центрального героя. Отсюда берет свои истоки и разное решение народных сцен. В «Войне и мире» подобных эпизодов немало, но их идейно-содержательный смысл концентрируется на волне нарастания героической батальной образности (от 8-й героической картины — к эпической фресковости 13-й, финальной, картины). Кстати, своеобразие модели драматургической вилки Прокофьев как бы опробовал на структуре хорового эпитафия к опере.

В обеих операх наглядно проявилась сценическая энергетика монтажа, столь тонко примененная Прокофьевым именно в музыкальном тексте. Кинематографически действенное мелькание кадров вводилось в «Войне и мире» как в лирико-драматические (12-я картина), так и в эпические сцены (хоровой Эпитаф).

---

<sup>123</sup> Гораздо более зримо и агрессивно выписаны немцы Первой мировой войны XX века, которые появлялись в «Семене Котко».

Ну и последнее. «Война и мир» и «Повесть» входят в круг поздних композиций, где Прокофьев как бы доказывает себе, что одна и та же яркая тема может с успехом существовать в музыкальном тексте разных произведений, где, естественно, заключается в новый контекст. М. Арановский утверждал, что «многоадресность» прокофьевского тематизма привела к устойчивости метода трансплантации темы из одного текста в другой. Явление это имеет, в сущности, давние корни. Прокофьев первым обратил внимание на возможность особого соотношения контекста и темы, при котором контекст оказывается способным привести к семантической переориентации, даже переосмыслению, темы. Тема ценна сама по себе. Но при всей ее обобщенности влияние контекста неизбежно»<sup>124</sup>.

Обращение к ранее написанному материалу (к сожалению, не звучащему) в военных операх представлено широко. Здесь и давние обработки фольклорных тем, и массовые песни не запетые народом (в их числе, например, «К Родине», составившая костяк индивидуальной характеристики Ольги — главной лирической героини «Повести»). Здесь и серия онегинских тем, заживших новой жизнью в «Войне и мире».

В сценической судьбе «Повести», которую Прокофьеву так и не довелось увидеть на театре, был ряд показательных воплощений, среди которых упомянем лишь некоторые. Время постепенного утверждения спектакля берет свой отсчет от постановки оперы в Большом театре в 1960 году<sup>125</sup>. В отличие от трагического дебюта оперы в Ленинграде, успех постановки в Москве превзошел все ожидания. После этого о последней опере Прокофьева стали судить однозначно положительно и вспоминать в юбилейные годовщины победы в Отечественной войне. Причем каждый театр, разумеется, предлагал свою сценическую редакцию. Эта тенденция продолжилась и в XXI столетии в постановках В. Гергиева (Мариинский театр), Ю. Кочнева (Саратовская опера) и Д. Бергмана («Геликон-опера»). Первые две, рожденные в современном театре дирижера, не были подвержены режиссерской актуализации, ныне столь обязательной. В «Геликон-опере», театре режиссера, поставили новую версию, указав, что она сделана по мотивам оперы Прокофьева и его кантаты «Александр Невский». Действо называлось «Упавший с неба» и было создано в рамках целевого творческого заказа Комитета по культуре Москвы по созданию спектакля, посвященного 60-летию Победы. Именно тогда театр осуществил коррекцию финала оперы, куда был вмонтирован хор «Дубок» как звуковое воплощение основной идеи оперы.

<sup>124</sup> Арановский М.Г. Рукопись в структуре творческого процесса. М., 2009, Композитор. С. 342–343.

<sup>125</sup> Постановочный коллектив: Г. Рождественский, М. Эрмлер (дирижеры), Г. Ансимов (режиссер) и Н. Золотарёв (художник).

Многое, о чем шла речь в сравнительных характеристиках, есть сфера характерно-индивидуальных позиций, выработанных Прокофьевым на протяжении всего периода строительства своего оперного Дома. В силу этого мы и перейдем в виде «кодетты» оперной главы к необходимым обобщениям.

### *Антракт* **В лаборатории оперного творчества**

*Кардинальным достоинством (или, если хотите, недостатком) моей жизни всегда были поиски оригинального своего музыкального языка. Я ненавижу подражание. Я ненавижу избитые приемы.*

С. Прокофьев

Проникнуть в святая святых — в творческую лабораторию Мастера, *Дневник*, как мы видели, позволяет особенно наглядно. Именно об операх, и прежде всего ранних, Прокофьев сообщает особенно подробно. Фиксируются разные стадии работы: от выбора литературной основы, специфики либретто — до конкретных деталей музыкального языка.

Операм и балетам, созданным до возвращения в Советскую Россию повезло: эссе о каждой из них также литературно совершенны, вольно фантазийны, как и рассказы композитора. Увлекаясь очередным сюжетом, мгновенно возникающими музыкальными характеристиками действующих лиц, отдаваясь режиссерским и звукорежиссерским замыслам, Прокофьев утверждает, что «самая заразительная поэзия бывает в те моменты, когда отрываешься от обыденщины». Это сполна предоставляло творчество, в частности, в таком синтетическом жанре, каким является музыкальный театр.

Прокофьев от подробного словесного запечатления процесса работы в музыкальном театре в значительной степени отойдет в 1930–1940-е годы, не позволяя себе тратить творческое время на литературную констатацию сделанного. В нижеследующих тезах достаточно зримо проступают контрастные и переменные черты прокофьевского взгляда на оперу. Монологи о «новом оперном стиле» возникают постоянно, начиная с создания «Гадкого утенка». Впоследствии, в связи с работой в разных оперных жанрах, у Про-

кофьева неизменно рождаются свежие взгляды, уточняющие его отношение к тем или иным составляющим оперного спектакля. Сравним две записи — 1924 и 1929 годов. В первом случае подчеркивается исключительно высокая роль музыки в драме, где традиционные оперные формы должны вырастать из сценической ситуации, но не тормозить развитие действия. Декламационная же основа оперы нуждается в яркой музыке для усиления общего интереса: «И Дягилев, и Стравинский кричат, что довольно, пора кончать с декламационным стилем в опере; если уж писать оперу, то в старых формах — с номерами, ариями, ансамблями. Мне стало ясно, что это совершенно неверно. Писать надо так, чтобы музыка все время усиливала впечатление по сравнению с тем, если бы это была простая драма без музыки. Либретто должно быть составлено так, чтоб никакой служебной музыки не было. Отсюда “Женитьба” Мусоргского — на ложном пути. Неважно, будет ли опера написана в ариозном или декламационном стиле, но важно, чтобы ария или ансамбль вызывались сценой, а декламационный момент требовал музыки для усиления впечатления. В моих операх есть много промахов в этом направлении, потому что я не вполне ясно отдавал себе отчет, но сегодня, я считаю, я этот вопрос разрешил и впредь буду действовать соответственно. В “Игроке” и “Огненном ангеле” я слишком зависел от текста. В будущем надо брать только идею сюжета, а разрабатывать ее надо гораздо свободнее — подчиняясь сегодняшним принципам».

В следующей короткой записи декларативного характера прежде всего отстаивается автономия музыкальной логики при построении сцен: «А вообще, пора писать новую оперу. Много думал о проблемах оперного письма. Каждая сцена должна иметь форму, т. е. иметь не только сценическое, но и музыкальное оправдание. Голоса должны петь, и не только петь, но часто ритмическое начало должно быть перенесено в пение. Ювелирная (слишком мелкая) отделка пропадает и смазывается: важнее верность и изобретательность больших линии» (1, 651).

Мысли об организующей роли в опере ритмических структур композитор продолжит в связи с театральными работами 1930-х годов, где ритморечь без обозначения высоты звука будет применяться достаточно активно (не только в «Семене Котко», но, например, в «Египетских ночах» Таирова — Прокофьева). В активизации речевой достоверности сочинений с вербальным рядом композитор как-то делал разные разведки на пути к «опере, приведенной в драматический театр». И в этой идее, как и во многих других, он опережал свое время: отечественная опера как законченный жанр драматического театра, впишется в его репертуар не сразу и не просто. А пока обновление путей излюбленного жанра композитор ищет внутри самого синтаксиса оперы.

Прокофьев остро переживал тот факт, что даже самые передовые деятели культуры, например, Дягилев, стали считать оперную форму отмирающей. Прокофьев утверждал совсем иное: «При понимании сцены, при гибкости, свободе и выразительности декламации, опера должна быть самым могущественным из сценических искусств»<sup>126</sup>. Еще в Париже (октябрь 1922 года) Прокофьев играл Дягилеву по его просьбе «Игрока» и «Три апельсина»: «Дягилев снова произвел на меня атаку, что я пишу оперы. Стравинский поддержал его, говоря, что я на ложном пути. Произошла громогласная схватка с ужасными криками. Я сказал Стравинскому, что всегда очень ценю его указания в инструментовке, считая его мэтром, но что указывать пути он не может, так как сам способен ошибиться. Стравинский, который глубоко убежден, что он угадал истинные пути искусства, и что прочие пути ложные, безумно разгорячился, стал страшно кричать. Смысл его речи был тот, что нельзя отделять инструментовку от другого: или он во всем мэтр, или я не понимаю его. Чтобы его извести окончательно (меня этот “ореж” интересовал главным образом с внешней, так сказать, театральной стороны) я ему закричал: “Да как же вы можете мне указывать путь во времени, когда я на девять лет моложе вас и, следовательно, на девять лет впереди вас. Мой путь настоящий, а ваш – путь прошлого поколения!”. Что тут поднялось – трудно передать. Нас еле развели; впрочем, это не помешало нам выйти под ручку».

К сожалению, оперное новаторство Прокофьева, восставшего против «неподвижности» старых оперных форм с массой ее «скучных условностей», далеко не сразу было осознанно и музыковедением. Ю. Кремлев, в частности, расценивал призыв Прокофьева к динамизации оперного действия как «двусторонний, содержащий в себе тенденции различной ценности: с одной стороны, Прокофьев совершенно оправданно ищет новых темпов оперного действия, соответствующих новому характеру мироощущения. Но, с другой – при чрезмерной категоричности подобных требований, Прокофьев фактически забывает о принципиальных заветах оперной “неторопливости”, и не пытается их охранить, что неизбежно приводит к дробности оперных форм, побуждая не просто ускорять темп, но мельчить зерна драматургии»<sup>127</sup>.

Вместе с тем в интервью Рижской газете «Сегодня» от 17 января 1927 года Прокофьев говорил: «Не правы те, кто почему-то думают, что опера обречена на гибель, и что будущее за балетом... Дух времени должен, конечно, наложить отпечаток на оперу. И если сто – сто пятьдесят лет тому назад наши предки увлекались веселой пасторалью и музыкой Моцарта и Рамо,

<sup>126</sup> С.С. Прокофьев. МДВ. С. 206.

<sup>127</sup> Кремлев Ю. Эстетические взгляды С.С. Прокофьева. М., 1966. С. 52.

а в прошлом веке были поклонниками серьезного и медленного темпа, то в наше время в музыке, как и во всем другом, предпочитают быстроту, энергию и натиск. Вот почему имеет, может быть, такой успех ревю, с его мозаикой и быстротой. И с этой точки зрения отчасти и объясняется успех «Трех апельсинов» — оперы такой же мозаичной, стремительной и быстрой. Ревю должно принять художественную форму и в будущем, быть может, приблизиться к оперным постановкам»<sup>128</sup>.

Еще В. Цуккерман подметил, что «стиль Прокофьева способен в музыкальном языке оперы представлять сложное как простое, умерять сложность одного элемента подчеркнутой простотой других, одновременно с ним действующих (например, совместить сложную гармонию с простотой ритма, фактуры, образцовым лаконизмом). Прокофьев как редко кто умел подмечать типичное и сжато отображать схваченные черты. Живость и острота прокофьевской ритмики общеизвестны: ритмические схемы Прокофьева живут в самых «безнадежных», в музыкальном отношении, случаях... Рука об руку с ритмом действует быстрый темп, виртуозно использованный во всех его возможных оттенках: этим Прокофьев подает пример многим советским оперным композиторам, которые до сих пор не могут научиться писать музыку в быстром темпе»<sup>129</sup>.

Вероятно, постоянное стремление к темпоритмической активности событий на оперной сцене, способствовали тому, что Прокофьев обратил внимание на такой жанр, как оперетта, выражая к нему отношения разные: от восхищения отдельными деталями — до полной презрительности, что даже отразил в своем наименовании — «оперетка». В *Дневнике* за октябрь 1918 года есть такая запись: «Явился ко мне опереточный тенор с либретто американской оперетки и предлагал написать музыку. В случае успеха бешенные доходы... Я сказал, что берусь написать четыре акта за четыре дня и вообще держал себя несколько презрительно. Может, и лучше, что не сошлись, так как с моей стороны это, конечно, музыкальная проституция».

Наступает, однако, и время иного обращения к жанру. За год же до того (октябрь 1917 года) в письме Мясковскому композитор рассказывает, что «часто ходит в оперетку, где в первом ряду резервировано место. До сих пор я почти никогда не бывал в оперетте, сердечно презирая ее, но теперь я заинтересовался, просмотрев весь репертуар с точки зрения критической, уж конечно, не по части музыки, но по части оживленности и сценичности. И что ж? Приговор: оперетты не умеют писать. Живость большею частью в

<sup>128</sup> Там же. С. 82.

<sup>129</sup> Цуккерман В. Несколько мыслей об опере С. Прокофьева «Семен Котко» // Черты стиля С. Прокофьева. М., 1962. С. 24–25.

тех сценах, которые идут в виде разговора, без музыки; для того же, чтобы их написать с музыкой, у авторов нет ни техники, ни сценического воображения. Есть местами и живость, и сценичность, порой эlegantность (не слишком высокого качества), но все это можно делать в сто тысяч раз лучше. У меня даже явилось желание написать — не оперетку, для этого у меня не хватило бы наглости, — но легкую, живую, веселую оперу. Пока я эту мысль оставил, но к ней еще вернусь» (II, 428). Словом, жанр изначально интересует не столько музыкальной стороной, сколько своими ресурсами по сценическому движению, скорости развития событий, то есть теми компонентами, которые, несомненно, смогут стать привлекательными при создании первой комической оперы, какой и явились «Три апельсина». При этом обратим внимание на то, что Прокофьев придавал исключительную роль композиторской выдумке, фантазийности: «Изобретательность у композитора почти не менее важна, чем внутреннее содержание. Величайшие классики были величайшими изобретателями. Если композитор обнаружил выдумку без достаточного содержания, это прежде всего плохо для него самого: другие переймут его выдумку, заполнят ее содержанием и через это останутся для потомства вместо него. Но тяжел путь и композитора, не желающего или не умеющего изобретать: если у него есть интонационная новизна, его примут, но не скоро; если же нет и этого, его сразу или не сразу, но непременно сдадут в архив»<sup>130</sup>.

Импровизационность, фантазийность никогда не граничили в музыкальном сознании Прокофьева с анархией. Напротив, композитор-шахматист любил заранее многое просчитывать и планировать: подсчет тактов в чужих (например, в «Евгении Онегине» Чайковского) или своих сочинениях было, видимо, важной формой априорного упорядочения творимой музыки. В творческом акте Прокофьева предварительный хронометраж будущей музыки касался, как правило, различных жанров театральной и киномузыки. В первом случае сошлемся на важность представления объема еще не написанных номеров в «Ромео и Джульетте». Свою позицию Прокофьев прояснял так: «Я люблю, когда драматург или режиссер имеет конкретные требования, касающиеся музыки, иначе говоря, мне помогает, когда они мне говорят: “Здесь мне нужна минута с четвертью музыки” или “здесь дайте печальную и светлую музыку”. Требования эти для меня важны, потому, что тогда я знаю, что в данном случае хочет немусыкант или, точнее (так как многие из наших драматургов и режиссеров отлично разбираются в музыке), чего хочет автор спектакля от музыки, подходящей к данному моменту. После этого мне легче сочинять музыку, чем ког-

---

<sup>130</sup> Прокофьев С. Автобиография // С.С. Прокофьев. МДВ. С. 188.

да режиссер и драматург молчат, и я подхожу к ней только с точки зрения музыканта-специалиста»<sup>131</sup>.

О трех этапах своей композиторской работы Прокофьев писал в связи с сочинением кантаты «Семеро их». Однако многое здесь проясняет и специфика создания оперы как музыкального текста, обладающего вербальным рядом: «Первый: работая без фортепиано, сделать общий скелет, т. е. обдумать всю текстовую сторону, декламацию, наметить взрывы и падения; установить как какое место будет выражено, записать обрывки мелодий, интонаций, аккомпанементов, звучаний в оркестре. Это было бы расплывчато в сочинении без текста, но в данном случае наличие текста позволяло распределить все содержание по тактам, при том настолько точно, что оно являлось окончательным. Второй этап: детальная работа над музыкой у рояля по установленному скелету — скелет обрастает мясом. Третий этап опять без фортепиано: инструментовка»<sup>132</sup>.

Лихачёв однажды заметил, что настоящее произведение искусства — это всегда тайна, которую невозможно и не нужно разгадывать до конца. Вместе с тем именно сам автор порой охотно приоткрывает завесы и, как бы размышляя вслух, щедро делится самонаблюдениями. Особенно, если пишется *Дневник*, где многие десятилетия фиксируются самые глубинные мысли и таким путем вносятся важные детали в некий автопортрет творчества, в том числе и театрального. Прокофьев, как известно, из числа достаточно открытых творцов, особенно в сфере музыкального театра. Читая его строки, убеждаешься, что для него настоящий театр, особенно русский, измеряется вложенной в него степенью отзывчивости по отношению к людям, которых он изображает. Сам же театр воспринимается как одно из немногих мест на земле, где чудо еще сохранилось — и в этом его огромная сила.

Сложению оперного театра Прокофьева как явления самобытного способствовало многое. Прежде всего, разумеется, врожденная театральность, которая, проявилась не только в детские годы, но, прежде всего, на этапе профессионального становления — композиторского и исполнительского (в последнем свою лепту внесли дирижерские опыты). Еще в консерваторские годы Прокофьев отдавал много внимания изучению классических оперных (также балетных) партитур — и в процессе визуального освоения чужих композиторских текстов, и путем личного опыта дирижера. Только в период с декабря 1912-го по май 1914 года Прокофьев подготовил и испол-

<sup>131</sup> Прокофьев С. Композитор в драматическом театре // С.С. Прокофьев. МДВ. С. 94.

<sup>132</sup> Прокофьев С. Автобиография // С.С. Прокофьев. МДВ. С. 193. (Выделено мной. — Е. Д.)

нил «Пиковую даму» Чайковского, «Фальстаф» и «Аиду» Верди, «Свадьбу Фигаро» Моцарта<sup>133</sup>.

При анализе партитур и исполнений опер и балетов разных эпох, автор прежде всего ценит в них сценичность и энергетiku действия (при этом охотно обличает статику и скуку многих оперных опусов, не всегда бывая объективным). На страницах *Дневника*, в *Перетиске* Прокофьев бурно восхищается изобретательностью того или иного гения театра, как в сфере комического, например, у Моцарта («Фигаро») или Верди («Фальстаф»), так и драмы. *Концентрация композиторского внимания на драматургических законах именно оперы-драмы обеспечивала театральным опусам Прокофьева сценическую гибкость.*

Оперный театр автора «Игрока» и «Дуэньи» познал фазы очевидных эволюционных сдвигов, которые предопределялись прежде всего собственным композиторским ощущением жанра в данный период и его современным событием в мировом музыкальном театре.

Создатель музыкального эквивалента «Войны и мира», вероятно, мог бы подписаться под ведущей эстетической установкой Л. Толстого о том, что «настоящее искусство есть всегда искусство своего времени»<sup>134</sup>. В середине пути Прокофьева — оперного мастера, складывается одно из его наиболее радикальных устремлений, относящихся к характеру либретто как отправной точке, определяющей драматургические параметры спектакля. В новых ориентирах Прокофьев декларирует иное, чем в ранних операх, соотношение литературного первоисточника и либретто. Его можно сформулировать как «инсценировка по мотивам»: 22 января 1924 года композитор записал в *Дневнике*: «В будущем надо брать только идею сюжета, а разрабатывать ее надо гораздо свободнее — подчиняясь сегодняшним принципам». Несколько, но не радикально меняется взгляд Прокофьева в 1930-е годы, когда Мастер размышляет о возможностях сюжета оперы на советскую тему. Как принципиальные здесь выступают два момента: общесмысловой (доминирующая роль позитивного, а не разрушительного начала) и языковой (ведущая роль принадлежит не пению, а декламации, сопровождаемой музыкой). В связи с последним Прокофьев декларирует: «Воскресла мысль сделать не оперу, а пьесу с ритмованной декламацией, сопровождаемой музыкой, как я это задумал еще в 1924 году».

<sup>133</sup> К этому следует добавить неатеатральные симфонические дебюты Прокофьева-дирижера: одна из симфоний Гайдна, Концертштюк Вебера, Скрипичный концерт и Седьмая симфония Бетховена, Второй фортепианный концерт Листа, «Чухонская фантазия» и «Казачок» Даргомыжского, «Шествие» Щербачёва, свой Первый фортепианный концерт.

<sup>134</sup> Цит. по: *Гольденвейзер А.Б.* Вблизи Толстого. М., 1959. С. 23.

В подавляющем большинстве опер Прокофьева импульсом для рождения сценария (как и параллельного продумывания характеристики героев разного плана) была не только идейно-образная наполненность первоисточника, но и в значительной степени самоценность слова<sup>135</sup>. Проблема соотношения музыки и слова (в частности, омузыкаливание последнего) исстари занимала отечественных композиторов. Прокофьеву она досталась, можно сказать, по наследству. Омузыкаливание прозы (в операх, кантатах) шло тремя путями. Важно было: в синтезе музыки и слова найти и выявить жанрово обобщающий момент (марш, монолог, ноктюрн, вальс и прочее)<sup>136</sup>, вывести на первый план отношение действующего лица к произносимому тексту и подтексту (гнев, удивление, мольба и другие); сделать знаковым краткий текст с музыкой (не лейтмотив!). В итоге, по парадоксальному наблюдению В. Цуккермана — «оперный композитор “декламационного типа” должен в конечном счете создать гораздо большее количество мелодического материала, нежели композитор “ариозный”»<sup>137</sup>.

В выборе первоисточника при его переработке в либретто оперы Прокофьев идет по линии наибольшего сопротивления литературному материалу. Он крайне редко обращается к готовой театральной пьесе или к другой более открытой театру форме, например, роману с большим количеством диалогов. Для транскрибирования на театр его все более привлекает самая сложная литературная форма — повесть («Семен Котко», «Огненный ангел», «Повесть о настоящем человеке»).

Эволюция оперных установок Прокофьева ни в какой мере не свидетельствует о нестабильности его отношения к жанру. Константные явления уже частично фигурировали во введении к оперной главе. Теперь суммарно представим и другие, достаточно показательные. В их числе:

- творческое преломление отдельных стилевых компонентов выдающихся оперных прототипов;
- композиторско-режиссерское предслышание визуальной репрезентации сюжета. В связи с этим в процессе создания рукописного текста либретто фиксировались режиссерские пометы, комментирующие поведение действующего лица в той или иной ситуации;

<sup>135</sup> Однако редко, но имеет место и другой тип соотношения музыки и слова. В отдельных случаях идет подтекстовка готовой мелодии (об этом, в частности, рассказывает М. Мендельсон-Прокофьева в своих *Воспоминаниях* о методах работы композитора со словом).

<sup>136</sup> Прокофьев подчеркивал, что мелодия или мелодическое построение ощущаются и запоминаются скорее, если ее изгибы что-то напоминают, если она сделана по существующим образцам.

<sup>137</sup> Цуккерман В. Несколько размышлений об опере «Семен Котко» // С.С. Прокофьев. МДВ. С. 19.

- желание опробовать возможности *разных жанров* при воплощении их драматургической канвы *по одному «скелету»*;
- сочетание камерности и монументальности как комплиментарных составляющих;
- усиление тематических и интонационных связей между фрагментами оперного целого.

Прокомментируем выдвинутые положения, в частности, *роль литературных и сценических прототипов*. Уже «Мадалена» по-своему продемонстрировала интерес Прокофьева к жестокой драме, занимавшей определенное место в театральных исканиях Серебряного века. Усиление этой тенденции, но уже по линии Достоевского — Мусоргского, наблюдалось в «Игроке». «Апельсины» обозначили переключение Прокофьева в сферу комического: не только в самом сюжете, но и в средствах его воплощения многослойная модель просматривалась четко — *comedia del arte*. Написанная через двадцать лет другая комическая опера имела уже иные стилевые ориентиры: «Обручение» приближала фантазии Прокофьева к миру комедий Моцарта и Шекспира.

Вместе с тем в «Обручении» гораздо больше, чем в «Апельсинах», на первый план выводились лирическая трактовка самого жанра, — речь может идти о большой серии отечественных комических опер на сюжеты Гоголя (сошлюсь для примера на «Женитьбу» Мусоргского или Гречанинова).

Экспрессивность лирической драмы, имевшей реальные прототипы (Брюсов, Перовская) и целую серию ирреальных персонажей, вдохновило Прокофьева на соприкосновение с оперными коллизиями и некоторыми драматургическими приемами оперного театра Вагнера. Отсюда, в частности, повышенный интерес русского композитора к возможностям лейтмотивной системы. Почти каждое побуждение действующих лиц в операх-драмах, их эмоциональное состояние, характер, род сценической пластики закреплены в обилии сквозных тем, что привело в опере к усилению удельного веса лейтмотивной драматургии.

Три оперы Прокофьева, обусловленные событиями русской истории XIX и XX столетий, так или иначе связаны с военными кампаниями. «Семен Котко» не показывает эпизоды Первой мировой войны. Опера повествует о том, что сделала революция с деревней, когда в нее вернули солдат, пришедших с фронта. «Повесть о настоящем человеке» оперирует реальными событиями Великой Отечественной войны. И в том, и в другом случае Прокофьев вынужден был учитывать сложившиеся традиции в советской опере. Вместе с тем композитор очень свободно адаптирует отдельные драматургические установления песенной оперы, широко распространенной в 1930–1940-е годы.

Речь может идти об использовании жанрового тематизма, песенной и танцевальной мелодики.

Об иных прототипах — стилевых или изображаемой эпохи — должна идти речь в связи с «Войной и миром», батальные сцены которой естественно соприкасаются с героической образностью русской исторической оперы (Бородин, Мусоргский)<sup>1</sup>. Однако выход к конкретному историческому событию в трех операх только утвердил Прокофьева в необходимости применения здесь полижанровых структур: историческая фреска, лирическая драма в «Войне и мире»; в «Семене Котко» и «Повести о настоящем человеке» сочетают событийность хроники с ролью лирических и даже комических ситуаций.

Заклучим сказанное о роли в театре Прокофьева классических прототипов апелляцией к важнейшему авторезюме, остававшемуся неизменным звеном всей оперной практики Мастера. Во взаимосвязях своего оперного театра с классическими традициями Прокофьев прежде всего подчеркивал преемственность с Чайковским<sup>138</sup>.

Многократны обращения Прокофьева к «Евгению Онегину», в частности, к сцене письма как к примеру идеального наполнения большой оперной сцены динамически-контрастными эмоциональными состояниями, уводящими ее от статики, свидетельство особой *заботы композитора о направленности оперной формы на зрителя-слушателя*. Из материала, распадающегося на кадры эпизоды, Прокофьев создает в своих операх цельную и активно развивающуюся форму, приближенную к драматическому спектаклю.

*Установление на музыкально-структурную выстроенность* будущей оперы Прокофьев считал одной из центральных задач и определял неизменным термином — *скелет*. Словом, имело место изначальное структурирование именно музыкальной составляющей оперы. Об этой тенденции точно сказал А. Волков: «...в прокофьевских оперных конструкциях важно не принимать некоторую подчиненность музыкальных закономерностей сценическому действию за их нивелирование, свободную их трактовку за пренебрежение ими, индивидуальную форму за бесформие»<sup>139</sup>. Последнее особенно важно и лишь подкрепляет нашу тезу о главенстве у Прокофьева «индивидуального

<sup>138</sup> Именно в связи с операми на советский сюжет композитор дважды говорил о сцене письма Татьяны как реальном прототипе ведущей структуры его оперных сцен. Имело место и явление удивительное: если первый комментарий по поводу «Онегина» был включен Прокофьевым в композиторское слово, напечатанное в премьерной программке, то второе упоминание о данной сцене включалось в текст письма композитора-«формалиста», получившего этот титул в Постановлении 1948 года.

<sup>139</sup> Волков А. Цит. изд. С. 116.

авторского проекта» как ведущей идеи в процессе структурирования любого материала.

Кристаллизация «скелета» не только не препятствовала, но скорее способствовала вольному соединению музыки и действия, где внешняя свобода структуры допускала органичность соединения сквозного развития с завершёнными (или относительно закруглёнными) номерами, жанровыми эпизодами, оркестровыми *soló*<sup>140</sup>. Прокофьевские динамические сквозные формы не препятствовали замкнутости целых картин, роли в них обрамлений и симметрий, а также повторов разных смысловых уровней.

Кстати о повторах. Они, как известно, у Прокофьева чрезвычайно многообразны. Напомним лишь о двух: о вольной трансплантации ранее написанного материала и о повторении образно-смысловых ситуаций с закреплёнными за ними кругом выразительных средств. Свободное перемещение Прокофьевым собственного материала из сочинения в сочинение имело тенденцию усиления к позднему периоду. Начинаясь же процесс с театральных композиций, не увидевших света рампы в 1930 годы (в том числе и в драматическом театре). Партитуры 40-х годов, и прежде всего «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке» и балет «Сказ о каменном цветке», в известной степени можно считать рекордными в прокофьевской системе музыкальных трансплантаций.

Представляется, что *сам композитор как бы приоткрывал возможность будущим постановщикам его опер и балетов вольно вводить в спектакль его другую музыку*. Характерным примером можно считать «Повесть», которую все режиссеры обязательно актуализируют путем включения разной нетеатральной музыки Прокофьева<sup>141</sup>.

При этом для Мастера всегда оставался важным момент интонационного сращивания старого и нового материалов. Прокофьев, вводя музыку, сочиненную независимо от либретто, ощущал необходимость достаточно определенно связать ее с материалом оперы. Прежде всего на уровне мелодико-интонационного средства.

---

<sup>140</sup> Если в тексте ранних партитур в сквозную речитативную сферу вкраплялись краткие ариозо (20–25 тактов), то в операх 40-х годов их место заместили рассказы, воспоминания, баллады (как бы вольное продолжение рассказов Ренаты и Маддалены, Серёньки и комиссара в «Повести»), вставные ансамблевые номера (дуэт Наташи и Сони в «Войне и мире»; квартет Антонио, Луиза, Дон Карлос, Мендоза в «Обручении»), арии героев (Кутузов), или жанровые эпизоды (серенада Антонио, менуэт Дона Жерома в «Обручении»).

<sup>141</sup> Так, Д. Бертман в «Упавший с неба» вставил следующие фрагменты из «Александра Невского»: «На Руси родной», «Вставайте, люди русские», «Я пойду по полю чистому». Последний эпизод, вместе с музыкой к «Ивану Грозному», оказался наиболее открытым для путешествий в другие прокофьевские сочинения.

В числе постоянных приемов, в частности, для эскалации исключительно сильных душевных волнений, выступает *ostinato*, в том числе текстовое. Нередко повтор не только отдельного слова как носителя *idée fixe*, но даже короткого слога (об этом шла речь в анализе таких разножанровых партитур, как «Игрок» и «Апельсины», «Огненный ангел» и «Война и мир»)<sup>142</sup>.

Неоднократно Прокофьев воплощает в разных операх сходные пограничные состояния — те, что находятся на грани реального и ирреального, выстраивает целую череду сцен бреда, беспросветного отчаяния, одержимости. Эмоциональная температура музыки сцен бреда резко повышена, как правило, за счет контрапункта общего и особенного. Напомним, что в «Огненном ангеле» обезумевшие монахини мечутся по монастырю с воплями и выкриками (5-е действие). Надо всем этим высится *basso ostinato* настоятельницы. Аналогична ситуация первой картины: контрапункт бреда наяву Ренаты (*ostinato*) и бесстрастной молитвы Рупрехта. Трагической кульминацией в «Семене Котко» выступает сцена пожара. Полное смятение людей перед захватчиками, и над всем этим парит *ostinato* Любки, потерявшей рассудок: «Нет, то не Василёк; нет, то не Василёк; нет, то не Василёк». В «Войне и мире» текстовое *ostinato* хора («пи-ти, пи-ти») сопровождает бред князя Андрея с неизменным «Бум!». Наплыв романтического вальса в темной избе в Мытищах своей щемящей нежностью подчеркивает ужас и неотвратимость приближающейся смерти.

В «Повести» картина в госпитале начинается с бреда героя Алексея: в послеоперационном полусознании в его воспаленном мозгу — нагромождение несовместимых эмоций: бормотание матери («Ноги, ноги, береги, Алеша, ноги»); мягкие увещевания невесты Ольги, жертву которой Алексей не хочет принимать, и, наконец, императив хирурга Василия Васильевича: «По-о-нял?»).

В упомянутых и других сценах оркестр стабильно играет ведущую роль, в том числе по линии тембрового портретирования героев. Наташа Ростова, например, характеризуется флейтой и ансамблем высоких деревянных духовых. Вообще, у Прокофьева тембр флейты неизменно сопутствует юным женским персонажам — напомним для примера о Золушке, Джульетте, Фросе<sup>143</sup>. Об использовании принципов персонификации действующего лица через инструментальный театр будет сказано и в связи с прокофьевскими работами в драматическом театре.

<sup>142</sup> Данный прием имел место и в комической опере, например, вызов-закливание магом Челием Фарфарелло, сцена заклятий Фаты Морганьи.

<sup>143</sup> Нередко в сопровождении струнных тембр флейты у Глинки и Римского-Корсакова сопутствовал детским образам.

Что же касается инструментовки, то она, в отличие от того же Чайковского, всегда выносилась в отдельный, по сути кодовый, период работы. Рождающейся тематизм, как правило, не фиксировался в определенном тембровом облике. Как свидетельствует В. Блок — исследователь творческого метода Прокофьева, значительнейшую часть рукописного наследия композитора составляют клавирные эскизы с разметкой партитуры, и задается вопросом: возможно в опере всё обстоит иначе? И отвечает: «Нет. При всей специфичности оперных эскизов (многосоставность исполнительских компонентов, обозначения вокального и хорового словесного текста, ремарки режиссерского характера, порой краткие обозначения мизансцен и т. д.) подробность обозначения инструментовки здесь та же, что и в “чистой” оркестровой музыке. При расшифровке этих “сокращенных партитур” Прокофьев, как правило, внимательнейшим образом корректировал полные партитуры и вносил существенную правку. Часть правки вызывалась недосмотрами и ошибками, возникавшими при переписке-расшифровке. Другая же часть содержала дополнительную композиторскую ретушь, представляющую собой главным образом изменение инструментовки»<sup>144</sup>.

О возможности разных форм ретуши созданного музыкального текста свидетельствуют и многочисленные звукорежиссерские пометы, рассеянные по разным партитурам<sup>145</sup>.

Тембровая персонификация имела место и в инструментальных жанрах, рисующих портрет того или иного героя. Некий звуковой шарж на Дона Жерома, неудачливого отца в «Обручении», Прокофьев рисует, заостряя характерность нарочито произвольного состава любительского трио, играющего менуэт.

Заметим, что существенную роль в операх Прокофьева выполняют не только сами жанры, но и жанровый колорит. Здесь можно выделить те, к которым мастер тяготеет особо, а потому использует их весьма разнообразно. Достаточно сослаться для примера на роль ноктюрна. Впервые он введен в виде жанровой ассоциации в «Маддалене», но затем будет служить жанровым колоритом в сценах, связанных с любовным признанием (серенада Антонио в «Обручении», 1-я и 12-я картины «Войны и мира», тройной ноктюрн любовных пар в «Семене Котко»).

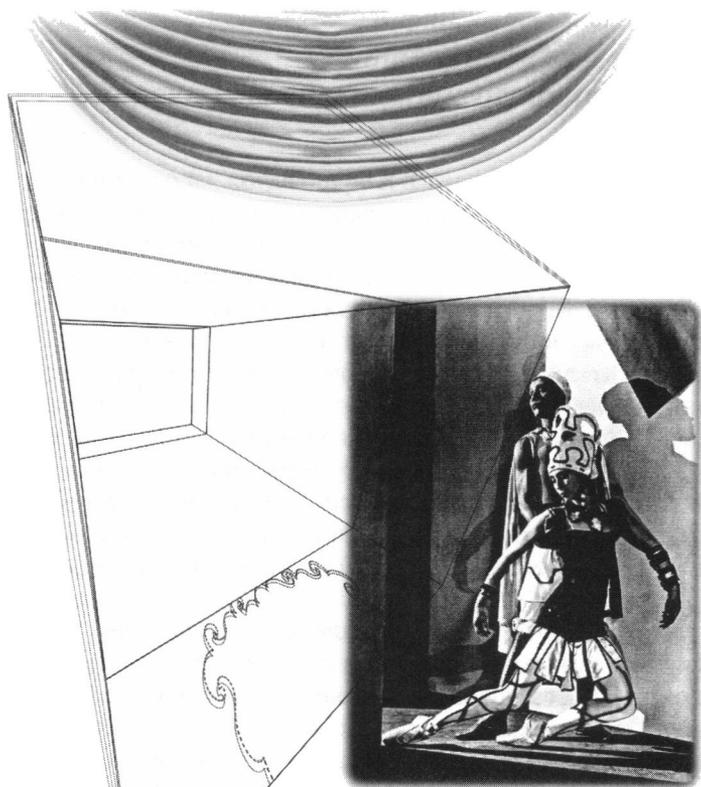
---

<sup>144</sup> Блок В. Метод творческой работы Прокофьева, М., 1979. С. 69.

<sup>145</sup> Например, в музыке к кинофильму «Пиковая дама», в эпизоде «Бал» (№ 14), авторский комментарий выглядит следующим образом: «В этом номере первые два текста играют громко. Затем, вплоть до А, можно затушевать музыку, чтобы пропустить разговор. От А до В опять громко, а около Б и дальше можно опять затушевать для разговора Нарумова с графиней». Там же. С. 34.

Знаменитый вальс в сцене первого бала Наташи переключает действие с общего плана событий праздника на интимный круг эмоций. Такой излюбленный ритуал, как балы, приобретает у Прокофьева в театральных композициях функцию важной метафоры, нередко при этом сливаясь с карнавальностью. Действительно, бал масок становится коллективным действующим лицом, на фоне которого разворачиваются судьбы героев. Еще со времен «Сусанина» среди бальных танцев в отечественной опере выдвигается один, особо знаковый, несущий весомую драматургическую функцию. У Глинки, как известно, это мазурка; в «Евгении Онегине» Чайковского — вальс; в «Евгении Онегине» Прокофьева — Таирова, в «Обручении» Прокофьева в этой функции выступает менуэт. Подобные балы стали компонентом не только театра Прокофьева, но и его симфонических транскрипций, где, по отечественной традиции, особую роль играет вальс.

К анализу специфики всей жанровой системы композитора обратимся уже после того, как в следующей главе отправимся в балетный театр композитора.



# Действие третье

*Балетные меридианы*



*Картина восьмая*  
**В антрепризе Дягилева.**  
**Одноактные спектакли: историческая горизонталь**

В разные годы, когда опере XX века не раз выносились суровые приговоры, Прокофьев оставался верным рыцарем жанра: «Опера переживет балет: не может вся гамма чувствований и восприятий уместиться в том виде искусства, которое ограничено одной лишь пластикой. Другое дело опера, дающая простор всем видам художественного творчества».

Опираясь, видимо, на подобные авторские рассуждения, современные критики склонны несколько суженно оценивать значение балетного жанра в творческих исканиях Мастера. Так, М. Нестьева в монографии 2003 года утверждает: «Для Прокофьева, в отличие от самого Дягилева и его окружения, этот жанр не был приоритетным»<sup>1</sup>.

Постараемся доказать, что приведенная формулировка не является исчерпывающей и до конца справедливой: ведь *балет был не только спутником оперы, но и полноценной второй магистралью прокофьевского музыкального театра*.

Для решения этой задачи очерк о балете построим так, что все партитуры будут изучены как *единый текст музыкального театра*. Первый ракурс призван высветить обстоятельства, приведшие к созданию этих партитур. Другой устремлен к обретению комплексной характеристики черт балетного театра: его эволюционных процессов, стабильных и мобильных обстоятельств. Будут, естественно, аргументированы весьма несхожие подходы Мастера к решению самого художественного образа балета и его музыкальной партитуры. Речь пойдет о спектаклях многоактных и одноактных, о партитурах сюитных и симфонизированных, об ориентации на такие типы сценического воплощения, как театр переживания и театр представления. И над всем этим будет стоять *Слово Прокофьева о балете — своем, и не только*.

Как известно, в 12 лет Прокофьев стал вести дневник (правда, тогда он существовал только полгода). Однако юный композитор уже в то время сохранял получаемые письма, черновики и копии отправляемых, подбирал в хронологическом порядке и переплетал по годам. В 21-летнем возрасте, прочитав «Летопись» Римского-Корсакого, биографию Чайковского, решил, что со временем напишет свою *Автобиографию*. Это время пришло 1 июня 1937 года (авторская дата начала работы над *Автобиографией*). Мысленно он давно решил: «Лет в сорок я насочиняю столько, что захочется отдохнуть, и вот тут-

<sup>1</sup> *Нестьева М.* Сергей Прокофьев. Челябинск: Аркаим, 2003.

то можно будет взяться за биографию». Но к сорока годам исчезло фанфаронство молодости, взгляд на жизнь сделался мудрее, и встал вопрос: да стоит ли так много и пространно говорить о себе? К этому времени пропал интерес к ведению дневника, и сам собою побледнел вопрос об *Автобиографии*. Но что сделать с материалами? Оставить? Кинуть? В числе других победил аргумент: «В моей жизни были достижения, а потому Автобиография может послужить на пользу»<sup>2</sup>.

В последнем Прокофьев был абсолютно прав. Именно из этого исчерпывающего текста можно узнать о том, как много внимания уделял юный композитор не только опере, но также камерно-инструментальной и оркестровой музыке (написал симфонию). Особенно примечательными показались два обстоятельства: перманентное обращение к танцевальным жанрам в огромной серии, получившей название «Песенок». И еще один факт, который, как говорится, дорогого стоит. Речь идет о *первом обращении к написанию балетной музыки*. У Прокофьева это свершилось в недрах оперы, повторив в миниатюре исторический факт: балет вышел из оперы и зажил самостоятельной жизнью.

В *Автобиографии* Прокофьев рассказывает, в связи с какими сценическими обстоятельствами он ввел балетный эпизод в партитуру оперы «Ундина» (1904–1907): «Кильштет<sup>3</sup> прислал первый акт “Ундины” с сопроводительным письмом, в котором писала (а родители читали при мне), что здесь кажется, всё ему можно». Я сразу принялся за работу. На берегу – старик рыбак, которого сделал тенором, может быть, под влиянием Берендея из “Снегурочки”, и Ундина... Когда разыгрывается непогода, Ундина скрывается в потоках дождя и воды. “Послушай, послушай, как рвется воды поток!” – восклицает рыбак и вместе с рыцарем спешит на поиски Ундины. Между тем поток переходит в *балет водяных струек*, на чем и кончается акт (или картина). Превращение рвущегося потока в балет породило во мне сомнение – остальное было ясно. Но как же поток, который я воспринял как грозное явление природы, вызвавший тревогу рыбака и рыцаря, должен был перейти в невинный и изящный балет струек? Матери, однако, нравилась идея.

– Ах, балет струек, это такая прелесть! – говорила она, и мне пришлось согласиться. В течение лета я написал весь акт и оркестровал его»<sup>4</sup>.

Итак, выход Прокофьева к балетной сцене состоялся в возрасте 13 лет. Пройдет более десяти лет и композитор получит свой первый заказ на сочинение балета. Сергей Дягилев, знаковая фигура русской культуры рубежа

<sup>2</sup> Сергей Прокофьев. Автобиография. М., 1973. С. 8–9.

<sup>3</sup> Кильштет (М.Г. Веселкова) – поэтесса, беллетрист, автор либретто «Ундины», написанной по сказке Ф. Лямонт-Фуке в 1811 году. В Жуковский переведен в 1873 году.

<sup>4</sup> Сергей Прокофьев. Автобиография. Указ. изд. С. 185–186.

XIX–XX веков, делает из двух гениев русской музыки — Игоря Стравинского и Сергея Прокофьева, ведущих композиторов отечественного и мирового балетного театра.

Фантастический успех, который имел балет и в начале XX века, и на протяжении всего этого столетия предопределялся разными обстоятельствами. В их числе — приоритетным положением, которое приобрела инструментальная музыка в иерархии жанров (кстати, Прокофьевым трактованных исключительно многообразно). С другой стороны, обозначилась неисчерпаемость свободы пластики, впитавшей в себя на базе классической основы, достижения спорта, эстрады и цирка, или, напротив, тяготеющей к лирической утонченности «белого балета». Прокофьев, в частности, очень интересовался пластикой Иды Рубинштейн, ее новаторскими исканиями в сфере хореографии, предполагал по ее инициативе написать музыку к балету «Юдифь». «16 апреля 1925 года. Был у Иды Рубинштейн по ее приглашению. Относительно «Юдифи» сказала ни да ни нет, но скорее да. Но сегодня о другом: был А. Бенуа, я играл «Скифскую сюиту». Ида хочет поставить как балет. Я уже об этом говорил Дягилеву, но он пропускал мимо ушей» (II, 314). Обрадовала Прокофьева весть, что Б. Нжинская планирует поставить в Буэнос-Айресе *Скифскую сюиту* как балет. Кроме того, от танцовщицы последовало предложение осуществить балет на музыку «Сарказмов». О том, что именно это фортепианное сочинение уже стало текстом для балетной композиции, Прокофьев узнал в 1924 году от балерины и режиссера Инны Чернецкой, которая ставила этот балет с применением новой пластики<sup>5</sup>.

Язык танца, понятный всему миру без переводов, открывал музыкальному театру неисчерпаемые возможности воплощения тем, вечных для балета, с его культом красоты и романтизации женского образа.

Само исключительно положительное отношение к факту использования небалетных музыкальных текстов в балете (как своих, так и чужих) возникло у Прокофьева не без влияния Дягилева. Не только «второй сын», но и все окружение испытывало мощное воздействие его творческой воли.

Вот одна из показательных характеристик Дягилева, каким он виделся современникам: «Дягилева, безусловно, можно назвать гениальным творцом, хотя и непросто проанализировать природу его созидательного дара. Он не занимался ни живописью, ни скульптурой, не был он и профессиональным писателем. Он даже вскоре потерял веру в свое призвание к музыке, которая

<sup>5</sup> Запись в *Дневнике* от 4 января 1924 года: «Чернецкая (Инна Самойловна)... балерина и режиссерша, только что из Москвы... ставила мои «Сарказмы» (я действительно как-то раньше видел снимок в журнале с «Сарказмов»). Уверяет, что изобрела новое в пластике, и даже при встрече с Дягилевым доказывала ему, что он уперся в тупик. Ищет новый балет. Говорит, если я напишу, то его схватят в Москве с радостью» (II, 297).

была его настоящей специальностью. Ни в одном направлении искусства он не стал ни творцом, ни исполнителем, и все же нельзя отрицать, что в целом его деятельность в области искусства прошла под знаком *творчества, созидания*. Невозможно представить, что художники, музыканты, хореографы, давшие жизнь движению, известному как “Мир искусства” (от журнала, который мы издавали), добились бы столь значительных результатов, если бы Дягилев не встал во главе и не принял на себя руководство ими. Художникам этого поколения, ставшим всемирно известными, не хватало одного — мужества, умения сражаться и постоять за себя. Этим мужеством Дягилев обладал в высшей степени. Можно сказать, что и у него была своя уникальная специальность, а именно *сила*. Этот мощный манипулятор заставил творцов, художников стать покорными выразителями своих собственных идей под его деспотичной властью»<sup>6</sup>, — свидетельствовал А. Бенуа.

С авторами Дягилев действительно особенно не церемонился. У Фокина название балета «Шопениана» заменил на «Сильфиды». Когда Дягилев решил ставить балет «Египетские ночи» на музыку Аренского, он «объявил свои потрясающие решения. Балет будет называться не “Египетские ночи”, а “Клеопатра”. Увертюру Аренского следует заменить музыкой Танеева из оперы «Орестея». Выход Клеопатры произойдет под музыку из “Млады” Римского-Корсакова. “Вакханалия” будет исполняться под “Осень” из “Времен года” Глазунова. Дивертисмент оргии закончится танцем персиянок из “Хованщины”. И, наконец, объявил: финал балета банален, его необходимо изменить. Я прошу нашего дорогого Николая Николаевича написать для нас эту музыку. Черепнин был ошеломлен. Все мы сидели и молчали до тех пор, пока, наконец, не заговорил Фокин. “Ну, — произнес он, — с таким множеством изменений это будет совершенно новый балет!” — “Не имеет значения, — заявил Дягилев. — Я только хочу знать, нравится ли вам идея”. Все мы сказали “да”»<sup>7</sup>.

Идеалы нового балета действительно требовали отказаться от многих условностей старого классического спектакля: и с точки зрения пластики, и особенно в связи с характером самого музыкального текста. Подобные обновленческие тенденции успешнее всего могли быть реализованы корпоративными усилиями, где особая роль, как известно, принадлежала не только композиторам, но и художникам (причем не исключительно современным, но и самых разных исторических эпох). Нижинский, например, когда замыслил балет «Игры», не расставался с томом Гогена, где он черпал пластику. М. Ларионова Дягилев привлек к художественному оформлению спектаклей, и даже увидел в нем хореографа. Мясин, вспоминал, что иногда Дягилев пред-

<sup>6</sup> Цит. по: *Бакли Ричард*. Вацлав Нижинский. М., 2002. С. 24.

<sup>7</sup> Там же. С. 79.

лагал воспроизвести для балета положения и движения фигур на картинах, особенно на полотнах Тинторетто, Тициана, Микеланджело.

Изначальное внимание Дягилева к балету привлек, как известно, Бенуа, который вспоминал, что например, либретто «Жар-птицы» родилось на основе совместного изучения нескольких собраний русских народных сказок, и «мы все вместе придумали историю, соединив самые интересные части нескольких текстов»<sup>8</sup>. Писать музыку к балету Дягилев предложил маститому Лядову и параллельно — молодому Стравинскому (Лядов вскоре отказался).

Стравинский был прав, утверждая, что Дягилев прежде всего умел вдохновлять. В своем уникальном эссе «Дягилев, которого я знал», композитор пишет: «Десять лет близкого сотрудничества и взаимной дружбы дают мне возможность нарисовать портрет значительно более правдивый, нежели дягилевские характеристики многих пишущих о нем с сомнительным пристрастием... Наши личные взаимоотношения начались тогда, когда Дягилев заказал мне написать “Жар-птицу”... *Всё в дягилевской антрепризе было делом его рук или его сотрудников, подобранных им же. Именно он выбирал сюжет, подбирая композитора, декоратора, хореографа, состав исполнителей. Именно Дягилев руководил и наблюдал за ходом всей постановки.* Каждому спектаклю его личное участие придавало какой-то особый неповторимый оттенок... Заслуги Дягилева были в том, что он смог вдохнуть новую жизнь в балет, изменить его форму, скоординировать различные элементы, входящие в него, сделать балет целостным явлением, возвысив его до высочайшей степени искусства». Стимулируя рождение новых балетов, Дягилев всегда стремился к их жанровой и стилевой разноплановости. Часто можно было услышать, что дягилевские балетные постановки были просто перенесены со сцены императорского театра — такими, какими они были в Петербурге и Москве, что деятельность Дягилева ограничивалась только ролью энергичного и умного импресарио. Это не только печальное заблуждение, но и возмутительная несправедливость и неосведомленность тех, кто делает подобные абсурдные заявления. Репертуар Дягилева включал почти 50 сочинений, и только 3 балета — «Павильон Армиды», «Сильфиды», «Карнавал» — были поставлены в Петербурге до того, как Дягилев предпринял свое европейское турне; но даже названные балеты были поставлены в Париже в совершенно новой редакции. Позже, когда он возвратился к наследию классики, были обновлены «Лебединое озеро» и «Спящая красавица»<sup>9</sup>.

Вслед за Айседорой Дункан, которая открыла XX столетию новую пластическую атмосферу и широко использовала небалетную музыку, Дягилев так-

<sup>8</sup> Там же. С. 138.

<sup>9</sup> *Стравинский И.* Дягилев, которого я знаю // И. Стравинский — публицист и собеседник. Указ. изд. С. 163–182 (выделено мной. — Е. Д.).

же очень свободно ориентировался в мировом музыкальном пространстве, ставя в виде балета «Шехеразаду», «Садко», «Снегурочку» Римского-Корсакова, «Карнавал» Шумана, «Тамару» Балакирева и «Кикимору» Лядова. На музыку Баха Дягилев планировал создать балет вместе с Нижинским. Спектакль задумывался как бессюжетный, и хореограф мечтал «утвердить гармонию и глубинную правду движения, создать движения такой же чистоты, как музыка Баха»<sup>10</sup>. Напротив, без музыкального сопровождения Дягилев задумал балет «Литургия». Его должны были сопровождать только звуки ритмической дроби в стиле «Весны» (декорации предполагалось заказать Ларионову и Гончаровой), но потом он отказался от этой идеи.

Прокофьев оставил впечатляющие свидетельства по поводу постановок новых балетов антрепризой Дягилева. Например, он положительно воспринял инсценировку «Шехеразады» — довольно удачно и очень пышно,пряно, как и сама музыка. В связи с «Карнавалом» Шумана, «инструментированным целой компанией русских светил» (Римский-Корсаков, Глазунов, Черепнин, Аренский), подчеркивал, что «ожидал большего, так как музыка Шумана дает широкое поле для воображения. В инструментовке слушать его любопытно, хотя чем фортепианнее номер, тем хуже он удаётся в оркестре» (I, 300–301). По поводу «Иосифа» Р. Штрауса засвидетельствовал, что он «как балет нескладен, а порою нелеп», как музыка — «необычайно импровизационен, при полном отсутствии счастливых находок и при большом количестве всем надевших приемов и эффектов» (I, 119).

Об огорчении и разочарованности Прокофьев заводит речь, характеризуя балет «Лани» Пуленка, которого величает дилетантом. Несколько выше он ставит «Матросов» Орика, но и этот опус не застрахован от критики: то не нравится танго, то скрадено у Бетховена, а то и уведено из «Жизни за царя». Другой балет Орика, «Пастораль», по мнению Прокофьева, «попахивает цирком». Достаточно негативно оценивал Прокофьев музыку балетов Шостаковича, в частности, «Болта». Обратим внимание, что при характеристике балетов других композиторов Прокофьевым всегда выделяются два принципиальных момента: *оценка музыки как балетного текста* (в случае со Стравинским, например, оценка может и меняться) и *реакция на постановочные решения* (об этом свидетельствуют не только записи в *Дневнике*, но и близкие размышления в письмах многочисленным респондентам). В частности, в балете Дукельского «Зефир и Флора» Прокофьеву очень нравилось сочетание в музыке классических традиций с «русским душком». По поводу же «Дафниса», напротив, он испытал разочарование в связи якобы «с отсутствием в музыке драматического чутья и наличием скуки: Равель не умеет иллюстрировать сцену».

<sup>10</sup> Там же. С. 354.

Критикуя чужие балеты, Прокофьев параллельно обдумывает пять партитур. Для труппы Б. Романова создаются музыкальные тексты к двум хореографическим спектаклям. К первому, названному «Трапеция», композитор пишет музыку сам. В совершенно иных стилиевых установках, полученных от режиссера, аранжируются для двух фортепиано вальсы Шуберта как музыка балета.

Два балетных текста Прокофьев обсуждает с Идой Рубинштейн: балет «Юдифь», как у Б. Романова, задумывается на новую прокофьевскую музыку, а *Скифская сюита* планируется танцовщицей-актрисой как музыкальный балетный текст<sup>11</sup>.

Тогда же начинается конкретная работа и над «Стальным скоком» — вторым опусным балетом Прокофьева. Театральная же реальность пока остается суровой: огни рампы увидел только «Шут».

Творческий контакт танцовщиков и хореографов с художниками дягилевской антрепризы был особо тесным. Нижинский, например, признавался, что для него, в частности, театральный костюм уже был «чудом, трансформирующим не только тело, но и душу».

Орбита же привлеченных Дягилевым композиторов была исключительно широка, и заказы антрепризы способствовали рождению мировых шедевров. Напомним о Равеле («Дафнис и Хлоя»), Дебюсси («Игры», «Маски и бергамаски»), Орике («Матросы»). Дягилев признавался, что среди русских композиторов имеет трех сыновей: Стравинского<sup>12</sup>, Прокофьева и Дукельского. С годами Прокофьев из второго сына превратится в первого. Произошло это потому, что Стравинский, по мнению Дягилева, изменил балету, а Прокофьев сохранил верность жанру.

<sup>11</sup> В связи с танцевальными идеями Иды Рубинштейн у Прокофьева в самом конце 1920-х годов возникла идея нового библейского сюжета — это была «Семирамида». Однако при их встрече через пару лет Прокофьев записывает: «Ида Рубинштейн, которую я не встречал почти два года, вдруг пригласила меня к себе и возобновила разговоры о заказе балета. Приятная новость. А то по “мировому кризису” никто ничего не заказывает. Но я отошел от идеи библейского сюжета, как предлагал ей два года назад. Мне кажется, что балет надо делать чисто танцевальный, исходя из музыки, специально для танца написанной. Ида же, наоборот, мечтает о библейском» (II, 797). Разговор, начатый 2 мая 1932 года, был продолжен 1 июня: «...новый сюжет для балета с Идой — построение храма Соломона. И. Рубинштейн разволновалась, сказала, что это ново и увлекательно». Прокофьева беспокоит иное: «Как я примирю построение храма Соломона с Советской Россией, т. е. даже примирять нельзя, ибо в этом зародыш неискренности» (II, 800).

<sup>12</sup> Создание балетов, как и других жанров, всегда примеривалось Прокофьевым не только к запросам Дягилева, но и к творчеству Стравинского. Например, после постановки «Скока», пока был простой до «Блудного сына», Дягилев рассказывал о том, что Стравинский пишет новый балет — мелодичный и весь в До мажоре. Прокофьев тут же в *Дневнике* комментирует, что он сам это «делает всё время: в 3-м концерте, “Стальном скоке” и пр....» (I, 599).

Дягилев нередко инициировал рождение вторых версий уже созданных по его заказу балетов. Новые версии могли возникать по поводам совсем разным: Дягилева могло не удовлетворить режиссерское решение, а потому (как в «Трапедии») возникала идея написания нового сюжета. Нередко при создании второй версии Дягилев ориентировал композитора на иной тип конструкции целого (просил, в частности, уйти от сюитности и опираться на симфонические принципы развития, что имело место, например, в «Шуте»). В отдельных случаях рекомендовал внести коррективы в инструментовку: в «квнтетном балете» (так Прокофьев называл «Трапедию», написанную на музыку, позже опубликованную как Квнтет ор. 39) Дягилев хотел слышать полный оркестр. Захотел Сергей Павлович увидеть М. Ларионова в качестве хореографа первого поставленного балета Прокофьева. Художник, однако, начал работу с создания костюмов и декораций.

Расскажем же обо всем по порядку, ибо в воплощении на сцене своего первого балетного детища Прокофьев уже выполнял разные функции: сочинил музыку, участвовал в создании либретто, дирижировал премьерой и проявил удивительные режиссерские качества. Прав был Б. Покровский, который говорил после своих многочисленных постановок опер Прокофьева, что ставить их очень легко: композитор и как режиссер всё делает сам!

Трудно переоценить направляющую роль Дягилева в раскрытии разных творческих интенций молодого Прокофьева. В частности, он стимулировал усиление национального колорита и симфонического абриса в балете «Шут», а также рождение тех или иных эпизодов в «Стальном скоке», «Блудном сыне». Но не только. Прокофьев очень высоко ставил роль Дягилева в самом отборе современных средств выразительности, а также в выделении важности тенденции к новой высокой простоте в творчестве. За год до кончины Дягилева, когда почти весь совместный путь в культуре уже был пройден, Прокофьев записывает в *Дневнике*: «Слово “модерн” в музыке было прищиплено к поискам новых гармоний, а затем к поискам красивого в фальши и сложности. Наиболее проницательные композиторы первые утомились этим и повернули к простоте, но не старой, а ища простоты новой, и, *разумеется, Дягилев был с ними*. Композиторы же менее чуткие продолжали городить свои постройки и, уходя в тупик, думали, что открывают новые горизонты» (запись от 10 февраля 1929 года. II, с. 674).

Влияние Стравинского на Прокофьева общеизвестно: даже несогласия с ним способствовали движению молодого композитора вперед. Важно, что *Прокофьев никогда не становился ничьим апологетом*: умел найти свой путь, создать свой стиль в балете и построить балетный театр. Стравинскому и Прокофьеву Дягилев «задавал» для написания балетов близкие темы. Почти

одновременно создавались «Весна» и «Ала», «Петрушка» и «Шут», «Блудный сын» и «Аполлон».

Прокофьев и Стравинский много писали и дискутировали по поводу возможности внедрения современной темы в музыкальный театр. А вместе с тем в первую половину XX столетия классический балет по своей драматургии и устоявшейся типологии образов не открывал «зеленую улицу» для адаптации данной темы. Не пошла также и «перелицовка» балетной классики.

Сам же Прокофьев не порывал, а, напротив, самобытно развивал многие основополагающие традиции балетного театра. В частности, при выборе сюжета неизменно тяготел как к сказке, притче, сказу, мифу («Ала», «Шут», «Блудный сын», «Золушка», «Каменный цветок»), так и к интимной, но сильной драме («Ромео»). «Днепр» же, по сути бессюжетный, лишь оттенял «Стальной скок» — единственную попытку косвенно отразить современность; ведь Дягилев и его задумал как некий «большевицкий балет». Однако на театре танца минувшего века именно хореографические композиции ранних Стравинского и Прокофьева стали главным новым словом и высшим проявлением современности.

Прокофьев не устал подчеркивать базисную функцию традиций. В интервью 1920-х годов можно прочесть: «Новации хороши лишь в том случае, когда они в своей основе имеют крепкую логику. Я не придерживаюсь каких-либо правил, так как вскоре стал бы их рабом. В то же время многие композиторы выбрали как раз в качестве основного принципа возрождение традиций мастеров прошлого. Я не хотел бы подражать даже произведениям, которые были написаны мной не так давно, не говоря уже о том, что не считаю себя в праве подражать сочинениям других композиторов... Я всегда стремился к новизне в музыке. Стоит мне начать записывать сочиненное мной, как я сразу же задаю себе вопросы: слышал ли я подобное решение раньше, или был ли использован этот прием? ... Убежден, что *композитор должен избегать того, что можно было бы назвать правилами композиции*»<sup>13</sup>.

В творческом методе Прокофьева и Стравинского есть общие композиционные моменты. Например, утверждение последнего, что его больше всего интересует *конструкция*, которую надо заполнить и наблюдать за ее развитием, может быть, рядоположенным с прокофьевским педалированием роли *скелета* для оформления общей структуры любого жанра.

Для Дягилева, в частности, Прокофьев создает «Общеобразовательное пособие», наглядно показывающее, как можно комбинировать разделы номеров балетных партитур. Уже изначальная форма каждого номера опирается

<sup>13</sup> Интервью Прокофьева от 15.01.1926 и 25.11.1922 // Советская музыка. 1991. № 4. С. 65–66. (Выделено мной. — Е. Д.)

на «скелет», который разбирается по винтикам. По отношению не только к балету, но и концерту, симфонии, сонате Прокофьев часто использует такие понятия, как «смыкать отрывки», «перекроить», «кромсать», «чинить». Такой способ писания партитуры никогда не приводил к схематизму, а, напротив, вел к большой плавности мысли — при четкости ее изложения.

Роль «скелета» в одноактных балетах мог выполнять и сюжет, который нередко являлся не только поводом к написанию спектакля в том или ином жанре, но и к определению общей идеи их хореографического воплощения. «Сюжет должен быть конструктивный, не отрицательный, не декадирующий, не эротический» (II, 804). Прокофьев в своих убеждениях прав: успех в музыкальном театре создается при синхронности устремлений музыки, сценографии и хореографии (момент чрезвычайно важный для установления кульминационных точек спектакля). В этом плане Прокофьеву, как правило, не везло, и он нередко писал музыку в отсутствии готового либретто («Днепр») или подгонял сюжет к музыкальному тексту, уже на 3/4 написанному («Стальной скок»). По мнению Прокофьева, сюжетный балет требует описательной музыки. Чем ее меньше, тем больше выигрывает сама музыка. Балетные же композиторы минувших эпох ограничивались минимумом сюжета, в основном чтобы связать между собой танцы.

Все, кому доводилось работать с Прокофьевым в музыкальном и драматическом театре, подчеркивали как важнейший акт творчества изначальное режиссерское предслышение спектакля. В частности, драматург Н. Волков, создавший либретто «Золушки» и «Сказа о каменном цветке», вспоминал: «На композитора невозможно было смотреть без улыбки. Высокий, худощавый, он буквально преображался, рассказывая о своем замысле, видящий любой эпизод во всех деталях. Мы потом с художником много думали, как удовлетворить “режиссерское видение Прокофьева”»<sup>14</sup>.

Напомним, что Прокофьева с Дягилевым познакомил Вальтер Нувель (один из основателей «Вечеров современной музыки»). Было это в 1914 году в Лондоне, где импресарио заказал Прокофьеву балет на доисторический сюжет и рекомендовал в качестве либреттиста поэта С. Городецкого.

К середине 1915 года «Ала и Лоллий» закончен, но Дягилевым был раскритикован — «Вы бессовестно отмахнулись от музыки “Алы и Лоллия”», — писал Прокофьев. Дягилев назвал этот балет «малоинтересным» после прослушивания его музыки в авторском исполнении. В связи с отказом от постановки «Алы» обиженный композитор сделал на его основе *Скифскую сюиту* «Ала и Лоллий», которую и посвятил основателям «Вечеров современной музыки», в том числе Вальтеру Нувелю...

<sup>14</sup> Сергеев К. Высокое воздействие // Советская музыка. 1966. № 4.

«Дягилев сказал: надо, Сережа, чтобы Вы написали современный русский балет. “Большевицкий?” — “Да”. Признаться, я был довольно далеко от этого, хотя мне сразу представилось, что что-то из этого сделать можно». А уж в письме С. Дягилеву от 16 августа 1925 года Прокофьев сообщал о том, как пишется музыка к «белому балету»: «Вчера был у меня Якулов, и мы с ним окончательно установили и записали содержание второго акта. Мне кажется, что мы выдумали то, что нужно: аполитично, характерно для эпохи (любовь на фабрике), партии героев выдвинуты, как Вы хотели, и, наконец, в заключении вся фабрика, до молотков включительно, приведена в движение, как аккомпанемент к танцу двух главных лиц. Я уже довольно много сочинил музыки, русской, часто залихватской, почти всё время диатонической, на белых клавишах. Словом, белая музыка к красному балету».

Это была не просто эффектная фраза, а свидетельство реального воплощения идеи Дягилева о русском по духу балете на советскую тему. После гармонических изысков «Шута» Прокофьев теперь повернул к строгой диатонике, к царству белых клавиш. Данная ориентация вкупе с фактурным аскетизмом заявлены с первых тактов балета.

№ 1. Явление участников



И. Нестьев справедливо указывает на интонационный прототип этой темы – старая фабричная песня. Ему же Прокофьев рассказал в беседе, что «хотелось увидеть новую Россию как бы из окна очень высокого дома. На большом расстоянии иное видишь иначе, чем видят те, кто находился в гуще самой жизни»<sup>15</sup>.

«Стальной скок» резонировал характерной для Прокофьева тенденции создавать произведения, обращенные не только к сказочной или мифологической, лирико-романтической или эпической проблематике, но и касаться *современной темы*. Композитор умел обходиться без «злобы дня» и, даже обращаясь к политическим текстам, оставаться совершенно в стороне от политики (характернейший пример последнего – кантата «К двадцатилетию Октября»).

В балете «Стальной скок», созданию которого придавалось большое значение, Дягилев задумал угостить европейскую публику большевицкой эк-

<sup>15</sup> Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. Указ. изд. С. 279.

зотикой. Он считал, что после постановки «Свадебки» Стравинского (1923) это — самое значительное событие в антрепризе. «И я убедился в этом после того, как стал свидетелем триумфального и восторженного приёма, оказанного “Стальному скоку” на его парижской премьере».

Сравнивая Стравинского с Прокофьевым, Дягилев отмечал, что второй, будучи на 9 лет моложе, более дерзок. «Словом, если Стравинский в значительной степени разговаривает с богами, то Прокофьев — с дьяволами».

Говоря о «дьяволах» в данном балете, Дягилев, видимо, имел в виду собирательные образы негативных персонажей новой России<sup>16</sup>. Заслуживают внимания такие его наблюдения: «Во время исполнения музыки Прокофьева публика напоминала мне улитку, которая время от времени прячется в свою раковину. Публика умеет и раздражаться. Именно по этой причине ваши английские зрители не смогли переварить “Шута” — первого выдающегося балета Прокофьева. Что мне особенно импонирует в Прокофьеве, это то, что в своей эволюции он чутко следует за новыми веяниями в современной музыке. В настоящее время он очень упростил свой стиль. Его музыка полна мелодий, одну из частей “Стального скока” можно просто принять за музыку Моцарта, если бы, правда, он жил в наши дни. Отличительная черта музыки Прокофьева — четкий единый ритм, столь отличный от современных джазовых ритмов. Сюжет балета многократно изменялся. Уже давно я пытался создать балет по сути русский. Это была задача не из легких. Русское в представлении иностранцев — это всегда красочность, будь то шапка Бориса Годунова или борода Кашея... При подготовке балета Прокофьева оказалось, что изменения в России столь стремительны, что заготовленные эскизы костюмов уже устарели. Поэтому то, что мы показываем в “Стальном скоке”, — Россия 1920 года».

Как не раз случалось в музыкальном театре Прокофьева, сам процесс выбора либреттиста, адекватно воспринимающего художественный замысел, протекал в «Стальном скоке» сложно. Композитор больше всего боялся сотрудничества с Б. Кохно, предполагая, что и через полвека ему с Дягилевым за подобный «большевицкий сюжет» потомки «спасибо» не скажут. Практически ничего не дали переговоры с И. Эренбургом, пребывавшем в Париже. Особо надеялся композитор на возможное участие П. Сувчинского, находящегося в России и отлично знающего сцену. Вот почему он взялся за письмо

<sup>16</sup> В эстетической трактовке оппозиции *прекрасное — уродливое* заслуживают внимания размышления В. Гюго: «Различие между прекрасным и безобразным в искусстве не совпадает с тем же различием в жизни. Уродливое, ужасное, отвратительное, правдиво и поэтично перенесенное в область искусства, становится прекрасным и восхитительным, возвышенным, ничего не потеряв в своей чудовищности. Хорошо выполненное и плохо выполненное — вот что такое прекрасное и уродливое в искусстве». Гюго В. Собрание сочинений. М., 1953. Том 14. С. 84.

П. Сувчинскому, кандидатура которого предложена Дягилеву Прокофьевым. «Дягилев-таки заказал мне балет. Сюжет он хочет из современной жизни, это — выражаясь деликатно. В грубом переводе это значит, что надо написать большевицкий балет. Я, может быть, предпочел бы какой-нибудь иной сюжет, если бы таковой смог подвернуться в достаточно интересном облике, но, пораздумав, нашел, что и эта идея вовсе не плоха. Возможно, что и Дягилеву, и мне придется получить за него несколько раз по морде, рассматривая его с высоты, скажем, 1975 года [т. е. через 50 лет]; я думаю, что он может оказаться очень любопытной фиксацией современности. С первых слов я уловил, что Кохна мне не очень навязывают, а потому, выбив его окончательно из седла, я немедленно выдвинул Вас как единственного сотрудника, который может быть компетентен для этой вещи. *Дягилев Вам очень обрадовался.* Ваши золотые качества для данного случая следующие: Вы лучше всех осведомлены о том, что сейчас в России, Вы знаете сцену, и Вы обладаете необходимым тактом, чтобы как раз взять сюжет в такой плоскости, чтобы не взбесить ни здешних, ни тамошних и всё же отразить современную большевицкую жизнь. А для этого нужен не только такт, но и острый взгляд. Мне кажется, что если сделать балет веселым и незлобивым и изобразить в нем не большевиков, а русский народ в царствование большевиков, то это будет наилучшей почвой сюжета. Что касается самого сюжета, то, в сущности, чем меньше сюжетности, тем лучше: чем проще он, тем больше выигрывает музыка. Надо просто поймать за хвост какую-то идею, какой-то завиток и установить его на сцену. При счастливой случайности это может Вас осенить в один момент. Между прочим подумайте, каким музыкальным материалом можно пользоваться, то есть не достать ли чего-нибудь из России, стоит ли вообще, есть ли там что» (24.06.1925, Париж)<sup>17</sup>.

В итоге Дягилев привлек к созданию либретто «Стального скока» художника Г. Якулова, включившегося энергично и как литератор, и как создатель сценографии будущего спектакля<sup>18</sup>.

1 сентября 1925 года Георгий Якулов писал Сергею Дягилеву: «Получил от Прокофьева письмо, первый акт он закончил. Посылаю ему рисунок финала, чтобы он мог приступить ко второму акту. С большими трудностями приступил к стройке макета; привлечен специалист, знакомый с техникой сооружения конструкций, которые нам требуются. Самый трудный акт мною,

<sup>17</sup> П. Сувчинский и его время. М., 1999. С. 99–100.

<sup>18</sup> Небезынтересно узнать, как о нем отзывались в прессе тех лет. «Георгий Якулов, который сконструировал декорации и создал костюмы [речь идет о «Стальном скоке»], — это русский Пикассо, так как он является родоначальником конструктивизма на русской сцене, где элементы архитектуры используются в постановке наряду с живописью» (газета *Observer* от 3 июля 1927 года).

как видите, решён. Все колеса будут вращаться, наверху будет работать движущаяся световая реклама. Декорации будут стального цвета с эмалевыми частями — белыми, черными, красными колесами машин, и другие вещи» (10 февраля 1929. II, 674)<sup>19</sup>.

Поразительно, как идея «красного балета», осенившая Дягилева и реализованная им в соавторстве с Прокофьевым, была способна привлечь внимание не только парижской публики, изощренной в новинках. Она сделала гораздо большее. Дягилев, думается, не предполагал, что персонажи его нового балета окажутся провозвестниками особого типа действующих лиц, гротескно обрисованных в литературе и на театре, в живописно-плакатном преподнесении и в балете. Эстетической подоплекой данной тенденции становилось искусно распространенное *мы-сознание*, восходящее к идее нивелировки, обобществления, к господству массового начала. В этой ситуации закономерно утвердил себя тип спектакля без персоны-образа. Его заменили коллективные маски.

О своеобразности такого типа спектакля, где преобладали бы просто граждане, не имеющие конкретных имен, а портретируемые через профессию, можно судить по балетам Шостаковича, написанным на рубеже 1920–1930-х годов. Вот, например, как характеризуется паноптикум героев всех трех балетов Шостаковича, который увидел и изобразил своих современников не слишком-то привлекательными. И передовые рабочие в «Болте», и образцово-показательные труженики колхозного села в «Светлом ручье», и советские спортсмены в «Золотом веке» — настолько примитивные, ходульные, безликие и бесцветные персонажи, что и персонажами-то их можно назвать весьма условно. Характерно, что многие из них, в том числе и главные герои, даже не имеют личных имен: это Начальник советской футбольной команды, Дива-танцовщица или Западная комсомолка, Классический танцовщик и т. д. В рамках актуальных сюжетов и советской тематики Шостакович попытался весьма откровенно, без двусмысленностей выразить свое отношение и к современности, и к конформистскому искусству, обслуживающему режим. Видимо, композитору казалось тогда, что это еще возможно, что «номер» пройдет. Номер не прошел. И вторая роковая для Шостаковича статья в «Правде» под названием «Балетная фальшь» убила его балетный театр.

Представленные же в «Стальном скоке» Ораторы и Граждане, Комиссары и Матросы, Работницы фабрики, а также ирисники, папиросники и мешочники в хореокомпозиции Дягилева — Прокофьева оказались в культуре 1920-х годов *исторически опережающей пародийной моделью новых действующих лиц, щедро выведенных молодым советским искусством, в том числе музыкальным театром.*

<sup>19</sup> Цит. по буклету выставки «В поисках жанра». ГЦММК им. Глинки к 120-летию со дня рождения С.С. Прокофьева (М.: Белый Берег, 2011).

Однако, даже находясь за границей, Прокофьев отлично понимал очевидную рискованность замысла «красного балета на белых клавишах», где один из ключевых моментов был связан с финалом, показывающим фабрику: вращались трансмиссии и маховики, символизируя рождение и трудовые победы молодой страны советов. В письме Дягилеву от 25 августа 1925 года он сделал следующее показательное предостережение: «Если у Вас будет балетмейстер из России, то, ради Бога, следите за ним, чтобы он не превратил этого заключения в апофеоз большевизму, что было бы большой неосторожностью, за которую мне как соучастнику в либретто придется отдуваться больше всех».

Эпизод, о котором особо заботится Прокофьев, расположен в последней части балета, в котором 11 эпизодов уложены в живые картины. Первая рисует уличные сценки из быта Советской России 1920-х годов. Развитие сюжета в балете «Стальной скок» не предусматривалось, и вторая картина (из четырех сцен) переносит действие в иной интерьер — на завод, где и происходит превращение Матроса в Рабочего. Индустриальный эпизод, рисующий шум и рокот работающих станков, воплощен через остигато вращающиеся фигуры, в чем-то близкие этюдной технике Прокофьева или энергетике его токкатно-мартеллятных движений.

№ 9. Фабрика

121 Allegro moderato

Ob., Tr. - be con sord.

mp

(h) p

Здесь сама собой напрашивается параллель с сюжетными ходами «Болта» Шостаковича, действие которого также происходит на заводе, где благонамеренного рабочего хулиганы пытаются увести от его доблестных трудовых подвигов.

Хореография «Стального скока» принадлежала Леониду Мясину, который, как с опаской писал Прокофьев, «так же как и я не был в России 13 лет, и его представления о ней зиждятся на тех давних представлениях»<sup>20</sup>.

Сказанное Прокофьевым проявилось, в частности, в двух портретных зарисовках, явно не с натуры 1920-х годов. Это Комиссары и Оратор, музыка которых лишена и ораторского пафоса, и комиссарской энергии, и деловитости. Движение в медленном темпе вялым маршеобразным шагом создает ощущение мрачное: словно устало и обреченно бредут эти несуразные тени прошлого.

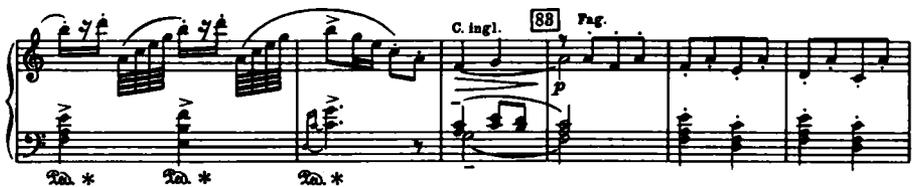
<sup>20</sup> Цит. по: Журнал «Советская музыка». 1991. № 4. С. 71–73.



В «Стальном скаке» в качестве звуковой эмблемы продумывалось привлечение частушки «Яблочко». Однако напрямую это не осуществилось, но о частушечном духе говорит Асафьев: «В мелосе “Стального скака” великолепно схвачено и отражено всё жизненно сильное и волевое, что можно услышать в русских напевах песенно-лирической и частушечной формации в ее лучших образцах»<sup>21</sup>.

Новые герои, рожденные балетным театром дягилевской антрепризы, могли путешествовать из сочинения в сочинение. Так, матросы, которым Орик посвятил свой балет, имели и у Прокофьева долгое сценическое эхо: сначала появился в «Стальном скаке» Матрос в браслете, а затем матрос Царёв, неразлучный со своей гармошкой в «Семене Котко».

На вопрос артистов Большого театра, где предполагалось ставить «Стальной скак» (с привлечением балетмейстера К. Голейзовского), Прокофьев сказал: «Каким был матрос? О, матрос был очарователен! С серьгой, весь в татуировке, одна нога в валенке».



Номер, который в балете назван «Матрос в браслете и работница» (№ 6) – один из самых впечатляющих двойных портретов. Тема матроса, чуть залихватски

<sup>21</sup> Игорь Глебов (Б. Асафьев). «Стальной скак» Сергея Прокофьева // Красная газета. 1928, 30 сентября. (Выделено мной. – Е. Д.)

бравадная, не без звуковой изысканности. И совсем иначе решено звуковое воплощение работницы. В ней-то, несмотря на «имя», ничего производственного нет: работница из серии прокофьевских лирических портретных зарисовок совсем юных героинь предвосхищает Джульетту, Золушку. Нежная белоклавишная тема поручена флейте в высоком регистре на мягком убаюкивающем фоне струнных.

В балет 1920-х годов частушка «Яблочко» всё же «прикатилась» и заняла свое видное место в партитуре «Красного мака» Глиэра («Танец советских моряков»).

Неприятие прокофьевских сценических композиций на родине<sup>22</sup> стало явлением, которое сопровождало практически весь творческий путь гениального мастера театра. Очень болезненно на подобную несправедливость реагировал Мейерхольд, буквально осаждая два главных отечественных театра, Большой в Москве и Мариинской в Ленинграде. Понять восхищенное отношение Мейерхольда к музыке Прокофьева не сложно: насколько автору «Скока» врожденно присущ дар режиссера, настолько музыкальность была сродни ментальности Мейерхольда. Он никогда не использовал музыку в своих спектаклях иллюстративно — напротив, мыслил музыкальными категориями<sup>23</sup>. Например, свой знаменитый спектакль «Горе уму» режиссер обозначил как ор. 101 и посвятил Л. Оборину — на афишах и программках стояло имя этого музыканта. Работа режиссера была отражением музыкальной природы его натуры и творчества. Так, одна из основных идей спектакля: Чацкий одержим музыкой как мыслитель-музыкант. Подход к этому образу через музыку позволял преодолеть кажущуюся его рассудочность. «Дама с камелиями» зафиксирована под соч. 110 и посвящена В. Софроницкому.

До сих пор игнорируемый в России «Скок» время от времени возникает на подмостках Европы и Америки. Одна из последних версий датируется 2006 годом. Балет поставлен одним из лучших театров Америки. «Вот где, не уходя в дальние дали от замысла авторов, не наворачивая сомнительных идей удовольствием, оттанцевали “большевистский” балет, как называл “Стальной скок” заказавший его в незапамятные времена Дягилев: легко, остроумно, красочно, понятно — ну, просто заглядишься и заслушаешься. Публика приняла представление с восторгом, овации не смолкали, и одной из замечательных сторон была полная естественность всего зрелища»<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Премьера же балета состоялась в Европе.

<sup>23</sup> Стальной скок. Балет в двух актах. Либретто Г. Якулова и С. Павлова. Постановщик — Л. Мясин, художник — Г. Якулов, дирижер — Р. Дезомьер. Впервые был показан в Париже, Театр Сары Бернар, 7 июня 1927 года.

<sup>24</sup> *Чемберджи В. XX век Лины Прокофьевой. М., 2008. С. 109–110.*

В очередной раз Мейерхольд был потрясен тем, что учиняли демагоги от музыки, срывая постановки в Москве балета «Стальной скок» и оперы «Игрок». Режиссер писал тогдашнему директору Большого театра Малиновской, понимая, что она ознакомит с письмом тех лиц, от которых зависит постановка спектаклей: «Я уже писал Вам, что С.С. Прокофьева преступно отталкивать нам: он всегда стремился, стремиться и теперь работать вместе с нами. Он готов давать свои вещи Большому театру и в Ленинград. Ленинградцы даже заключили ним контракт, обещая поставить “Игрока”, который был бы там кстати теперь, в связи с днями памяти Достоевского. Потом “Игрока” сунули под сукно... Я предложил для “Стального скока” новую сценическую схему. Меня два-три раза заставляли рассказывать мои замыслы, но пролетарские музыканты пытались опорочить это замечательное произведение Прокофьева, а надо мной просто издевались... На правах художественного консультанта позволяю себе сделать Вам напоминание о необходимости привлечь С.С.Прокофьев для активной его работы».

В этом же письме Мейерхольд писал о заинтересованности А. Мессерера балетом «Стальной скок» и о своей готовности передать ему свой план постановки<sup>25</sup>. А в завершении очерка приведем еще два свидетельства о премьере «Стального скока» в Париже: «Будем откровенны. Это не красиво, почти сплошь уродливо и местами нестерпимо вульгарно. Мысль использовать “рабочее движение для движущейся пластической картины сама по себе интересная (я сам несколько раз об этом писал)” и осуществление ее могло бы дать нечто новое, еще не использованное. И в самом деле, не все же ленточки да бабочки, не все только взлеты: почему не использовать в качестве музыкально-пластического зрелища и силу, ум, почему не использовать и тяжесть, и падение. Почему вообще изгонять из балетно-мимической пластики элемент физического препятствия, дающий столь прекрасные картины человеческого приспособления и преодоления? ... Ясно, какое богатое поле мимического осуществления открывает разнообразие «рабочих» движений и телоположений. Ясно, какое впечатление единичной мимики должно подняться путем “коллективности”».

Однако, по мнению критика, всё это оказывается нереализованным, и постановка имеет принципиальные ошибки: «В движениях рабочих слишком мало оправдания, они выдуманы, разбавлены посторонним “гротэском” очень сомнительной комичности... Этот “гротэск” принимает еще более странные, уже не только смешные, но прямо неприятные формы, когда движения переходят в танец. Тут прямо уродство. Таскание друг друга за ноги, да еще в сидячем положении, и иные подобные хулиганства и несуразности. Этот характер хулиган-

<sup>25</sup> Руднева Л. Дом на Брюсовском. М., 2005. С. 329.

ства присущ всем танцам, в сущности весь “балет” есть один длинный “танец апаша” — русского апаша. Есть и в апаше своего рода нарядность, но тут все выражается, вернее, вырождается, в формах отталкивающей вульгарности».

Критик отмечает «несценичность декорации именно в балетном смысле, особенно в сцене “Фабрика”, где вращаются какие-то колеса и сигнальные круги... Сказать ли о костюмах? Хороши рабочие в клеенке и рабочие с кожаными фартуками. Солдаты печальны, — в каких-то серых лапсердаках с суконными остроконечными колпаками, напоминающими “шлемы” советских воинов».

О музыке Прокофьева критик вообще не упоминает. И вот финальное резюме: «Грустно кончать отрицательными впечатлениями отзывы о столь выдающемся театральном явлении, как новый сезон дягилевских балетов. Может быть, это столь личное мнение — успех в зале был огромный»<sup>26</sup>.

Рядоположим впечатление от премьеры жены композитора, Лины Прокофьевой, которые насквозь дышат музыкой: «Дягилевские представления всегда интересны, даже если некоторые вещи приходится не по вкусу. Тут можно увидеть публику со всего мира... Очень внушительное было зрелище. Музыка сильная стихийная, больше не скажу, так как музыку С.С. я почти всегда люблю... Постановку Мясина нахожу менее удачной, в особенности в первой картине он не почувствовал музыки, а во второй, когда весь балет и все на сцене превращаются в машину, то, пожалуй, многое найдено, хотя злоупотребляют ударами молотков. О якуловской части мало приходится говорить. Он обещал какие-то новые невероятные световые эффекты при посредстве стальных сетей, но всё ограничилось площадкой из белого дерева с лестницей и несколькими крутящимися ж.д. сигналами и колесами. Костюмы тоже могли бы быть ярче и пестрее... Успех был очень большой, хотя сомневаюсь, что все поняли, в чем дело. В Лондоне пресса хоть и ругалась, но не могла не отметить, что вещь очень сильная, и что публика просто ошалела»<sup>27</sup>.

«Кажется, давно моя вещь не была так единогласно принята всеми, как этот балет, — сообщал Прокофьев в письме Мясковскому от 30 июня 1930 года. Речь идет о последнем балете, который Прокофьев делал вместе с Дягилевым. Следующую партитуру о «Блудном сыне» Прокофьев уже посвятит памяти гениального деятеля русской культуры, «громadной и, несомненно, единственной фигуры, размеры которого увеличиваются по мере того, как она удаляется»<sup>28</sup>.

Выбор библейской притчи в качестве сюжета для сценического воплощения давал Дягилеву возможность причалить к новым балетным берегам: экс-

<sup>26</sup> Из рецензии кн. Сергея Волконского. «Балет у Дягилева. Стальной шаг. Балет Якулова и Прокофьева. Музыка Прокофьева» // Последние новости. Париж. 1927 год, 14 июня // Советская музыка. 1999. № 4. С.71.

<sup>27</sup> Письмо Лины Прокофьевой Е. Коносовой-Держановской от 12 августа 1927 года.

<sup>28</sup> Из письма Прокофьева Б. Асафьеву от 29 августа 1929 года.

центрика «Шута», конструктивистские тенденции «Стального скака» в «Блудном сыне» должны были уступить место глубоким человеческим чувствам. А они были порождены мыслью о притягательности опоры и цитадели человека. Психологическая направленность балета как раз и взывала к выдвиганию на первый план лирического начала, подсвеченного драматическими эмоциями. Заказ поступил Прокофьеву осенью 1928 года, и это было последнее произведение для антрепризы Дягилева, которая покоряла мир 22 сезона. Премьера «Блудного сына» состоялась 21 мая 1929 года в Театре Сары Бернар. За дирижерским пультом стоял Прокофьев. В один вечер с «Блудным сыном» были показаны «Байке о лисе» Стравинского, «Половецкие пляски» и «Несносные» Ж. Орика. Мировая премьера происходила в присутствии премьер-министра Франции Бриана, Рахманинова, Кокто, Поля Валери и имела огромный успех. Композитор считал свой новый балет одним из самых удачных сочинений, но, разумеется, не только он пришел к такому заключению, — Рахманинов, покоренный музыкой «Блудного сына», на другой день приобрел партитуру фрески.

Напомним, что май 1929 года стал на творческом пути Прокофьева очередной победой его музыки. Две, связанные с театром, — Третья симфония, вобравшая в себя музыку «Огненного ангела», и балет «Блудный сын» имели триумфальный успех. С. Кусевицкий говорил: «Это гениальная вещь: какие два удара — симфония и “Блудный сын”» (II, 705). На дирижерский подиум в день премьеры нового балета Прокофьев поднялся после семилетнего перерыва, что потребовало от него напряженных исполнительских усилий. 10 мая записывает: «Первая оркестровая репетиция “Блудного сына”. Делал ее Дезомьер, я сидел с партитурой. Звучит всё просто и наверняка: поправок никаких. Дезомьер играл всё в медленном темпе, и пришедший Дягилев сказал Ларионову: “Что за балет? Весь Adagio! Тоска!”. Когда некоторые темпы у меня были поручены скрипкам и виолончелям, Дягилев восклицал: “Как, так-таки поют виолончели? Скрипки? Но что же скажет Игорь?”. Вообще, Дягилев был очень доволен, что поют виолончели, и предвкушал, как сухой и догматичный Стравинский на это рассердится. Я спросил, будет ли мне ложа (Кусевицкий просил пригласить его), но Дягилев ответил, что только два кресла, чем очень разозлил меня. Я ответил: “В приличных учреждениях обыкновенно дают автору ложу”. Но Дягилев жадничает: билеты по двести франков, и продажа идет вовсю. “Блудный сын” объявлен семь раз (небывалое количество) и “Стальной скак” — четыре» (II, 698).

О своем первом появлении перед оркестром Прокофьев рассказывает без иронии: «Дезомьер представил меня оркестру, прибавив в представлении, что это, конечно, совершенно излишне; оркестр слабо похлопал, я сказал ему какую-то слабую любезность — и репетиция началась. Оркестр держал себя хорошо, я тоже освоился быстро. Важно было, что я помахал последние две не-

дели, но если бы помахал побольше, то было бы получше. Некоторый скандал получился в четвертой части, которая никак не выходила на 5/4. Повозившись немного, я пошел дальше, а после репетиции спросил Дезомьера, не моя ли была вина. Он сказал, что моя: я ждал оркестра, вместо того чтобы бить, не обращая на него внимания: благодаря этому пятиугольный ритм получился к тому же неровным — и оркестр сбился окончательно. Пришедшему в зал Нувелю, я объяснил, что это мой дебют после семи лет. Он спросил: “И вы себя чувствуете как школьник?”. — Я: “Совершенно верно”... Настроение, после того как школьник сдал экзамен, сразу поднялось. Я всё время помнил: Божье отражение, воссоединяющее себя с Богом, отталкивается от болезней и страхов» (II, 700).

К осуществлению постановки Дягилев привлек блистательных мастеров: оформлял спектакль выдающийся французский художник Ж. Руо; один из ведущих танцовщиков дягилевской труппы, Серж Лифарь танцевал Блудного сына. Хореография была поручена молодому Д. Балачину<sup>29</sup>. С последним у Прокофьева была яростная стычка по поводу того, что «желательно смягчить всякие неприличия в танце Красавицы: беспутная женщина из Библии — не то, что проститутка сегодняшнего дня» (II, 703).

Накануне премьеры Прокофьев «опять подходил к Дягилеву, и к Кохне, предлагая смягчить неприличия, но мне опять отвечали расплывчатым: “Да, да, надо подумать...”». Поймав Руо, я высказал ему те же мысли, и он меня неохотно поддержал (“Мне самому не нравятся сестры, которые показывают почти голый зад”, — сказал он). — Я: “Так поговорите с Дягилевым — Вас больше послушают, чем меня, потому что это по Вашей части”. Дягилев был неумолим, эпатажно заявив, что “этот голый зад ему очень нравится” и категорически заключал: “Хореограф не вмешивается в твою музыку, а ты не вмешивайся в его танцы”».

Прокофьев был сурово категоричен в своей позиции: «“Я не пишу музыку на Баланчивадзе, а Баланчивадзе ставит танцы на мою музыку. Он совершенно не понял ее духа. И я об этом заявляю”. Я сел рядом со Стравинским и стал ему жаловаться. “Я вполне вам сочувствую, Сережа, — сказал Стравинский, — эти неприличия всем надоели и куда совершенно не идут”<sup>30</sup> (II, 704).

В премьерном спектакле 1929 года перед «Блудным сыном» исполнялась «Байка»: «Стравинский подарил мне экземпляр “Байки” и ушел дирижировать. Слушая его сложные ритмы, я окончательно перестал беспокоиться о моих 5/4. “Байку” я слышал в первый раз, но никакого впечатления не вынес: за кулисами было слышно плохо, да и я был невнимателен. Успех был

<sup>29</sup> Георгий Баланчивадзе, известный в балетном мире как Джордж Баланчин, сын грузинского композитора-классика Андрея Баланчивадзе.

<sup>30</sup> Сегодня кажется, что разговор идет о современном спектакле, а не осуждается сценография 90-летней давности.

довольно хороший. Стравинский выходил. Ларионов нет. Затем начали ставить декорации “Блудного сына”. Я ушел наверх, в комнату Дезомьера, чтобы посмотреть партитуру и сосредоточиться. Зашел Стравинский, перекрестил меня и поцеловал, прибавив: “Хоть вы и неверующий”. Я сказал: “Почему вы думаете, что я неверующий? Вы очень ошибаетесь”. Вообще в этот вечер Стравинский был чрезвычайно симпатичен» (II, 705).

Далее, комментируя успех балета и выходы на поклонны, Прокофьев рассказывает, что специально ушел за кулисы, чтобы дать всем волю поклоняться. «Баланчивадзе<sup>31</sup> вылетел одним из первых; вероятно, он боялся, что я захочу выходить вместе с ним... Кохно был достаточно тактичен и отставал. Вероятно, ему приказал Дягилев. Вызовов было довольно много. На лестнице я встретил Рахманинова, подошел к нему, взял под руку и спросил, как ему понравилось. Он ответил ласково: “Очень многое, особенно начало второй картины (конец первого номера и начало второго) и самый конец”» (там же).

На другой день Прокофьев посетил издательство, где вышел клавир балета; там ему сообщили, что Рахманинов купил экземпляр «Блудного сына».

Как видим, ранней весной Прокофьеву открывается редкая возможность следить за тем, как параллельно идут и воспринимаются сразу два его балета. Однако и художественный результат, и статистика явно разочаровывают: «Вечером на “Стальном скоке”. Если на вчерашнем спектакле задолго все было продано, то сегодня было очень пусто. В “Стальном скоке” темпы были лучше, но оркестр врал. Постановка оставляет желать много лучшего, но наконец все-таки большой подъем — и неизменный успех. Меня многие поздравляли со вчерашним и ругали “Лису”. Дезомьер брал неверные темпы и вел без напряжения. Мне многие говорили, что когда я дирижировал, было лучше. Я не имею претензии дирижера, просто подтянулись ради премьеры. Успех был — выше среднего. Досадно, с “Блудным сыном” соединялось столько надежд, а тут целым рядом исполнительских причин он сводится на будни» (II, 706).

Но дело было не только в постановке коллектива. Подводя столь грустный итог, Прокофьев прежде всего имел в виду и свои сложные отношения с либреттистом «Блудного сына» Борисом Кохно<sup>32</sup>. Дело здесь дошло буквально

<sup>31</sup> Отечественной публике балет впервые показан осенью 1962 года, во время гастролей американской труппы «Нью Йорк сити балет».

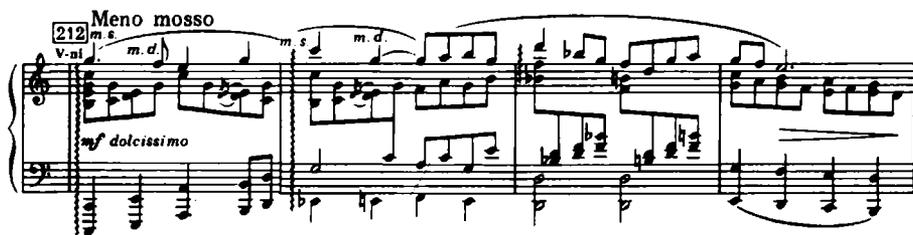
<sup>32</sup> Еще на стадии создания балета Прокофьев энергично уговаривал П. Сувчинского согласиться на участие в написании сценария. Настаивая на скорейшей встрече Сувчинского с импресарио, композитор был категоричен: «Если вы с Дягилевым не поставите это дело на ноги, то он вернется к сотрудничеству с Кохном, и тогда я Вас бурно прокляну». (Письмо Прокофьева от 24/VI 1925 // Петр Сувчинский и его время. М., 1999. С. 99.)

до суда: «В субботу 8 июня подали повестку в суд. Я думал, что опять из-за квартиры. Оказывается, что Кохно требует конфискации клавира “Блудного сына” за то, что таковой поступил в продажу без указания автора либретто. Нахал! Наглец! Когда печатали обложку я спросил у Пайчадзе [директор издательства Кусевичского]: “Не будем помещать, что либретто Кохна? Какой он к черту либреттист!”. На что Пайчадзе ответил: “Конечно не будем”. Так и сделали. Но дело в том, что Кохно заявлен либреттистом во Франции, в Обществе авторов, на что он и опирается» (II, 710).

В основу сюжета балета положена евангельская притча о блудном сыне (Евангелие от Луки, гл.15). Сценическая версия создавалась по мотивам библейского первоисточника. Дягилев по этому поводу отмечал, что «Сюжет “Блудного сына” лишь навеян Библией: с библейским текстом он не во всем совпадает. Три картины: уход блудного сына, его пирование и его возвращение к отцу»<sup>33</sup>.

Кохно ввел новые действующие лица, отсутствующие в Евангелии: сестры Блудного сына, его шальные развеселые товарищи, Красавица. Напротив, эпизод с завистливым старшим братом Блудного сына был удален.

Сама идея библейской притчи о терпящем бедствие скитальце, что найдет свое успокоение лишь под родительским кровом, сподвигла Прокофьева на создание музыкальной партитуры, радикально отличающейся от его предшествующих балетов. В «Блудном сыне» главный образный модус задает глубокая и одновременно изысканная лирика таких эпизодов, как финальное «Возвращение» (№ 10), «Пробуждение и раскаяние» (№ 8), а также нежно хрупкая «Красавица» (№ 3). Нюансы лирической эмоции окрашены в балете возвышенностью и благородной сдержанностью. Таково, например, тихое окончание балета, где постепенно истаивает, словно рассыпаясь, ведущая тема, лейтмотив Блудного сына. С ремаркой *dolcissimo* парит в тембре флейты (поддержанной кларнетом, валторной, фаготом) небесный прокофьевский C-dur.



Лирику «Пробуждения и раскаяния» Дягилев характеризовал как абсолютно новую для Прокофьева: «Какой-то глубокий и величественный ноктюрн». В этой же кагорте тем-образов и нежная тема сестер.

<sup>33</sup> «Возрождение», 1929, 16 мая.

В номере-портрете (№ 3) «Красавица» (а также в любовной сцене Блудного сына с Красавицей) лирика становится особенно изысканной и пленительной в своей чистоте и устремленности к Прекрасному. Именно здесь Прокофьев несомненно открывал для своих поздних балетов лирические краски таких героинь, как Джульетта, Золушка, Катерина. Легкая танцевальная подсветка окрашивает лирический мир портрета Красавицы в загадочные, манящие тона.



Порученная солирующему гобою (с последующей подкраской флейт и кларнетов), тема Красавицы имеет характерно прокофьевские альтерации, модуляционные переkreщивания и сдвиги. Контрастом к миру лирики возникают энергичные, токкатно-мартеллятные действенные эпизоды, заставляющие вспомнить коллективные портреты других друзей — папиросников, мешочников, возникающих в «Стальном скоке». Таковы эпизоды во время странствий Блудного сына: «Встреча с товарищами» (№ 2), «Попойка» (№ 6), «Грабеж» (№ 7). В этих действенных коллективных номерах рисуются злоключения Блудного сына. При этом и в энергичной пластике подобных номеров, и особенно в лирическом тематизме ощутимо проступает связь с национально русской стихией, прежде всего песенной. В прототипы пантомимических номеров положены излюбленные прокофьевские жанры и типы движения: энергичное скерцо («Грабеж»), *ostinato* («Встреча с товарищами»). Язык здесь не чурается политональности, терпких наложений, во многом новой хореопластики, в частности, «па» на коленях вернувшегося блудного сына, ползущего к отцу. Дягилев считал постановочные решения Баланчина «очень удачными». Накануне премьеры он горячо говорил о Лифаре, выдающемся «трагедийном мимике» и особенно много — о вкладе композитора: «Музыка Сергея Прокофьева представляет собой одно из величайших современных русских творений. Я рад, что являюсь крестным отцом этого балета, третьего балета Прокофьева, и — не колеблюсь заявить — самого прекрасного. Никогда еще композитор не был так прозрачен, прост, мелодичен и нежен, как в «Блудном сыне». В нынешнее время, когда мы испытываем недостаток чувств, представляется просто невероятным, что Прокофьев смог найти такое музыкальное выражение. Сергею Лифарю представилась великолепная

возможность проявить себя в стиле, которым пренебрегали многие годы. В этой роли он предстал перед нами таким трагедийным мимом, какого до сих пор не видели. Я считаю, что благодаря «Блудному сыну» русская музыка обогатилась еще одним шедевром. Мелодика, трогательность подхода в прокофьевском произведении действительно прекрасны. «Блудный сын» — большое музыкальное событие. Прокофьев не только большой композитор, но и прекрасный дирижер и пианист».

Последовавшая через два месяца после премьеры «Блудного сына» смерть Дягилева буквально потрясла весь художественный мир. 21 августа 1929 года к Прокофьеву приехал Сувчинский — и его первые слова были о внезапной кончине Дягилева. «Я воскликнул: “Нет?!” — но по существу не сразу воспринял, настолько жив и живуч образ Дягилева. Пока Сувчинский рассказывал: “Третьего дня... от фурункула... в Венеции”, — до меня постепенно доходила сущность. От фурункула — он всегда боялся их. Когда, по моему возвращению из России, мы назначили свидание, он манкировал, потому что у него был фурункул (я удивился этому). Смерть Дягилева случилась как раз тогда, когда я, в связи с расхождения при постановке “Блудного сына”, как-то отошел от него. То, что в кохновской истории Дягилев стал против меня, еще более подчеркнуло эти расхождения. Мне стало казаться, что с этими балетами цикл моих отношений с Дягилевым исчерпан».

Вместе с тем это была лишь чисто внешняя реакция, замешанная на обиде локальной. Ну а весь, более чем двадцатилетний, путь сотрудничества с Дягилевым в момент его неожиданного ухода высветил совсем иное, глубинное. Стравинский, в свою очередь, обиженный на Дягилева из-за купюр в «Аполлоне» говорил Прокофьеву, что, по его мнению, Дягилев, в конце концов, не так много понимал в музыке, но понимание замещали опытность и привычка. «Я внутренне не соглашался, так как я высокого мнения о понимании Дягилева в музыке — это он доказал своими замечаниями во время сочинения “Блудного сына”» ( II, 720–721). И не только. Вспомним его мудрые советы по поводу общей конструкции музыки «Шута», предложения по музыкальному оформлению «Стального скака». Мысль же написать балет без него, но с посвящением его памяти, возникла во время встречи с Сергеем Лифарем, учеником и последователем выдающегося деятеля отечественной культуры: «Появился Лифарь: он теперь главный балетмейстер Grand Opera и очень хочет, чтобы я написал ему балет. Он даже готов из собственного кармана заплатить тысяч тридцать-сорок франков. Но я сказал, что менее ста тысяч я не могу, да к тому же хочу чтобы Grand Opera приняла сверх балета “Три апельсина”. Дело не клеилось, но как-то я сыграл Лифарю Andante из Квартета, только что законченное. Лифарь пришел в раж: “Замечательно! Это чистый Моцарт”... Пишите бумагу! Я согласен на сто тысяч”. Это было [11 августа

1930 года], а тринадцатого состоялся завтрак: Пташка, я, Лифарь и Ларионов. Ларионов как-то прилип к Лифарю, и выходило, что декорации будет делать он, а Гончарова — костюмы. После завтрака поехали к Руше, с которым Лифарь подготовил свидание. Свидание было незначительное, и мы тут же обменялись коротенькими письмами, что он предлагает написать мне балет, а через год готов поставить “Апельсины”. Выходило, будто опера заказывает мне балет, а о ста тысячах Лифаря — ни слова. Прощаясь, я сказал Руше, что это для меня большая честь. Он ответил любезностью на любезность: “Что Вы, это для нас удовольствие и честь”. Лифарь потирал руки: “Вот видите, все устроено, и вы можете говорить, что вы *de la opera*”. Я отправился к Иде Рубинштейн и отклонил ее предложение [написать библейский балет]. Ида слышала от Руше, что предполагается заказать Прокофьеву балет» (II, 760).

Композитор немедленно сел за сочинение — ведь впервые в истории знаменитого театра балет был заказан русскому композитору. Прокофьев сообщает, что «из записных книжек наскреблось много материала, так что сразу оформилось несколько номеров. Сюжет мы наметили с Лифарем лишь приблизительно. Установили основное настроение как мягко-лирическое и разместили номера с точки зрения хореографической и музыкальной. Таким образом, балет сидел на крепком скелете, а как мы завяжем и развяжем сюжет, т. е. кто кого полюбит и покинет — это, в конце концов, не так важно» (II, 780). Свой балет Прокофьев посвятил памяти Сергея Павловича Дягилева. Балет, законченный в 1930 году увидел свет рампы только через два года: из-за материальных сложностей премьеры состоялась 16 декабря 1932 года.

В Париже балет «На Днепре» шел под названием «*Sur Borysthenes*»<sup>34</sup>. О самом процессе работы над созданием балета с Лифарем, Ларионовым, Гончаровой Прокофьев сказал, что «приятно дохнуло дягилевской атмосферой». Однако это было лишь в самом начале, а сложные взаимоотношения с Лифарем привели даже к судебному процессу. Говоря, что музыка нового балета будет написана в «манере» «Блудного сына», Прокофьев главным образом имел в виду продолжение его богатой лирической сферы. Поначалу композитор писал практически бессюжетный балет, где авторами либретто (С. Лифарем и С. Прокофьевым) были оговорены лишь местоположения традиционно балетных форм (*Adagio*, вариации, *Pa de deuz* и прочее), а также контраст эмоциональных состояний (любовь, ревность, нежность, ярость и т. д.). Прокофьев сетует: «Хорошая идея склотить балет, исходя из балетной и музыкальной форм, но подогнать сюжет к этому скелету не так просто». Сам же сюжет «не выклеивается».

План хореографических структур в «Днепре» оказался для Прокофьева мучительным. Особенно сложным предстал процесс портретирования лю-

<sup>34</sup> Борисфен — античное название Днепра.

дей украинской деревни вне литературной разработки характеров (например, № 4, № 6, № 7, № 8 получили абстрактные наименования: Мужская вариация, танцы Жениха, Невесты, Мужчин). В «скелет» балета были включены две мимические сцены (№ 2, № 10), два Адажио (Pas de deux и «Помолвка», № 3 и № 5) и обрамляющие эпизоды (Вступление и Эпilog). В окончательной версии номеров оказалось 11, как и в «Стальном скоке». В «Блудном сыне» их было 10. Однако два последние, в отличие от «Днепра», на картины не подразделялись и трактовались как единый массив.

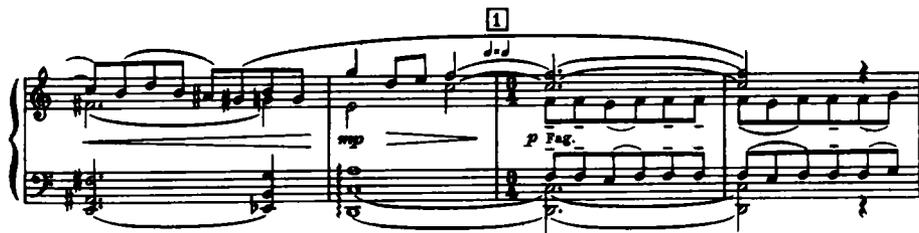
Как стало типичным для театральных и симфонических работ Прокофьева 1920-х и особенно 1930-х годов, важнейшая роль в общей музыкальной драматургии балета предназначалась лирической линии, а ее щедрая многотемность словно нащупывала путь к эмоциональной открытости «Ромео». Причем именно романтическая лирика балета в известной степени отдавала дань симфонической линии развития. В Эпilogе, например, введены реминисценции основных любовных тем. А они экспонируются в разных фрагментах в общем-то сюитной структуры балета: во Вступлении, в начальных сценах 1-й картины (а также в танце Невесты), особенно ярко в сцене «Помолвка».

Общий абрис лирики задается уже Вступлением, где господствуют проникновенно певучие, по-девичьи светлые темы. В них уже устанавливаются привычные для юных героинь театра Прокофьева средства выразительности: До мажор, высокий регистр, диатоника, чуть подсвеченная хроматикой, свобода тональных смен, а также ладовые переливы, медленный темп (Andante, Andantino), ремарки *piano* и *dolce*, секстовые педали струнных, попеременно солирующие флейта и гобой.

Andante dolce (quasi andantino)

Piano *p dolce*  
Archi

Fl. *p* *p*  
Ob. *p*



Как и в «Блудном сыне», в «Днепре» экспозиция лирических тем концентрирует в себе русские интонации, которые в последующем энергичном преобразовании нередко обнаружат открытую эмоциональность. Так, «Помолвка» (2-я картина), знаменующая (вместе с Эпилогом) квинтэссенцию романтического в балете, становится одним из счастливых творческих откровений Прокофьева. Здесь господствует мягкая игра тональных красок, изящество модуляционных переходов, типичное сочетание интервального скачка (от сексты — септимы — до ноны) с последующим изысканным хроматическим заполнением. При этом равномерная акцентность фоновых линий призвана высветить свободу владения мелодии, быстро захватывающей высокие регистры. Все это придает мелодике «Помолвки» черты романтической восторженности, которая гораздо более широко будет развита в любовных темах «Ромео».



Все время сворачивая в сторону бытовых и житейских проблем, хореографическая новелла о солдате, который пришел с фронта в свое приднепровское село, быстро была введена Лифарем в русло банального треугольника любви<sup>35</sup>. Откровенная плоскость либретто не помешала последнему фавориту Дягиле-

<sup>35</sup> Сергей разлюбил свою невесту Наташу и отдает свое сердце другой — Ольге. Ее родители, однако, начеку и вовремя организуют помолвку с нелюбимым женихом. После выяснения отношений между представителями сильного пола «идеальная» Наташа даже помогает лично Сергею и Ольге бежать из села. Трудно понять, чем здесь вдохновлялся либреттист. На театре же Прокофьева коллизия с солдатом, пришедшим с фронта, будет иметь продолжение в опере «Семен Котко».

ва заявить в прессе перед премьерой, что балет написан на украинские темы, и в нем якобы есть гоголевские черты Малороссии (!?). Последних Прокофьев вовсе не мог иметь в виду, т. к. изначально сочинял просто балетную музыку, не привязанную к какому-либо национальному колориту. Ходульный сюжет к готовой музыке, которую, кстати, Прокофьев, считал одной из значительных своих работ, был в спектакле настолько второстепенным, что никакого отсвета на образный строй партитуры не бросал.

Итак, при создании балетов периода сотрудничества с антрепризой Дягилева очевидно проступают их имманентные черты, которые предопределяются не только исторической памятью самого жанра, но и в меньшей степени строением целого и выбором стилевых ориентиров. Балетные произведения развиваются в русле, не порывающим связь с неоклассицизмом, с его тягой к сюитности как ведущему принципу организации целого. Во многом это объяснялось характером тематического материала. Изначально — привлекаемого из «запасников», без специально балетной ориентации. Однако уже в таких композициях, как «Блудный сын» (отчасти «На Днепре»), симфонические тенденции заявляли о себе всё явственнее. В этом убедимся в следующем очерке, где продолжится представление балетов через образно-смысловую горизонталь, иллюстрирующую усиление психологической достоверности.

### *Картина девятая* **Триада поздних шедевров**

4 февраля 1929 года Сергей Лифарь записал в своем *Дневнике*: «Предсказываю, что этот сезон будет последним сезоном Русского балета Дягилева. Сергей Павлович устал от всего, отходит от балета, перестает им интересоваться. Семья наша разваливается. Наш богатырь, наш Илья Муромец, уже не тот. Всю жизнь свою Сергей Павлович провел в кипучей, вулканической деятельности... На пятьдесят седьмом году жизни устал и почувствовал себя *одиноким, как король Лир. В нем и было много королевского — королевское величие, королевское обаяние, королевская улыбка и королевская беспомощность*»<sup>36</sup>.

К драматургии Шекспира был обращен новый балет Прокофьева, рожденный уже в России. Гениальный исполнитель роли короля Лира на отечественной сцене 1930-х годов Соломон Михоэлс заключал: «Станцевать Шекспира,

---

<sup>36</sup> Лифарь С. С Дягилевым. СПб., 1994. С. 134. (Выделено мной. — Е. Д.)

и так, чтобы об этом говорили, что это действительно шекспировский образ, что такой Джульетты не было даже в драме, — это значит — открыть новую страницу балетного искусства. Это и сделала Уланова»<sup>37</sup>.

Давно стали историческим мифом воспоминания очевидцев о том, как менялось отношение выдающейся балерины к одной из своих самых незабываемых сценических работ, как в штыки встречали главные театры Отчизны новаторскую балетную партитуру Прокофьева. Общеизвестно, что и мировая премьера «Ромео» состоялась не на Родине композитора, а в театре города Брно (Чехия). Это был декабрь 1938 года, увидеть премьеру Прокофьеву не удалось. Первое представление в России осуществил Кировский театр в январе 1940 года, а весной показали этот спектакль в Москве.

Обращение к драматургии Шекспира в мировой практике имеет очень давнюю историю. Не удивительно, что воплощение в музыкальных текстах — балетных и оперных — существует множество (в опере — более полутора десятков).

Театральные композиции по Шекспиру достаточно широко представлены в отечественном театре 1930-х годов, причем в весьма разных жанровых транскрипциях<sup>38</sup>. Имеем в виду постановки в театрах имени Е. Вахтангова «Гамлет» (режиссер Н. Акимов с музыкой Шостаковича), Шекспир у Н. Охлопкова в Театре Революции, «Гамлет» в Еврейском театре, руководимом С. Михоэлсом, и многое другое.

Путь Прокофьева к балету-симфонии «Ромео и Джульетта» открывался, однако, не в 1930-е годы, а десятилетием ранее. Тогда именно С. Дягилев, этот король Лир заката Русских сезонов, уже в «Блудном сыне» (а без Дягилева и в «Днепре») всячески способствовал усилению лирико-психологической образности в балетах Прокофьева. «Блудный сын» со всей определенностью можно считать предтечей «Ромео» (добавим к этому и колоссальный опыт работы Прокофьева в опере-драме, где родились «Маддалена», «Игрок», «Огненный ангел»). Среди множества обстоятельств в пользу преемственных связей названных балетов, приведем лишь одно: образно-эмоциональное сходство завершения двух спектаклей. Это тихая до-мажорная кодетта словно изнутри светится глубиной и возвышенностью истинного чувства — раскаяние героя, преодолевшего череду препятствий («Блудный сын»), и объединение в бессмертии любви («Ромео и Джульетта»).

<sup>37</sup> Михоэлс С. Статьи. Беседы. Речи. М., 1960. С. 208.

<sup>38</sup> Сама тенденция не исчерпала себя и на театре современности. Достаточно лишь упомянуть множество балетов, написанных, например, на тему Гамлета, особенно в странах Закавказья. А из недавних столичных премьер назовем оперу В. Кобекина «Гамлет. Русская комедия» (поставлен Музыкальным театром имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко).

Meno mosso  
 Джульетта медленно умирает, обнимая Ромео. Толпа несмело приближается.

363 9

И если в «Блудном сыне» материалом коды служил лейтмотив героя, то в «Ромео» образно-смысловое *diminuendo* совершается на постепенном истаянии, деструктуризации лейттемы любви (третья тема номера «Джульетта-девочка»).

О подлинности чувств в раскрытии образа Джульетты Прокофьева сохранились замечательные свидетельства Г. Улановой. Но первый исполнитель роли Блудного сына Серж Лифарь, работавший над воплощением сложного психологического портрета своего героя (еще в непосредственном контакте с Дягилевым), оставил впечатляющий рассказ о том, как он шел к его воплощению. «Тяжело начинался для Дягилева весенний парижский сезон 1929 года... «Блудный сын» не клеился, шел вяло и, может быть, самым вялым его исполнителем был я... Несколько раз Дягилев начинал как будто случайно заговаривать со мною, как будто желая мне незаметно подсказать, внушить... Ты не бойся давать чувство в «Блудном сыне», не бойся драматической игры... Меня это удивило: Дягилев так всегда боялся драматического «нутра» в балете, это так противоречило его принципам. Лифарь решает даже отказаться от роли, но «вспоминаются любовь, нежность, заботы Сергея Павловича, сделавшего из меня артиста... Неужели я смогу его предать?.. Мысли о прошлом и о Сергее Павловиче переплетаются между собой и сплетаются с «Блудным сыном» — я его блудный сын... В ушах звучит прокофьевская музыка, и я вдруг озаряюсь: ... я создам своего блудного сына — себя... Финальная сцена «Блудного сына». Я выхожу и начинаю почти импровизировать ее, охваченный дрожью, трепетом, экстазом. Играю себя — «блудного сына», потерявшего веру в друзей, ставшего одиноким, усталым, замученным и своими мыслями, и людьми, обманувшими

мою детскую, слепую веру в них. Все, что я переживал за последние шесть месяцев, все одиночество, вся боль, страдания и разочарование — все каким-то экзотическим чудом было драматически пластично воплощено в пяти-шести минутах сценического действия. Эта финальная сцена была игрой — куском жизни, брошенным на сцену, и так я никогда еще не играл, и никогда не буду играть... Уборная моя полна народу, многие женщины приходят в слезах... Сергей Павлович неподвижно стоит, не подходит ко мне и плачет — крупные слезы катятся по его щекам. “Спасибо тебе, Сережа, ты большой, настоящий артист. Теперь мне тебя нечему учить, я у тебя должен учиться”. Двадцать второй сезон Русских балетов был предсмертным триумфальным шествием Дягилева<sup>39</sup>.

Прокофьев сохранил в балете свойственную Шекспиру сложную драматургию: отторжения-взаимосвязи внутри развернутых сцен, сопоставляющих, как и в реальной жизни, трагическое и комическое, лирическое и жанрово-бытовое. Обнажение контрастов, столкновение противоположных эмоций призвано лишь усилить воздействие каждой из них. Полижанровая драматургия «Ромео» (как и вскоре написанных «Семена Котко» и «Войны и мира») восходит к сочетанию трех линий. В многоактном драматическом фабульном балете Прокофьев сжато передает смысл трагедии, выделяя важнейшие ее психологические и образно-смысловые узлы. Отсюда рядоположенными оказываются три линии: противостояния, смертельной вражды<sup>40</sup>, а так же жанрово-бытовая и лирическая сферы. Для каждой из них Прокофьев выбирает ведущий жанр: тяжеловесный марш зла становится главным в собирательном образе вражды, разные лики скерцо преломляются в жанровой сфере, а мадригальная лирика становится главным содержанием любовных сцен, появляющихся в ключевые моменты действия.

Явление темы мадригала — знак первого свидания влюбленных. Он же в неизменном виде будет мерцать вплоть до кульминации этой линии, в финале балета. Мадригал замечательно вплетен Прокофьевым в венок любовных тем, которые легко перетекают друг в друга, создавая непрерывный мелодический поток (основными кульминационными звеньями становятся сцены «У балкона» и «Прощание перед разлукой»). В высшей степени типична здесь мелодическая линия страстного порыва.

<sup>39</sup> *Лифарь С. С* Дягилевым. Указ. изд. С. 148–151.

<sup>40</sup> Если в балете бой разворачивается между враждующими кланами, то в операх речь идет о мировых войнах — первой и второй в XX веке. В операх само противостояние выражено в контрасте украинских сцен с эпизодами появления немцев («Котко»), в «Войне и мире» — в традиционном для отечественной исторической оперы контрасте русских картин и ставок французов. Заметим, что над обновленной версией «Ромео» Прокофьев трудился в 1940-м году параллельно с созданием «Котко».

О подобной лирике П. Сувчинский писал прозорливо, что она «своим чувственным томлением и сдержанной страстностью коренится в самых мучительных глубинах истинного трагизма»<sup>41</sup>.

Прихотливый ритмический росчерк в теме «Прощания перед разлукой», усилен изысканной подкраской в виде быстрых тембровых переходов, своеобразной инструментальной мозаики (валторна с кларнетом, гобой с английским рожком). С данной темой органично слита мелодия любви, открывающая балет.

The image shows a musical score for the piece "Prishchaniye pered razlukoj" (Farewell before parting). The score is written for piano and includes parts for vocal soloist (v.o.), Cor Anglais (Cor), and Clarinet (Cl). The tempo is marked "Adagio" with a metronome marking of 72. The score begins with a piano introduction marked "poco rit." and "ppp". The vocal line enters with a melody marked "mp". The instrumental parts for Cor and Cl enter with a more complex texture. The score includes various dynamics such as "mp" and "espress." and features a rehearsal mark "230".

Обратим внимание: работая над оркестровкой, Прокофьев идет как бы от самых сложных задач, того, что он называл наибольшим сопротивлением теме, — ее максимальному раскрытию. В письме Мясковскому от 15 ноября 1935 года он сообщал: «Я дописал “Ромео” и тот час же кинулся в оркестровку. Пока держу скорость около 20 страниц в день (то есть у Ламма из “этого” должно выйти около 20 страниц), но тяжело, и главное, как бы не удариться в асафьевщину, то есть в линию наименьшего сопротивления».

Кстати, постановщик версии «Ромео» 1940 года Л. Лавровский свидетельствует, что именно особая деликатность инструментовки Прокофьева, в полной мере проявленная в партитуре «Ромео», стала одной из причин непонимания оркестром особых тембровых качеств этого шедевра. Сопротивление артистов оркестра возникло вследствие того, что «за многие десятилетия балетный коллектив привык к очень сильной “жирной” оркестровке. Прокофьевский же оркестр был интимнее сцены... За два дня до предполагаемого

<sup>41</sup> С. Прокофьев и Н. Мясковский. Переписка. Указ. изд. С. 441.

дня премьеры в театре состоялось собрание коллектива оркестра, вынесшее решение не давать спектакль во избежание конфуза. В театре в эти дни еще бытовал парафраз на строку Шекспира: “Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете”. Все же спектакль был показан зрителю и был им принят с подлинным волнением и душевной теплотой»<sup>42</sup>.

Сама же идея Лавровского расширить спектакль за счет введения новых завершенных номеров принималась Прокофьевым с большим внутренним сопротивлением (как и в последующих композициях). По просьбе театра в партитуру «Ромео» был включен Гавот из «Классической симфонии», написан «Утренний танец», пассакалия — шествие с телом убитого Тибальда.

В обновленной редакции «Ромео» имело место (как и в «Войне и мире») расширение сферы жанрово-бытовых сцен. В изначальной версии они в основном были ограничены массовыми танцами первого и второго акта. Уличная тарантелла прекрасно контрастировала со стилизованными танцами на балу у Капулетти, который Прокофьев блистательно представил как образно значимый ритуал (крупный план контрдействия). Однако осенью 1938 года в связи с готовящейся постановкой хореограф ощутил необходимость введения «недостающих» номеров, чем навлек гнев Прокофьева, сказавшего, что он свою работу над партитурой «Ромео» завершил еще в 1936 году.

Можно легко понять сопротивление Прокофьева расширению изначальной партитуры за счет вставных эпизодов. Автор «Ромео» вслед за Чайковским смело разрушал каноны балета-концерта в пользу симфонического целого.

Характерно, что творческая связь с Чайковским у Прокофьева была настолько многомерной, что и, например, в строении сквозных тем (не только в опере, но и в балете) автор «Ромео» указывал на их родство со сценой письма Татьяны.

Если лирическая линия содержит наиболее значительное число лейтмотивов, прежде всего обусловленных характеристикой и развитием образа Джульетты<sup>43</sup>, то в жанровой сцене преобладали музыкальные портреты, имеющие не развивающиеся, а скорее стабильные характеристики. Таковы, например, портреты Лоренцо или Кормилицы. Подчеркнем: портрет в балетах-драмах создается на основе жизненных реалий, а в сказочных — через персонификацию ведущих

<sup>42</sup> Лавровский Л. Воспоминания о Прокофьеве // С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1956. С. 514.

<sup>43</sup> Этот наиболее тщательно прописанный образ главенствует в балете, который Прокофьев в *Дневнике* называл «Джульеттой». Например, создавая параллельно Второй скрипичный концерт и балет по трагедии Шекспира, композитор говорил, шутя: «Мечтаю скорее додушить “Джульетту” и концерт». Как и Принц в «Золушке», Рупрехт в «Огненном ангеле», Ромео лишь аккомпанирует Джульетте в хореографической симфонии о любви и смерти.

черт в характеристике вымышленных героев<sup>44</sup>. Важнейшим фактором портретирования в балетах становится лейтмотив, с помощью которого уточняется ведущая черта в обрисовке того или иного образа<sup>45</sup>. Следует, однако, отметить и еще одну особенность полижанровой драматургии «Ромео». Именно образы бытовой сферы, где, как уже отмечалось, господствует скерцо, были открыты переходу в иные специфические образные сферы, в частности, в комическую или трагическую. Последнее положение легко подтверждается метаморфозами образа Меркуцио. Лейтжанр Меркуцио — бравадное скерцо. Буффонная танцевальность в нем не только не скрывается, а скорее ярко позиционируется.



Музыкальная характеристика Меркуцио соединяет черты портрета и маски. Для последней характерна некоторая затушеванность черт характера в пользу внешнего проявления ведущей эмоции — острота чувствований, веселость, эпатаж. Образ Меркуцио, как и Джульетты, рисует эволюцию героя: от маски, мелькнувшей в суете уличных приключений и потасовок, к портрету, в спектр которого входят и трагические черты («Тибальд и Меркуцио», «Смерть Меркуцио»). Ситуация вражды приводит к смерти сразу двух героев во втором действии — Тибальда и Меркуцио. Кульминирует тема вражды в «Танце рыцарей» на балу у Капулетти. На протяжении своих многочисленных появлений она остается неизменной.

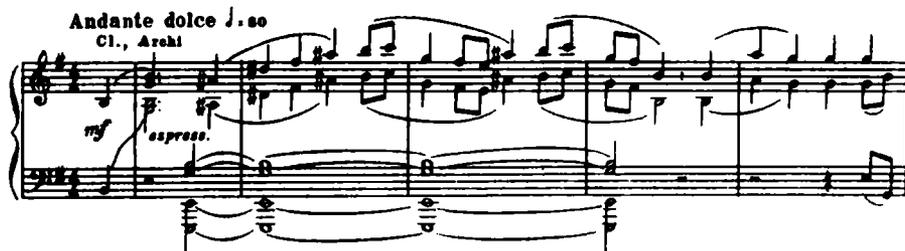
Завершим наши раздумья о «Ромео» двумя итоговыми наблюдениями. Обратим внимание: между ранними и поздними симфониями жанр «отдыхал» четырнадцать лет; почти полтора десятка годов разделяют оперы, написанные Прокофьевым за рубежом от тех, что он сочинил в России. Аналогичного протяженного интервала не возникало на пути Прокофьева как балетного композитора: после выхода в свет «Днепра» до рождения «Ромео и Джульетты» прошло всего около пяти лет.

В связи с «Блудным сыном», а также с шекспировской балетной фреской исследователи услышали в отдельных эпизодах их музыки взаимосвязь

<sup>44</sup> Эта тенденция наблюдается у Прокофьева и в музыке, адресованной детям, — в вокальных и инструментальных миниатюрах, в Симфонической сказке «Петя и волк». В последней меткие музыкальные портреты птиц и животных осуществляются с применением принципов инструментального театра.

<sup>45</sup> Подробнее об этом см.: *Казанцева Л.П.* Портрет в музыке. М., 1988.

с русской интонационностью. И нет ничего удивительного в том, что первая тема нового балета — «*Золушка*» — давала портрет героини, обиженной своей жизнью, с ориентацией на фольклорный вариант русского песенного мелоса, близкого причету.



Однако полностью вылепить героиню французской сказки на базе отечественных песенных традиций Прокофьеву все же не показалось убедительным. Так, в ореоле классических и романтических традиций родился чарующий девичий портрет.

Одна из вечных тем культуры, миф о Золушке был увлекательно изложен великим сказочником по имени Шарль Перро. Мысль если не конкретно о «Золушке», то по крайней мере о сказочном балете из русского фольклора стала посещать Прокофьева еще в конце 1930-х годов, когда по просьбе Г. Улановой композитор задумал спектакль, где главной героиней должна стать русская девушка, чья любовь, как в «Снегурочке», вызывает цветение человеческих чувств. Одноименную оперу Римского-Корсакова Прокофьев любил бесконечно<sup>46</sup>. Видимо, потому и не согласился на просьбу Г. Улановой написать балет на этот сюжет.

«Золушка» — это одна из тех сказок, что отражает дивную страницу человеческих фантазий и мечтаний. Ее музыкально-поэтические лабиринты ведут к образцам, давно изведенным мировым музыкальным театром. Автор же «Шута» и «Трех апельсинов» прочел этот вечный сюжет по-особому, по-прокофьевски. Привлекло Мастера то, что в спектакле были возможны ситуации, традиционные для классического балета: бал, путешествия (Принц в поисках Золушки), преобразование героини, контраст основных характеров (Сестры, Мачеха и Отец).

Либреттистом спектакля стал Н. Волков, вместе с которым Прокофьев создавал балет в годы Второй мировой войны — между 1940-м и 1944-м. В письме Мясковскому от 12 июня 1943 года композитор сообщает: «Центральным

<sup>46</sup> Ариозо Снегурочки «С подружками по ягоды ходить», очевидно, получило вольный отсвет в побочной партии первой части Седьмой симфонии.

событием, вокруг которого мы сейчас возвращаемся, является наш предстоящий выезд в Молотов-областной для окончания “Золушки“, которую кировцы обещают начать ставить уже с августа, с тем чтобы выпустить премьеру до Нового года. Так как первые два акта у меня худо ли, хорошо ли набросаны, кажется, я смогу задушить эту красавицу в нужный для театра срок»<sup>47</sup>.

Премьера в Большом театре состоялась 21 ноября 1945 года (постановщик Р. Захаров, художник П. Вильямс, дирижер Ю. Файер). О своем подходе к этому вечному сюжету Прокофьев писал: «Основное, что мне хотелось передать в “Золушке”, — поэтичная любовь Золушки и Принца: зарождение и расцвет чувства, препятствия на его пути, осуществление мечты. Большую роль в моей работе над “Золушкой” сыграла сказочность сюжета, которая ставила передо мной как композитором ряд интересных задач — таинственность доброй феи-бабушки, фантастичность двенадцати карликов, выскакивающих в полночь из часов, отбивающих чечетку, напоминание Золушке о возвращении домой, стремительная смена стран света, куда попадает принц в поисках Золушки, живое поэтичное дыхание природы в образах четырех фей — времен года: весны, лета, осени и зимы — и их спутников. Но авторам балета хотелось, чтобы зритель в этой сказочной оправе увидел живых, чувствующих и переживающих людей. Н.Д. Волков и я обращали внимание на драматургическую сторону балета. В музыке Золушка характеризуется тремя темами. Первая тема — обиженная Золушка, вторая — Золушка чистая и мечтательная, третья, широкая, тема — Золушка влюбленная, счастливая. Я старался так изобразить в музыке характер милой Золушки, ее робкого отца, придирчивой мачехи, своенравных, задиристых сестер, горячего юного принца, чтобы зритель не оставался равнодушным к их невзгодам и радостям. Помимо драматического построения, для меня очень важно было, чтобы балет “Золушка” получился наиболее танцевальным, чтобы танцы вытекали из сюжетной канвы, были разнообразны, и чтобы артисты балета имели возможность в достаточной мере потанцевать и показать свое искусство. Я писал “Золушку” в традициях старого классического балета, в ней есть *pas de deux*, гавот, несколько вальсов, павана, пасспье, бурре, мазурка, галоп. Каждое действующее лицо имеет свою вариацию».

Сам же сказочный жанр словно провоцировал композитора обратиться к условности искусства танца. В период написания балета Прокофьев утверждал, что нужно сочинять не балетную симфонию, а танцы, которые должны вытекать из сюжетной канвы спектакля.

Среди тех, кто безоговорочно поддержал две лирико-комические партитуры Прокофьева для театра — «Золушку» и «Дуэнью» — был Шостакович. В музыкальной версии сказки Перро ему особенно нравились широта эмоциональной

<sup>47</sup> Переписка. Указ. изд. С. 471.

палитры, где, наряду с интимными и лирическими образами, музыка «Золушки» развертывалась до трагического звучания. В качестве примера последнего он указывал на финал 2-го действия.

Высказанная Шостаковичем мысль не возникла случайно. «Золушка» входит в число сочинений, которые Прокофьев писал в годы войны. 4 ноября 1945 года композитор выступил со знаменательным заявлением, которое передавалось по радио перед трансляцией концерта из его сочинений: «Все работники нашего искусства стремились своим творчеством внести вклад в борьбу советского народа с германским фашизмом. Непосредственно под впечатлением происходящих событий я написал сюиту “1941 год”, “Балладу о мальчике, оставшемся неизвестным” на текст поэта Павла Антокольского и симфоническую сюиту “Семен Котко” по моей опере на сюжет повести Валентина Катаева, рассказывающей о борьбе с немцами на Украине в 1918 году. В дни войны с германским фашизмом нам стали особенно близки и дороги страницы романа Льва Толстого “Война и мир” об Отечественной войне 1812 года, и мне захотелось написать оперу на этот сюжет». Присоединим сюда рождение монументальной Пятой симфонии, а также Седьмой и Восьмой фортепианных сонат-симфоний. «В связи с наступлением мира я написал “Оду на окончание войны”, в завершении которой из наступившей тишины постепенно возникает тема пробуждения радости, всё нарастающей к финалу»<sup>48</sup>.

Саму эмоцию радости Прокофьев сконцентрировал в завершении фрески, написанной уже после того, как отгремели салюты победы. Но есть два сочинения, созданные непосредственно в годы войны, которые своим богатырским пафосом воспевают «величие человеческого духа» (Пятая симфония) или дарят свет радости, иллюзию возможного счастья (как это воплощено в музыке «Золушки»). Появление обеих партитур датировано 1944 годом. О «Золушке» Прокофьев скажет, что «работа над балетом на либретто Н. Волкова была прервана в 1941 году. И далее с уверенностью обнадежит радиослушателей 1945 года: «Премьера “Золушки” состоится в ноябре в Большом театре. Ставит балет Захаров, дирижирует Файер, художник Вильямс, в роли Золушки выступят Ольга Лепешинская и Галина Уланова. В Ленинграде премьера “Золушки” должна состояться в Театре имени Кирова в декабре, в постановке Сергеева, бывшего первым исполнителем роли Ромео в моем балете “Ромео и Джульетта”». По поводу премьер, в частности, нового балета Прокофьев заблуждался в очередной раз. Но не ошибся великий Мастер в главном — он подарил Пятой симфонией и «Золушкой» свет радости, пусть тогда еще мерцающий. Своей верой в добро Прокофьев приблизил образы Мира и Красоты, что были так нужны людям, измученным, но не сломленным войной.

<sup>48</sup> Прокофьев С. О моих работах за годы войны // С.С. Прокофьев. МДВ. С. 122–125.

Через несколько месяцев после премьеры, 16 апреля 1954 года, Г. Уланова, несравненная Джульетта балетного театра Прокофьева, вспоминала предвоенную зиму, когда композитор стал расспрашивать: что бы она еще хотела станцевать? Сюжет «Золушки» предложил Прокофьев сам. Однако быстрому осуществлению этого замысла помешала война, и Уланова начала готовить «Золушку» уже в послевоенном 1946 году. Композитор и балерина много беседовали, и Прокофьев рассказал Улановой, «как и почему он до “Ромео и Джульетты” не верил в балет, не думал, что это искусство, способное с такой полнотой воплотить музыкальные и литературные образы».

Кстати, отношение к музыкальным характеристикам балетных образов было у композитора исключительно строгим. Уланова, например, «пробовала уговорить Прокофьева отдать Золушке чудесную тему феи-нищенки, но это было совершенно тщетно. Прокофьев — человек, не способный ни на какие компромиссы в своем святом деле. Если он видел и слышал данную тему как тему феи-нищенки, то не было на земле такой силы, которая была бы способна поколебать его или умолить отдать ее Золушке или кому бы то ни было»<sup>49</sup>.

Уже со времени создания музыкальной характеристики Джульетты композитор увидел и услышал для центрального образа портрет из трех тем. Одну из тем героини, ту, что свидетельствовала о ее русском происхождении, мы уже приводили: композитор называл ее *Золушка-обиженная*. Вторая *Золушка-счастливая*, зарождается во Вступлении балета, и будет мощно кульминировать в заключительном Amorosо (№ 50).

380 Andante dolcissimo  $\text{♩} = 60$

The image shows a musical score for measures 380-389. It is for Flute (Fl.) and Violin (V-ni). The tempo is Andante dolcissimo with a metronome marking of quarter note = 60. The dynamics are marked pp (pianissimo) and the articulation is legatissimo. The music features a delicate flute melody and a rhythmic violin accompaniment of sixteenth notes.

<sup>49</sup> Уланова Г. Автор любимых балетов // С.С. Прокофьев. МДВ. С. 264–270.

В ней триумф любви выражен одной из лучших любовных тем Прокофьева, которую он как бы продолжает договаривать в трех симфонических вальсах (Большой вальс и Вальс-кода во втором действии и Медленный вальс в третьем). Образ русского балета-симфонии, где ведущая роль принадлежит танцу, а не пантомимическим сценам, дорисовывает также Adagio Золушки и Принца. Третья тема героини, названная композитором *Золушка-мечтательница*, впервые появляется в ее номере-портрете «Золушка». Что же касается портретной характеристики Принца, то она, как и в предшествующем балете-трагедии, все же гораздо более эскизна, чем у центральных героинь. Задорный мальчишка, а в «Золушке» он Принц, что вскакивает на трон, как в седло, сродни своему тезке в «Любви к трем апельсинам», когда тот пробуждается от своей меланхолии.

Лейтжанром Принца становится галоп. Он возникает многократно (подобно Принцу в «Спящей красавице»), начинает свое путешествие в поисках обладательницы уникальной туфельки. Оттеняющей линией в «Золушке» выступают жанрово-бытовые эпизоды, в которых, по меткому наблюдению И. Нестьева, «утвердился типичный для Прокофьева иронический классицизм». Так, чуть шутовской церемонностью отмечена сюита танцев на балу, в том числе галантное пассье (№ 21), выступающее в окружении буры и гавота.

138 Allegretto  $\text{♩} = 63$

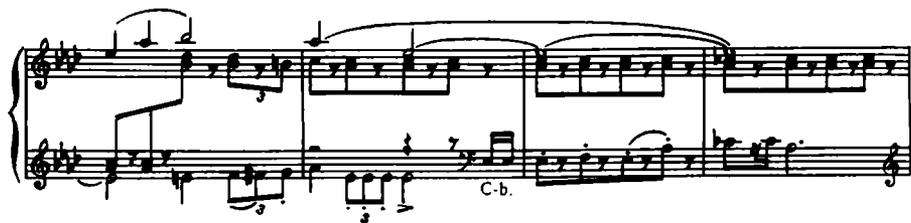
mp  
Archi, Арча

Здесь же, в торжественном церемониале бала, Прокофьев позволяет себе очаровательную шутку: в сцене «Угощение гостей» (разумеется, апельсинами) звучит наплыв знаменитого марша из оперы «Любовь к трем апельсинам» (№ 34).

Moderato  $\text{♩} = 100$

247 Принц подносит Золушке три апельсина.

pp  
Fl., V-ni  
Tr-ba  
Cor.



Триумфальный успех «Золушки» стимулировал желание Прокофьева создать следующий балет, снова на классический сюжет. Сдружившись с Лавровским композитор хочет писать с ним «Дон Жуана». Это было его давнее желание, еще с той поры, как «Ромео и Джульетта» ставились в Ленинграде. И он, и Вильямс, и Лавровский уже тогда готовились к воплощению мечты о новом балете. Но этому помешала война. Кажется, «Дон Жуан» задумывался по Байрону, а может быть, то был бы обобщенный образ, десятки раз трактовавшейся во всей мировой литературе от Тирсо де Молина, Перручио, Шедуэлла и Гольдони, до Мольера, Мериме, Пушкина и Блока.

Не решившись в свое время вступить в «соревнование» с национальным гением Римского-Корсакова в «Снегурочке», Прокофьева отнюдь не останавливало то, что к «Дон Жуану» писали музыку такие композиторы, как Моцарт, Керубини, Чимароза, что великий Глюк сочинил даже балет «Дон Жуан»<sup>50</sup>.

И все-таки русская тема взяла верх: та самая национально-историческая память жанра, что в ранних балетах мощно заявила о себе в лубочном «Шуте», имела богатырский отсвет в «Але и Лоллие», глубоко воплотилась в драматическом «Блудном сыне», в лирических страницах «Днепра».

Настал черед и самого крупного воплощения русской национальной эпики в балете — Прокофьев стал сочинять музыку к *«Сказу о каменном цветке»*. Рассказы, написанием которых так был увлечен молодой Прокофьев, ощутившей в себе писателя, теперь на склоне жизненного пути взывали снова к жанру повествования, переводению на язык музыки, неспешного рассказа, повести, баллады<sup>51</sup>.

Мясковский назвал «Каменный цветок» *огромным балетом с отличной музыкой*. Работа над «уральским балетом», как говорил Прокофьев,

<sup>50</sup> Уланова Г. Указ. изд. С. 270.

<sup>51</sup> Это направление всегда увлекало Мастера, создавшего и сольную инструментальную пьесу (Балладу для виолончели ор. 15), и удивительный мир основной темы первой части Второго фортепианного концерта. А далее путь пролегал через «Балладу о мальчике, оставшемся неизвестным» ор. 93 — к оперной «Повести о настоящем человеке».

протекала с исключительной интенсивностью: несмотря на параллелизм, обычный для его творческой лаборатории<sup>52</sup>. Мысль о Сказах Бажова и их возможной балетной версии практически одновременно осенила Л. Лавровского и М. Мендельсон-Прокофьеву. Композитор признавался, что «об Урале, о его природе, мечтал, еще находясь за границей». Первой воплощенной музыкальной мыслью стала тема Хозяйки Медной горы, которая поручена трубам. «Прокофьев пропел мне вступление к балету, дирижуя тростью, словно перед ним был целый оркестр... Он выглядел именинником»<sup>53</sup>.

Истинным величием, гимном могуществу природы открывается балет, в котором одной из главных действующих лиц становится Хозяйка Медной горы. Ее тема обрисована мощным унисоном труб.

Хозяйка Медной горы  
The Queen of the Copper Mountain  
Maestoso  $\text{♩} = 66$

Пролог

<sup>52</sup> Композитор даже попросил в 1952 году зафиксировать подробный перечень сочинений, над которыми лишь начинал работу. Это опусы 132–138, где перечисляются вторые редакции (2-я симфония, 5-я соната), замыслы новых партитур (6-й фортепианный концерт, 10-я и 11-я сонаты для фортепиано). Словом, и на исходе жизненного пути в творческом арсенале композитора сосуществовала серия произведений, к которым он поочередно обращался.

<sup>53</sup> Лавровский Л. «Сейф» творческого дара // С.С. Прокофьев. МДВ. С. 335.

Как тут не вспомнить давнее размышление Прокофьева, о том, что «произведение тогда хорошо звучит в оркестре, когда каждый инструмент играет самые естественные и приятные для него вещи... Ибо трудные фигурации в 9 исполнениях из 10 остаются платоникой, грязью и бессилием»<sup>54</sup>.

По установленной в поздних балетах традиции, главные герои наделяются в своем портрете разными образными составляющими. Так, вторая тема Хозяйки обусловлена уже не властью, а ее женственностью, лирической ипостасью. Нежная, возвышенная, трепетная, она словно длит традицию Римского-Корсакова не только вводить контрастную пару героинь (Марфа — Любаша, Снегурочка — Купава), но и делать портрет каждой из них образно многоплановым. В лице Хозяйки обнажен контраст между миром реальности и фантастики. Ее вторая мелодия поручена солирующей флейте, затем кларнету в сопровождении струнной группы<sup>1</sup>.



Кстати, сам облик приведенной темы достаточно наглядно свидетельствует о сродстве фантастических персонажей Прокофьева с Римским-Корсаковым (добавим сюда, что и музыка «Каменного цветка» рождалась не желанием проиллюстрировать Бажова — в сюжетную канву балета вплетены несколько сказов писателя, а была вдохновлена идеей показать *раздумье о судьбе художника, подвижничество творческой личности*). Ну как здесь снова не увидеть воздействие эстетических позиций автора «Садко».

«Каменный цветок» был Прокофьевым приближен к жанру романтической поэмы. Основой хореографической пьесы стало не последовательное изложение событий (как в «Ромео и Джульетте», «Золушке»), а лирические *размышления-монологи* главных героев.

«Сказ о каменном цветке» — одно из самых национально-русских сочинений Прокофьева. В основу либретто (авторы сценария — М. Мендельсон-Прокофьева и балетмейстер Л. Лавровский) положены сказы из сборника «Малахитовая шкатулка» П. Бажова, и прежде всего «Каменный цветок» и «Горный мастер». Отдельные мотивы привлечены из сказов «Приказчиковы подошвы», «Огневушка-поскакушка», «Медной горы хозяйка».

<sup>54</sup> Мендельсон-Прокофьева М.А. О С.С. Прокофьеве // С.С. Прокофьев. МДВ. С. 212.

Работа над музыкой балета увлекла композитора. «Сказ» сочинялся в очень сжатые сроки: первые эскизы были сделаны 18 сентября 1948 года, партитура окончательно завершена весной 1949 года. Постановка балета в Большом театре откладывалась, но в 1953 году начались репетиционные работы. По просьбе Л. Лавровского Прокофьев дописывал отдельные номера. 5 марта 1953 года, в последний день своей жизни, композитор закончил партитуру дуэта Катерины и Данилы<sup>55</sup>.

В сюжетной канве балета сплетены несколько ведущих линий: идея вдохновенного свободного творческого труда, прославление душевной красоты русского человека, воспевание величия и мощи русской природы и тема верной, все преодолевающей любви.

В период работы над балетом композитор писал: «Я придерживаюсь того убеждения, что композитор, как и поэт, ваятель, живописец, призван служить человеку и народу... Он прежде всего обязан быть гражданином в своем искусстве, воспевать человеческую жизнь и вести человека к светлому будущему... Как и в своих предыдущих балетах, в «Каменном цветке» я стремился к тому, чтобы наш зритель увидел на сцене знакомых ему по сказкам персонажей не только танцующими, но чувствующими, переживающими, волнующими его своими горестями и радостями»<sup>56</sup>.

Если в дилогии «Ромео» — «Золушка» подчеркивалось несколько второстепенная в драматургическом плане роль центрального мужского персонажа, то в «Каменном цветке» Данила получает совсем иные полномочия. Свидетельствует об этом наличие трех лейтмотивов, которые призваны создать объемный портрет героя. Мастер-умелец Данила обрисован группой тем, получающих широкое симфоническое развитие в музыке спектакля. Первая выражает спокойную силу и красоту этого образа. Широкая и напевная, интонационно близкая русской народной песне, она излагается в оркестре струнной группой. Сосредоточенная, неторопливая вторая тема связана с поисками живого цветка, ставшего прообразом цветка Каменного. Словно призадумался Данила, хочет «полную силу камня самому посмотреть и людям показать».

Третья тема, взволнованная и стремительная, рисует процесс работы Данилы над малахитовым камнем. Композитор называл эту тему «буравчиком» и говорил, что воспроизвел в ней стук молотка по зубилу.

<sup>55</sup> Премьера спектакля в Большом театре Союза ССР состоялась 12 февраля 1954 года. В постановочную группу балета вошли балетмейстер Л. Лавровский, дирижер Ю. Файер, художник Т. Старженецкая. Главные роли исполняли: Г. Уланова, В. Преображенский, А. Ермолаев, Н. Горохова.

<sup>56</sup> См. газету «Советское искусство», 1951, № 92, 7 ноября.



В галерее тонко выписанных, поэтичных и кристально чистых женских образов, созданных и воспетых композитором в его балетных сочинениях, Катерина выделяется подчеркнуто национальной характеристикой. Образ русской девушки возникает то в задумчивых, то в оживленных и радостных мелодиях. Тема, звучащая при первом появлении Катерины, отличается проникновенной лирикой и задушевностью. В картине помолвки, в сцене прощания Катерины с подругами, композитор вводит подлинную уральскую песню «Восходит красно солнышко».

Два образца уральского фольклора, собранные во время экспедиций за песнями, проводимых многие десятилетия Кабинетом народной музыки Московской консерватории, были для Прокофьева специально расшифрованы.

Кроме того, композитор ввел в ткань балета две свои обработки — «Дуношка» и «Чернец», опубликованные под ор. 104. Подчеркнем также важность другого момента, для Прокофьева принципиального: *он не столько цитировал песенный материал, сколько работал на Словаре главных выразительных средств языка фольклора*. Это, естественно, в корне отличало трактовку песенности в таких, рядом написанных сочинениях, как «Сказ о каменном цветке» и «Повесть о настоящем человеке». В частности, как к собственному тематическому материалу Прокофьев отнесся к песне «Чернец». По своим первичным жанровым признакам это скоморошина. Введя ее в обрисовку портрета злого и бессердечного приказчика Северьяна, преследующего Катерину, композитор нарочито деформировал ее родовые черты, наделив жесткими ритмами и обостренно гармоническими комплексами.

По контрасту именно с такими действующими лицами и драматическими коллизиями с особой силой предстала в балете любовная лирика.

Тема любви Данилы и Катерины — одно из прекраснейших лирических откровений Прокофьева. Прообразом этой темы послужила ранее написанная композитором фортепианная пьеса «Вечер», включенная в сборник «Детская музыка» (ор. 65). Лирическая непосредственность, задушевность и яркая эмоциональность сделали этот образ одним из значительных в балете.



В образе Катерины несложно увидеть отражение отдельных черт не столько балетных, сколько героинь отечественной оперной классики, в частности, уже упоминавшейся «Снегурочки» и в меньшей степени «Садко». На драматургическом уровне — это участие в любовном треугольнике вокруг Данилы-мастера (женственная Хозяйка и Катерина, в руках которой и топор спорится). На уровне привнесения в балет оперных форм — введение монологов как важных составляющих. Неслучайно первый постановщик Ю. Григорович не только обозначал в афише структуру балета — в трех действиях, но и озвучил главное — в девяти монологах, как бы идущих от лица действующих лиц. Трепетом искреннего чувства окрашен монолог Катерины «Где ты, Данилушка?»<sup>57</sup>.



Балетное творчество Прокофьева стало стимулом новых идей не только для хореографов, но и для сценографов. Последние, в частности, отмечают: «Работа над живописным воплощением музыкальных образов Прокофьева несовместима с иллюстративностью, зрелищной пышностью декораций». Ранние опыты оформления прокофьевских спектаклей на родине (В. Дмитриев в Театре имени Кирова, М. Рабинович в Большом) были отмечены подчеркнутой эксцентрикой, стремлением к самодовлеющей театральности. Линия жизнеподобной театральной декорации началась с П. Вильямса в «Ромео»: дух Возрождения, воплощенный в музыке Прокофьева, был художником схвачен точно. В его же «Цветке» общее колористическое решение было подсказано сказочным характером музыки. «Цветок» стал живым воплощением музыки и театра. Важно, что специальное оформление здесь не было пышной рамой, безразличной к содержанию музыки. Это — среда действия,

<sup>57</sup> «Думами о Данилушке» названа сцена и танец Катерины в пятой картине (№ 25). Как «Думы Данилы» обозначен финал второй картины (№ 15).

изменяющаяся, свободно-подвижная, живущая одной жизнью как с динамикой мизансцены, так и с вечно меняющейся музыкой. *Художник должен изначально доверять музыке*, тогда он будет максимально полно раскрывать ее особенности и характер<sup>58</sup>.

Итак, за период всего пятнадцати лет Прокофьев создал три монументальные балета, причем интервал между их рождением был невелик, всего по 4-5 лет («Ромео» — 1935–1936 гг., «Золушка» — 1940–1944 гг., «Каменный цветок» — 1948–1950 гг.). В сказанном, думается, заключено еще одно подтверждение *непериферийности жанра балета*, где над партитурой «Цветка» уходящий Мастер работал даже в последний день своей жизни! Этим и завершим историческую горизонталь в представлении балетов Прокофьева и перейдем к стиливой вертикали.

### Антракт Стиливая вертикаль

По сравнению с оперой, балетная эволюция Прокофьева воспринимается более наглядно, ибо она была очевидно последовательной: от одноактных, резонирующих канонам дягилевской антрепризы (работы на заданную тему в предустановленных образно-смысловых параметрах), — к независимому следованию рождающимся замыслам. Однако ни один заказ не был бы Прокофьевым реализован, если бы не соотвествовал его художественному восприятию самого жанра.

При рождении ранних балетов Прокофьев широко пользовался безадресными тематическими заготовками. Вот одна из характерных записей, в связи с «Днепром»: «Я немедленно сел за балет: из записных книжек наскреблось много материала, так что сразу оформилось несколько номеров». В период же с начала 1930-х годов, когда рождались партитуры поздних балетов, декларируется иное: необходимость для рождающегося опуса одномоментного создания либретто и музыки, а также доминирование танцевальности над пантомимой. По этому поводу он замечает: «Балет надо делать чисто танцевальный, исходя из музыки, специально для танца написанной». И еще одно, не менее существенное для балетного кредо, замечание: «Балет надо делать легким, танцевальным».

В составлении либретто Прокофьев опирается на собственное режиссерское предслышание, а потому нередко либретто делает сам. Если же существует соавтор, это, по сути, не меняет ситуации, т. к. композитор все равно предельно активно участвует в литературной работе. Нередко можно встретить заключение типа «сюжет был готов в каких-либо пять минут»

---

<sup>58</sup> См. ст.: Художник в театре Прокофьева // Советская музыка. 1994. № 4.

(о «Шуте», где свободно монтировались сюжетные ситуации разных сказок). О второстепенности сюжета Прокофьев говорит в связи с «Блудным сыном» и «Днепром»: «Сюжет мы наметили с Лифарем лишь приблизительно. Установили основное настроение как мягко-лирическое и разметили номера с точки зрения хореографической и музыкальной»<sup>59</sup>.

Если Рахманинов, по его свидетельству, не однажды искал подходящий сюжет для балета (с этим он, например, обращался к А. Зилоти), то Прокофьеву предложения по поводу сюжета, возможного на балетном театре, делались на протяжении всей жизни. Многое здесь, естественно, оставалось лишь в замыслах, часть сразу отвергалась. Так, напомним, задуманный для Иды Рубинштейн балет на библейский сюжет, свелся к идее о царе Соломоне, но так и не был осуществлен.

Сохранился и приведен в *Дневнике* сценарий неосуществленного балета «Ключ скрипичный и ключ от сардинок», где первый старается разместить на пяти линейках шестнадцатые и паузы — с ними-то у него сладу нет. Сардинки же, напротив, боготворят свой ключ, давший им свободу. Однако запах оливкового масла повергает представителя искусства в бегство.

Серию сюжетов предлагают Прокофьеву деятели театра, работавшие над постановками его балетов. Леонид Лавровский, как и композитор, живший летом 1946 года на Николиной Горе, «уговаривает Прокофьева писать балет “Дон Жуан” или “Отелло”, — сообщает М. Мендельсон. Сережа смог бы написать потрясающий балет “Отелло”, но этот сюжет отталкивает его своей мрачностью. Он говорит, сущность этого сюжета — “порча крови и порча настроения”. По поводу самого сюжета композитор еще говорил, что он “не хочет иметь дело с Яго”. Во время третьего визита в СССР, в 1933 году, зафиксировано: «С. Радлов предлагает написать балет для Мариинского театра на Тиль Уленшпигель, взятый под революционным углом» (II, 826). Прокофьев саму идею отвергает.

Контакты с разными либреттистами (как и хореографами) редко когда удовлетворяли Прокофьева. В этих ролях выступали деятели разных творческих специальностей: художники (Г. Якулов, М. Ларионов), артисты балета (Б. Романов, С. Лифарь), литературные работники (Б. Кохно), хореографы (Л. Лавровский), поэты (С. Городецкий). По поводу последнего Прокофьев говорил не лестно, что «он ужасен как сотрудник, и это несчастье — работать с таким неизобретательным Городецким». За Городецкого Прокофьев сочинил подробный план сценария «Алы и Лоллия»<sup>1</sup>.

Разумеется, многие великие музыканты, в том числе и Шостакович, сходятся в том, что «работа композитора начинается, по существу, с работы драматурга».

<sup>59</sup> Письмо П. Сувчинскому от 24 июня 1925 года // П.П. Сувчинский. Указ. изд. С. 25.

Он продолжает: «Все равно: пишет либретто сам композитор или другой человек. Иначе, сколько бы ни было в произведении хорошей музыки, всегда будет ощущаться в ней нечто буферное. Нужно, чтобы сюжет переводился на музыкальный язык не “под копирку”, а свободно, вольно, оставляя простор тому потоку чувств, в выражении которого неповторимо сильна музыка, и только музыка»<sup>60</sup>.

Последнюю мысль можно было бы поставить эпиграфом к позднему балетному творчеству Прокофьева, когда музыка пишется как развернутая хореографическая симфония, восходящая к многоактной структуре драмбалета, с его последовательно сюжетной фабулой<sup>61</sup>.

Действие поздних балетов Прокофьева, освобожденное от подробностей разного рода, но обладающее и внешней, и внутренней динамикой, строится на преимущественном развитии не только чисто танцевальных форм, но и с опорой на симфонический ток музыки. Противоположение интонационных миров (наличие, как и в опере, образно-интонационной антитезы) обозначилось как ведущее свойство в классическом балетном симфонизме, где обязательным было и соприкосновение интонационных сфер в их развертывании<sup>62</sup>. Показательно, например, что симфонизм «Ромео» восходит не к контрасту лейтмотивов, а к конфликту интонационных сфер. Характеризующие их тематические комплексы гибки, изменчивы, способны постоянно появляться в новом качестве.

В каждом балете Прокофьева метод симфонизации определяли те композиционные принципы, что предопределялись ведущими закономерностями музыкальной драматургии. Здесь по-разному предстали типичные образные сферы творчества Прокофьева: эпика («Сказ о каменном цветке», «Ала и Лоллий»), комедийное звено, нередко балансирующее на грани эксцентрики («Шут»), и остро гротесковое начало (Северьян в «Сказе», Меркуцио и Маски в «Ромео»). А рядом — лирика («Блудный сын», «На Днепре», «Ромео»), драматическая и трагедийная образность («Ромео», «Сказ»), фольклорные ориентиры («Шут» и «Сказ»).

Как и в других сферах творчества, Прокофьев в балете тяготел к межжанровым связям. Рождались балет-симфония («Ромео»), балет-сюита («Сталь-

<sup>60</sup> Руднева Л. Дом на Брюсовском. Указ. изд. С. 5.

<sup>61</sup> Либретто трех поздних балетов (сотрудниками балетного театра Прокофьева, напомним, становятся Н. Волков, Л. Лавровский, М. Мендельсон) создается по высочайшим образцам мировой литературы. Они охватывают основной круг содержания таких разных жанров, как трагедия («Ромео»), сказка («Золушка»), эпический сказ («Каменный цветок»). Здесь даже краткие прокофьевские словесные комментарии, в частности, те, что опубликованы в буклетах перед премьерой, как всегда, отличаются особой меткостью в характеристике тематизма, портретных зарисовок.

<sup>62</sup> В балетах второй половины XX века, например, у Щедрина, эта тенденция перерастает во взаимоисключающий контраст, который композитор определяет в виде «конфронтации разных музык».

ной скок»), балет-поэма («Каменный цветок») и балет-притча «Блудный сын». Вместе с тем Прокофьев не писал оперы-балеты (как, например, Римский-Корсаков) или балеты-оратории. Введению вокала, хорового звучания, балетный жанр станет отдавать дань уже во вторую половину XX столетия.

Сближение же с оперой способствовало музыкальной живописности портретных характеристик, закреплению в балете таких исконно оперных форм, как дуэт-Adagio (согласия, разногласия) или монолог. Не вводил, однако, Прокофьев в балет вокал в виде хоровых эпизодов (наподобие «Щелкунчика» Чайковского или «Пламени Парижа» Асафьева)<sup>63</sup>.

Вместе с тем балеты Прокофьева, как и его оперы, широко напитаны речевым мелосом, эстафетно воспринятым от Мусоргского. Однако пластичность тематизма нигде не переросла в иллюстративность. Абсолютно естественно именно то, что в балетах иначе, гораздо сильнее, чем в опере, проявилось свойственное Прокофьеву умение передавать в звуке пластическое изображение, которое как бы подразумевало присутствие мимики и жеста. С этим связано и обретение устойчивых ритмоформул, обусловленных изображением поступи, походки, типов движения, и шире — характера самого персонажа (напомним о походке в перевалку Кормилицы Джульетты, о сочетании маршевости и прыжков у Меркуцио, о степенности поступи философа Лоренцо). В балетах Прокофьева, как и в других его музыкальных текстах для театра, широко применяется оstinatное движение, часто вводятся оstinатные формулы. В оперных партитурах были обозначены ссылки на оstinато безумной Любки («Семен Котко»), тему смятенной Ренаты («Огненный ангел»). Чтобы дополнить череду общеизвестных примеров, назовем в балете такие остроэкспрессивные эпизоды, как трагическое шествие с телом убитого Тибальда (№ 36), похороны Джульетты (№ 51). В этом же ряду — тема смертельного напитка в «Ромео» или хор «пи-ти, пи-ти» в сцене смерти князя Андрея («Война и мир»).

В контексте сказанного исследователи справедливо заключают, что, подобно Чайковскому, Прокофьев привносит в балет принципы оперной характеристики, что проявляется в большей метроритмической и композиционной свободе и в широте дыхания оркестрового текста. «Сочетание изобразительного и выразительного начал — пантомимы и танца — приблизило балетный дуэт Прокофьева к дуэту оперному, с его сплавом речитатива и вокальной мелодики»<sup>64</sup>.

Убедительно доказывает наличие вокального «присутствия» в оркестровой партитуре Прокофьева Альфред Шнитке, который утверждает, что в симфоническом тексте «подобно тому как унисон может расщепиться в двухголосии, так и в двухголосной теме могут разворачиваться островки трех-, четырехго-

<sup>63</sup> Последний продолжил тенденцию вокализации музыкального текста балета в «Бахчисарайском фонтане», где полностью процитировал романс А. Гурилева.

<sup>64</sup> Катанова С. Музыка советского балета. Л., 1980, С. 84.

лосия. Такого рода “хор” с переменным количеством голосов чрезвычайно типичен для Прокофьева. *Это именно хор (по образцу певческого хора)*, так как он обычно складывается из двухголосия, дублированного в октаву (первые, вторые скрипки — “женские” голоса; альты и виолончели — “мужские”)<sup>65</sup>.

Как видим, в операх и балетах Прокофьева, по сути, оказались сходными некоторые принципы симфонического объединения материала. Начнем с напоминания роли сквозных сцен, состоящих из кратких эпизодов, монтирующихся свободно, но с учетом повторения наиболее музыкально значимых фрагментов. Словом, излюбленная композитором теза об ориентации крупных разделов оперной формы на структуру сцены письма Татьяны оказывается универсальной. Прокофьев сам засвидетельствовал, что ее отражение присутствует в балетах — как ранних, так и поздних.

В симфонизированных балетных партитурах может иметь место наличие крупного сквозного рефрена, как бы цементирующего форму в масштабе всего спектакля (речь идет о знаменитых прокофьевских «китах»). Примеры проявления этой тенденции находим в «Шуте», с его пятикратным развитием одной темы в антрактах (в «Повести о настоящем человеке» аналогичную роль выполнял смысловой рефрен: «Ты же советский человек»).

Лейтмотивная система как важнейший принцип театрального симфонизма применялась Прокофьевым и в балетных спектаклях. Однако следует обратить внимание, что в ранних балетах лейтмотивные характеристики все же более локальны, так как если они и вводились, то исключительно с целью более пространной экспозиции *образа-данности*. О таких собирательных темах можно скорее говорить как о звуковом портретировании (таковы, например, мелодии, закрепленные за образами Алы в «Але и Лоллии», Купца и Молодухи в «Шуте», Барышни и улицы в «Стальном скоке», Красавицы в «Блудном сыне»).

Во всех трех поздних балетах центральные герои наделены в своих портретах множественными лейтмотивами (Джульетта, Золушка), которые проходят длительный путь симфонических метаморфоз. Каждый из них (включая в «Каменной цветке» две лейтмотивные характеристики Данилы и Хозяйки Медной горы) задуманы и воплощены Прокофьевым как *тема-процесс*.

Кроме того, лейтмотивная сфера поздних балетов укрупнена *темами-обобщениями чувств героев*. В виде ступков открыто-романтической экспрессии эти лейтмотивы получают интенсивнейшее развитие на протяжении всей партитуры: своими ключевыми интонациями они оплодотворяют весь лирический тематизм, а в целостном варианте широко предстают в кульминационных зонах спектакля. Речь идет о таких ярчайших проявлениях, как темы люб-

<sup>65</sup> Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева (на материале его симфоний) // Альфред Шнитке. Избранные статьи о музыке. М., 2004. С. 154. (Выделено мной. — Е. Д.)

ви в «Ромео» и «Каменном цветке», или Amogoso в «Золушке», где лирические дуэты сохранили статус средоточия внутреннего, глубинного наполнения.

В связи с вокальной насыщенностью позднего инструментального тематизма можно говорить о специфическом преломлении в балетах Прокофьева и некоторых оперных форм, прежде всего, монолога. Об этом шла речь в связи с ролью подразумеваемого слова в постановке Ю. Григоровичем «Каменного цветка».

Наличие в поздних балетах сквозного симфонического развития, опирающегося на развернутую лейтмотивную систему, — лишнее доказательство сближения жанра с оперой.

Три поздние балета не совпадают между собой ни в жанровой типологии, ни в драматургических ориентирах. *Балет-трагедия* «Ромео» более всего резонирует эстетике драматического симфонизма Чайковского («Пиковая дама», Шестая симфония). «Золушка» на свой лад преподносит в мировой *романтической сказке* идею преобразования героини («Спящая красавица», «Коппелия», «Конек-горбунок»). «Каменный цветок» принадлежит к редкому жанру *эпического балета*, с неторопливым темпоритмом развития.

Существенно то, что при создании симфонических партитур (оперных и балетных, инструментальных концертов, симфоний) в творческом процессе композитора огромную роль играло *исполнительское, в частности дирижерское, предслышание*. Лина Прокофьева свидетельствует: «В основном Сергей Сергеевич дирижировал первыми исполнениями своих балетов, опер и симфонических произведений. Движения его были угловатые, резкие»<sup>66</sup>.

Индивидуальность дирижерского прочтения Прокофьева высоко оценил Рахманинов, присутствовавший, в частности, на премьерах *Скифской сюиты* в Петрограде и «Блудного сына» в Париже. По воспоминаниям А.В. Оссовского, на премьере 16 января 1916 года Рахманинов был «в необычном для него возбуждении, тут же в зале сказал: “При всем музыкальном озорстве, при всей новаторской какофонии, это все же талантливо. Мало у кого такой стальной ритм, такой стихийный волевой напор, такая дерзкая яркость замысла. Последняя часть — “Шествие солнца” — предел какофонии, но прямо ошеломляет силой и блеском звучности»<sup>67</sup>.

Дирижировал Прокофьев редко, хотя ряд балетных партитур, созданных у Дягилева, представлял на премьерах сам. Не удивительно, что перед премьерой «Блудного сына» волновался, что давно не стоял за дирижерским пульсом и попросил у Кусевицкого несколько уроков. В советский период эта практика исчезла. Сохранились лишь отдельные интересные дирижерские ремарки композитора. В их числе некоторые мысли о темпах в балете. Прокофьев, в частности, говорил: «Есть темпы, которые можно немного из-

<sup>66</sup> Прокофьева Л. Из воспоминаний // Сергей Прокофьев. 1953–1963, М., 1962. С. 171.

<sup>67</sup> Цит. по: Музыкальный современник. 1916, 13 ноября.

менить в угоду танцору; есть другие, к которым надо подтянуть танцора» (II, 701).

Прокофьев был крайне придирчив к аспектам взаимосвязи на сцене музыки и пластики, справедливо считая, что *всё, что хореографу требуется для сценического воплощения, он не только может, но и должен извлечь из партитуры*. При участии в постановках Прокофьев мог обрушиться на хореографа, который, по его мнению, совершенно не понимает его музыки.

Многие исследователи сходятся во мнении, что успех русского балета в начале минувшего века во многом объяснялся очевидным возвышением мужского танца. Со времени романтизма привыкли поклоняться женщине — Музе, Диве, Приме-балерине. Восхищаться же грацией и красотой танца мужчины было не принято. Однако уже в первые сезоны Дягилева именно Нижинский, Мордкин, Волинин, позже Лифарь, а не только Павлова, Гельцер, Карсавина, Коралли, стимулировали невиданный успех русской антрепризы.

М. Фокин убедительно пишет и о новой роли коллективного танца, особенно после «Половецких плясок»: «До того задачи кордебалета в спектакле сводились главным образом к фону для танцев балерины или солистов, словом, к аккомпанементу. Были танцы кордебалета совершенно без участия солистов. Все же задачи его сводились к орнаменту в движении, к объединению танцующих в одном ритме. Были ласкающие глаз переходы в группировки. Но о выражении чувств, об экстазе, о душевном подъеме с кордебалетом не говорили. Создать танец волнующий, возбуждающий было для меня интересной задачей»<sup>68</sup>. И действительно, массовые танцы в XX веке уходят от традиционной интерьерности, визуального аккомпанемента примам и становятся важной составной частью общей драматургии балета.

На мужском превосходстве как раз акцентировали внимание уже ранние спектакли Прокофьева и Стравинского. Такие разные герои, как Петрушка и Аполлон, Лоллий, Шут и Матрос, в балете становились лидерами не только в сольных, но и в массовых сценах, коим теперь уделялось внимание не меньшее, чем центральным героям.

Роль женских образов значительно усиливается в балетах Прокофьева 1930–1940-х годов — в связи с расширением в этих партитурах лирического начала. Джульетта, Золушка, Хозяйка медной горы и Катерина стали отражением разных ипостасей лирической образности. При этом очевидно и другое: по сравнению с Джульеттой и Золушкой, роль Ромео и Принца (соответственно и их музыкальные характеристики), оказываются менее рельефными и развернутыми. Пожалуй, более уравновешенным в музыкальных правах с Хозяйкой и Катериной становится Данила.

<sup>68</sup> Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Л., 1981. С. 128.

Вместе с тем среди мужских персонажей есть у Прокофьева и образ исключительной значимости и живучести, отсветы и предвестники которого можно встретить не только в разных балетах Прокофьева, но гораздо шире — во всей инструментальной музыке композитора.

Речь идет о *Меркуцио как характерном выразителе особой прокофьевской игровой скерцозности, не лишенной одновременно изысканности и бравады*. Меркуцио — корифей толпы, которая может веселиться, но может стать и угрожающей, натворить бед. Меркуцио охарактеризован сферой гротеска, скорее озорного, чем злого. Преобладают лапидарные темы-формулы, отмеченные сменами внутренних акцентов. При этом они способны сохранить свои очертания во всех причудливых метаморфозах. Заметна и импульсивная роль остинатности. Подчеркнем существенный момент: в связи со сквозной функцией данного персонажа справедливо будет говорить о целой *серии меркуцианских тем как рассредоточенных образно-смысловых вариациях, имеющих реализацию не только в театральной музыке композитора, но и в его инструментальных сочинениях*.

О том, что Меркуцио стал для Прокофьева образом-символом, героем универсальным, свидетельствует яркий факт: создавая летом 1939 года для грандиозного парада «Музыку для физкультурных упражнений», композитор, в связи с характером выступлений, намечает различные образные сферы. Уже на первой черновой странице сценарного плана четырежды (!) по разным поводам и ситуациям встречается собирательная помета: «Меркуцио». № 5, например, комментируется так: «Преодоление препятствий. 40 секунд (*Меркуцио, но не очень стремительно*), № 9 — «Бой». № 1. 20 секунд (*как Меркуцио, но яростно*)».

При переписке черновой разметки набело композитор снова помечает для себя: «*Меркуцио. Чуть медленнее, и не очень стремительно — из них 4 секунды концовки с акцентом в конце*»<sup>69</sup>.

Балетный Меркуцио, дразнящий и неистовый, изящный и безудержный, имел на театре Прокофьева предшественников. Это, например, Труффальдино в «Апельсинах», человек, который умеет смешить. Он просто обязан рассмешить принца своими плясками и пантомимами (среди последних — сражение уродов на дубинах, борьба пьяниц и обжор за провиант). Труффальдино, как распорядитель, готовящий празднества, все время взаимодействует с толпой и с придворными, провоцируя танец и хохот последних, когда, наконец, принц рассмеялся. Не только характерное для этого героя система музыкальной звукожестовости, но и органическая взаимосвязь с массовой сферой позволяют *причислить Труффальдино к предтечам Меркуцио*. О блистательном музыкальном портрете этого героя, переданного Прокофьевым-

<sup>69</sup> Медведева И. Черное лето 1939 года // Сергей Прокофьев. Воспоминания, письма, статьи. М., 2004. С. 335, 340.

пианистом в камерной версии одноименного номера фортепианной сюиты, вспоминает К. Аджемов: «Меркуцио отразил молодого кавалера того времени; изысканный, привязчивый, благородный Меркуцио есть замечательнейшее лицо изо всей трагедии. Это пушкинская мысль озаряет прокофьевское создание. Неукротимая жизнерадостность (подлинное *giocoso*), стремительность развития, броская ритмика. Прокофьев “пояснял” своего Меркуцио за роялем с такой же солнечностью. Его фразировка *con brio* с неожиданными *brusco* была вызывающе напористой, не говоря о могучей ритмической воле. Небольшой эпизод *Moderato scherzando* в передаче Сергея Сергеевича напоминал шутовскую интермедию. Ускользящие пассажи на фоне добродушно синкопирующего сопровождения он просил играть очень тихо и “полностью безразлично”. Когда же сценой полностью завладел Меркуцио, то казалось, что рояль не вынесет буйного натиска прокофьевского темперамента. Действительно, звучание было “и праздничным, и страстным”<sup>70</sup>.

Прямой родственник многозначных образов шутов у Шекспира (среди них назовем и образ Риголетто Гюго), Меркуцио — корифей толпы, который способен веселиться в повседневности, но может и стать угрожающим, натворить беду. Меркуцио охарактеризован интонационной сферой гротеска озорного (вплоть до inferнального смеха).

Дети улиц — Шут, Меркуцио, Труффальдино — живут полноценной жизнью в толпе, нередко вовлеченной в большое праздничное действо, каким являлся, например, *карнавал*. А он в музыке Прокофьева стал одной из любимых форм воплощения танцевальной музыки не только, естественно, в балетах, но и в инструментальных сочинениях, операх. Завершая первое действие «Обручения» карнавалом в ночной Севилье, композитор засвидетельствовал, что здесь он позволил себе «большой балет»<sup>71</sup>.

Среди героев всех карнавалов Прокофьева нетрудно разглядеть и маску Меркуцио. Танцевальные формулы и жанры, также как и типологизированные балетные ситуации, складывающиеся столетиями, у Прокофьева получали не только симфоническое преломление, но и как бы особую подсветку от его композиторской индивидуальности.

<sup>70</sup> Аджемов С. С. С. Прокофьев // Незабываемое. Воспоминания. М., 1972. С. 15–16.

<sup>71</sup> Рядом с карнавалами должны быть упомянуты и картины боя, поединков враждующих сил, часто встречающиеся в разных жанрах музыки Прокофьева. Среди развернутых симфонических картин и антрактов такого толка назовем «Ледовое побоище» в «Алекサンドре Невском», поединок Рупрехта и графа Генриха («Огненный ангел», батальная направленность разработки и коды первой части Шестой симфонии). И если поединки в балете-трагедии «Ромео» — сражение не на жизнь, а на смерть (гибель Меркуцио и Тибальда), то в комических театральных сочинениях бои героев изначально задуманы как «не страшные»: сцена убийства шутиных жен («Шут»), сражение уродов на дубинах («Апельсины»), поединок Фердинанда и Антонио («Дуэнья»).

В прокофьевских карнавалах калейдоскопически быстрая смена характеристических тем-образов оказалась сродни свойственной композитору кадровости: возникал активно движущийся фон. Вместе с тем прокофьевский карнавал как бы изнутри взрывал некоторую статику сюиты характерных танцев, обусловленную ее дивертисментной направленностью. Выделим из множества примеров № 22, № 24 и № 30 во втором действии «Ромео», где первый из них берет на себя роль рефрена в линии массовых сцен акта.

Неизменным участником прокофьевского карнавального театра стала тарантелла. Опираясь на ее многочисленные образцы в отечественной музыке, Б. Асафьев справедливо говорил о *рождении в России жанра «русской тарантеллы»*. В инструментальной музыке сошлемся в качестве примера на финал Восьмой сонаты Прокофьева, эпизод «Ирисники и Папиросники» в «Стальном скоке», а также на вторую часть Виолончельного концерта Мясковского<sup>72</sup>.

Танцы разных народов и времен густо рассеяны по всему творчеству Прокофьева. Их освоение композитор начинал в весьма нежном творческом возрасте — в пять с половиной лет он сочинил «Индийский галоп», первую мелодию, которую записала мать, а далее, в шесть лет, были придуманы вальс, марш и рондо; в семь — марш в четыре руки. Затем, как известно, последовали многие серии «песенок» (эти миниатюры свое название получили во время занятий с Глиэром, который познакомил юного композитора с трехчастной «песенной формой»). Пьесы-подарки к семейным праздникам — их более шестидесяти — впоследствии либо целиком переносились в крупные работы (как уже указывалось, пьеска «Карнавал» — в Первый фортепианный концерт), либо использовались в виде интонационного фонда для рождения того или иного эпизода — на театре или в инструментальном творчестве. Начало «Песенки» № 4 из Первой серии И. Нестьев приводит как пример, уже во многом напоминающий зачин знаменитого Марша из «Апельсинов». Как видим, сам жанр был открыт еще в детские годы, во времена создания «песенок», что затем нашло отражение в ранних фортепианных циклах — ор. 3, ор. 12. В творчестве Прокофьева марш словно путешествует во времени. Марш помещен, например, в «Детскую музыку» (ор. 65 № 10). Сочинил Прокофьев и Симфонический марш ор. 88, открывающий серию его военных композиций, и Марши для духового оркестра ор. 99. Среди театральных маршей свое место

<sup>72</sup> Для придания локального колорита балету или опере Прокофьев использовал разные танцы. Они включались в сцены действенные, а также нередко привлекались в балах и карнавалах (в их числе — карнавал в ночной Севилье, венчающий первую картину «Дуэньи»). Использовались: менуэт (шестая картина той же оперы), гавот («Ромео», «Классическая симфония»), марш («Любовь к трем апельсинам», «Танец рыцарей» в «Ромео», марш-выход маленького Ивана в фильме «Иван Грозный»), пасспье, бурре, галопы («Золушка», Седьмая симфония), румба, самба («Повесть о настоящем человеке»), фольклорный танец (пляс Северьяна в «Каменном цветке», «Пляска нечисти» в «Але и Лоллии»).

заял марш, сопровождающий в «Гамлете» выход Клавдия. Композитор говорил, что это — парадный и «шикарный» марш, соответствующий тому блеску, которым старался окружить себя король-узурпатор<sup>73</sup>. Есть в этом спектакле и заключительный марш Фортинбраса. Параллельно с маршами можно встретить мазурки, вальсы, галопы, польки и другие виды бытовых танцев.

Если же взглянуть на весь комплекс танцев Прокофьева, которые широко бытовали и в его театре, и в инструментальном творчестве, то здесь возникнет картина достаточно многокрасочная, но устремленная к нескольким каналам. С одной стороны, танцы старинные такие, например, как бурре, гавот, ригодон, галоп, аллеманда, менуэт, мюзет. Среди них обозначились свои лидеры. Это, несомненно, менуэт, гавот и галоп (финал Седьмой симфонии, серия галопов Принца в «Золушке», Гавот в «Классической симфонии»<sup>74</sup>), которые могут служить блестящими примерами освоения классических образцов бытовой музыки XVIII века через призму прокофьевской иронии, по-театральному изящной и привлекательной. Остроумный Гавот «Классической симфонии», с его чисто прокофьевской гармонической раскраской (сопоставлением мажорных трезвучий D, C, H), удостоился, естественно, авторской фортепианной версии и стал известной моделью в создании фортепианных гавотов для опусов 12 и 32, гавотов к музыке «Гамлета» и балета «Золушка». Но не только. Аллюзию на эту пьесу как своеобразную визитную карточку стиля Прокофьева использовал Шостакович в Прелюдии № 24 из ор. 34: в своеобразном «Un poco di Prokofiev»<sup>75</sup>. От хлесткой реминисценции Гавота «Классической симфонии» не откажется и сам Прокофьев: в конце первого акта (№ 18 «Разъезд гостей») в раскрепощенном и слегка варьированном виде подается музыка знаменитого Гавота, в середину которого введен традиционный менуэт. Этот жанр в «Ромео» еще используется в качестве четвертой части Первой симфонической сюиты из балета. Но, пожалуй, его самое показательное введение — в сцене любительского музицирования в «Обручении».

Если, в связи с избранной тематикой, ранние балеты Прокофьева были совершенно лишены использования классических танцев и устоявшихся танцевальных формул бытовой музыки предшествующих столетий, то многоактные спектакли обозначили максимальную востребованность именно этой сферы. Так, в неоклассической «Золушке» дважды звучит мазурка (№ 26, № 28), трижды галоп (№ 40, № 42, № 44), пять раз вводится вальс (№ 9, № 19, № 30, № 37, № 49).

<sup>73</sup> С.С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961. С. 224.

<sup>74</sup> Танцевальность «Классической симфонии», пронизанная дансанными формами, формулами и жанрами, давала хореографам многократные поводы привлечь этот текст в качестве основы одноактных балетов.

<sup>75</sup> Мейер К. Дмитрий Шостакович. Париж, 1994. С. 176.

Но, пожалуй, самым востребованным бытовым жанром, оплодотворившим собой все виды творчества Прокофьева был, естественно, вальс. Почему естественно? Да потому, что такова традиция русской музыки со времен Глинки. Его ностальгически-трепетный «Вальс-фантазия» вкупе с блистательной серией вальсов Чайковского и Глазунова заложила фундамент *новой вальсовости в отечественной музыке XX столетия*. В ее поэтизации, например, у Прокофьева, ретроидеи определяли суть психологизации этого жанра. То, что Б. Асафьев говорил о Чайковском, что он был «Заворожен формулой вальса»<sup>76</sup>, вполне применимо и к Прокофьеву, который открыл для себя эту традицию еще в период контактов с балетной труппой Б. Романова, создав для них сюиту из вальсов Шуберта для двух фортепиано.

Тот факт, что в одноактных балетах и ранних операх нет вальсов и духа вальсовости, был с лихвой перекрыт поздним театром и симфонической музыкой Прокофьева. Многократно в литературе приводился рассказ Б. Покровского об истории появления си-минорного вальса Наташи в «Войне и мире». Режиссер вспоминает, что в качестве прототипа называл Прокофьеву «Вальс-фантазию» Глинки: «Когда мы впервые встретились [на постановке «Войны и мира» в Большом театре], он меня пошляком обозвал. Почему? “Ему нужен, видите ли, бал, вальсики!” (это он Самосуду обо мне). А ведь какой вальс вышел! Какая Мазурка! А Полонез! Он носил в себе гранату (Полонез на 4/4), которую должен был в меня бросить. В этом чудо жизни!»<sup>77</sup>.

Вальсы Наташи, Джульетты, Золушки, только вступающих в жизнь героинь становятся у Прокофьева важнейшими вместилищами лирических эмоций-переживаний, где мечты соседствуют с разочарованием, а радость обретается в борьбе с препятствиями на этом пути. Быть может, вальсы, услышанные композитором в пору его юности и связанные с его увлечением, например, барышней по фамилии Эше, сыграли здесь свою роль? Добавив к Наташа-Золушка-вальсам еще вальс «Алмазов и самоцветов» из «Каменного цветка» и вальс, звучащий в кинофильме «Лермонтов», получим внушительный круг, обращенный к любимому жанру. Ощувив особую ценность своей галереи вальса Прокофьев написал в 1946 году сюиту «Вальсы» ор. 110. В нее вошли кино- и театральные вальсы: «Новогодний бал» и «С той поры, как я встретил вас» из «Войны и мира», «Золушка в замке», «Конец сказки», «Навстречу счастью» (все три из «Золушки»), а также «Мефисто-вальс» из кинофильма «Лермонтов».

В связи с острой характерностью дансатной музыкальной пластики Прокофьева заметим, что *складывающиеся столетиями танцевальные формулы получают особую «подсветку» по линии их русификации*. Вслед за Глинкой,

<sup>76</sup> Асафьев Б. Критические статьи, очерки, рецензии. М.—Л., 1967. С. 145.

<sup>77</sup> Покровский Б. Театр Прокофьева — взгляд в будущее // Советская музыка. 1991. № 4. С. 79.

Чайковским и Глазуновым поздние балеты Прокофьева широко вводят танцевальные жанры разных национальных культур. Вальс же, который с XIX века безраздельно царил в сфере популярных бытовых танцев, сохраняет у Прокофьева не только черты так называемой легкой музыки — мелодичность, изящество, но и русскую ностальгичность.

Полька с претенциозным названием «Трам-блям» была включена в музыку к спектаклю Таирова «Евгений Онегин». Исполнение на двух клавишинах призвано имитировать звуки расстроенного фортепиано («Откуда военный духовой оркестр в деревне?» — удивлялся Прокофьев, вспоминая сцену ларинского бала). Перечисленные танцевальные жанры нередко исполняются в балетах Прокофьева как сольные эпизоды.

Дуэтные же формы трактуются Прокофьевым особенно многообразно: кроме традиционно лирических сцен, близких Adagio (Блудный сын и Красавица, Матрос и Работница в «Стальном скоке», Помолвка в «Днепре», сцена у балкона в «Ромео», Принц и Золушка), они превращаются в развернутые действенные эпизоды. В этой сфере возможны поединки (симфонический антракт-бой Рупрехта и графа Генриха в «Огненном ангеле»), сцены ссоры, открытой вражды (Тибальд и Меркуцио, Монтекки и Капулетти), действия насильственные (Грабеж и дележ добычи в «Блудном сыне», убийство жен в «Шуте»). Только в балетах позднего периода появляются танцевальные сюиты: то в виде разнонациональных представительства («Цыганская рапсодия», «Уральская фантазия» в «Сказе о каменном цветке»), то как характерные танцы-дивертисменты, например, сюита Фей времен года в «Золушке».

Завершим абрис стилевой вертикали сопоставлением параметров балетов 1910–1920-х и 1930–1940-х годов. Для начала постулируем ведущие положения. Свое отношение к балетному театру, сложившееся на одноактных спектаклях, Прокофьев продолжает активно развивать и в позднем периоде, особенно в момент работы над «Ромео», *где и сформировался его универсальный взгляд на жанр, вобравший находки всех этапов творчества. Для музыкального театра Прокофьева «Ромео» в балете, как и «Война и мир» в опере могут быть определены как итоговые, но хронологически не последние звенья эволюции этих театральных магистралей.*

При соотнесении общих и особенных черт в стиле ранних и поздних партитур замечается:

- разные принципы взаимосвязи с фольклором в балетах, написанных в национальных традициях. Если опора на музыкальный словарь русского фольклора была главным критерием стиля «Шута» (вне цитирования песенно-танцевальных народных образцов), то, например, в «Каменном цветке» принципиально важным становится опора на конкретные фольклорные жанры, и особенно на песенность (что в какой-то мере инициировано атмосферой времени создания последнего балета);

- *наличие авторства и со-авторства в создании либретто*: в поздний период — композитор более тяготеет ко второму принципу при неизменном сохранении ведущей роли своих режиссерских инициатив;

- *возрастание роли фабульности* относится к поздним балетам-пьесам словно реализующим предсказание Ж. Новера, сделанное еще в XVIII веке: «Балет нуждается в большом количестве *действий*, чтобы возместить отсутствие слов в большом количестве страстей и чувств, чтобы заменить отсутствие речей»<sup>78</sup>;

- более зримая *ориентация поздних балетов на драматургические черты классических образцов* была продиктована не только знаками эволюции балетных исканий Прокофьева (что, разумеется, имело место), но в значительной степени обстоятельствами предугазаний в жизни культуры послевоенных лет и музыкального театра СССР в частности.

Вместе с тем все балеты (в большей или меньшей степени) имеют общие черты. В их числе:

- постоянное стремление сблизить хореоспектакль с драматическим театром, — интенсивность событий в «Шуте», например, вполне сопоставима с энергетикой действенных сцен «Ромео», «Золушки» и «Каменного цветка»;

- сохранение в названиях номеров развернутых глагольных форм. Изначально они возникли лишь как комментарии к происходящему действию («Шут»), но в дальнейшем стали вполне устойчивой формой. Вот некоторые характерные примеры: «Хозяйка Медной горы *увлекает* Данилу за собой», «Хозяйка *показывает* Даниле богатство земли», «Джувьетта *отказывается* выйти замуж за Париса», «Кормилица *передает* записку от Джульетты», «Ромео *решает* мстить за смерть Меркуцио». Подобная типология в названии номеров сохраняет *следы присутствия режиссирующей воли Прокофьева*. Например, в «Золушке» об этом свидетельствуют такие эпизоды, как «Прерванный отъезд» (№ 17) или «Посещение принца» (№ 47). В последнем номере комментарии композитора гласят: «Вбегают Мачеха и Отец, потом соседи, извещая о прибытии Принца»; «Через окно Принц вскакивает в комнату»; «У наклонившейся Золушки выпадает из-за пазухи туфелька».

Общие черты позволяют выделить две группы в иерархии балетных номеров как наиболее типичные. Подлинным *фундаментом общей структуры балетов Прокофьев*, несомненно, *избирает принципы* звукового *портретирования героев* спектакля. Портрет с натуры композитору необходим в неменьшей, если не в большей, степени, чем нахождение образной характеристики героя через краткий лейтмотив<sup>79</sup>.

<sup>78</sup> Слонимский Ю. В честь танца. М., 1968. С. 55.

<sup>79</sup> Здесь возникает параллель с оперными принципами, где функцию лейтмотива может подменить ключевая реплика-рефрен. Подобное имеет место, например, в «Семене

Портретная галерея героев балетного театра Прокофьева не просто внушительна по количеству, но и разнообразна по «технике рисунка». Здесь есть музыкальные полотна, написанные явно иронически. Таковы, например, тусклые краски в портретах жалких ораторов и комиссаров, граждан, обреченных, словно еле передвигающих ноги в «красном» балете «Стальной скок». Есть и совсем иные: броские, искрящиеся разными красками портреты Купца и Молодухи в «Шуте»; Золушки, ее отца и мачехи, Феи-нищенки; Хозяйки медной горы, Данилы, Катерины в «Каменном цветке»; Красавицы в «Блудном сыне».

Рядом же тонко выписанная серия психологически точных зарисовок: Джульетты-девочки и Ромео, Тибальда и Меркуцио, Кормилицы и патера Лоренцо. К этой серии стоит добавить и еще одну форму психологического портретирования, заимствованную балетом из оперного арсенала. Речь идет о монологах и думах. У Прокофьева они появляются в многоактных симфонизированных балетах 1940-х годов<sup>80</sup>.

Гораздо реже встречаются номера, односложное наименование которых необходимо для случаев уточнения грядущего события или напряженной ситуации («Попойка», «Грабеж», «Встреча с товарищами», «Дележ добычи» в «Блудном сыне»), места действия («Фабрика» в «Стальном скоке») или психологического состояния («Драма» в «Днепре»).

*1. Музыкальные портреты представлены как:*

- *тематически многосоставные*, возникающие в обрисовке главных действующих лиц. Они рассчитаны на развивающуюся характеристику (Джульетта, Золушка (три лейтмотива), Данила, Хозяйка, Меркуцио (два лейтмотива));
- *тематически сконцентрированные*, привязанные к законченной, одномоментной зарисовке героев второго плана: Кормилица, Лоренцо («Ромео»), Купец, Молодуха («Шут»), Отец, Фея-нищенка («Золушка»);
- *двойные сольные* с монтажным следованием лейтмотивных характеристик персонажей: Ромео и Джульетта, Ромео и Меркуцио, Блудный сын и Красавица, Матрос в браслете и Работница («Стальной скок»), явление Хозяйки и радость Катерины («Каменный цветок»);
- *двойные массовые*: Ирисники и Папиросники («Стальной скок»), Монтекки и Капулетти («Ромео»).

*2. Монологи и диалоги:*

- монологи, ведущие свою природу от традиционной балетной вариации, призваны раскрыть диалектику души героя (монолог Данилы и ответ Хозяй-

---

Котко», где реплика Софьи «и с тем до свиданьчика», развита чисто симфонически, и тем вполне компенсирует отсутствие как индивидуальных лейтмотивов, так и общей — темы любви.

<sup>80</sup> Как на предшествующее явление в театре 1930-х годов укажем на монологи Лауренсии в одноименном балете Крейна.

ки, Думы Данилы, танец Катерины («Думы о Данилушке»; «Где ты, Данилушка?»); «Катерина у костра грустит о Даниле»; «Джувьетта одна»); монолог Феи лета из «Золушки». Диалоги, как и в опере, могут быть в характере согласия и разногласия. Первые способны возникать как диалог-игра (приготовление к балу, «Джувьетта и Кормилица»), любовный танец («Ромео»), финальное Амогосо в «Золушке», Радость встречи Катерины с Данилой (Адажио), диалог-наставление (Диалог Катерины с Хозяйкой);

- *диалоги-разногласия* обнажают контраст в ситуации поединков: «Выход Катерины» и «Буйство Северьяна» («Каменный цветок»), «Встреча Тибальда с Меркуцио» и «Тибальд бьется с Меркуцио» («Ромео»).

В функции инструментальных портретов предстают:

- *Вариации*, что используются традиционно — в виде сольных эпизодов героев первого и второго планов, а также как ансамблевые формы. Таковы, в частности, вариации Ромео и Джувьетты, Золушки и Принца, сестер Кубышки и Худышки (подобных вариаций нет ни в ранних балетах, ни в «Каменном цветке»). Ансамблевыми примерами этих форм могут служить вариации четырех сверстников Принца («Золушка»), танец пяти пар («Ромео»).

- *Разнохарактерные танцы* с активным участием второстепенных героев разнонациональны и разносоставны. Также как и вариации, они традиционно призваны оживить действие. И в ранних, и в поздних балетах Прокофьев не избегает их рядоположенности (например, Танец шутиных жен предшествует Танцу шутиных дочерей). В «Каменном цветке» № 9, № 10 № 11 являют танцы Девушек, Данилы, Неженатиков. В «Ромео» под № 22, № 30, № 31 возникают Народные танцы. В том же балете явно как интерьерные вводятся «Утренний танец», «Танец с мандолинами», «Танец девушек с лилиями». Данная линия может быть продолжена «Танцем русских самоцветов» («Каменный цветок»), «Уроком танца» в «Золушке».

- *Сюиты танцев* стали знаками позднего балетного стиля Прокофьева. На помолвке Катерины и Данилы в «Каменном цветке» гости исполняют старинные обрядовые танцы. Цыганский эпизод в этом балете представлен «Цыганской пляской», вкпе с «Соло цыганки и общей кодой».

- *Номер активного внешнего действия*, который имеет развивающую функцию. Он объединяет группу эпизодов, связанных единством персонажей. Таковы в «Ромео», в частности, функции № 32–36. В единую драматургическую цепь здесь оказываются связанными: «Встреча Тибальда и Меркуцио», «Тибальд бьется с Меркуцио», «Меркуцио умирает», «Ромео решает мстить за смерть Меркуцио» и финал второго акта. Сквозная монтажная форма этого развивающего эпизода может служить наглядной иллюстрацией к «Общеобразовательному пособию», которое когда-то начертал Прокофьев для Дягилева, доказывая преимущество монтажного метода, допускающего вольные перестановки

эпизодов как бы по отдельным составляющим<sup>81</sup>. Ведущая тема первого блока (№ 32–34) – лейтмотив Меркуцио в характерном тембре саксофона с фаготом.

Прокофьеву важно составлять из серии рядом идущих номеров некие единые развернутые образно-смысловые зоны. Следующие примеры позволяют аргументировать тезу, высказанную ранее: не только в опере, но и в балете Прокофьев учитывает динамику структуры сквозной дискретной сцены. Так через прием *attassa* «Сцена у балкона» плавно перетекает в вариацию Ромео и в «Любовный танец» (№ 19, № 20, № 21). Аналогично притягиваются (и тем укрупняют форму) номера, составляющие последнюю треть 2-го акта («Ромео»).

Также объединены приемом *attassa* эпизоды, рисующие другой поединок и гибель персонажа: «Ромео решает мстить за смерть Меркуцио» (№ 35) и Финал, пассакалия – шествие с телом убитого Тибальда (№ 36). Во всех пяти эпизодах в качестве сквозных идей, берущих на себя функцию локальных рефренов, выступают либо ведущие темы (вражды, улицы), либо лейтмотивы, лежащие в основе портретных номеров (Меркуцио, Ромео, Тибальд). Дискретность, активность смены кадров-эпизодов стало у Прокофьева свойством не только развернутой сцены, но и портрета. В последних нередко возникают темы-спутники. Таково, в частности, соподчинение лейтмотива Меркуцио и темы улицы. Кроме того, первый выступает в роли общего рефрена всей масштабной контрастно развивающейся составной формы. Как оттеняющие эпизоды возникают: трижды тема вражды (Танец рыцарей) и номера-действия с ремарками «Ромео возвращается от Лоренцо» и «Ромео пытается примирить враждующих» (второй лейтмотив Джульетты).

• *Номера с внутренним психологическим действием*, рассчитанные на повышенную эмоциональную температуру музыки «Сцена у балкона», «Ромео и Джульетта», «Прощание перед разлукой», «Блудный сын и красавица», «Адажио Золушки и Принца», «Матрос в браслете и Работница», «Лирическая сцена Катерины и Данилы», (Адажио). В этих структурах активно развиваются лейттемы любви и главные мелодии портретных характеристик.

• *Симфонические итоги выполняют роль как образно-смыслового обобщения*, так и объединения важнейшего тематического материала. Таковы, например, «Возвращение блудного сына», «Шествие солнца» («Ала и Лоллий»), *Atogoso* («Золушка»), Эпилог («Похороны Джульетты» и «Смерть Джульетты»). В «Каменном цветке» итоговую зону составляют три последние номера (№ 44–46).

Примером *жанровых арок* могут служить, например, галопы Принца в «Золушке», выполняющие роль рефрена в эпизоде «Путешествия Принца за

<sup>81</sup> По аналогичному принципу выстроены многие действенные эпизоды в разных жанрах творчества Прокофьева, например, сцена Ледового побоища в «Алекサンドре Невском», разработка первой части Шестой симфонии.

туфелькой». Шесть номеров (№ 39–44) устроены таким образом, что галопы Принца (№ 40, № 42, № 44)<sup>82</sup> выполняют здесь роль жанрового рефрена, а в качестве эпизодов выступают: «Принц и сапожники» (№ 39), «Соблазн» (№ 41) и «Ориенталия» (№ 43). Этой же системой в более крупном масштабе Прокофьев воспользовался ранее, симфонизируя партитуру «Шута»: пять антрактов (на едином материале) соединяют шесть картин.

Словом, в организации общей формы композитор неизменно придерживался главного постулата: начиная развивать действие, необходимо сразу думать о его развязке. Отсюда его особое внимание к финалам, и особенно к последней точке. Встречаются у Прокофьева танцевальные жанры, представляющие вне идеи симфонизации. Такова, например, очень необычная сюита из современных танцев в «Повести о настоящем человеке». Исполнение Алексеем Маресьевым самбы, румбы на протезах не может не произвести жутковатого впечатления, когда перед медкомиссией настоящий советский человек даже танцует, отстаивая свое право вернуться в авиацию.

В театре Прокофьева создание пластических образов задается не только метром и мелодической линией, но и *ритмоинтонацией, прямо или косвенно связанной с первичными признаками жанра*. Сам характер жеста, походки героя обычно predeterminedены ритмикой, типом метрики, характером акцентности, исторически сопутствующими конкретному танцу: гавоту, менуэту, пассье, бурре, вальсу или полонезу.

Однако Прокофьев не отказывал себе и в любимой забаве — *пересочинять жанры*, в том числе танцевальные. Так, в «Воине и мире» полонез написан на  $\frac{4}{4}$ , хотя должен идти на  $\frac{3}{4}$ , или Adagio в ритме марша сопровождает последние слова умирающего Гамлета.

В сфере драмы и лирики, сказки и эпоса, в запечатлениях современных жизненных событий балеты Прокофьева утверждали главенство музыки в симфонизированной или сюитной архитектонике, где номерная структура органично сосуществовала со сквозной формой, классическая танцевальная сюита — с крупным свободным оркестровым построением. Проявляя известную осторожность в выборе новых правил, Прокофьев шел по пути смелых дерзаний, и тем доказывал невозможность механического следования классическим нормативам. Шнитке был прав, возводя его в ранг классического композитора, родившегося в неклассическую эпоху.

Итак, классические танцевальные и современные балетные формы трактуются Прокофьевым не только с поразительным многообразием, но и приобретают роль неких универсалий практически для всех жанров инструментальной музыки — как камерной, так и симфонической. Последнее и не удивительно,

<sup>82</sup> В «Каменном цветке» Данила также проходит через три испытания (№ 18, № 19, № 20).

если напомнить знаменитый афоризм Чайковского: «Балет — это та же симфония». Сказанное позволяет подчеркнуть существенное: *со страниц балетов композитора в сонату, симфонии и инструментальный концерт входит танец, нередко заменяющий собой традиционное скерцо, вторгается развернутая балетная сцена, возникают темы, имеющие вокально-вербальное либо хореографическое происхождение*. Сказанное требует специального рассмотрения, чем мы и займемся в последней главе «Театр и театральность».

А здесь, в заключение, подчеркнем, что балеты Прокофьева претерпели очень много режиссерских и дирижерских редакций. В балете бывало всё: постановщики отказывались от сюжета и за основу брали некие обобщающие картины, иногда очень эффектные, но порой весьма относительно связанные с музыкой композитора. При такой перекомпоновке партитуры прокофьевский текст выступал только как отражение концепции постановщика. Но имело место и иное, неординарное, событие: постановка балета на небалетную музыку Прокофьева.

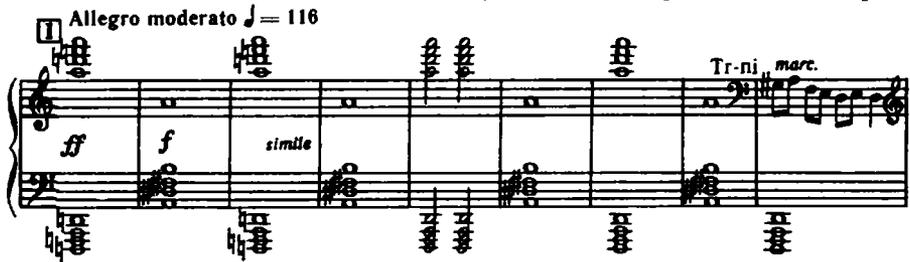
Свою сценическую жизнь получили и *другие композиции Прокофьева, первоначально им для сцены и не предназначенные*. Среди них — «Гадкий утёнок», «Петя и волк», «Болтунья». Но достаточно долго уже звучит по миру балет, который создан без прямого участия композитора как автора сценической музыки. Речь пойдет о балете «Иван Грозный», несуществующем в каталоге сочинений композитора. Пополнить список сочинений Прокофьева пробовали разные музыканты — дирижеры и композиторы. В частности, обращались к материалам «Ивана Грозного», запрещенного фильма С. Эйзенштейна с музыкой Прокофьева. Двухсерийная лента закончена мастерами в 1946 году, но после резкого демарша И.В. Сталина пролежал на полках до 1958 года. Не раз современники задавали Прокофьеву вопрос: почему он из этой прекрасной, но отвергнутой музыки не сделает кантату или вокально-симфоническую сюиту. Свое нежелание использовать киномузыку композитор не мотивировал ничем. Кроме того, он не осуществил замысел начала 1940-х годов — написать оперу «Иван Грозный». При рождении партитуры кинофильма «Иван Грозный» композитор, очевидно, опирался на некоторые позиции оперной драматургии (в частности, при введении песен, плясок, скоморошьего «Пещного действия»).

Уже после смерти композитора первый интерпретатор его музыки к «Ивану Грозному» — дирижер А. Стасевич, создал новый текст — в виде вокально-симфонической сюиты с чтецом. Сюда были включены все крупные хоровые и оркестровые эпизоды, составляющие звуковой ряд фильма. При этом сюита еще не вобрала достаточное количество текстов фильмовой музыки. Тогда композитор М. Чулаки сочинил, вернее, скомпоновал, новый жанровый феномен — балет «Иван Грозный» на музыку разных сочинений Прокофьева.

Создателями этого спектакля в Большом театре выступили композитор М. Чулаки (в те годы исполнявший роль директора) и хореограф Ю. Григоров

вич. Поставленный на главной театральной сцене России в 1976 году, «Иван Грозный» вызвал к себе разное отношение общественности — как российской, так и мировой. С одной стороны, огромный интерес отечественной публики к премьере на музыку Прокофьева говорил сам за себя. С другой — имела место противоположная реакция: последовало гневное открытое письмо ведущего эксперта прокофьевского наследия — известного музыковеда И. Нестьева. Трудно было оспаривать его главную тезу: зачем создавать новые балеты с вольным привлечением разной музыки великого композитора, когда на его родине еще не поставлены или ставились давно, полвека назад, замечательные творения гения русской балетной сцены? Однако художественная практика, тем более мировая, — вещь упрямая. После успешной премьеры балет в 1970-х годах неоднократно воплощался на лучших сценах России (кроме Большого, в Кремлевском дворце съездов) и буквально обошел весь мир, ни в чем не уступившей мировому резонансу «Спартака» А. Хачатуряна. Приведем некоторые выдержки из буклета «Иван Грозный», выпущенного к недавнему премьерному спектаклю в Кремлевском дворце съездов. Поставленный впервые Ю. Григоровичем в 1975 году в Большом театре, балет сегодня выглядит как нельзя более современным. Власть и совесть, народ и государство, местничество и государственность, верность долгу и предательство — много наболевших, злободневных для нас проблем включает в себя этот балет, так провиденциально сотворенный Ю. Григоровичем. «Дух захватывает, когда смотришь его “Ивана Грозного”: это — о нас, о нынешних распрях»<sup>11</sup>.

*I действие, № 1. Вступление. Звонари созывают народ*



Галина Уланова была в свое время педагогом-репетитором «Ивана Грозного» и делилась своими впечатлениями: «После первого просмотра я долго бродила по улицам. Невозможно было после спектакля такой необычной мощи сразу пойти домой и заняться обыденными делами. Раньше мне не приходилось задумываться, какой была та эпоха. Балет заставил задуматься. Какими же огромными усилиями собиралась Русь! Юрий Николаевич удивительно соединил величественное и страшное, воссоздал грозное величие того времени»<sup>11</sup>.

М. Чулаки определил свою функцию по созданию музыкального ряда спектакля достаточно скромно: «Музыкальная редакция и композиция». Сразу подчеркнем главное, что определило удачу спектакля — *абсолютное главенство музыки Прокофьева*. Родилось *самостоятельное произведение*, которое *вдохнуло новую жизнь* в произведения либо не звучащие (музыка к фильму «Иван Грозный»), либо редко исполняемые (Третья симфония, «Русская увертюра»). При этом М. Чулаки проявил себя не только почитателем музыки Прокофьева, но прежде всего тонким и глубоким знатоком монтажной тектоники крупной симфонической формы Прокофьева. В связи с рождением театральных Третьей и Четвертой симфоний исследователи (С. Слонимский, М. Тараканов) указывали на три основополагающие принципа межжанровой трансплантации музыкальных текстов:

- перенесение крупных эпизодов или целых частей без коррекции,
- использование кратких фрагментов с их последующим развитием,
- смысловое выделение лейтмотивов, цементирующих общую форму.

В связи с тем что в балете всего три главных действующих лица — царь Иван IV, его жена Анастасия и князь Курбский, постановщики делают массовую линию достаточно многофигурной. В ней особую роль играют звонари как обобщенное воплощенное судьбы российского человека в моменты печали и радости, раскола, единения и победы. А рядом со звонарями сменяют друг друга бояре и боярыни, скоморохи и опричники, иноземцы и простой люд. М. Чулаки так комментировал музыкальную структуру скомпанованного им балетного текста. К премьере в Большом в 1975 году он писал: «Если некоторые симфонические пласты “Ивана Грозного” были полностью или частично без существующих изменений использованы при компилировании музыки балета, то другие (особенно песни, хоры) послужили тематическими зернами для создания новых сцен разнообразного драматургического назначения, где испытанная в театральной музыке система лейтмотивов призвана играть немаловажную роль в смысловом содержании спектакля. Такими лейтмотивами явились темы Ивана, Анастасии, Курбского, царских опричников, бояр-заговорщиков, иноземных врагов и звонарей как представителей народа русского. Переплетаясь между собой в ходе событий героических и скорбных, в сценах лирических и трагических, они призваны средствами музыки чутко определять сценическое действие, эмоционально дополняя его, сливаясь с ним. В этой работе мы продолжали традиции русского балета, неоднократно обращавшегося к сценическому воплощению шедевров симфонической музыки».

Обратим внимание еще на два момента, принципиальных для М. Чулаки и Ю. Григоровича, прекрасно владевших секретами сценической драматургии Прокофьева. Отдавая дань колокольной символике в русской музыке, и в частности у Прокофьева (*Драматическая триада* фортепианных сонат, осо-

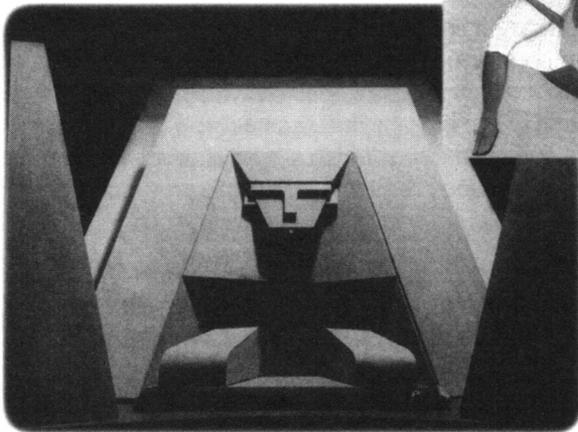
бенно Шестая и Седьмая, Второй фортепианный концерт), создатели новой балетной партитуры придали именно теме звонарей, как и их визуальному образу роль большого рефрена в спектакле (знаменитые «три кита» прокофьевской крупной формы). Картины двухактного балета внутренне скрепляются ансамблем звонарей, которые сзывают народ, славят царя, предупреждают об опасности, скорбят, негодуют, величают победу, собирающую Русь воедино.

Отсюда образный смысл самого рефрена постоянно меняется: его колокольные звуки то набатные и скорбящие, то радостные и величавые. Кстати, образно-тематические преобразования темы звонарей сопоставимы с драматургической функцией темы Шута в одноименном балете Прокофьева<sup>83</sup>... Кроме того, М. Чулаки учтена рефренная роль дуэтов главных героев, схожая, например, с четырьмя дуэтами Рупрехта и Ренаты в «Огненном ангеле». В балете такое же количество дуэтов Анастасии и Ивана, различных по смыслу: нежный в момент встречи; радостный, совпадающий с праздником победы; третий — прекрасное *Amogoso*, и последний — типично балетное видение: появление призрака Анастасии. Так реализуется на сцене своеобразная философско-хореографическая поэма о величии и трагедии исторического прошлого России, повествующая о молодом царе и его любимой жене, отравленной крамольными боярами, о князе Курбском, изменившем Родине, о народе русском, которому извечно суждено выносить на своих плечах неизбывную гряду испытаний. И в духе именно народных представлений авторы балета на музыку Прокофьева художественно воплотили события грозной эпохи царя Ивана, создав балет на историческую проблематику. Именно в этом плане балет Ю. Григоровича — М. Чулаки не только продолжил линию музыкальных фресок Прокофьева, порожденных историей России (опер «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке», музыка к фильмам «Александр Невский», «Иван Грозный», Симфоническая увертюра «1941 год»), но и вписан в важную тенденцию отечественного балета XX столетия. Речь идет о его связях с большой литературой и кинематографом при воплощении как современной темы, так и исторического прошлого.

Не пытаясь оспорить справедливость тезы, проверенной веками, о необходимости запрашивать прошлое, чтобы лучше разобраться в современности, нынешние руководители Большого театра вновь вернули на свою сцену балет Прокофьева — Чулаки «Иван Грозный», который в замечательной постановке Ю. Григоровича снова увидел огни ramпы главной балетной сцены России<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Напомним, что в нем пять небольших антрактов, построенных на лейттеме главного героя, которые представляют собой рассредоточенный вариационный цикл.

<sup>84</sup> Премьера состоится в 2012 году.



# Действие четвертое

*Театр и театральность*



*Прокофьев всегда оставался театральным композитором — даже тогда, когда писал абсолютно инструментальную музыку. Таковой была природа его художественного таланта.*

М. Арановский<sup>1</sup>

В основе музыкального творчества, начиная с позднего Ренессанса, неизменно лежит связь с другими видами искусства. Доминирующими в этих контактах почти исключительно заявили о себе литература, живопись и театр.

Ведущая роль литературы в музыкальной культуре XIX века отмечалась неоднократно, также как и абсолютное господство в поэтике XX столетия визуальных искусств, прежде всего театра. Литературоцентризм эпохи романтизма способствовал не только обновлению классических музыкальных жанров, но и рождению их новых разновидностей, таких, например, как баллада и новелла, легенда и поэма, дифирамб и отрывок из трагедии.

Многое в жанровой системе XX века было предопределено своими особыми законами. Появление новой музыки — кинематографа, с одной стороны, и указующая, а то и управляемая властью политизация культуры — с другой, оказывали прямое воздействие на постоянно идущие процессы взаимовлияния. Ведущую роль в сближении разных видов искусства XX столетия суждено было сыграть *театру* как таковому и процессам *театрализации* — в виде специфических форм его воздействия.

Театральность подразумевает насыщенность текста знаками и впечатлениями, открытыми для индивидуальной дешифровки исполнителем (читателем, слушателем). Фактором театральности в музыкальном произведении становится драматическая основа в виде программности разных форм или внутреннего сценария. Прокофьеву именно театральность предоставляла универсальные возможности кодирования содержательной информации музыкального текста путем театрализации и визуализации слуховых представлений.

Рядопологая театр и театральность как относящиеся к друг другу примерно также, как жемчужина к раковине, Н. Евреинов справедливо говорил, что «произведение искусства... имеет в виду эстетическое наслаждение, произведение театральности — наслаждение от произвольного преобразования, быть

---

<sup>1</sup> Арановский М.Г. Рукопись в структуре творческого процесса. М., 2009. С. 342.

может, эстетического, а быть может и нет...»<sup>2</sup>. Академик А. Панченко замечает: «Театральность может сливаться с искусством, а может быть автономна от него... Театральность — это еще не театр, равно как зрелище — не всегда и обязательно спектакль»<sup>3</sup>. А. Сохор понимает «театральность» как некую сумму признаков музыки, которая имеет отношение именно к театральным жанрам<sup>4</sup>.

С размышлениями по данному поводу выступил и К. Пендерецкий, взяв себе в соратники немецкого философа Ганса-Георга Гадамера, представителя герменевтики. В своем труде «Актуальность прекрасного» он рассматривает искусство на трех имманентных уровнях: во-первых, искусство как собственно игру, требующую соигрока, то есть получателя, реципиента; во-вторых, искусство в категории символа, который заставляет задуматься; и, в-третьих, искусство как обретенный праздник. Подобная трехступенчатая иерархия не станет, однако, возможной без обязательного внутреннего категорического императива, без которого нет творчества. «В своих высказываниях я часто пользуюсь метафорой лабиринта. Истинное творчество в моем понимании должно быть перманентным поиском, причем странствование гораздо важнее цели, и самое главное: не свернуть с собственного пути, верить в то, что делаешь, несмотря ни на какие сомнения»<sup>5</sup>. Последнее заключение вполне приложимо к творчеству Прокофьева. В его сочинениях встречаются все формы театральности: внешняя, опирающаяся на визуальный ряд, и внутренняя, имеющая своей основой только музыкальный текст, подлинный смысл которого выражается через ассоциации с разными родами культуры.

Интересное рассуждение о несовпадении в современном искусстве судьбы разных родов культуры принадлежит С. Губайдулиной. В одном из интервью, сравнивая фактор современности изобразительного искусства с музыкальным, композитор выдвигает на первое место изобразительность, которая ныне больше востребована, и заключает: «Человек превращается из человека думающего и слушающего в человека смотрящего. Визуальное на первом месте. Посмотрим, к чему приведет этот процесс»<sup>6</sup>.

Посмотрим на указанные явления сквозь призму эстетических установлений Прокофьева. Над этой проблемой задумывались разные исследователи, однако и сегодня она не утратила своей актуальности.

Думается, что театральностью объединяется не только само многообразие дарований композитора. Именно врожденная театральность служила веду-

<sup>2</sup> Еврешинов Н. Театр как таковой. СПб., 1913. С. 28.

<sup>3</sup> Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 84.

<sup>4</sup> Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968. С. 64.

<sup>5</sup> Пендерецкий К. Речь в Петербургском университете. 2003 год // Музыкальное обозрение. 2008. № 12. С. 8.

<sup>6</sup> Губайдулина С. Мы стоим на краю пропасти // Музыкальное обозрение. 2007. № 1. С. 3.

щим звеном воплощения структуры содержания (и организации материала) как в композициях для театра, так и в произведениях, непосредственно для него не предназначенных. По наблюдению С. Эйзенштейна, Прокофьев мгновенно находил «структурный и ритмический эквивалент» увиденному или прочитанному. Естественно, сильные воздействия на театральное мышление композитора оказывали новейшие достижения современного искусства в сфере музыкального и драматического театра и кинематографа. В связи с последним приведем показательное высказывание Прокофьева по поводу незавершенной им оперы «Хан Бузай». «Я проделал большую работу по отбору... обширного материала для оперы, которую собираюсь писать, придерживаясь нового метода, разбив либретто на отдельные моменты, подобные кадрам кино, и подбирая к каждому такому кадру музыкальный материал, кажущийся мне подходящим именно к данному моменту» (выделено мной. — Е. Д.)<sup>7</sup>.

Упомянем имена главных советников композитора, которых, чисто условно, разумеется, можно назвать сотрудниками виртуального Театра Прокофьева. В ранних балетах — Сергей Дягилев и отчасти коллега-конкурент Игорь Стравинский, и в опере — Николай Мясковский и Всеволод Мейерхольд<sup>8</sup>. В поздний период творчества: в драматическом театре — Александр Таиров, в кинематографе — Сергей Эйзенштейн. Скажем также о когорте выдающихся режиссеров. В опере — С. Радлов, Б. Покровский; в балете — Л. Лавровский. Сценографию спектаклей Прокофьева осуществляли такие художники, как А. Осмёркин, В. Рындин, В. Дмитриев, П. Вильямс, А. Тышлер.

Однако первым, кто выделил талант Прокофьева в театральной сфере, был Мясковский. Единственный среди современников он поддержал его гениальный оперный слух. «Я всегда отдаю предпочтение таким сочинениям, как Ваша сильная оперная сцена»<sup>9</sup>.

Как никто другой Мясковский, не будучи человеком театра, ощущал все сферы театрального новаторства Прокофьева. Старший друг с грустью осознавал, что они будут лишь препятствием для постановок в отечественных театрах. В связи, например, с «Апельсинами», созданными и поставленными в Америке, сетовал: «Как жаль, что ее нельзя поставить у нас — можно подумать, что она специально для нас написана, так она ярко современно скомпонована, но, к сожалению, не в стиле наших оперных театров, каковые

<sup>7</sup> Мендельсон-Прокофьева М.А. Из воспоминаний // Советская музыка. 1961. № 4. С. 103.

<sup>8</sup> Гораздо меньше Прокофьеву повезло с литературным окружением. Контакты с С. Городецким, Б. Демчинским складывались неоднозначно. Взаимоотношения с поэтом Б. Вериним, другом юности, протекали с большими интервалами (с 1920 года он жил за рубежом). Постоянными были общения с Р. Держановским, деятелем и критиком, писавшем в журнале «Музыка» под псевдонимом Флорестан.

<sup>9</sup> Переписка. С. 67. Критика Мясковского всегда была для Прокофьева крайне позитивной.

все в прошлом, в отличие от драматических (Камерный театр, Мейерхольд, студии)»<sup>10</sup>.

С Александром Таировым, руководителем Московского камерного театра, Прокофьев сотрудничал дважды, создавая музыку к спектаклям «Египетские ночи» (без опуса, 1933) и «Евгений Онегин» (ор. 71, 1936). Композитора бесконечно увлекала ведущая идея режиссера — обрести новые сценические формы в слиянии театральности со смежными видами искусства, прежде всего с музыкой, хореографией, живописью.

Музыкальность, т. е. глубинное знание законов музыкального искусства, Прокофьев ценил в режиссерах прежде всего. Не требует специальных подтверждений глубина музыкальных познаний Мейерхольда, который не только практически, на театре, но и в лекциях, беседах, письмах непосредственно высказывался о прямой взаимосвязанности музыки и театра: «Музыка — самое совершенное искусство. Слушая симфонию, не забывайте о театре. Смена контрастов, ритмов и темпа, сочетание основной темы с побочными — все это также необходимо в театре, как и в музыке. Настоящий спектакль может поставить только режиссер-музыкант»<sup>11</sup>.

Мейерхольд поднимал проблему «драматический спектакль на музыке» с учетом достижений в этой области именно Прокофьева. Он говорил об особой музыкальности речевых ситуаций в его операх, в частности в «Игроке», партитура которой тогда хранилась только в Мариинском театре: «...если бы эту оперу напечатать, то можно было бы на десять лет закрыть все оперные театры... Но дело тут не в сюжете, а в материале для построения нового вида оперного искусства. Не буду говорить о тонкостях в области инструментовки. Прокофьев пошел дальше Глюка, он пошел дальше Вагнера, значительно дальше. Он совсем исключил всякие арии, у него нет даже прелестных бесконечных мелодий Вагнера, нет этой сладости, а он заставил действующих лиц все время плавать в изумительных речитативах, что совершенно исключает всякое сходство с оперой, существовавшей до сих пор»<sup>12</sup>.

С заинтересованным вниманием, не поступаясь, однако, своими принципами, относится Прокофьев к деятельности Дягилева, предложившего молодому композитору написать балет (хотя на тот момент он предпочел бы поставить в антрепризе оперу)<sup>13</sup>. Прокофьев принимает предложение Дягилева не только написать балет, но и соглашается инструментовать свои фортепианные пьесы для их сценического воплощения. Известно, что в процессе сотворчества с композитором у антрепренера родилась неожиданная мысль

<sup>10</sup> Там же. С. 156.

<sup>11</sup> Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. М., 1968. С. 156–157, 506.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Великий импресарио имел склонность к практике балетов на небалетную музыку.

поставить новый балет на музыку Второго фортепианного концерта Прокофьева. Дягилев представлял это синтетическое действо с реальным участием композитора, играющего на сцене свое произведение. В 1915 году Прокофьев называет Мясковскому двух выдающихся деятелей, которых он считает лидерами новаторства в отечественной культуре: «Самое передовое течение, которое исповедуют Стравинский с Дягилевым, теперь такое: долой патетизм, долой пафос, долой интернационализм. Из меня делают самого что ни на есть русского композитора»<sup>14</sup>.

Кинематографичность как форма мышления была врожденным качеством Прокофьева. В силу этого композитор всегда горячо откликнулся на нововведения, свойственные кино. Кинематограф он воспринимал как «искусство молодое, очень современное, предоставляющее композитору новые, интересные возможности, которыми надо пользоваться»<sup>15</sup>.

В Эйзенштейне Прокофьев ценил не только блестящего режиссера, но и «очень тонкого музыканта». Он вспоминал: «У нас с Эйзенштейном выработался такой метод работы: я просматривал в киностудии кусок фильма вместе с Эйзенштейном, он попутно высказывал свои пожелания по поводу музыки. Эти пожелания часто бывали очень образными... Вернувшись домой, я пишу музыку, пользуясь точными разметками в секундах. Написанный материал я наигрываю для записи на пленку... Если изображение хорошо совпадает с музыкой и нет надобности в изменениях, я приступал к оркестровке этого куска и начинал писать»<sup>16</sup>. При этом эмоциональность, ритм и строй каждой сцены Прокофьев схватывал буквально с двух-трех просмотров. Эту загадку ментальности композитора Эйзенштейн разгадал так: нахождение музыкального эквивалента изображения крылось в том, что «нагромождение как бы случайного он умеет прочесть как отвечающее определенной закономерности. Найденную закономерность он эмоционально интерпретирует. Такое чувственное освоение формулы – незабываемо. Выкинуть из памяти его нельзя»<sup>17</sup>. Режиссер подчеркивал также, что исключительно развитая способность Прокофьева «в звуках слышать пластическое изображение» была заложена в нем самой природой. Подчеркнем и еще один немаловажный факт: сотрудничество равных по масштабу художников позволяло сделать мобильным само введение музыки в фильм: задать ритмический пульс любой сцены

---

<sup>14</sup> Переписка. С. 133. Показательно, что Мясковский не без ехидства задает Прокофьеву следующий провокационный вопрос: «Весьма обрадован Вашими блестящими успехами – только... интересно, как это Вы кромсали свое новое детище [Второй концерт], да еще под указку Дягилева».

<sup>15</sup> С.С. Прокофьев. О работе с Эйзенштейном // С.С. Прокофьев. МДВ. С. 103.

<sup>16</sup> Там же. С. 122.

<sup>17</sup> Там же. С. 300.

мог то режиссер (вариант смонтированного эпизода, который композитор озвучивает), то композитор (создает музыку до отснятия визуального ряда).

Разумеется, не только в случае с Эйзенштейном, но при любых контактах Прокофьева с выдающимися современниками (режиссерами, литераторами, композиторами) воздействие их друг на друга было обоюдным, творчески высоко продуктивным. В таком тесном сотрудничестве выигрывали все: и сами гениальные мастера, и творимые ими новаторские произведения.

Сделав необходимые предупреждения, перейдем к доказательной части этой главы, в которой будет конкретно показано, как Прокофьев создает свой виртуальный театр во многих произведениях, в основном для сцены не предназначенных. В нем, как и в сочинениях для музыкального театра, он по-прежнему выступает не только как композитор, но и как драматург, автор либретто, и даже отчасти как постановщик. В силу этого в орбиту рассмотрения выносятся такие проблемы, как театр и симфонические жанры (Третья и Четвертая симфонии, *Скифская сюита* «Ала и Лоллий» и другие партитуры, рожденные театральными текстами), аспекты театральности в сочинениях разных нетеатральных жанров (от кантаты — до инструментальных сонат и концертов), специфика музыки Прокофьева для драматического театра.

### Картина 10

#### **Театр и симфонические жанры. Опусы bis**

Прокофьев словно кичился, не раз говоря в *Дневнике* о своей любви «получать задарма» новый опус. Однако на самом деле великий труженик всё делал сам, даже тогда, когда декларировал прелесть «легкого» приобретения нового опуса, особенно в сфере крупной формы. Такой прецедент имел место при рождении двух *театральных симфоний* — *Третьей и Четвертой*. Этим фрескам он придавал немалое значение и достаточно подробно зафиксировал в *Дневнике* свои оригинальные принципы трансплантации музыки оперы «Огненный ангел» и балета «Блудный сын» в симфонические тексты. В письмах Мясковскому Прокофьев ставит несколько принципиальных вопросов, важных для структурирования материала оперы в симфонию. Прежде всего, он обсудил с другом, буквально влюбленным в музыку «Огненного ангела», жанр будущей инструментальной фрески. «Ваша настоятельная директива делать из “Огненного ангела” не сюиту, а Третью симфонию, оказалась очень весомой. Я так и поступил, и чрезвычайно доволен этим. *Главное преимущество симфонии заключается в том, что, сочиняя ее, я гораздо тщательнее работал над материалом, чем я стал бы кромсать из оперы сюиту.* Б. Асафьев

так и находит, что это не симфония, состряпанная из оперы, а опера и симфония, для которых я пользовался одним и тем же материалом»<sup>18</sup>.

Для того чтобы возникло новое, совершенно автономное, произведение, Прокофьеву было важно освободить симфонию от всех возможных форм взаимосвязи с оперным сюжетом<sup>19</sup>. С темами же, многократно разработанными в опере, композитор теперь обращался как с мелодиями, специально сочиненными для симфоний.

Отстаивая независимость симфонии от оперы, Прокофьев даже в письме Мясковскому использовал аргумент, как ему казалось, предельной весомости. В частности, он убеждал друга в том, что привлекая, как обычно, в то или иное произведение старый материал, он получает уникальную и вполне допустимую возможность доразвить тематизм, разработанный не полностью. Но что особенно важно для композитора — вернуть тематизм в исходный тембровый вариант. В последнем случае он конкретно имел в виду лейттему монастыря, которая стала таковой, переключаясь из Второго струнного квартета. В Третьей симфонии она действительно «вернулась в лоно инструментализма»<sup>20</sup>. Здесь, разумеется, важен не столько акт тембровой реконструкции, сколько обретение заимствованным материалом нового смыслового наполнения, что обеспечивало окончательный разрыв с сюжетом оперы.

Как следствие этого возникало новое взаимное притяжение заимствованного тематизма — абсолютно свободное от программно-последовательного изложения хода событий. Третья симфония получилась одной из самых пронзительных лирико-драматических фресок Прокофьева. Ее драматургия вызывала у исследователей разные, нередко театрализованные, ассоциации: с Третьей симфонией Брамса, «Фантастической» Берлиоза, Первой симфонией Шостаковича, где трагическая образность финала принимала разные лики. Само же движение в Третьей симфонии Прокофьева от драмы к трагедии имеет и более очевидные аналоги: это Шестая симфония Чайковского, Четвертая Шостаковича и особенно Третья симфония

---

<sup>18</sup> Письмо С. Прокофьева Н. Мясковскому от 2 октября 1928 года (выделено мной. — Е. Д.).

<sup>19</sup> В доказательство этого Прокофьев приводит Мясковскому структурный план симфонии, где основной тематизм обретает особую свободу именно благодаря своему мозаичному сочетанию: «...первая часть с темой Ренаты в виде главной партии и любовной темой Рупрехта в виде побочной, с боевой темой Рупрехта в виде заключительной. Антракт третьего акта — разработка. Вторая часть вся отвлеченного характера: начало пятого акта и Фауст, скерцо — спиритический сеанс с кое-чем из симфонической картины III акта для трио. Наконец, финал — это Агриппа, т. е. антракт из III акта, расширенный элементами из начала II акта». Письмо Прокофьева Мясковскому от 3 августа 1928 года.

<sup>20</sup> Кстати, воспользовавшись подобной формулировкой Прокофьева можно высказать мысль о закономерности трансплантации эпизодов «Огненного ангела» сначала в его Третью симфонию, а затем в балет М. Чулаки «Иван Грозный».

Мясковского (с похоронным маршем в виде развернутой коды финала). У Прокофьева похоронный марш (кстати, как и в Четвертой симфонии Шостаковича) открывает драматическую картину финала, где показан процесс нагнетания и концентрации трагических образов. Последнее, в частности, сказалось и на количестве заимствованного из оперы тематизма. В период работы над текстом Третьей симфонии Прокофьев сообщал Мясковскому по этому поводу: «Вообразите, что выбранный материал совершенно неожиданно улегся в форму четырехчастной симфонии! Я еще не решился назвать это месиво симфонией — полетят в мою голову камни, хотя как будто выходит стройно»<sup>21</sup>. Чутье симфониста Прокофьева, однако, не подвело. Ведь создавая музыкальный массив огромной оперы по Брюсову, композитор находился в ситуации, когда не только рождение, развитие, но и местоположение тематического материала предопределялось конкретностью сюжетной ситуации, мобильностью лейтмотивных метаморфоз в портретной характеристике героев. Наконец — конкретно изобразительной функцией событий и ситуаций, где нередко требовалась «зрелищем обусловленная музыка» (Б. Асафьева).

Словом, диктат конкретного сюжета, требующего адекватной последовательности в реализации событий, и, разумеется, наличие вербального ряда многое предопределяли и в складывающейся форме оперного целого. Иное состояние возникает у композитора, когда он, исходя из законов симфонии-драмы, работает с избранным оперным тематизмом в системе полной независимости от какой либо программы. Вместе с тем обратим внимание на *факт весьма показательный для театрального слуха* Прокофьева: *и в опере, и в симфонии его страшит статика*. Если в опере, ощущая некоторую ее застойность, композитор борется со статикой завершенных сольных эпизодов или больших хоровых сцен путем их насыщения прямым сценическим действием, то в симфонии он опасается статика как при последовании материала, так и в характере инструментовки. Названные тенденции можно проследить, например, на этапе репетиционной работы над Третьей симфонией: ее коррекции велись и в связи с пожеланиями коллег, в частности, Дягилева. Последний, например, говорил, что «слишком преобладают струнные, прямо дышать невозможно». Прокофьев соглашался, что в скерцо инструментовка «загружена струнными трио». Возникла мысль даже сократить эту часть симфонии, но от нее композитор отказался. Во время репетиций самой объемной была работа по исправлению скерцо: постоянно находились сокращения, в редких случаях добавления. Особое внимание уделялось пересмотру инструментовки, в частности, по разряжению партии струнных, на что указал Прокофьеву

<sup>21</sup> Письмо С. Прокофьева Н. Мясковскому от 3 августа 1928 года.

Дягилев. И после премьеры Третьей симфонии композитор предполагал еще заниматься текстом скерцо.

Май 1929 года выдался у Прокофьева исключительно плотным по премьерам: 1-го композитор записал в *Дневнике*: «...позавчера был “Игрок”, 17-го — симфония, 21-го — “Блудный сын”, причем репетиции двух последних переплетаются, то одна, то другая. Давно у меня не было такого скопления премьер» (II, 695)<sup>1</sup>.

Прокофьев волнуется, что пора ехать в СССР «сразиться за свое знамя, но нелишне и покрепче уцепиться за границу (...Колумбия? Америка?). Третья и Четвертая симфонии вывезут. Но больше всего — мой новый взгляд на музыку» (II, 691; выделено мной. — Е. Д.).

Как показали страницы *Дневника*, композитор возлагал большие надежды покорить публику именно театральными Третьей и Четвертой симфониями. Однако в меньшей степени он рассчитывал на свой «новый взгляд на музыку». В связи с этим он упрекал себя в том, что «первая треть Третьей симфонии, в том однообразном виде, в котором она сделана, не годится: нужны сокращения, переделки, “развлечения”» (выделено мной. — Е. Д.). Из размышлений композитора становится очевидным, что он хочет именно путем «развлечений» усилить действенную сторону музыки симфонии. Здесь не может не возникнуть параллель с таким принципиальным для театра Прокофьева приемом, как наложение прямого действия на статичные, чаще медленные, эпизоды, которыми являются, например, обрядовые хоры в операх. Именно так — в качестве «развлечений» (а может быть, прямых отвлечений на параллельное действие) — создавалась нужная динамика действия симфонической фрески.

Обратим внимание, что последняя из акций-«развлечений» — как раз и свидетельствует о внимании к будущему слушателю: ему, как и в театре, должно быть интересно. 24 мая Прокофьев пересматривает первые две части по заметкам, сделанным в записной книжке во время репетиции: «...кое-где исправил, точнее, обозначил флюктуации тембров, сделал три маленьких купюры» (24 мая, 1929 года)<sup>22</sup>.

Вследствие «флюктуации тембров» произошел естественный пересмотр темы монастыря, которая открывает финальное действие. И в опере, и в симфонии сохраняется ее квартетная фактура (напомним: тема заимствовалась из незавершенного струнного квартета). В симфонии она, естественно, не может иметь тембровую подкраску звучанием хора с закрытым ртом, а передается струнным, которые лишь усиливают в ней национально-песенный прототип.

---

<sup>22</sup> Премьера симфонии состоялась 17 мая 1929 года в Париже, дирижер Пьер Люкте. Прокофьев высоко ценил свои театральные симфонии и, собираясь на Родину, надеялся, что именно эти партитуры, являясь для соотечественников новинкой, будут способствовать его успеху.

Меняет композитор и оркестровое решение (а значит и образный смысл) темы любви Ренаты к Мадизелю: инструментованная в симфонии духовыми, она приобретает черты роковой предопределенности. Открывающая симфонию тема галлюцинаций Ренаты, получает в оркестровом решении тревожно-колокольный призыв, что будет образно предвосхищать набатную колокольность финала симфонии.

Из приведенных примеров становится очевидным, что именно *образная автономность музыки Третьей симфонии в значительной степени достигнута Прокофьевым* в опоре на приемы *инструментального театра*, который разыгрывают новые «действующие лица», ставшие анонимными. Финалоцентристская устремленность четырехчастного симфонического цикла достигается мощью сквозного развития, непрерывно следующих друг за другом частей-картин: масштабнейший пролог драмы (многотемное сонатное Allegro) — драматически повествовательное Andante — инфернально фантастическое бурное скерцо — трагедийный финал.

И для следующего своего театрално-симфонического текста Прокофьев избирает близкую модель четырехчастного цикла с сонатным Allegro, оттененным красивой медленной частью, с изящным лирическим скерцо и эпико-героическим финалом. Однако на этом формальном моменте внешнее сходство двух театралных партитур практически исчерпывается. Различия же будут проступать буквально во всех составляющих: в их истории появления на свет, в оценке слушателями разных континентов. Хронологически близкими были две премьеры 1930 года: 14 ноября, Бостонский оркестр под управлением С. Кусевицкого, и 18 декабря, Париж, дирижер Пьер Монте. Встретили довольно прохладно. Французские коллеги-композиторы говорили об утрате автором оригинальности, и что не всякую сюиту надо позиционировать как симфонию<sup>23</sup>.

Не лишним будет напомнить, что предшествующие премьеры Третьей симфонии и «Блудного сына» (17 и 21 мая 1929 года) имели значительный успех. Четвертую же симфонию изначально приняли иначе. В *Дневнике* Прокофьев недоумевает: «Критика средняя, успех, по-видимому, тоже средний. Я рассчитывал на немедленный, как с Дивертисментом и Симфониеттой, но вот подите же — все мои последние опусы сразу не доходят. Почему?» (II, 790). Ответ на этот риторический вопрос Прокофьев даст позже, в письме Мясковскому: «...можно изобретать, но нельзя терять живой линии» (5 октября, 1932 года). Теперь же, во время репетиции Четвертой симфонии, которую ведет П. Монте в Зале Плейель в Париже, композитор грустно резюмирует: «Я склонен, однако, думать, что симфония все равно должна иметь сдержанный успех.

<sup>23</sup> Сыгранная через несколько лет в России, эта симфония фигурировала даже по параметру «формализма».

То есть думаю теперь, а до исполнения казалось, что она сразу должна прийти» (II, 792). В числе тех, кто безоговорочно приняли симфонию — единицы, например, Набоков и Сувчинский.

Представляют интерес и оценки Прокофьевым разных дирижерских прочтений Четвертой симфонии. О П. Монте в *Дневнике* сказано, что «был добросовестен, но заземлен», о С. Кусевицком (в связи с эпизодом с солирующими контрафэготом и тубой, исполнителей на которых попеняли бостонские газеты) иронично заметил, что дирижер в *Andante* «вероятно, вывел тюленей».

В связи с фестивалем музыки Прокофьева, который проводился в декабре 1930 года (Зал Плейель), есть и такое сообщение: «Монте предлагает поменять места Концерта (Второго) и Симфонии. Я доволен, так как отыграв Концерт, можно спокойно слушать Симфонию. Но потом мне говорили, что Концерт пианистическим успехом убил Симфонию, у которой успех был средний» (II, 792).

Следующее упоминание о Четвертой возникает в связи предстоящими гастрольями в Америке и советом Кусевицкого написать для этой поездки Четвертый фортепианный концерт. Само предложение маэстро совпало с этапом интенсивной работы Прокофьева над второй театральной симфонией. 8 мая 1929 года Прокофьев записал в *Дневнике* очень лестную для себя параллель с Бетховеном: «Когда я начал осторожно объяснять, что Четвертая симфония сделана собственно на материале “Блудного сына”, Кусевицкий воскликнул: “И отлично! Бетховен тоже пользовался материалом ‘Прометей’ для своей Третьей симфонии”. Я очень обрадовался: прецедент отличный. Бетховен был пренедеурным симфонистом!!!» (II, 698)<sup>11</sup>.

В силу двойственной оценки Четвертой симфонии op. 47 современниками и достаточно критичной самооценки Прокофьев через семнадцать лет создает ее вторую редакцию, которая получает новое обозначение — op. 112. Выставить иное опусное обозначение композитор имел все основания: как и в Третьей симфонии, здесь дезавуировалась связь с сюжетом библейской притчи о «Блудном сыне». Отсутствие же визуального ряда усиливало роль инструментального театра (хотя, как известно, еще Чайковский говорил, что «балет — это та же симфония»). Кроме того, в отличие от Третьей, в Четвертой симфонии имело место включение в ее текст нового тематического материала, прежде всего сочинение броско-эпической темы вступления, о которой композитор скажет в *Дневнике*, что поискал подходящую в тексте балета — не нашел, придумал новую — и не проиграл. Лапидарностью темы вступления как интрады Симфонии Прокофьев воспользуется и для ее трактовки как «большого рефрена» (всё те же «три кита», по терминологии композитора), зримо объединяющего конструкцию целого: эпическая арка (начало первой части и финала) будет дополнена напоминанием о ней во второй части.

По признанию композитора, в тексте Симфонии большую роль играют вариации на ведущие темы, совершенно не использованные в балете. Схема Четвертой симфонии как и Третьей, излагается в письме Мясковскому 30 мая 1929 года<sup>24</sup>: «Четвертая симфония построена следующим образом: вступление и сонатное Allegro совсем новые, за исключением главной партии (см. цифру 82 в балете). Вторая часть построена на темах ц. 210–197 и на той же теме, что вступление, третья часть — целиком «Красавица». Финал построен на музыке, с которой начинается балет (от начала до ц. 2 и на темах ц. 30 и ц. 44, особенно на ц. 30, которая развивается на многих комбинациях, не нашедших себе применение в балете)»<sup>25</sup>.

Настало время подытожить принципы перенесения фрагментов оперно-балетных партитур в тексты двух симфоний. Они рядопологаются от общего к частному:

- трансплантация, без всякой коррекции законченных номеров или самостоятельных симфонических эпизодов (номер «Красавица» выполнил в Четвертой симфонии роль скерцо, антракт — поединок — полностью заменил собой разработку 1-й части Третьей симфонии)<sup>26</sup>;
- новое симфоническое развитие избранных из оперы или балета лейттем;
- введение новых крупных образно-смысловых блоков (тема вступления в 1-й части Четвертой симфонии);
- свободное комбинирование в симфонической партитуре кратких тематических ячеек, извлеченных из разных текстов оперы и балета.

Заметим, что два положения (включение нового материала и новое продолжение в симфонии вариантного развития лейтмотивной системы театральных партитур) относятся исключительно к драматургическим принципам Четвертой симфонии. Эту партитуру Прокофьев любил за ее внешнюю скромность, отсутствие шума и большое количество превосходного материала. В Четвертой симфонии нет той острой драматичности, обнаженности кон-

<sup>24</sup> В переписке Прокофьева и Мясковского встречаются множество схем-автоанализов (в частности, симфоний), что достойно особой благодарности первому композитору. Аналогичную процедуру по сути произвел и Мясковский по отношению ко всему своему симфоническому наследию. Речь идет о редактировании им справочника-путеводителя его симфоний, составленного В.М. Беляевым. Подобное выверенное композитором издание можно считать авторизованным.

<sup>25</sup> Переписка. С. 313.

<sup>26</sup> Именно в связи с перенесением «Красавицы» в текст Четвертой симфонии Прокофьев обронил в *Дневнике* интересное замечание, касающееся семантики тональных опор в крупном оркестровом сочинении. Композитор говорил, с одной стороны, о нелогичности тональности си минор в до-мажорной симфонии, но, с другой — подчеркивал момент для него особо важный: музыка, транспонированная в другую тональность, начнет звучать совершенно иначе. Неверующих композитор просит убедиться в этом лично!

трастов, что свойственны ее предшественнице. Различие же двух редакций Четвертой симфонии сводится к ее окончательному отходу от сюитной драматургии, от изначальной дискретности — к утверждению чисто симфонических принципов развития.

Особым знаком театральности Прокофьева является сочетание театральной условности и реализма, восходящее к калейдоскопичности как к привычному символу карнавала жизни. Однако само дробно-фрагментарное развертывание, к которому так тяготел Прокофьев, порой вызывало скептически-ироничное отношение его современников. Так, Д. Шостакович, раскритиковал в своем докладе военные произведения С. Прокофьева. В частности, сюиту «1941 год» и «Балладу о мальчике, оставшемся неизвестным», за их «ленточное» развитие: «...попоеет, попоеет хор; поиграет, поиграет оркестр; попоеет, попоет солист; попоеет, попоеет солистка; потом все вместе попоют, поиграют; потом опять в отдельности, и потом сочинение кончается. При таком методе, мне кажется, невозможно создать произведение крупного масштаба»<sup>27</sup>.

В ответ Прокофьев на том же Московском пленуме по симфонизму весной 1944 года критиковал Восьмую симфонию Шостаковича, говоря, что «профиль мелодий Восьмой симфонии Шостаковича... скорее напоминает средний голос из четырехголосного сложения, чем тему для большой симфонии»<sup>28</sup>.

Л. Мазель подчеркивал, что само мелодическое своеобычие Прокофьева предопределяет в его сочинениях новизну формообразующих принципов: «...если уж дается широкое мелодическое развитие, оно очень часто строится не на повторности, не на повторном развитии одного мотива, а на сцеплении родственных, но все же различных мотивов. И это не создает в лучших образцах ощущения импровизационного нанизывания, это логичное мелодическое развертывание»<sup>29</sup>.

«Данную дискуссию» замкнем размышлениями К. Пендерецкого, одного из корифеев авангардной музыки XX века, который в своей речи в Пе-

<sup>27</sup> РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 92, л. 19. Прокофьев писал эскизы, не обязательно сразу планируя их постоянное «место прописки». Композитор предпочитал создавать «кирпичи» (мелодические наброски, отдельные пассажи, ритмические наметки), из которых в будущем можно было проектировать любое целое. Общеизвестно, что у Прокофьева новая музыкальная мысль могла родиться в серии образно близких эскизов. В *Дневнике* композитор записал: «Мелодия и субстанция — главное, над чем я работаю, сочиняя музыку; однако я заметил, что мелодия, если это настоящая мелодия, т. е. новый мелодический рисунок, труднее всего доходит до понимания» (II, С. 745). В случае с «Мальчиком» эти опасения разделил с Шостаковичем Мясковский, записавший в своем *Дневнике*: «“Мальчик, оставшийся неизвестным” Прокофьева — интересно, но очень своеобразная трактовка исполнителей; боюсь, не дойдет» (*Ламм О.П.* Указ. изд. С. 306).

<sup>28</sup> РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 93, л. 120–128.

<sup>29</sup> К столетию Л.А. Мазеля // Музыкальная академия. 2007. № 3. С.106.

тербургском университете в 2003 году говорил об абсолютах творческого процесса, в том числе о том, что его «всегда захватывало процессуальное мышление, а наиболее емкой для него является форма симфонии: остается лишь иметь то, чем ее можно заполнить. В наш век, за немногими исключениями (в частности, Прокофьев и Шостакович), авторы опасались взяться за симфонию»<sup>30</sup>. Думается, что одним из залогов успехов прокофьевского симфонизма была его жизнедеятельная природа, связанная многими нитями с театральностью.

Буквально с первых шагов на театре Прокофьева начала привлекать сюитность как форма объединения ранее написанного материала или как способ звукового тиражирования наиболее важных эпизодов, сцен, картин, оперно-балетных композиций. Творчество композитора дает немало примеров нового использования уже написанного и опубликованного музыкального текста, прежде всего театральных сочинений. Наиболее распространенной формой здесь стало составление сюит. *Тексты, образованные из фрагментов сценической музыки, представляли у Прокофьева новое музыкальное целое, обладающее индивидуальным художественным содержанием.*

Написанием сюит и других симфонических произведений на основе сценической музыки занимались многие современники Прокофьева. В их числе: Стравинский, Равель, Хиндемит, композиторы французской «Шестерки». Но именно у Прокофьева переработка ранее созданного становится одним из важнейших каналов творчества. Путь композитора изобилует упорными усилиями донести сочинение до слушателя, а в случае неисполнения или его задержки — открыть уже написанному, особо весомому, материалу дорогу на эстраду. В творческой лаборатории Мастера трудно переоценить роль, которую приобрели: трансплантация созданного текста в различные опусы и свободное перенесение музыкальных фрагментов из одного жанра в другой. В частности, адаптация театральной музыки в сюиты различного типа — симфонические и камерные.

Как и у других композиторов степень самостоятельности опуса *bis*, в виде сюиты, Прокофьевым решалась по-разному. В ранний период наибольшее распространение получили многочисленные сюиты, сделанные непосредственно после окончания работы над той или иной театральной композицией. Иногда они сохраняли связи с сюжетом (подобно «Арлезианке» Бизе, «Пер Гюнту» Грига или «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова) и сохраняли названия литературного первоисточника. Пути, давно изведенные композиторами по составлению нового опуса, сохранявшего связь с исходным сценическим произведением, Прокофьев придерживался в таких композици-

<sup>30</sup> Цит. по газете «Музыкальное обозрение», 2008, № 12. С. 8.

ях, как сюиты из балетов «Шут» и «Стальной скак», а также оперы «Любовь к трем апельсина».

В письмах Кусевицкому от 13 декабря 1922 года Прокофьев сообщал, что в данный момент заканчивает работу над сюитой из «Шута»<sup>31</sup>. При этом композитор констатировал, что в сюиту он обычно вносит всё, что может идти как симфоническая музыка. «Двенадцать частей — слишком много и пестро для исполнения подряд, но я не имел в виду исполнять всё: 5–8 номеров по выбору дирижера — лучшая порция для симфонической программы»<sup>32</sup>.

Однако постепенно у композитора складывалось декларируемое пренебрежение к типу сюитных текстов, где материал по сути не подвергался переработке. В силу этого и в *Дневнике*, и в эпистолярной стали мелькать такие выражения, как «кромсал из...», «состряпал из...». При создании сюит жаловался Мясковскому, что всегда «трудно скомбинировать из отдельных кусочков физиономию каждого персонажа». В данном случае композитор имел в виду законченный сюитный номер-портрет, прежде всего из оперы, как это было, например, в «Портретах» — симфонической сюите из «Игрока» ор. 49 (1931).

Вводить же сюитные формы в текст театральной музыки Прокофьев стал преимущественно в поздний период творчества; достаточно напомнить о танцевальных сюитах из балетов «Золушка» («Времена года»), «Каменный цветок» («Уральская рапсодия» и «Цыганская фантазия») или в опере «Повесть о настоящем человеке». Как видим, композитор не отказывался от жанра характерной сюиты, традиционной для музыкального театра. Таковыми, например, являются сюитные композиции не только «Золушки», но и «Каменного цветка». На основе последней Прокофьев сделал два самостоятельных симфонических опуса: «Цыганскую фантазию» ор. 127 и «Уральскую рапсодию» ор. 128 (1951).

В тех случаях, когда композитор занимался трансплантацией (вырезал и переносил в новый текст), опусное обозначение совпадало с театральным уртекстом, но объявлялось неизменное *bis*. Таковы, например, симфонические сюиты «Любовь к трем апельсинам» ор. 33 bis<sup>33</sup>, (1924), «На Днепре»,

---

<sup>31</sup> Симфоническая сюита из балета «Шут» вышла для большого симфонического оркестра и в авторском переложении для двух фортепиано (опубликованы в 1924 году в издательстве Гутхейля). Партитура Симфонической сюиты из «Апельсин», в шести частях, издана в 1922 году в издательстве Гутхейля. *Скифская сюита* «Ала и Лоллий» на материале одноименного балета издана в виде партитуры у Гутхейля в 1923 году.

<sup>32</sup> Сергей Прокофьев. Письма, воспоминания, статьи, М., 2007, С. 55 (выделено мной. — Е. Д.).

<sup>33</sup> Обратим внимание, что именно с партитуры «Любови к трем апельсинам» начинает набирать силу интерес Прокофьева к фортепианным транскрипциям сценической музыки, 7 декабря 1919 года в *Дневнике* записывает: «Переделал для фортепиано скерцо из

ор. 51 bis (1933), «Стальной скок» ор. 41 bis (1926), «Блудный сын» ор. 46 bis (1929). Три симфонические сюиты, созданные Прокофьевым из «Ромео» имеют и разное обозначение, и разную датировку. Первая — ор. 64 bis, Вторая — ор. 64 ter (обе в 1936-м); Третья писалась через десять лет, в 1946 году, и имеет свой опус — 101. Как самостоятельный текст обозначены «10 пьес для фортепиано» ор. 75 (1937). Аналогичную процедуру провел Прокофьев и с текстом «Золушки», создав три симфонические сюиты (ор. 107–109 и Десять фортепианных пьес ор. 97, 1946). Заметим, что в последнем случае вполне действовал принцип избранных фрагментов. Такие сюиты не претендовали на целостность формы и допускали исполнение номеров по выбору. Был и другой путь у Прокофьева — придать сюите завершенность, сделать ее общую планировку окончательным текстом для исполнения. Таковой стала идея *Скифской сюиты* «Ала и Лоллий» в виде четырехчастного цикла.

Среди сюит Прокофьева немало тех, что, подобно *Скифской сюите*, утрачивают в заглавии связь с оригиналом<sup>34</sup>. Так, название «Летний день» (ор. 65 bis, 1941) получила симфоническая сюита, созданная на основе «Детской музыки», или схоже названная — «Летняя ночь» (ор. 123, 1950), получила сюита, сделанная по материалам оперы «Обручение в монастыре». Иногда принципом объединения мог служить жанр: так родилась сюита «Вальсы» (ор. 110, 1946), объединившая танцевальные элементы одного вида — вальсы из «Золушки», «Войны и мира» и кинофильма «Лермонтов».

Кратко коснемся теперь особенностей некоторых сюитных образцов. Как известно, свет рампы не суждено было увидеть уже первому балету Прокофьева — «Але и Лоллию», но его музыке выпал значительный успех в виде симфонической *Скифской сюиты* (показательно, в частности, что именно на ее текст Б. Нежинская поставила балет). История несостоявшегося хореографического действия, отвергнутого импресарио, описана Прокофьевым в *Дневнике* со всеми подробностями. Характерно, что в переписке с Мясковским

---

«Трех апельсинов» как одну из частей сюиты, которую я хочу сделать из этой оперы для фортепиано, а позднее, может быть, также для оркестра» (II, 187).

Позже он сделает транскрипцию знаменитого Марша из этой оперы, которую публика будет непременно требовать как bis в любом клавирабенде композитора. Прокофьев также предполагал вольное транскрибирование номеров «Блудного сына» в фортепианную сюиту, однако осуществил идею в виде Симфонической сюиты ор. 46 bis (1929). Рекордное количество фортепианных переложений Прокофьев напишет по двум своим балетам: «Ромео» (ор. 75, 1937) и «Золушка» (ор. 97, 1946). Исполнительская практика показала, что именно балетные сюиты окажутся наиболее востребованными. Добавим к этому и тот факт, что музыка балета «Трапедия» обрела вторую жизнь в виде квинтета для гобоя, кларнета, скрипки, альты и контрабаса (ор. 39, 1924).

<sup>34</sup> В первой ее публикации значилось: «Ала и Лоллий. Скифская сюита».

Прокофьев многое, впоследствии изложенное в *Дневнике*, либо детализирует, либо предвосхищает<sup>III</sup>.

Для создания музыки первого балета Дягилев предлагал Прокофьеву три варианта: ставить на музыку Второго фортепианного концерта (с личным участием автора), сделать оркестровую версию из его сюиты фортепианных пьес (à la «Шопениана», видимо) или создать новую музыку на либретто, специально сочиненное для балета. Прокофьев выбрал последний вариант и предполагал написать его как «весьма заковыристый». Композитору пришлось по душе «вращение вокруг идолов XIX столетия», шире — сама, весьма распространенная в художественном творчестве начала XX века, идея обращения к скифству, праславянству. Увлечшись «Весной священной» Стравинского, Прокофьев многое в либретто сочиняет сам: «Я обнаружил массу сочинительских талантов... я придумал, чтобы при поднятии занавеса при лежащем ниц народе следовала бы пышная похоронная процессия». Совместно с либреттистом импровизировались разные эпизоды: «Городецкий и я придумали по варианту начала... мы начали обсуждать сюжет, кроить и так, и сяк, изобретать, сочинять...». Прокофьева привели в восторг быки, которые проплывают по небу, предшествуя солнечному восходу. Он говорил, что в данном случае «представляется не явление природы, а шествие небесных сил, завершающих появление Бога-солнца».

Как и в последующих театральных партитурах, Прокофьев обдумывает особенности инструментовки (например, роль солирующей трубы), и в том числе роль закулисной музыки. В работе над третьей картиной композитор решает важные проблемы: «Чужбог (черный, злой Бог) пытается трижды похитить веселую богиню Алу, что должно сказаться и на инструментальной стороне этой сцены. Прокофьев замечает для себя, что каждая последующая из трех атак Чужбога должна быть сильнее, но, с другой стороны, последнюю нельзя сильно инструментовать и пускать в ход медь, дабы закулисная труба прорезала весь хаос».

Как видно из самого процесса сочинения балета, в нем доминировала «зрелищем обусловленная музыка», которая резонировала установке, казалось бы, важнейшей для сценических композиций Дягилева, — сочетанию сценической зрелищности с драматургической действенностью. Вместе с тем знакомство со сценарием и музыкой балета вызвало резко негативную оценку знаменитого импресарио. В письме Стравинскому (8 марта 1915 года) он пишет: «Сценарий — плохая петербургская поделка: это было бы подходяще для Мариинского театра 10 лет назад, но не годится для нас. В музыке он, по его словам, «не ищет подчеркнуто “русских” эффектов — это не более чем музыка вообще».

Именно с таких позиций музыка к «Але и Лоллию» была отвергнута заказчиком. Но не забыта автором. Прокофьев начал с большим воодушевл-

лением компоновать из последовательно сюжетной театральной работы новый текст – симфоническую сюиту. Пересмотрев рукопись, «нашел, что если выбросить ряд малоинтересных кусков, останется музыка, которую не стоит класть под стол»<sup>35</sup>. Четыре картины балетной партитуры были переработаны в четырехчастный цикл симфонической фрески, получившей иное название – «Скифская сюита».

№ 1. Поклонение Велесу и Але

В сюите не сохраняется последовательность программы. Музыка сюиты вобрала в себя череду экспрессивных, инфернально-нагнетательных эпизодов (таков, например, «Чужбог и пляска нечисти»), показ языческих образов и обрядов, удивительные страницы пейзажной лирики (ноктюрн). «Шествие небесных сил», все набирающих мощь, венчает сюиту. Итак, написание «Алы и Лоллия» открывало рождение серии партитур, созданных на основе кино- и сценических произведений, которые завоевали прочный слушательский интерес.

Первый образец сюиты по киномузыке Прокофьев датирует 1934 годом – это «Поручик Киж» ор. 60, в которой, как и в кинофильме по повести Ю. Тынянова, излагается, по сути, абсурдистский сюжет, словно продолжающий фантазмагорию «Носа» из «Петербургских повестей» Гоголя, так блистательно переложенную для музыкального театра Шостаковичем. «Поручик Киж», родившийся вследствие ошибки писаря, начинает, как и Нос (отделившийся от своего владельца, майора Ковалева), вести самостоятельную жизнь. История поручика Киж в версии сюиты имеет четыре части, фиксирующие главные этапы судьбы «героя»: рождение – любовь – женитьба – смерть... Акцентирование в симфонической фреске всех звеньев биографии Киж говорит о ее принадлежности к разновидности последовательно сюжетных композиций.

<sup>35</sup> В июньских записях *Дневника* 1915 года читаем: «Рассматривая мой старый балет “Алу и Лоллия”, я нашел, что там многое неплохо, а потом я решил, что нет особенного труда сделать из него просто симфоническое произведение. Если придать этому произведению форму сюиты трудно будет инструментовать, но для четверного состава – интересно, и я с увлечением стал обдумывать инструментовку» (I, 567).

Если поставить в один ряд смысловую направленность и средства языка таких разножанровых композиций, как опера «Нос» Гоголя — Шостаковича и музыка «Поручика Кижe», вдохновленная киноверсией повести Тынянова, то совершенно очевидными предстанут разные воплощения литературных первоисточников. В первом случае обращение к театру абсурда осуществляется в жанре драматического спектакля на музыке, написанной в эпоху первой волны русского авангарда. В нем доминирует сатирическая составляющая, но имеются и элементы драматизма (в раскрытии персоны главного героя). Совсем иное у Прокофьева — его пером движут другие задачи: создание изящной стилизации музыки, заставляющей вспомнить буффонный мир «Классической симфонии», «Шута», «Трех апельсин», «Обручения в монастыре». Действительно, в воспроизведении духа Петербурга начала XIX века автор сюиты «Поручик Кижe» избирает модусы легкой ироничности и незлобливого юмора, а также использует специфический набор жанров: марш, ярко театрализованный, словно кукольный (I часть «Рождение Кижe»); чувствительный романс, стилизованный в духе старой городской песни. Кант и свадебная песенка составляют жанровый набор III части «Свадьба Кижe» и наконец ритмами похоронного марша пронизана финальная часть сюиты «Похороны Кижe».

В конструкции четырехчастной композиции Прокофьев использует традиционные принципы объединения: сочиняет тему Кижe (роль которой вполне сопоставима с лейттемой Шута в одноименном балете) и занимается «сбором музыкальных камней», объединяя в финальной части ведущий тематический материал всех частей. Из приемов инструментального театра выделим введение в парный состав оркестра таких инструментов, как корнет-а-пистон<sup>36</sup>, теноровый саксофон и ударный инструмент *sonagli* (хомут с бубенцами).

Прокофьев очень тщательно работал над сюитной версией киномузыки и в письме Держановскому от 22 августа 1934 года констатировал: «Кижe — дьявольская работа. Зато что за веселая музыка!». Как тут не вспомнить другие «веселые партитуры» гениального мастера театра. Напомним его озорную реакцию после премьеры «Апельсин». Недоумевающие критики вопрошали: над кем смеется Прокофьев — над жанром оперы, над К. Гоцци или над публикой? Ответ композитора последовал исчерпывающе кратким: он просто написал веселый спектакль.

Как видим, и сама музыка к фильму, и симфоническая сюита «Поручик Кижe» рождались в мире театра представления. Совершенно иные задачи стояли перед композитором, когда он, отдавая дань театру переживания, работал над «Блудным сыном», а затем над Четвертой симфонией ор. 47

---

<sup>36</sup> Он затем будет использован в ярко пародийной сцене любительского музицирования в «Обручении» (где прозвучит в составе трио: кларнет — корнет-а-пистон — большой барабан), а также в оркестре «Египетских ночей».

и Симфонической сюитой ор. 46 bis. Заметим в скобках, что таким путем Прокофьев смог подарить еще одну жизнь столь любимой композиции по библейской притче. 15 декабря 1928 года он записал в *Дневнике*, что «предполагал сделать из “Блудного сына” фортепианную сюиту с довольно вольной переделкой отдельных номеров». Симфоническая сюита по материалу балета «Блудный сын» писалась в 1929 году. В *Автобиографии* зафиксировано, что в нее введена та музыка балета, что не включена ни в его окончательный текст, ни в партитуру Четвертой симфонии. Действительно, в сюиту не включался ни изобразительный материал балета, ни темы, не обладающие возможностями к длительному саморазвитию.

Совсем по иному принципу компановалась симфоническая сюита на музыку балета «На Днепре», ор. 51 bis, которую композитор сделал в 1933 году, практически ничего не меняя в исходном тексте. По поводу этой сюиты комментарии автора были следующими: «В 1933 году я сделал из “Борисфена” (“На Днепре”) симфоническую сюиту, которая, по сравнению с балетом, не имела переделок, представляя собою выборку наиболее симфонических номеров»<sup>37</sup>. Из двенадцати номеров балета в сюиту вошли шесть. Уже само название основных разделов сюиты и их расположение говорят о попытке отражения в ней не столько традиций бессюжетного балета, сколько закономерностей развернутой оркестровой сюиты. Здесь имеет место как автономия номеров, так и их расположение с учетом жанровой логики частей симфонического цикла. В этом образно-смысловая структура «Днепра» перекликается со *Скифской сюитой*.

Шестичастная сюита «На Днепре» обрамляется прологом и заключением, озаглавленными как Прелюдия и Эпилог. Композитор открыл сюиту мягко-лирической песенной темой, дважды подчеркнув нюанс нежности – в партии запева первой скрипки и в общем темпе Прелюдии.

Место традиционного Allegro заняла «вариация первого танцовщика», с массой подразумеваемых прыжковых элементов, что планировал для себя С. Лифарь, будущий постановщик. Безусловной жемчужиной лирики Прокофьева выступает эпизод помолвки один из самых глубоких номеров балета и сюиты. Его красота возвышенна и лишена прямой чувственности. Здесь трудно не ощутить предслышания «Сцены у балкона» в «Ромео».словно множа картины битв, поединков, смертельных противостояний («Блудный сын», «Огненный ангел», «Александр Невский»), возникает эпизод «Ссора» в качестве четвертого номера «Днепра». Атлетический динамизм этого номера-скерцо, самого развернутого в сюите, приводит к эпизоду, названному чисто по-театральному – «Сцена». Основной ее музыкальный материал составляет лирическая фоника, которая очень естественно подготавливает

<sup>37</sup> С.С. Прокофьев. МДВ. С.187.

Эпизод. А он дан в виде излюбленных Прокофьевым любовных видений (в *Amoroso* заключения введен наплыв музыки «Помолвки»).

Лирическое послесловие сюиты было, однако, неоднозначно встречено даже старыми друзьями Прокофьева, в частности, Асафьевым. В письме к нему композитор сетует: «Меня удивило, что конец тебя не удовлетворил. Вероятно, это оттого, что ты ждал апофеозности Блудного, тогда как здесь лаконическая развязка». Вот и мы на этой лаконической развязке прервем представление избранных сюит, чтобы подвести здесь краткие итоги.

Итак, сюиты составили самостоятельную жанровую разновидность театральной музыки Прокофьева. За всю жизнь их набралось у композитора более двадцати! Создание сюит для разных оркестровых составов и для отдельных инструментов осознавалось Мастером не только как возможность вдохнуть вторую жизнь в оперные, балетные и другие театральные композиции. В идеальных вариантах, к сожалению, редких (кроме *Скифской сюиты*, назовем еще музыку сюиты «Шут»), они, обозначенные опусами bis, реально использовались хореографами для постановки балетов. В таких случаях именно сюита, а не исходный текст (!) провоцировала рождение сценического варианта.

Форма работы с материалом по составлению сюит у Прокофьева совпадала с принципами создания театральных симфоний, где доминировал перенос больших эпизодов без изменений. Однако, включенные в новый звуковой контекст, они уже обретали и иной, обновленный, смысл. Создание же дробно-фрагментарного целого, где имело место новое развитие (или частичное видоизменение) тематизма, было «подказано» уртекстом — сценической партитурой. Особую роль выполняло тембровое транскрибирование с нередким введением дополнительного инструментария, отсутствующего в оригинале. Последнее занимало ведущую позицию среди составляющих, которые способствовали приобретению сюитными партитурами черт инструментального театра.

### *Картина одиннадцатая*

#### ***Методы театральности (от кантаты — до сонаты)***

Кантата «К двадцатилетию Октября», которая многие десятилетия оставалась практически неизвестной слушателю, была интересно воплощена на сцене Большого зала Московской консерватории Валерием Гергиевым с хором и оркестром Мариинского театра. Данная сценическая транскрипция партитуры Прокофьева предопределена эстетикой *хорового театра*. Она запомнилась многими компонентами. Не в последнюю очередь внешними: костюмы

хористок соответствовали пролетарскому этикету 1920–1930-х годов (девушки в красных косынках, мужчины в солдатских колпаках), грим и одежды корифеев хора легко выдавали свои прототипы — вождей революции<sup>38</sup>.

Однако главное, что продемонстрировала премьера — удивительную глубину и мощь этой композиции, где абсолютно господствовала великолепная прокофьевская музыка, покоряющая своим лиризмом и эпическим размахом.

Есть смысл напомнить, что образный мир ораторий и кантат Прокофьева также разнится, как и в его операх и балетах. Литературная основа вокально-симфонических сочинений очевидно пестра: К. Бальмонт, С. Маршак, тексты старинных и современных народных песен разных национальностей (русской, украинской, белорусской, кумыкской, курдской, марийской, мордовской) и даже отдельные строки из политических сочинений классиков марксизма — К. Маркса, В. Ленина и И. Сталина.

Усиливая сюжетно-программное начало, Прокофьев охотно вводит в состав исполнителей чтецов, которые излагают ход событий, дают характеристики действующим лицам и обстоятельствам. Чтецкое слово, ничем не регламентированное, композитор вводил в «Семеро их», ораторию «На страже мира», в вокально-симфоническую сюиту «Зимний костер», что отчасти приближает их к жанру литературно-музыкальной композиции<sup>39</sup>.

Однако ни в какую фоносферу вокально-симфонических сочинений Прокофьева не вписывается исполнительский состав кантаты «К двадцатилетию Октября». Эту десятичастную композицию он замыслил для гигантского

<sup>38</sup> Драматический актер, который произносит две реплики Ленина, был мастерски загримирован под главного организатора революции.

<sup>39</sup> Думается, не случаен, а скорее закономерен тот факт, что в ранних вокально-симфонических партитурах, еще напрямую с театром и кинематографом не связанных, Прокофьев не таил свою личную неприязнь к кантате как к жанру. При напечатании, например, партитуры «Семеро их» на текст К. Бальмонта (М.: Музсектор Госиздата, 1922) изданию было придано наименование «кантата». Прокофьев пришел в сильное раздражение: «Кто додумался назвать кантатой?! Понятие кантаты соединяется с понятием тягучки» (письмо С. Прокофьева В. Держановскому от 18 декабря 1922 года). Чтобы избежать этого нежелательного компонента, Прокофьев еще в 1917 году (как раз за 20 лет до создания «К двадцатилетию Октября»), начинает позиционировать иное — «Семеро их, халдейское заклинание». Само повествование ведет драматический тенор на фоне неприязненного шепота в остинатной фактуре хора. Истошно бушует в кульминационных взрывах четверной состав оркестра с расширенной группой ударных. Моменты тишины (в самом конце) обретаются через серию громоподобных оркестровых tutti, чередующихся с solo тенора. Структурой сочинения Прокофьев избирает свободный монтаж неповторяющихся эпизодов, складывающихся в ленточную форму. Последняя в чем-то близка идее Третьей симфонии Шостаковича «Посвящение Октябрю», где композитор декларировал свое желание, чтобы ни одна тема или эпизод не повторялись.

Даже белгий взгляд на партитуру «Семеро их» позволяет сделать заключение, что именно «Халдейское заклинание» было далеким прототипом «К двадцатилетию Октября».

состава исполнителей (около пятисот человек), куда включены разные оркестры: симфонический, военный, ударных инструментов, аккордеонов и два хора<sup>40</sup>. И все же сближающим моментом вокально-симфонических текстов Прокофьева выступает их связь с визуальным миром, например, с кино («Александр Невский», «Иван Грозный»)<sup>41</sup>.

Особая же роль во всех названных партитурах принадлежит театральности. Вместе с тем среди вокально-симфонических сочинений Прокофьева кантата «К двадцатилетию Октября» отмечена, пожалуй, наибольшим радикализмом, в частности, если учесть ставшие каноническими художественные параметры самого жанра. Эпохой социалистического реализма в 1930-х годах были установлены свои стилевые критерии для музыкальной ленинианы и большого круга композиций, обслуживающих тему революции<sup>42</sup>.

Настроение же Прокофьева в 1937 году, мягко говоря, было сложным. И. Эренбург, общавшийся с композитором, сообщал: «Однажды в писательском клубе я встретил С. С. Прокофьева — он исполнял на рояле свои вещи. Он был печален, даже суров, сказал мне: “Теперь надо работать, только работать! В этом спасенье!”»<sup>43</sup>.

Отчего же надо было спасаться великому композитору в это непростое время? Одним из таких импульсов, в числе прочих, гораздо более значительных, могло быть официальное увольнение из числа профессоров-консультантов Московской консерватории по классу композиции «за отсутствием педагогической нагрузки»(!) Подобная формулировка автором книги извлечена из завершающей графы личного листка по учету кадров в личном деле Прокофьева.

---

<sup>40</sup> Тенденция к плэнерной масштабности звучания будет подхвачена Свиридовым в «Патетической оратории» на тексты Маяковского. У Прокофьева весьма расширенный и необычный состав оркестра появится в оде «На окончание войны» ор. 105, 1945 (8 арф, 4 фортепиано, оркестр духовых, ударных инструментов и контрабасов). Композитор писал о ней: «Ода, которую я закончил, прославляет наступление мира. Она написана для симфонического оркестра довольно необычного состава: в нем нет скрипок, альтов и виолончелей, зато участвуют 8 арф, 4 рояля, 3 трубы, 3 саксофона и т. д. ... Вся ода, в которой я стремился отразить радость мирного труда и пафос восстановления, написана в мажоре. Ее исполнение будет длиться 17 минут... Московская филармония предполагает исполнить ее в первые дни празднования 28-й годовщины Великой Октябрьской революции». Первое исполнение состоялось 12 ноября 1945 года, дирижер С. Самосуд // Газета «Советское искусство». 1945, 12 октября. С. 3.

<sup>41</sup> Двум кинокантатам (С. Стасевич составил вокально-симфоническую фреску «Иван Грозный» из музыки, не вошедшей в фильм С. Эйзенштейна) здесь очевидно предшествует создание двух театральных симфоний — Второй и Третьей.

<sup>42</sup> Импульсом к написанию кантаты был заказ Радиокомитета, который последовал композитору 26 июня 1935 года. Партитура создавалась вплоть до 1937 года, так как работа прерывалась его заграничными поездками.

<sup>43</sup> *Эренбург И. Люди. Годы. Жизнь. М., 1956. С. 187.*

Должность профессора-консультанта по классу композиции в Московской консерватории композитор занимал с 27 октября 1933 года по 1 декабря 1937 года (установлено по личному делу Прокофьева. Архив МГК)<sup>44</sup>.

Прокофьев всегда очень тяжело реагировал на критику его творчества, особенно на родине. 1 сентября 1930 года он записал в *Дневнике*: «Мейерхольд рассказывал, что “пролетарские музыканты” не только сражались против “Стального скока” в Большом театре, но устроили против меня формальную травлю в стенах Московской консерватории. В стенной газете были всякие выпады против меня. А что же Пшебышевский, который, когда я был в Москве, разыгрывал дружескую державу?» (II, 780).

Рогаль-Левицкий вспоминал, что «Сергей Сергеевич во время своих наездов в Москву консультировал студентов композиторского отделения. Поскольку в моем классе инструментовки были тогда только одни композиторы, то старшие из них были назначены к Прокофьеву. Весенние прослушивания студентов композиторского отделения проходили в кабинете директора. В числе тех, кого слушал Прокофьев, были Арам Хачатурян и Нина Макарова [они же состояли у Дмитрия Романовича в классе по инструментовке], а также Г.В. Киркор, который подражал Рахманинову, и Т.Н. Хренников»<sup>45</sup>. О последнем Рогаль-Левицкий говорил, что молодой композитор с юных лет боготворил Прокофьева.

О своем новом творческом проекте — большой кантате, связанной с историческими событиями в СССР, Прокофьев сообщал в прессе: «Я задумал к 20-летию Октябрьской революции большую кантату на тексты из сочинения Ленина. Насколько мне известно, впервые слова Ленина будут лежать в основе музыкального произведения крупной формы. Кантата написана для двух смешанных хоров, симфонического и военного оркестров, аккордеонов и шумовых инструментов».

Первоначально Прокофьев предполагал обойтись только ленинскими текстами, но после Чрезвычайного Восьмого съезда Советов, принявшего новую конституцию, композитор добавил фрагменты из доклада Сталина. Закрытое прослушивание в Комитете по делам искусств прошло неудачно: произведение не рекомендовали к исполнению. Платон Михайлович Керженцев сказал: «Что же Вы, Сергей Сергеевич, взяли тексты, ставшие народными, и положили на такую музыку?»<sup>46</sup>. Неозвученным этот гигантский новаторский труд Прокофьева пролежал 28 лет. Сразу ознакомившийся с партитурой, Мясковский записал в *Дневнике* кратко и решительно: «Здорово!».

<sup>44</sup> Об этом см. подробно очерк Е.Б. Долинской в журнале «Музыкальная жизнь» за 2011 год, № 7–8.

<sup>45</sup> *Рогаль-Левицкий Д.Р.* Мимолетные связи // С. Прокофьев Письма, воспоминания, статьи. М., 2007. С. 170.

<sup>46</sup> Газета «Вечерняя Москва», 1936, 28 января. С. 3.

В таких произведениях, как кантаты «К двадцатилетию Октября» и «Здравица», Прокофьеву приходилось переходить на эзопов язык, чтобы политическая концепция, которую прежде всего хотели увидеть и проанализировать официальные лица, не показалась бы им неверной. Неслучайно исследователи не раз отмечали, что типично прокофьевская тяга к противопоставлению сиюминутного вечному доведена, например, в «Здравице» до несоответствия чисто парадоксального плана.

С самого начала работы над кантатой Прокофьев преследовал цель уйти от канонов вокально-симфонического жанра буквально по всем возможным параметрам: от составления текстовой стороны сочинения — до всех свойств его языка.

И действительно, в череде прокофьевских ораторий и кантат «К двадцатилетию Октября» ор. 74 выделяется декларированным радикализмом средств выразительности по всем составляющим, начиная, разумеется, со структуры содержания, характера либретто и общей фоновой среды произведения. Однако несложно указать на отдельные черты преемственности музыки кантаты по линии драматических, экспрессивно-нагнетательных, открыто театрализованных образов. В частности, со Второй симфонией (1-я часть), «Стальным скоком» («Фабрика»), «Огненным ангелом» (антракт-поединок), «Игроком» (мейерхольдовский антракт после сцены рулетки). На момент образно-звукового предвосхищения указывает И. Нестьев, говоря о сходстве драматической экспрессии начала хорового Эпиграфа «Войны и мира» с оркестровой прамбулой кантаты «К двадцатилетию Октября».



Сама же вокально-симфоническая фреска абсолютно не вписывается в огромный круг сочинений, связанных с темой России и революции. Но не только от этого канона отходит Прокофьев. Характерно, что новая партитура не имела аналогов и в кантатно-ораториальном творчестве композитора.

Рассуждая о феномене индивидуальности гениев, В. Конен замечает, что «самобытность великого композитора проявляется как правило, так же в известных отклонениях от нормы, в “погрешностях” против типического»<sup>47</sup>. Эту мысль как бы подхватывает А. Шнитке: «В искусстве истинно великое часто рождается не по правилам. Примеров тому множество. Анализ хоралов Баха выявляет множество почти нарушений строжайших в ту эпоху гармонических правил. Но это совсем не нарушение. Они имеют свое оправдание в контексте самой музыки...»<sup>48</sup>.

Краткое представление прокофьевской кантаты проведем прежде всего с точки зрения нарушений канонов. Начнем с ее литературной стороны. Заказанное Прокофьеву сочинение писалось к конкретной дате — 20-летию революции, и по традициям тех лет могло бы придерживаться примерно такой схемы содержания: тяжелая жизнь народа до Октября — борьба, очистительный вихрь революции — победа — светлое настоящее и будущее. Финал, естественно — апофеозно-ликующий, прославляющий создателей нового государства. К такому литературному «скелету» сочинить ожидаемый гимнический музыкальный текст было несоизмеримо легче, чем тот путь, который избирает Прокофьев: движение по линии наибольшего сопротивления теме. Прежде всего, композитор отказывается от поэтической основы текста, что было традиционным для вокально-симфонических жанров и использует монтаж отдельных прозаических строк из сочинений Ленина, Маркса и Сталина. Составить либретто композитор просит Б. Демчинского, с которым сотрудничал в работе над «Игроком» и «Огненным ангелом». Просьба была конкретной: компелировать в единое повествование разрозненные фразы, извлеченные из текстов вождей. Как и в случаях совместной работы над операми, предложения Б. Демчинского не полностью удовлетворили композитора, которому в итоге довелось самому компоновать либретто: «Пришлось мне собственными силами вылезать из положения, что я, худо ли, хорошо ли, сделал, доведя основной эскиз кантаты до занавеса»<sup>49</sup>.

Первое исполнение сочинения состоялось лишь в 1966 году. Прозвучали 8 эпизодов из 10, где все звенья композиции, следующие аттаса, представлены в виде единой монтажной цепи.

И.В. Нестьев рассматривает кантату однозначно: «Стало ясным, что Прокофьеву посчастливилось создать одну из ярчайших страниц музыкальной ленинианы»<sup>50</sup>. Разумеется, Прокофьев не мог не понимать, что озвучив в печати имена, ставшие по его воле авторами текстовой стороны кантаты, он

<sup>47</sup> Конен В. Театр и симфония. М., 1975. С. 16.

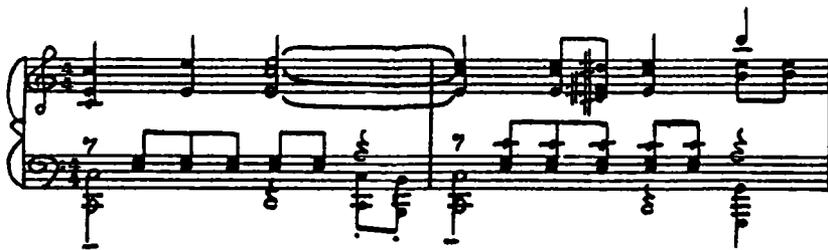
<sup>48</sup> Шнитке А. Нужен поиск, нужны изменения привычного // Советская музыка. 1984. С. 55.

<sup>49</sup> Письмо Б. Демчинскому от 31 мая 1937 года.

<sup>50</sup> Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. Указ. изд. С. 403.

априори сориентировал «заказчиков» на уже сложившиеся традиции советской политизированной вокально-симфонической фрески. Ее традиции восходили как к массовым музыкальным действиям 1910-х годов, так и к более близкой композиции — коллективной оратории «Путь Октября», написанной в 1927 году, к 10-летию революции.

Сегодня же со всей очевидностью проступает иное — не приношенческая суть, отсутствующая в партитуре, оцененной исследователем в традициях и музыкознания, и, шире, жизни советской музыки 1970-х годов, а *преломление в ней эпико-героических традиций отечественных оперы и симфонии*. С этой целью Прокофьев не персонифицирует строки классиков марксизма. В.И. Ленин, в частности, не выведен в солисты кантаты, хотя три оркестрово-хоровых эпизода — № 4, 6, 7, используют отдельные фразы из его статей и речей (в одном из них реально на мгновение слышен гласисующий голос вождя)<sup>51</sup>. Важнейшим стилевым ориентиром кантаты «К двадцатилетию Октября» Прокофьев избирает собственные театральные традиции: введение больших и всегда действенных хоровых эпизодов (с полирефренной структурой), многократное включение чисто симфонических эпизодов как аналогов оперных антрактов. Об этом же говорят и обрамляющие разделы: начало фрески оркестровым вступлением, использующим ведущие лейтмотивы, и ее завершение (№ 10), в виде репризы, лирической темы «Философы» (№ 2). По своей светоносности эта тема удивительна: не зная автора текстовой стороны (К. Маркс), трудно себе представить, что одна из самых проникновенных лирических кантилен Прокофьева родилась в недрах публицистического текста, а не является органической принадлежностью величавых зачинов героико-эпических номеров, допустим, «Войны и мира» или «Александра Невского».



<sup>51</sup> Показательно, что две короткие реплики Ленина («Успех революции зависит от двух-трех дней»; «Погибнуть всем, но не пропустить неприятеля»), ритмизованы музыкой ямбическим метром. При этом, как и в прокофьевских операх, здесь могут быть использованы засценная музыка, а также отдельные фрагменты, специально перенесенные в зал или в оркестровую яму. Прокофьев обретает для них свое акустическое решение: драматический актер произносит их в микрофон.

Фраза из работы Маркса, ставшая основой № 2, — «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его», — открывает свой смысл в постепенном подключении новых слов, путем их непрерывного нанизывания (с обязательным сохранением уже озвученных моментов). В музыке такой прием имеет свой эквивалент в принципе «ядро — развертывание». Нарращивание составляющих марксовской фразы идет следующим путем: «Философы», «Философы лишь различным образом», «Философы лишь различным образом объясняли мир» и т. д. При этом неизменно повторяемое слово «философы» приобретает роль краткого текстового рефрена, исключительно рельефного из-за его остигатного скандирования.

Как в оперной, ораториальной и камерно-вокальной музыке Прокофьев широко использует в кантате «К двадцатилетию Октября» свой излюбленный прием, который Мясковский образно точно определил как «звукослово» — по контрасту к пластическому «звукожесту». «Философы» — не единственный случай того, как Прокофьев раскрывает вокальную природу обычного слова, наделяя его песенной интонацией (черты былинной распевности приданы, например, еще хоровому № 4 «Мы идем тесной кучкой»).

Подобно опере, композитор широко использует в музыкально-публицистической композиции систему лейтмотивов. Он организует экспозицию фрески (№1–3), прибегая к образно-смысловому и тембровому контрасту: традиционному для зачина оперы. Драматические оркестровые эпизоды заставляют вспомнить звуковой напор кантаты «Семеро их» или начальной части Второй симфонии<sup>52</sup>.

Кроме того, имеет место редкая гибкость переходов от типично оперно-аризонного пения — к речитативу *secco*, или от вокальной выразительности — к внемузыкальным эффектам. К приемам театрализации можно отнести свободное комбинирование словарного состава вербального ряда в его приближении к белому стиху, который и задает ритмический пульс каждому музыкальному фрагменту. В тексте кантаты присутствуют и другие индивидуальные методы работы Прокофьева с прозаическим текстом. Речь идет об использовании в текстах реплик-рефренов, а также текстовых *ostinato* на отдельном слове или короткой реплике.

Среди разных типов вокально-речевых ситуаций выделим такие приемы, как: скандированная ритморечь без определенной звуковысотной интонации,

<sup>52</sup> В изложении темы в виде *ostinato* Прокофьев прибегает к дифференциации групп хора, где басы скандируют «философы, философы». Этот прием многократно используется композитором на театре, т. к. позволяет не только сконцентрировать внимание на одной мысли, ключевом слове, но и внести эффект «динамической атаки» (термин Б. Ярустовского). Блистательные тому примеры дают разные оперные сцены (хор «пи-ти, пи-ти» в 8-й картине «Войны и мира» или огромное хоровое действие в финале «Огненного ангела»).

например, представление фразы «могут и должны идти» (№ 6); скандирование одного слова, которое не столько пропеваётся, сколько ритмизованно проговаривается (начальное хоровое *ostinato* № 2).

Театральность как испытанный способ подачи несценического материала оборачивается в кантате действенностью поэтапного показа самого сюжета, прежде всего революционной линии: от назревания — до победы. Подробная детализация событий, хотя и не абсолютно, соответствует жанровому кодексу кантаты, нередко, однако, у Прокофьева встречается в вокально-симфонических фресках. Не следует забывать, что автор «К двадцатилетию Октября» — драматург шекспировского склада. Будь то опера, симфония или сюита — развитие осуществляется через острые театральные-внезапные контрасты. Эффект показа и столкновения образов (а не только их интенсивное развитие) определяет образную трансформацию и драматургическую логику композиции.

О преломлении театральных принципов говорят и внешние параметры «К двадцатилетию Октября»: здесь две части, где десять номеров подразделяются на шесть вокально-инструментальных и четыре симфонических. Преобладание хоровых сцен, в которых Прокофьев невероятно боялся статики при их включении в любой жанр (от оперы — до оратории и кантаты), «К двадцатилетию Октября» затребовало включения прочного комплекса театрализации. Так, в частности, наличие двух хоров способствует проявлению диалогического начала. Для создания внутреннего, но энергично пульсирующего темпоритма композитор обращается к чисто кинематографическому методу монтажа. При этом «блочная» структура составляющих музыкального текста восходит не к конфронтации мозаичных элементов, а к их взаимодополнению: либо по контрастному принципу, либо на комплементарной основе. Пример последнего находим в небольшом № 4, музыка которого приближена к фольклорной традиции. Здесь рондообразная структура образуется четырёхтактным повторением фразы «Мы идем тесной кучкой», взявшей на себя роль рефрена. Полирефренная же структура применяется Прокофьевым в развернутых вокально-симфонических картинах, каковой, в частности, является, самый масштабный № 6 «Революция». По чисто драматургическим принципам, где особо важна событийность, данная картина кантаты сопоставима с экспрессией сцены рулеточной игры в «Игроке». Атрибутами действенности становятся: переключки двух хоров, которые вносят элементы игры, усиливают ощущение сценичности. Имеют место и привлечение немзыкальных компонентов: чтение текстов в микрофон, шумы канонады, пальба пулеметов. Особый же эффект ускоренного темпоритмического вихря контрастных эпизодов создается самой энергетикой их рефренного вторжения. Четыре фразы хора берут на себя эту функцию: «Кризис назрел» (три раза), «Мы победим, безусловно и несомненно», «Нельзя ждать,

можно потерять всё», «Взять власть сразу в Москве и Питере, не важно, кто начнет» (дважды каждый).

Таким образом, в сквозном литературном тексте картины композитор выделяет смыслонесущие реплики и их свободно переставляет. Фразы, напоминающие страницы газетного текста рассмотрены как ударные образно-смысловые блоки картины.

В завершение разговора о театральности в кантатах на публицистические тексты, заметим, что сама эта тенденция была типичной для вокально-симфонических сочинений 1930-х годов. Пути обновления ораторий и кантат авторы искали в их взаимосвязях с разными жанрами, в том числе с оперой («Емельян Пугачёв» М. Коваля), симфонией (фреска «На поле Куликовом» Ю. Шапорина имеет жанровый подзаголовок: симфония-кантата). Однако именно у Прокофьева театрализация кантаты оказалась наиболее органичной, ибо была связана с его работой в оперном театре и кинематографе.

*Театральность заложена в природе камерной музыки Прокофьева*, что давало ему возможность не только свободно транскрибировать симфоническую музыку для разных ансамблевых составов. Общеизвестно, что гениальный композитор-пианист с помощью своего универсального инструмента создал неповторимый мир фортепианных композиций. Рояль выступал у Прокофьева как главное действующее лицо в сольных произведениях, в концертах с оркестром. Он сохранял свое лидерство также в многочисленных разнотембровых ансамблях.

В связи с многообразием образно-смыслового и тембрового спектра *фортепиано Прокофьева* С. Фейнберг подмечает, что в его композициях «тонко пробуждается красочность классической палитры и разнообразие фортепианных регистров. Фортепиано снова начинает звучать оттенками оркестровой партитуры. Оно перестает быть только самим собой... Никогда еще звучание фортепиано не обладало такой образной цепкостью, такой реалистической фантастикой... Можно подумать, что наличие контрастно-сарказных образов потребовалось для того, чтобы лучше оттенить лирическую струю его творчества. *В антитезе театральной маски — и живого лица, двухмерности театральной декорации — и полноты жизненного содержания, резкой пестроты — и мягких оттенков* цвета есть что-то, напоминающее судьбу прекрасных женских образов в операх-сказках Римского-Корсакого. Как будто на этой новой сцене две стихии музыкального искусства оспаривают право на реальность». Во втором фортепианном концерте Фейнберг видит «масштабную сказку, где насыщенность и грандиозный масштаб образов придают им фантастические черты мифической эпопеи»<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Фейнберг С. Сергей Прокофьев // С. Фейнберг. Пианизм как искусство. М., 1969. С. 138, 140.

Множество фортепианных композиций Прокофьева воплощены в том типе музыки и драматургии, где сценичность не подразумевается. Однако прокофьевская театральность как имманентное свойство стиля создает и свою расстановку «действующих лиц», их взаимоотношения. В каждом из инструментальных текстов разных жанров, в том числе камерных, заключен особый мир игры, где композитор-режиссер апеллирует к пронизательности слушателя и рассчитывает на его сопереживание.

Фирменным знаком театральности Прокофьева давно объявлена калейдоскопичность — излюбленное воплощение карнавала жизни. Его маски-участники порой совершенно противоположны — испытывая упоение жизнью и ее драматический аспект (особенно в сочинениях военных лет), воплощая эпический размах и сатирическую подсветку. И хотя на всем пути творческих исканий композитора центром притяжения были музыкальный театр и симфония, *нетеатральные сочинения дают множество доказательных примеров их театральной нацеленности*. Среди них пьесы, сонаты и сюиты для различных инструментов.

Прокофьевской камерной музыке в высшей степени присуща тенденция усиления программного начала (даже без его объявления). Например, через нахождение в материальном мире символа для выражения своей идеи. Европейская камерная музыка от эпохи Барокко — до Дебюсси, Прокофьева, Стравинского связала себя генетически с тенденциями театрализации и визуализации. Причем эта особенность распространяется не только на творчество, но и на исполнительство. Лист говорил о способности крупного исполнителя к *«захватывающей инсценировке чувств»*. Роль он называл *наилучшим актером среди инструментов*, открытым для передачи всего макрокосмоса звучаний.

Естественно, что многие свойства прокофьевской театральности в сфере инструментализма не могли обойти стороной такую важную сферу камерной музыки композитора, какой является его масштабное фортепианное творчество. Здесь, несомненно, доминируют сонаты<sup>54</sup> и пьесы малой формы. На протяжении всего пути Мастера создавались сонаты и для других инструментов — скрипки, виолончели, флейты.

Кто бы из исполнителей или исследователей ни писал об инструментальной музыке Прокофьева, непременно подчеркивают в ней наличие различных форм театральности на метафизическом уровне. В связи с этим речь ведется о масках и сменах декораций, о спектаклях и сценах, о крупных и общих планах. Л. Гаккель так видит глубинный смысл ярко индивидуальной образной системы фортепианной музыки Прокофьева. «Злое как смешное и

---

<sup>54</sup> О консерваторских опытах Прокофьева в этом жанре Мясковский говорил предосторожно: «...не торопитесь ставить номера против сонатных сочинений; настанет день, когда вы все перечеркнете и напишите: Первая соната». Так оно и случилось. Каталог опусных композиций Мастера открыла Соната фа минор op. 1, 1907–1909.

его контраст с юмористическим и лирическим в ранних инструментальных композициях Прокофьева отзывает фольклорной антитезой маски и живого лица: маска — это схематизированная эмоция, знак эмоции, если можно так сказать... живое лицо — это эмоция в движении»<sup>55</sup>.

С. Фейнберг, говоря об «угловатой жестикуляции пассажиров Прокофьева», предупреждает, что «пианист должен быть готов к мгновенным сменам музыкальных декораций»<sup>56</sup>. Действительно, композитор, будучи заинтересованным в максимальной наглядности творимых образов, именно через разные формы театрализации усиливает программность инструментальной музыки (подразумеваемую или объявленную). В частности, вырабатывает свой набор фактурных приемов и агогических средств для создания определенных акустических эффектов. Звукорежиссерское начало проступает в детализированности указаний. Даже в кратком инструментальном эпизоде (как и в оркестровых партитурах сценических работ) точно обозначены этапы филировки звука, например, от *ff* к *pp* (*ff>f>mf>p>pp*). Агогический комментарий дешифрует смысл переходов от ироничного к скорбному, от императивного к утонченно-хрупкому. Рядоположенными здесь оказываются, например, *ironico*, *smansioso*, *tempestoso*, *con duolo*, *serioso*, *singhiozzando*, *feroce*. Как и в оркестровой звукописи, Прокофьев любит в фортепианном тексте усиливать (с помощью смены фактур и самого характера звучания) броскость таких контрастов, как, например, противопоставление сухой токатной звучности, обусловленной нонлегатным беспедальным пианизмом, с глубиной и красотой мелодических построений, нередко усиленных обостренностью высокого регистра.

Уникальная галерея контрастных действующих лиц прокофьевской инструментальной музыки свидетельствует о наличии в ней разных точек притяжения: к театру представления и театру переживания. Уже ранние сочинения («Мимолетности» и «Сарказмы») дают особо широкий спектр примеров: композитор здесь не сглаживает контрасты брутального веселья и легкой ироничности, эксцентрики, эпатажа и лирических откровений.

Ранний период инструментального творчества чаще идет у Прокофьева на сближение с театром представления. Обильно возникают, особенно в юношеские годы, блицпортреты героев и ситуаций, яркие театрализованные зарисовки. Примером последней может служить дансатная пьеска «Карнавал», позже введенная Прокофьевым в Первый фортепианный концерт в качестве главной партии<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л.—М., 1976. С. 196–197.

<sup>56</sup> Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1977. С. 138.

<sup>57</sup> Приведенный пример, естественно, один из многих «мостиков» от юношеских сочинений к раннему периоду. Так, «изумительное Andante» (по описке Мясковского) ранней симфонии 1908 года, затем будет использовано в Четвертой фортепианной сонате.



Театральная зрелищность окрашивает собой поэтику контрастов такой крупной работы, как Вторая фортепианная соната, созданная в 1912 году. Ее удивительный образный мир заключен в большом четырехчастном «спектакле» для солирующего фортепиано. Контрасты между актами-частями обнажены со всей откровенностью: романтизированная драматическая завязка первой части противопоставлена образу веселой игры в остроумном юмористическом скерцо. Углубленное *Andante* воспринимается как антипод подетски озорной музыки финала. Именно он, как и почти все финалы будущих симфоний, наделен тематической аркой с началом произведения — вновь в своей застенчивой грусти наплывает побочная партия первой части. Приведем пример дешифровки образных антитез сонаты с привлечением чисто театральных ассоциаций: «...как в оперном или балетном спектакле, свободно сменяются контрастные “сцены”. Вот снова прозвучала в новой тональности прелестная тема побочной партии, словно лирическое ариозо или балетное адажио; затем закружились и застучали шуточные обороты из связующей. И, наконец, в центре разработки дано полифоническое соединение трех элементов... Это сплетение тем воспринимается как увлекательный театральный эффект»<sup>58</sup>.

Несомненный интерес представляют авторские расшифровки пьес малой формы, которые, кстати, редко совпадают с исполнительскими прочтениями. Например, Прокофьев дал такую программу к Сарказму № 5: «Иногда мы зло смеемся над кем-нибудь или чем-нибудь, но когда всматриваемся, видим, как жалко и несчастно осмеянное нами; тогда нам становится не по себе, смех звучит в ушах, но уже теперь кто-то другой смеется над нами».

<sup>58</sup> *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. Указ. изд. С. 81. Характерный момент игры на чисто логическом уровне возникает у Прокофьева в связи с рождением побочной партии Третьей сонаты. Здесь ядром темы композитор делает музыкальную монограмму, составленную из букв Эше, фамилии своей соученицы по Петербургской консерватории. *Автобиография* фиксирует: «Написав эту фамилию французскими буквами E-c-h-e я увидел, что в E-c-h-e каждая буква составляет название нот! Попробовал сочинить тему и, поскольку она показалась удачной, ввел ее — да еще с имитацией — в качестве побочной партии в Третью сонату».

Вместе с тем прокофьевский сарказм далек от гофманианского скептицизма. Вероятно, это почувствовал К. Игумнов, который предложил свой сюжет этой пьесы: «Здесь образ гуляки; он набедакурил, побил посуду, — его спустили с лестницы; он лежит и начинает постепенно приходить в себя, не знает еще, где левая, где правая нога»<sup>59</sup>. Как видим, образы этой программы противоположны авторской: здесь господствует ощущение текста как одного из многочисленных вариантов веселой музыки, искрящейся у Прокофьева остроумием буйной фантазийности.

*Сарказм № 5*

Precipitosissimo

<sup>59</sup> Мастера советской пианистической школы. М., 1954. С. 67.



В обрисовке столь разных «действующих лиц» именно камерной сферы раннего периода Прокофьевым изначально обретались максимальная характерность и индивидуальность их показа. При этом, как и другие гениальные композиторы-пианисты (Шуман, Лист, Рахманинов), *Прокофьев прежде всего в фортепианной музыке выводил на авансцену своих будущих излюбленных героев*: образы сказочные и фантастические, пародийно-гротесковые и brutальные. Действовали у него также персонажи, пришедшие из классического искусства, нередко представленные в призме иронического показа. Физическая же активность разных масок персонажей нередко реализовывалась в стремительных токатно-скерцозных ритмах, вихревых остигатных движениях, в быстроте и энергетике темпоритмического пульса. Важным для Мастера становился показ взаимовлияния образов и их неисчерпаемые возможности перевоплощения.

Такой чуткий ценитель и знаток музыки Прокофьева, как Мясковский, не мог в числе первых не ощутить в его композициях 1910–1920-х годов «смесь старого и нового Прокофьева». Почувствовал это и В. Каратыгин, который образно живописал, что уже в Сарказмах «дьяволы необузданной прокофьевской фантазии превращаются в апостолов новой красоты»<sup>60</sup>.

Иная направленность — к миру *театра переживания* — дает о себе знать в сочинениях центрального и позднего периодов. Блестящим образцом здесь выступает *Драматическая триада* фортепианных сонат. Работу сразу над всей серией этих масштабных симфоний для фортепиано Прокофьев начал еще в 1939 году и завершал непосредственно в военный период (вплоть до 1944 года). Отметим характерный момент: интервал между Пятой и Шестой сонатами — чуть более полутора десятилетий, совпадает и с интервалом, ко-

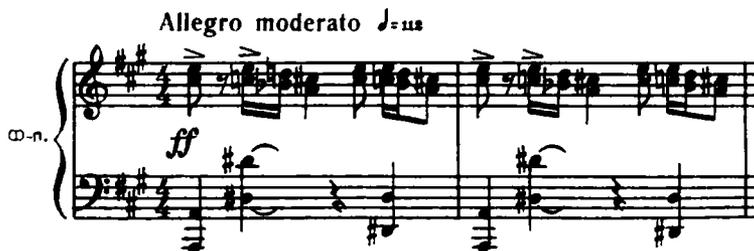
<sup>60</sup> Каратыгин В. Жизнь, деятельность. Статьи и материалы. Л., 1927. С. 201.

торый возникает между созданием двух театральных и военных симфоний, Пятой и Шестой. В последних романтическое повествование и мир игры теперь соседствуют не только с драматической экспрессией, но и с трагическим накалом. О связи нового со старым, как утверждал Мясковский, говорит образный мир срединных частей сонат, длящих традицию включения танцевальных жанров. Близки, например, изящному миру дансантиности «Классической симфонии» не только ранние пьесы Прокофьева (ор. 10), но и ритмическая грация 2-й части Седьмой и 3-й части Шестой сонат, или вихревого рефрена главной партии финала Восьмой сонаты.

И всё же. На функцию главных действующих лиц теперь выдвигаются другие эмоции, призванные педалировать иной мир образности, и шире — смысловой наполненности музыки. Для доказательства доминантности роли театра переживания достаточно сопоставить традиционную для отечественной симфонической музыки антитезу просветленных Пятой и трагической сгущенности Шестой симфоний, например, у Чайковского и Шостаковича, Глазунова и Прокофьева<sup>61</sup>.

В *Драматической триаде* сонат имеет место известная конкретизация обобщенной программности через ряд приемов, близких театру. В их числе, например, наличие сквозного образа-символа. В Шестой сонате в его роли выступает многообразная колокольность — давний устоявшийся знак русской музыки.

В четырехчастном цикле сонаты звуки колокола разносятся то как тревожно-предостерегающие, набатные, взывающие ко вниманию, то как ликующие<sup>62</sup>. Образ колоколов заключен в сжатый терцовый оборот с мерцающей мажорно-минорной терцией.



<sup>61</sup> У последнего эта тенденция в какой-то мере может быть продолжена и в соотношении 5-й и 6-й сонат. 5-я (С dur, ор. 38/135), и прежде всего ее первая часть, отдает дань незлобивым романтическим образам, фантастическим напыльям, близким миру поэтики «Сказок старой бабушки». В 6-й сонате образы вылеплены лапидарно, в них преобладает энергия рубленных движений и ритмов

<sup>62</sup> Выдвинем предположение, что соната 1939 года, созданная в напряженном предощущении войны, в какой-то степени послужила М. Чулаки моделью для общей композиции балета «Иван Грозный», где собирательный образ колокола-набата выполнял не только роль общего рефрена спектакля, но и визуально олицетворял атмосферу смутного времени эпохи Грозного царя.

В своей музыке для театра, как и в разных инструментальных жанрах Прокофьев придает особый смысл лапидарным мотивам-обобщениям, способным к длительному саморазвитию. Заключенная в них кинетическая энергия (напомним о зачине *Скифской сюиты*, финале Седьмой сонаты или о лейтмотиве одержимости Ренаты) обладает предельной, по-театральному зримой, выразительностью. В этом же ряду и роль остигатных фактур как средства нагнетания экспрессии.

Широко пользуется Прокофьев системой аллюзий на тематизм и тональную семантику в произведениях, обладающих сверхпрограммным смыслом. Так, в финал Шестой и в первую часть Седьмой сонат композитор массивно вводит ритмическую формулу , напоминающую «мотив судьбы» Бетховена, или эпико-динамическая глыба финальной токкаты Седьмой сонаты пишется в B-flat, тональности, связанной у Прокофьева с воплощением героико-богатырского начала (Пятая симфония, ариозо Кутузова «Бесподобный народ», хор «А и было дело на Неве-реке» в «Александре Невском»).

Динамизму драматургии сонаты-симфонии способствует образный пересмотр побочных партий в первой части «фортепианного спектакля». Так, в традициях, близких симфонизму Шостаковича, побочные партии в разработках Шестой и Восьмой сонат образно модулируют от лирики к жесткой маршевости, напряженной моторике, неумолимому огрублению. Обнажение контрастов, когда субъективное высказывание введено в контекст поединков, смертельных схваток, эпизодов нашествия, не могло не окрасить лирический тематизм в драматические тона. В результате в изначально кантиленной побочной теме проросла *речевая выразительность*, вносящая свои краски в динамически развивающийся образ-портрет, который слушатель должен воспринять во всем объеме. Солидаризируемся здесь с размышлениями Даргомыжского, опыт которого на театре всегда интересовал Прокофьева. Автор «Каменного гостя» утверждал, что в речетативной опере пребывать труднее, чем в мелодической, более традиционной для музыкального театра, ибо «для каждой фразы должна находиться новая, подходящая к ситуации, музыкальная мысль». В последнем Прокофьев не знал себе равных.

Индивидуальное преломление вокально-речевого портретирования прокофьевских оперных декламаций несложно обнаружить, в частности, в побочной партии 1-й части Восьмой сонаты. Наличие этой тенденции подчеркивает сам Прокофьев. В частности, утверждая, что у него было намерение ввести в качестве второй темы Allegro Шестой сонаты тему хора «Рано-раненько» из тогда только завершенной партитуры «Семена Котко». Однако окончательный вариант этого эпизода был более тонким — родилась новая лирическая мелодия, в виде аллюзии темы свадебного хора. В этой связи сошлемся на мысль современного английского композитора Джонатана

Доува: «Музыка в опере — это увеличительное стекло для слова» (в данном случае — подразумеваемого).



Обобщим раздел рассмотрением еще двух позиций: видов взаимосвязи инструментальной музыки с театром и прокофьевской специфики театральной трактовки жанров. Начнем с последнего. Главное здесь — широчайшая опора на жанры разных эпох, стилей (от пассакалии до румбы), национальных культур (от народного закавказского уджа, танца стариков, старинного французского придворного бурре — до зажигательных цыганских плясок). Именно они помогают дешифровать образы и персонажи инструментальной музыки, шире — их содержание, а нередко все ту же «зрелищем обусловленную музыку». Однако в творчестве Прокофьева диалог с традициями разных эпох не шел по линии полистилистических заимствований языковых средств. Он был прежде всего направлен на открытие все новых жанровых преобразований. Кроме того, композитор не раз признавался, что очень чтит классические формы, а потому с удовольствием их пересочинял. Аналогичная тенденция наблюдалась и в сфере жанров. Последние становились как бы *локаторами образной характерности* не только развернутых эпизодов, но даже очень кратких пьес. Так, например: гавот, аллеманда, ригодон, мазурка и марш составили ор. 12. В Мимолетностях ор. 22 рядом с пленительными лирическими фрагментами возникают яркие жанровые зарисовки: хорала, скерцо, этюда, марша. Последний вошел в серию наиболее востребованных жанров. Интерес к нему возник у композитора еще в серии детских «песенок» и сопутствовал всей творческой жизни.

Прокофьев нередко создавал микстовые жанры: ноктюрн в движении медленного вальса (третья часть Шестой сонаты), ноктюрн в ритме менуэта (2-я часть Восьмой сонаты). Сочетание марша, скерцо и танца имело место в Третьей мимолетности.

Чрезвычайно разнообразны типы прокофьевских скерцо: жанр может быть сопряжен с тарантеллой (финал Восьмой сонаты), с этюдом (как, например,

в Девятой мимолетности). Здесь галопообразная и гаммообразная фактура, кружение на одном месте, репетиции, остигато явно предвосхищают знаменитый эпизод «Джюльетта-девочка», с ее миром детской игры и юношески задорными взлетами.

К собственным театрализованным жанрам, получившим у Прокофьева большое распространение, следует отнести танец с прыжками (пляски Труффальдино в «Апельсинах», начало разработки первой части Второй симфонии, связующая партия второй, центральной, части Симфонии-концерта для виолончели)<sup>63</sup>.

Танец с прыжками Прокофьев приближает к скерцо, незлобивым, характеристичным, как, например, в Пятой мимолетности, заставляющей вспомнить игровую буффонность XVIII века — в театральной и инструментальной музыке. В противовес злему скерцо, получившему широкое распространение в музыке второй половины XX столетия, Прокофьев остается верным скерцо-танцу (Двенадцатая мимолетность). Развитие авторского взгляда на гавот, распространилось от симфонии, балета до сонаты (это 2-я часть Шестой).

Изучение каналов взаимосвязи инструментальной музыки Прокофьева с его театром показывает, что они здесь, с одной стороны, достаточно множественны, с другой — устоявшиеся, благодаря длительно развиваемой системе межжанровых взаимодействий.

Транскрипции театральной музыки, как оперной, так и балетной, чаще всего создавались для фортепиано. Широко вошли в концертную практику исполнителей сюиты из «Ромео» и «Золушки». Как и в циклах романтиков, в них включается до десяти пьес. Допускают они исполнение «избранного» или свободную компановку пьес в группы. Представление всего цикла здесь не является обязательным, в силу того что его внутренние связи выражены мало. Подобная тенденция указывает, что путь дления фрагментов оперно-балетной партитуры методом их переработки для камерных исполнителей оказывается по сути традиционным.

Но есть у композитора и другие, более индивидуализированные, пути адаптации музыки театрального первоисточника. Один из них может быть определен как *сохранение видимой взаимосвязи прототипа и типа*. Речь здесь идет о привнесении Прокофьевым в инструментальную сферу легко дешифруемых

---

<sup>63</sup> На последнем примере стоит кратко задержаться, подчеркнув в особой тематической насыщенности заключительной темы второй части элемент игры Прокофьева с разделами сонатной экспозиции. Мастер часто именно в симфонических опусах любил мелодически скреплять начальные и финальные части, что нередко было связано с финалоцентристской устремленностью формы. Так, в Пятой симфонии в финал трансплантировалась главная партия первой части, в Шестой — побочная, в Седьмой — заключительная. В Симфонии-концерте, являющемся по сути Восьмой симфонией, у Мастера уже как бы выбора не было: оставалось придать глубинный смысл именно связующей парии.

аллюзий на типичные образы и ситуации оперно-балетного театра. Вполне могла быть вписанной в серию лирических лейтмотивов Наташи главная партия Восьмой сонаты. В Пятой сонате очевидны переключки с оперной музыкой. Так, в связи с серединой второй части исследователи нередко говорят об известной параллельности с эпизодом смерти Графини в «Пиковой даме». Но наиболее очевидны некоторые образно-смысловые ассоциации с драматическими страницами «Огненного ангела» (их опуса соседствуют: ор. 37 — опера, ор. 38 — соната).

Еще один путь взаимосвязи камерной музыки с театром пролегал через автоцитирование. И путь этот был проторен Прокофьевым весьма основательно, а потому примеров здесь не счесть числа. Ограничимся избранными. Эпизод «Герман смотрит на Лизу» из музыки к кинофильму «Пиковая дама» введен составной частью в главную партию Восьмой сонаты, а ее же вторая часть включила танцевальную музыку «Евгения Онегина», созданную для Камерного театра.

Следы преломления театральной драматургии в инструментальном творчестве можно обнаружить и в структуре форм многочастного цикла, в частности, в финалах как сонат, так и концертных форм. Излюбленная Прокофьевым большая оперная сцена в виде частой смены кадров-эпизодов получает свое отражение в структуре карнавальных финалов, написанных, как правило, в рондо-сонатной форме. Например, в финале Восьмой сонаты шаловливый бег в рефрене, обладающем не меньшим зарядом позитивного движения, чем токкатные построения, многочисленные у Прокофьева, неожиданно сменяется сценой «нашествия». Та прерывается, в свою очередь — то наплывом лирической темы первой части, то возвращением токкатно-гарантального рефрена. Упомянутый эпизод quasi-нашествия — остигатное нагнетание на трех нотах — стал главным событием драматургической идеи финала сонаты. Сам же принцип неожиданности при введении контрастной сценки почерпнут Прокофьевым в традиции финалов инструментальных концертов<sup>64</sup>. Сошлемся для примера на появление эпизода колыбельной в четвертой части Второго фортепианного концерта. Жанровый эпизод эффектно введен Прокофьевым в партитуру Симфонии-концерта для виолончели с оркестром (ор. 125, 1950–1952).

Именно это сочинение завершало инструментальный театр Прокофьева. Оно возникло как реконструкция Первого виолончельного концерта, создан-

<sup>64</sup> Сошлемся на пример, близкий Симфонии-концерту по времени написания. В 1954 году Р. Щедрин дебютировал Первым фортепианным концертом, где главным событием были лихо звучащие фольклорные частушки. Идея неожиданности была сохранена Щедриным и во Втором концерте, где финал изукрашен тонкими джазовыми врезками. В одночастном Третьем концерте, написанном в вариационной форме, композитор вводит тему только в коде, как итог, а не исход.

ного еще в 1930-е годы. В его финале возникает остроумная, по-театральному броская юмористическая зарисовка, которую Прокофьев шутя назвал «Бедные родственники»<sup>65</sup>.

Данный эпизод написан как отражение сцены любительского музицирования в «Дуэнье»: в вольном композиторском пересказе приводится популярная в те годы белорусская песня «Так будьте здоровы, живите богато, а мы уезжаем до дома, до хаты» (которую, вероятно, Прокофьев был вынужден многократно слушать на Николиной Горе в самодеятельном варианте). Комический момент усилен подчеркнутыми фальшивизмами в импровизационной игре исполнителей-любителей.

Позволим себе привести одно из сильнейших художественных впечатлений, которое автор книги сохранил в памяти. В 47-м классе Московской консерватории М. Ростропович исполнял ему посвященную Симфонию-концерт. Удивительное *представление на рояле мощной оркестровой партии* гениальным музыкантом-виолончелистом, пианистом, дирижером, просто ошеломило присутствующих. Это был подлинный театр пианиста, который еще и пел партию виолончели. Феномен присутствия инструментальных тембров все звуковое и образное богатство, заключенное в выдающемся произведении позднего Прокофьева, было воспринято как чудо<sup>66</sup>. Согласимся с Ю. Башметом: «Для некоторых гениальных исполнителей не имеет особого значения, на каком инструменте они играют, потому что “работают” совершенно другие категории: тип художественного мышления, построение фразы... иными словами, видна идея. А вот сам автор звука появляется уже в гармонии со всем вышеперечисленным обстоятельствами по отношению к идее»<sup>67</sup>.

## *Картина двенадцатая* **Музыка в драматическом театре**

Всего четыре спектакля довелось Прокофьеву озвучивать в драматическом театре, но эту сферу он трактовал самобытно. В частности, говорил, что для него важно «увидеть спектакль в процессе чтения пьесы», а затем творить музыку в непосредственном соприкосновении с видеорядом. Аналогичной была его позиция и в кинематографе.

Уже в первой работе композитор подчеркивал важность особого внимания к отделке всех деталей, которые он проставлял с большой точностью, как «если

---

<sup>65</sup> *Нестъев И.* Указ. изд. С. 582.

<sup>66</sup> Присутствующие на этой премьере консерваторцы, заполнившие 47-й класс до отказа, выпросили полное повторение огромного текста на бис!

<sup>67</sup> *Башмет Ю.* Вокзал мечты. М., 2003. С. 74.

бы писал партитуру симфонии»<sup>68</sup>. А вместе с тем музыке в драматическом театре композитор декларирует место скромное: «Недаром существуют два разных выражения: “идти слушать оперу” или “идти смотреть драматический спектакль”. Композитор не может требовать, чтобы музыка в драматическом спектакле играла такую же роль, как в оперном или балетном. Музыка в драматическом спектакле должна появиться там, где она усиливает впечатление, и не должна звучать там, где драматическое действие может обойтись без нее. Кроме того, музыка ни в коем случае не должна заглушать слово, она его сопровождает. Поэтому, прежде чем писать музыку для определенного театра, я всегда изучаю особенности помещения и радуюсь, когда оркестр можно поместить, например, под сценой»<sup>69</sup>.

В этом по отношению к жанру программном заявлении Прокофьев, как всегда, конкретизирует свои эстетические позиции: музыку для драматического театра следует создавать в пропорциях, не сопоставимых с масштабами оперы. Ее функции — договаривать и усиливать содержание ключевых сцен. Эти эстетические положения имеют скорее общий характер для любого композитора в драматическом театре. Следует, однако, сразу объявить, что пусть и внешне, казалось бы, скромная (всего четыре спектакля, где драматургия Пушкина преобладает абсолютно) сопричастность Прокофьева с этой сферой обладает очевидной индивидуальностью.

Начнем с констатации важных позиций: *на практике композитор не подтверждает свой тезис о малом количестве музыки*. В «Евгении Онегине» создается огромное количество материала (портретирование главных героев, характеристика важнейших коллизий сюжета). Его явно хватило бы на весьма масштабный оперный спектакль. *О весомости музыкального текста прокофьевского «Онегина» свидетельствует его длительная последующая жизнь в трех поздних операх и в камерной музыке 1940-х годов*.

Кроме того, обращает внимание *повышенный интерес Прокофьева к композиторской звукорежиссуре, обладающей в драматическом театре своей специфической* и одновременно демонстрирующей естественную взаимосвязь со сложившейся у Мастера системой акустических приемов в преподнесении слушателю важного музыкального текста (например, засценной музыки или звучания отдельных эпизодов прямо из зрительного зала и т. д.). Подчеркнем и еще один специфический штрих: подобно принципу писать произведение в расчете *на конкретного исполнителя* или ансамблевый состав («Еврейская увертюра», Четвертый фортепианный концерт), Прокофьеву важно создавать музыкальный ряд *с учетом специфики определенного театрального зала*, т. е. рассчитывать общее звучание именно *на данное сценическое пространство*. Нет не-

<sup>68</sup> Прокофьев С. Египетские ночи, М., 1963. С. 8.

<sup>69</sup> Прокофьев С. Интервью // Театр и драматургия. 1936. № 8 (выделено мной. — Е. Д.).

обходимости говорить, что при подобном подходе вырастает роль как самой системы инструментального театра, так и оркестрового тембра-персонажа.

Напомним, что накапливать опыт по созданию музыки для драматического театра отечественные композиторы стали издавна. В культуре России роль театральной музыки в целом и отдельных ее жанров (прежде всего ярких песен — нередко носителей идей спектакля) обозначилась как значительная уже на рубеже XVII–XVIII веков. По свидетельству «самого новейшего, отборнейшего московского и Санкт-Петербургского песельника (Москва, 1799 год), в ту пору звучали песни военные, *театральные*, простонародные, нежные, любовные, пастушьи, малороссийские, цыганские, хороводные, святошные, свадебные»<sup>70</sup>.

Оставим без внимания не рядоположенность номинант цитаты. Обратим внимание на иное: театральные песни поставлены сразу после военных. Возможно широкое распространение последних связано со все усиливающейся ролью военно-духовых оркестров в России тех эпох. Вместе с тем в музыке к драматическим спектаклям XIX века преобладающую роль получили не столько вокальные, сколько инструментальные формы. В XX столетии, когда драматический театр открыл свои подмостки разным вокально-инструментальным жанрам (от реквиема — до оперы), снова произошло усиление роли сольных вокальных эпизодов, в частности, зонгов, порой приобретающих, как и в фильмовой музыке, роль шлягеров.

Четыре спектакля, к которым Прокофьев создавал музыку, задумывались в 1930-е годы ведущими режиссерами отечественного театра — Вс. Мейерхольдом, А. Таировым и Ю. Завадским, С. Радловым. В письме В. Алперс от 25 июля 1936 года композитор сообщал: «Что я пишу? “Пиковую даму”. “Евгения Онегина”, “Бориса Годунова” и “Моцарта и Сальери”. Не правда ли, точно бред сумасшедшего? Но это так — и виной тому пушкинское столетие. “Пиковую даму” для фильма я уже сделал. “Евгения Онегина” кончаю — это для Камерного театра, где пойдет пьеса по Пушкину с акцентом на сцены, не вошедшие в оперу Чайковского. “Бориса Годунова” буду делать для Мейерхольда (там музыки сравнительно немного), а “Моцарта” — для Завадского»<sup>71</sup>. Судьба театральной пушкинианы Прокофьева сложилась поразному. Замысел музыки к трагедии «Моцарт и Сальери» остался неосу-

<sup>70</sup> Эдельман Н. Грань веков. М., 2004. С. 30–31 (выделено мной. — Е. Д.).

<sup>71</sup> Цит. по: Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. Указ. изд. С. 390.

Прокофьевская пушкиниана начала складываться с юношеских лет: опера «Пир во время чумы» писалась в 1903–1909 годах. В 1936 году создавались три романса (ор. 73) на стихотворения Пушкина: «Сосны», «Румяной зарею», «В твою светлицу». Написаны Прокофьевым и монолог-декламация для спектакля «Египетские ночи» (А. Таиров). Была у композитора и идея написать оперу о жизни Пушкина с использованием сюжета пьесы М. Булгакова «Последние дни».

щественным. Музыка к спектаклям «Борис Годунов» и «Евгений Онегин», написанная Прокофьевым в 1936 году слушателям не известна — спектакли поставлены не были.

Кроме «пушкинианы», Прокофьев еще дважды обращался к драматургии — к Шекспиру. В обоих случаях рождалась музыка для драматического театра — «Антоний и Клеопатра» и «Гамлет»<sup>72</sup>. Музыка последнего писалась для ленинградского театра-студии, которым руководил С. Радлов. Прокофьев рассказывал, что «Сергей Эрнестович по моей просьбе в довольно подробном письме изложил мне свои пожелания, и эти пожелания настолько совпали с моими собственными, что оставалось только уточнить детали». Композитор выбрал действующих лиц, портреты которых следовало прописать в музыкальной партитуре. Во-первых, надо было «дать образ оскорбленного отца, приходящего откуда-то из мрака (тьня отца). Клавдий получил нарядный и шикарньй марш. Четыре песенки безумной Офелии соединялись драматическим действием в единое целое».

И в музыкальном театре, и в драматическом спектакле Прокофьеву чрезвычайно важна завершающая точка. Вот и в «Гамлете» он не уходит от этой традиции. Ссылается, естественно, на Шекспира: «Умирают герои, умирают злодеи, но все же у гробового входа “младая будет жизнь играть”, и эту жизнь Шекспир любит, и этой жизни он доверяет». По идее Прокофьева, занавес должен падать на апофеозе. Музыкальное воплощение «оптимистической трагедии» претворяется так: «Торжественный марш, или, скорее, Adagio в ритме марша, начинается еле слышно, сопровождая слова умирающего Гамлета, и постепенно развивается до торжественного До мажора»<sup>73</sup>. Напомним, что разные лики До мажора композитор воплотил в окончаниях «Блудного сына», «Ромео» и теперь в «Гамлете».

Как подлинный соавтор спектакля, многое предопределивший в его стиле, Прокофьев выступает не только в «Египетских ночах», но и в постановке «Гамлета» на ленинградской сцене<sup>74</sup>.

В газете «Советское искусство» от 4 июня 1938 года читаем: «Огромная роль в успехе спектакля принадлежит композитору С. Прокофьеву и художнику В. Дмитриеву. Оба они выступают как активные организаторы сценического действия, оба они в широком смысле могут быть названы соавтора-

<sup>72</sup> На предложение Л. Лавровского написать балет «Отелло» ответил категорическим отказом — «слишком много смертей», и согласился на сказочно-романтический «Каменный цветок».

<sup>73</sup> Прокофьев С. Музыка к «Гамлету» Шекспира // С.С. Прокофьев. МДВ. С. 101–102.

<sup>74</sup> Гамлет. Трагедия У. Шекспира в 4 актах. Постановка — С. Радлов, музыка — С. Прокофьев, художник — В. Дмитриев. Премьера: Ленинградский театр под руководством С. Радлова, 15 мая 1938 года.

ми спектакля. Музыка Прокофьева — театральная, энергичная, насыщенная, входит в сценическое действие как неотъемлемая часть. Прокофьев показал пример того, как нужно писать музыку для драматического спектакля. Не навязывая ему отвлеченных музыкальных отступлений».

Четыре партитуры, написанные для драматических спектаклей, составили важную часть прокофьевского наследия и выявили круг «сотрудников», (прежде всего режиссеров, создавших авторские театры), с которыми композитор особенно охотно вступал в творческие контакты. Продолжим начатую в начале главы тему «сотрудников» Прокофьева на театре еще несколькими наблюдениями. В авторском театре Мейерхольда Прокофьеву особенно близкой была взаимосвязанность музыкальной и драматической составляющих. Причем значимость первого компонента динамически прогрессировала: в ранний период режиссер настаивал на полном подчинении сценического поведения актеров закономерностям музыкальной партитуры, а в более поздний период пришел к правомерности идеи их контрапунктического (по сути комплементарного) сосуществования. Кроме того, Прокофьеву была близка устремленность Мейерхольда к созданию для спектакля своего ритмического стержня — одновременно четкого и подвижного, близкого дискретной структурой кинематографическим принципам. Редкая музыкальность Мейерхольда общеизвестна, как и его уникальная *фантазийность в сфере акустики театра и звукорежиссерских интенций*. Например, еще в 1917 году, при постановке «Маскарада» Лермонтова с музыкой Глазунова, Мейерхольд говорил о необходимости введения сразу двух оркестров — за сценой и под сценой. Именно *принцип акустической многомерности будет широко использован Прокофьевым* в его произведениях как для музыкального, так и для драматического театров. И в «Египетских ночах», и в «Борисе» Прокофьев подчеркивал, что *«придает большое значение тому, где помещает оркестр — в кусках, которые будут исполняться пиано, и особенно в тех, где музыка сопровождает декламацию, звук будет нестись неизвестно откуда; музыка для праздника и всякие фанфары должны исполняться в кулисе и так далее»*<sup>75</sup>.

Однако не просто местоположение оркестра занимало Прокофьева в его звукорежиссерских поисках. Нередко для осуществления новаторских акустических идей ему *требовалось несколько оркестров в одновременном или последовательном звучании*. Так, например, на показе музыки «Бориса» в Государственном театре имени Мейерхольда Прокофьев говорил:

---

<sup>75</sup> Прокофьев С. Египетские ночи. Музыка к сценической композиции А. Таирова по произведениям Пушкина, Шекспира и Шоу. Предисловие автора. М, 1963. С. 8. Напомним, что «музыка для празднеств, Марш и всякие фанфары» исполнялись в кулисе еще в «Апельсинах».

«№ 16 “Бой Самозванца с войсками Бориса”. У Пушкина просто сделана ремарка, что происходит в бою. Мы же так изображаем: с одной стороны, за кулисами западный военный оркестр, с другой — это сборная рать Бориса, которая идет в бой с воплем. В общем страшный гвалт. Они (оркестры) сталкиваются и чувствуется, что западный оркестр победил... Тут появляется немецкий отряд. У них флейты-пикколо, большой барабан и валторны... Замысел: каждый играет в своих темпах и тональность здесь получится такая же самая, как музыкальная картина на Красной площади (в праздничные дни), когда мимо мавзолея проходят колонны и каждый играет свой марш»<sup>76</sup>. Словом, в сцене боя в «Борисе» Прокофьеву была важна конфронтация трех оркестров: симфонического, фольклорного, включающего в основном восточные инструменты, и «немецкого» (Fl. piccolo, большой барабан и валторны). В итоге в «Борисе Годунове» (а годом позже в кантате «К двадцатилетию Октября») Прокофьев изобрел и охотно применил *свой «театр оркестров»*.

Еще два обстоятельства в театральной работе Мастера говорят о его принципиальной взаимосвязанности со сценическими новациями Мейерхольда. В комедийных спектаклях, в остросатирических разделах, композитор широко пользовался принципом *несовпадения оркестрового тембра и сценического персонажа*, — так родилась, например, устрашающе кокетливая Кухарка («Апельсины»), лейттебр которой был доверен тубе. Вообще, *значение инструментального театра, ведущего осмысленно-осознанный тембровый комментарий к образу* того или иного действующего лица, в работах Мейерхольда — Прокофьева переоценить трудно. «Внутренней лейттемой царя Бориса считал Мейерхольд сочиненную Прокофьевым мелодию, которую играл на своей дудочке калмык в опочивальне Бориса. Дудочка эта приобретала едва ли не такой же пронзительно-символический смысл, как та, на которой сам Мейерхольд-Пьеро играл в блоковском “Балаганчике” в 1914 году в поставленном им Александринском театре», — справедливо отмечает В. Юзефович<sup>77</sup>. Как видим, и в музыкальном, и в драматическом театрах Мейерхольда — Прокофьева наблюдается особая объемность характеристик героев разного плана, в том числе и участников массовых сцен. Искомые эффекты достигались контрапунктом средств — тембровых, ритмических, акустических и внемузыкальных. Применение последних в театре Мейерхольда Прокофьев трактовал как важные компоненты звукорежис-

<sup>76</sup> Прокофьев С. «Борис Годунов», op. 70 bis. Музыкально-драматическая композиция по трагедии А. Пушкина. Для певцов, смешанного хора и симфонического оркестра. М., 1983. С. 112.

<sup>77</sup> Юзефович В. Звено из цепи нереализованных контактов // Музыкальная академия. 2003. № 7. С. 68.

суры в процессе рождения музыки «Бориса Годунова». О заключительном эпизоде он говорил: «...еще один кусок — это шум толпы. Шум толпы будет где-то за кулисами и музыкально это задумано так: есть какая-то основа музыки, которой аккомпанирует контрабас, фагот, большой барабан, там-там, *литавры (последние спущены и не дают точного звука, а только шум)*<sup>78</sup>. Под эту музыку поет хор, но *он не только поет, но и изображает разногласный гул толпы*».

В сочинении музыки для драматического театра Прокофьев использует приемы уже сложившиеся не только в опере и балете, но и в инструментальной музыке (чаще в текстах крупной формы). Композитор нередко указывал на важность для театра внутренней дискретности музыки, допускающей внутри себя свободу комбинаторики. Вот и в «Борисе Годунове» излюбленный прием монтажа встречается снова: «Другой кусок у меня взят в несколько ином настроении, но этот *кусок так составлен, что он как бы развинчивается по частям*, и может быть взято то, что нужно, — в зависимости от сцены»<sup>79</sup>.

В театральном слухе Прокофьева сочетание видимого и слышимого существовало в неразрывном единстве. Еще осенью 1934 года композитор писал Мейерхольду: «Твое утверждение, что я обещал тебе музыку к “Борису”, меня очень смутило. С другой стороны, задача очень интересная, если *увидеть, как надо сделать. Пока еще я не увидел*, да и со всеми твоими инструментами не знаю, что делать, т. е. не знаю, как они будут звучать»<sup>80</sup>.

Чрезвычайна близка Прокофьеву идея Мейерхольда по омузыкаливанию произнесения прозы, завещанная русской декламационной оперой. Большой противник пафосной театральной интонации, режиссер стремился к особой значительности и доходчивости слова, которое должно быть легким и самодостаточным. Неизменно обращаясь к слову *Пушкина*, в частности, в работе с Прокофьевым, Мейерхольд подчеркивал, что *поэт блистательно знал и любил театр, в котором особо почитал истинность страстей, правдоподобие чувствований, правдивость диалогов*. Мейерхольд не устал повторять, что «трудность режиссерского искусства состоит в том, что режиссер прежде всего должен быть музыкантом, именно он имеет

<sup>78</sup> Изменение исходного тембра инструмента позволяло получить новый эффект. Спущенные литавры — один из примеров работы Прокофьева в сфере режиссуры звука. Композитор исходил из внутренних ресурсов инструмента (любительское трио в «Дуэнье») или пользовался техническими средствами для искомого тембрового эффекта. Таковы трубы, играющие раструбом в микрофон, в «Александре Невском».

<sup>79</sup> *Февральский А.* Прокофьев и Мейерхольд // Сергей Прокофьев 1953–1963. Статьи и материалы. М., 1962. С. 104 (выделено мной. — *Е. Д.*).

<sup>80</sup> Письмо С. Прокофьева В. Мейерхольду от 8 сентября 1934 // Музыкальное наследие. Т. 2. Ч. 2. М., 1968. С. 225.

дело с одной из труднейших областей музыкального искусства, он всегда строит сценические движения контрапунктически»<sup>81</sup>. Подобный подход к слову и его контрапунктическому сочетанию характеризует, в частности, трактовку Прокофьевым ансамбля, специфической формы спектакля в музыкальном театре.

Мейерхольд свидетельствует, что Прокофьев мечтал не просто сотрудничать с драматическим театром, но написать для него оперу — «такую, чтобы очень музыкальный драматический актер произнес свой текст на том фоне, который он, Прокофьев, дает в оркестре, но чтобы публика не замечала, что речи поют, чтобы немного пения, а в сущности это был бы разговор»<sup>82</sup>.

Прокофьев, создавая музыку к спектаклям на тексты Пушкина, уже использованные Мусоргским и Чайковским, стремился брать сцены и ситуации, которые не входили в их оперы (позже этой методой воспользуется Р. Шедрин, написавший по «Онегину» хоровой опус «Пушкинские строфы»). Вместе с тем, не уставая восхищаться гениальностью «Евгения Онегина», Прокофьев позволял себе небольшую критику, например, сцены ларинского бала, где не мог звучать военный оркестр. Прибывшие на именины Татьяны, имели возможность танцевать только под разбитые клавикорды, например, наивную польку типа «Трам-блям». Именно в связи с этой сценой имеет место еще одна интересная тембровая находка Прокофьева: он вводит звучание двух клавесинов, для которых сочинил незамысловатую, но залихватскую пьеску-польку.



Алиса Коонен в своих *Воспоминаниях* свидетельствует, что «отдельные номера, которые были написаны, и ряд фрагментов обещали большую удачу.

<sup>81</sup> Мейерхольд Вс. Искусство режиссера. Доклад 14 ноября 1927 г. // Мейерхольд Вс. Статьи, письма, речи, беседы. Т. 2. М., 1968. С. 156.

<sup>82</sup> Мейерхольд Вс. Доклад о режиссуре // Указ. изд.

Замечательно был написан сон Татьяны, который, по замыслу Таирова, осуществлялся музыкой и светом. Прелестны были фрагменты музыки на балу у Лариных. Помню замечательную польку, такую замечательную, что трудно было усидеть на месте»<sup>83</sup>.

На порою провокационные предложения коллег написать новые оперы по известнейшим пушкинским сюжетам Прокофьев чаще всего отвечал отказом, говоря, что многие поколения слушателей уже сроднились с шедеврами Чайковского, Мусоргского и Римского-Корсакова. Однако прокофьевская композиция по «Евгению Онегину» по сути должна быть квалифицирована не иначе, как *опера для драматического театра*<sup>84</sup>, о которой так страстно мечтал композитор. Об этом свидетельствует множественный яркий тематизм, масштаб драматургии, а также объем написанного — 44 эпизода, кстати, как и в «Египетских ночах», и в последней опере — «Повести».

Прокофьевскую музыку к «Борису» и «Онегину» очень высоко оценивал Мясковский, который писал Асафьеву, неизменно ратовавшему за постановки театральных работ Прокофьева: «Превосходную музыку Сергей написал к “Борису Годунову” для Мейерхоolda. Много хорошего и в “Евгении Онегине” для Таирова. Но пойдет ли?»<sup>85</sup>. На родине композитора, к сожалению, опять не пошло.

Начиная с конца 1930-х годов Прокофьев широко использует свою театрально-музыкальную пушкиниану в серии последующих композиций в разных жанрах. Из партитуры «Бориса» музыка батальных сцен была использована в сцене нашествия немцев в «Семене Котко», лейттемы «Онегина» и «Пиковой дамы» получили свое развитие в «Войне и мире». В Восьмую фортепианную сонату также частично вошел лирический тематизм «Пиковой дамы». Кроме того, фрагменты музыки Прокофьева к «Пиковой даме» и «Евгению Онегину» были введены в сюиту «Пушкиниана», которую составил Г. Рождественский.

---

<sup>83</sup> Цит. по: буклет ГЦММК. К 120-летию С. Прокофьева.

<sup>84</sup> См. об этом подробно в монографии Г. Головатой «Евгений Онегин» Пушкина и Чайковского: текст и версии. М., 2012. Музыка к «Евгению Онегину» осталась незавершенной. Сценическую композицию сделал С. Кржижановский, художник А. Осьмеркин. В «Вечерней Москве» / 1936.22.VI / композитор сообщил: «Задача написать музыку к “Евгению Онегину” необычайно заманчива и в то же время неблагодарна. Как бы хорошо эта задача не удалась, слишком уж любит наш слушатель замечательную музыку Чайковского».

<sup>85</sup> Музыка «Бориса Годунова» и «Египетских ночей» записана Камерным хором RIAS и Оркестром Берлинского радио под управлением М. Юровского. Мировая премьера «Бориса Годунова» осуществлена Принстонским университетом. См: Юзefович В. Звено из цепи нереализованных контактов // Музыкальная академия. 2003. № 7.

Однако вернемся снова в театр Прокофьева 1930-х годов. Сконцентрируем особое внимание на партитуре «Египетских ночей», ибо в первой работе для драматического театра уже была не только продемонстрирована индивидуальность отношения композитора к этой сфере, но и имело место установление здесь общестилевых черт.

В полифоничности общей структуры спектаклей Таиров опирался на симфонические принципы и лейтмотивную систему. Прокофьев полностью учел позиции режиссера в «Египетских ночах»<sup>86</sup>. «Я познакомился с текстом “Египетских ночей” в том виде, в каком они пойдут у Таирова в Камерном театре»<sup>87</sup>. Этот спектакль чрезвычайно заинтересовал меня с музыкальной точки зрения... Музыка прежде всего не должна быть назойливой и не должна врываться самостоятельным элементом в драматическое действие» («Известия», 1934, 30 ноября). Алиса Коонен, примадонна Камерного театра, исполнявшая роль Клеопатры, рассказала в своих *Воспоминаниях*, что Прокофьев очень увлекся этим замыслом, который ему как композитору давал возможность *вводить музыку в спектакль как действующее лицо*, что очевидно раздвигало возможности ее участия: «Работать с Сергеем Сергеевичем было большой радостью. Я не помню ни одной репетиции, когда С. С. не сидел бы в зрительном зале с нотной бумагой на столе. Он создавал музыку на репетициях, входя поистине действующим лицом в спектакль. Иногда он покрикивал из зрительного зала актерам: “Сделайте паузу — тут будут трубы — надо переждать, а то вас не будет слышно”. Когда Таиров размечал сцену смерти Клеопатры, которая шла под музыку, Прокофьев подробно отмечал у себя все пьяно и форте, говорил мне тихим шепотом: “Я дам вам скрипочки”... Помню, после генеральной репетиции, зайдя ко мне в уборную, он в страшном волнении рассказывал, что в смерти Клеопатры испытывал внутренний холод и почти физически ощущал прикосновение змеи. Музыка Прокофьева к этому спектаклю была его большой удачей»<sup>88</sup>. Ведущую роль в партитуре выполняли лейтмотивы Рима и Египта, которые олицетворяли конфрон-

<sup>86</sup> Напомним, что в преддверии этой работы композитор многократно посещал Театр А. Таирова и А. Коонен, где, в частности, с большим успехом шла «Дуэнья» Шеридана. Стилистические ориентиры для своей оперы «Обручение в монастыре» Прокофьев в известной степени обретал в согласии (или во внутренней полемике) со спектаклем Таирова.

<sup>87</sup> «Египетские ночи». Спектакль в трех действиях. Сценическая композиция А. Таирова. По пьесам: Б. Шоу. «Цезарь и Клеопатра»; А. Пушкин. «Египетские ночи»; У. Шекспир «Антоний и Клеопатра». Постановка — А. Таиров, музыка — С. Прокофьев, художник — В. Рындин. Премьера: Москва, Камерный театр, 29 января 1935 года.

<sup>88</sup> Коонен А. Воспоминания о С.С. Прокофьеве. РГАЛИ. В поисках жанра. Буклет выставки ГЦММК имени М.И. Глинки. М.: Белый ветер, 2011 (выделено мной. — Е. Д.).

тирующие силы (как и в музыкальной концепции «Александра Невского» и других симфонических фресок).

Для первой работы Прокофьева в Камерном театре А. Таиров создал сценическую композицию «Египетские ночи» по произведениям Пушкина, Шекспира и Б. Шоу. В музыкальной характеристике отдаленных эпох Прокофьев не шел путем стилизации (как и не будет делать этого в «Алекса́ндре Невском»). Он лишь полагался на свое воображение, фантазию — как могла звучать музыка в Древнем Риме или Египте. Известный по историческим описаниям лик римлян-завоевателей провоцировал в музыке образ «нашествия» — путем преобладания энергичных маршевых ритмов, орущей меди, яростного грохотания ударных. Саму тупую агрессивность музыки Таиров в беседе с актерами сравнивал с характеристикой Муссолини и Гитлера, которых ставил в один ряд с большими и малыми цезарями Древнего Рима.

Что же касается звукового образа Египта, то он лишен композитором традиционно ориентальных красок. Этой зарисовке сопутствует характерно прокофьевская диатоника.

Не анализируя подробно музыку «Египетских ночей», что сделано в работе Е. Даттель, буквально извлекшей из небытия ряд партитур Прокофьева для драматического театра, остановимся на иных моментах, характерных для работы Прокофьева в драматическом театре в контексте его оперно-балетных исканий. Имеет место заключение всей музыки в 44 эпизода — число сакральное для театра Прокофьева. Композитор тщательно регистрирует все необходимые повторы музыкальных фрагментов, важных в образно-тематическом отношении. Их смысловые репризы и придают музыкальной канве спектакля принцип полирефренного рондо. Многочисленные же наплывы-возвращения ведущих мелодий и жанровых эпизодов, получают лейтмотивный статус. При этом композитор подчеркивал: иногда при повторах одинаковые эпизоды исполняются в разных темпах.

По аналогии с оперой, композитор особое внимание уделяет принципам инструментального театра. Так, первый номер, открывающий «Египетские ночи», представляет собой ноктюрн, таинственные краски которого воссоздают солирующие инструменты. Их расположение в звуковом пространстве Прокофьевым предначертано: *вокруг сцены*. Обратимся к его автокомментариям: «Слышится посвистывание флейт и грозные раскаты неприятельской бухцины. *Оркестр под сценой, две флейты ближе, чем остальные. Рог помещается в кулисе*; его эффект состоит в том, что нота начинается пиано и раздувается до форте, затем сразу срывается на пиано и так тянется некоторое время»<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> Все выдержки извлечены из Примечаний Прокофьева к музыке «Египетских ночей». М., 1963. С. 8.

Обратим внимание на такое существенное обстоятельство, как предумышленное авторских купюр. Поскольку композитор имеет дело с живым театральным процессом, он постоянно обозначает возможные сокращения. Комментарии по № 1 заканчиваются так: «...если вступление покажется длинным, можно выкинуть пятый и шестой такты». В следующем: «...если длинно, легко урезать». В № 11: «...кусок может исполняться по частям и прерываться, где угодно». К № 43: «Музыку можно прервать в любом месте: чем неожиданней, тем лучше». Гораздо реже возникает другой наказ — музыку не сокращать, а если нужно — растянуть сцену. Прокофьев тщательнейшим образом, как если бы создавал партитуру симфонии, ведет в Комментариях диалог с дирижером, а заодно с руководством театра: «Необходимо, чтобы дирижер тщательно выучил партитуру, а дирекция предоставила ему большое количество репетиций. *Все акценты, оттенки, лиги, точки проставлены у меня с большой точностью, как если бы я писал партитуру симфонии.* И все это сделано для того, чтобы быть исполненным также тщательно, как оно написано. Дирижер, кроме того, должен обратить внимание на метрономические обозначения, которые указаны мною в каждом номере».

Задуманное Прокофьевым тембровое своеобразие оркестра, которое композитор предполагает иметь в драматическом театре, сегодня может только умилять своей утопией. Перед нами — действительно полная симфоническая партитура парного состава, с расширенной группой ударных (композитору требуются четыре исполнителя!), с включением таких видовых инструментов, как два саксофона, арфа и фортепиано, два корнета-а-пистона (cornetto (B) = Cornetto piccolo (Es)) и охотничий рог (corno da caccia). Учитывая, что последние инструменты уже давно вышли из употребления, Прокофьев решает сам купить рог и посылает театру из Парижа (кстати, вместе с Примечаниями, к уникальному тексту которых мы прибегали). Мастер убежден, что осваивать игру на роге музыкант должен «начать немедленно», хотя и сомневается «кому легче научиться на нем — валторнисту или корнет-а-пистонисту... Хотя в моей партитуре пассажей для рога нет никаких, но все же необходимо, чтобы музыкант брал ноты уверенно, имея хорошее форте, хорошее пиано и умел раздувать ноты. Дирижер должен иметь в виду, что всюду, где появляется рог, ему надо давать преимущество, т. е. чтобы его тембр, по возможности, выделяли среди других». Как видим, в инструментальном театре «Египетских ночей» рог выполняет две функции: ведущего тембра-персонажа в образно-смысловой системе спектакля и рефрена в его драматургии.

Не может не поражать в Примечаниях *скрупулезность звукорежиссерских указаний*, порой касающихся каждого такта (как здесь не вспомнить режиссерский комментарий буквально к любому минимальному фрагменту клавира «Шута»). Наиболее значимый № 17 в драматургии всего спектакля «Египетские

ночи» Пушкина откомментирован композитором буквально для всех участников — дирижера, оркестра, солистов, хора, чтеца-декламатора<sup>90</sup>.

В партии декламатора Прокофьев обращается к мелодекламации, к вокально-речевой форме, имевшей широкое хождение в театральном-концертной практике начала XX столетия, но постепенно выходящей из обихода. Композитор разъясняет: «...в партитуре указан ритм для декламатора. Я не имею в виду, чтобы декламатор придерживался указанного ритма, т. е. чтобы строго это связывало декламацию, но важно, чтобы он самым тщательным образом изучил указанный мною ритм, т. к. этим *ритмом мне хотелось сочетать слова с некоторыми оборотами мелодии, иначе говоря, привязать текст к музыке*» (выделено мной. — Е. Д.).

The image shows a musical score for the opera 'Egyptian Nights' by Prokofiev. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line with Russian lyrics: "Но вновь о нас чело подъямлет и сядет на плечи го.го." Below the vocal line are two staves for violins (V-ni I and V-ni II) and a piano accompaniment. The score includes dynamic markings like "F" and "p", and performance instructions such as "Jazz", "F tranquillo", and "con Ped.". There are also some numerical markers (1, 2, 3, 4, 5, 6) placed above the vocal line, which correspond to the numbered references in the text below.

<sup>90</sup> Приведем для примера достаточно развернутый кусок из Примечаний Прокофьева.

№ 17 «Египетские ночи» Пушкина. Оркестр под сценой. Для начала три такта музыки, вернее, три такта тремолирующего аккорда, взятого из вступления: первый такт громко, второй — тихо, третий — очень тихо. В каждом такте фермата, иначе говоря, каждый такт может продолжаться сколько надобно. Моя идея: первый (громкий) такт — для начала и привлечения внимания; во втором начинается «Чертог сиял»; третий такт сводит музыку на нет, где-нибудь на третьей или на четвертой строке текста. Затем музыка молчит и вступает после слов «хор молчит» (см. цифру 1 в партитуре). Во всем последующем эпизоде в партитуре указан ритм для декламатора. Я не имею в виду, чтобы декламатор строго придерживался указанного ритма, т. е. чтобы это связывало декламацию, но важно, чтобы он самым тщательным образом изучил указанный мною ритм, так как этим ритмом мне хотелось сочетать слова с некоторыми оборотами мелодии, иначе говоря, привязать текст к музыке. На цифре 3 оркестр останавливается. Декламация без музыки от «Река и ужас...» до «И ложе смерти их зовет». Музыка вновь начинается на последнем слове слова «зовет» (см. цифру 4 в партитуре). На паузе между 5 и 6 произносятся

без музыки четверостишие, начинающееся словами «Благословенные жрецы». Кусок 6 надо играть очень ритмично и с благородством. Опять ритм декламации указан. Цифра 8: характеристика Флавию; цифра 7 — Криво и цифра 8 — третьего юноши. На цифре 9 музыка становится более страстной, затем постепенно падает, а после слов «в сердце молодого» стихает. «И грустный взор остановила царица гордая на нем»<sup>1</sup> говорится без музыки, между цифрами 10 и 11. Текст от «Клянусь, о мать» до «дивной негой уголю» помещается между цифрами 11 и 12. Ритм мною не указан, декламатор должен так приловчиться, чтобы кончать непосредственно перед 12. Внимание дирижера: на 11 темп медленнее, чем такой же музыки на 1 или 2. После слов «негой уголю» (цифра 2) мы сначала думаем обойтись без музыки, но вследствие я [написал четыре такта]<sup>2</sup> (цифра 13) — ритм для слова снова не указан, но на цифре 14 должно придти слово «богам». Затем четыре такта музыки без декламации, и в пятом такте после 14 декламатор вступает: «В роскошном сумрачном покое». Одновременно с этим сцена начинает уплывать. Музыка доигравает несколько тактов уже после того, как декламатора не видно.

Аналогично партии чтеца композитор дает рекомендации и к трактовке монологов главных героев. В № 8, например, Клеопатра говорит в строгом хронометраже с музыкой. «После слов “Я расскажу тебе” она делает паузу для музыки. Вступает тема Антония, и дальнейшее она говорит на ее фоне. У нас было условлено, что требуется 35 секунд музыки, но мой кусок вышел на 45–50 секунд. *Прошу, однако, не урезывать музыку, а растянуть сцену.* Исполнять очень ритмично, с шиком, но как-будто в отдалении (оркестр опять под сценой)». Столь детализированная раскадровка и хронометраж обусловлены кинематографичностью слуха Прокофьева.

Композитор размышляет над присланным из Камерного театра списком инструментов оркестра и, не обнаружив в нем арфы, «которая по действию пьесы появляется на сцене, на ней играет рабыня, использует ее в некоторых местах в оркестре (нулек над нотой у арфы обозначает флажолет, который звучит октавой выше)».

К сожалению, не сохранился комментарий Прокофьева к этой арфовой миниатюре, представляющей собой изящные секундово-квинтовые (без VI ступени) переборы на остинатном фоне. Трехдольный размер и триоль-

ный ритм указывают на сопричастность номера ориентальной сфере спектакля, где лейтхарактеристикой Востока становятся именно разнообразные трехдольные ритмы. Оригинально решен Прокофьевым и эпизод «нашествия» № 2 — в виде небольшой маршевой интермедии для одних ударных<sup>91</sup>.

The image shows a musical score for percussion instruments. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Cassa' and 'J. 152'. The middle staff is labeled 'Timp.' and 'Cassa'. The bottom staff is also labeled 'Cassa'. The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The top staff starts with a forte 'f' dynamic. The middle and bottom staves also have 'f' markings. There is a first ending bracket in the middle staff.

При отсутствии арфы композитор допускал исполнение эпизода на фортепиано, однако просил все ноты под знаком (0) играть на октаву выше. Характерность именно тембровых решений завершенных жанровых эпизодов спектаклей — явление у Прокофьева весьма распространенное на театре — как музыкальном, так и драматическом.

На связь музыки «Египетских ночей» с оперой указывает введение двух солистов-вокалистов, баса и тенора, а также включение хора. Отношение Прокофьева к хору как массе не безликой, а, напротив, включающей реальные действующие лица, пусть и не главные, абсолютно совпадало в его музыкальном и драматическом театрах. Избегая статики, Мастер стремился передать зрителю прежде всего *ощущения, переживаемые толпой*, которая физически может находиться *за пределами сцены*, на которой крупным планом, как в кинематографе, выделяются свои корифеи.

Показательно в этом плане и такое решение массовой сцены, как создание музыки боев — морского и сухопутного. Комментируя № 36 композитор пишет: «Как мы условились в обоих боях шумовую сторону, очень богатую, разнообразную и разработанную, должен дать режиссер. *Моя музыка — как стон*, как надавливание, напирание. Она поднимается волной, потом немного падает, снова поднимается и снова падает. Шумовые эффекты должны почти целиком покрывать ее, она должна раздаваться как *стоны среди шума битвы*».

<sup>91</sup> Появление подобных антрактов или расширенных каденций для одних ударных — нередкий случай в театрально-музыкальной практике 1920–1930-х годов, достаточно сослаться на партитуры «Носа» Шостаковича или «Бахчисарайского фонтана» Асафьева.

При описании сольных номеров также главенствуют звукорежиссерские идеи: «№ 18. Вакхическая песня. *Поет грубый бас*. Не то, что мне нужен бас профундо, но такой, который бы в этом регистре звучал достаточно звонко. Подхватывает хор — тенора и басы. *Аккомпанемент шумный с четырьмя ударными инструментами*. №18 bis. Та же музыка, что № 18, но идет *пиано*, как будто под сурдинку (было условлено, что здесь танцуют женщины). Кроме того, на этот раз аккомпанируют другие ударные инструменты, а именно: партию барабана играют теперь кастаньеты, а партию большого барабана — тарелка палочками от литавр».

Музыка к «Египетским ночам» не получила опусного обозначения<sup>92</sup>. На основе этой тщательно разработанной музыкально-театральной партитуры Прокофьев создал симфоническую сюиту того же названия.

Итак, театр оказался для Прокофьева той главной доминантой творчества, которая своим ведущим стилевым знаком, театральностью, воздействовал на все виды творчества.

Подчеркнем факт не из второстепенных: в первую половину творческого пути у театра Прокофьева были свои «сотрудники», творческие контакты с которыми стимулировали и новые открытия в этой сфере, и исключительную увлеченность работой. В последнее пятнадцатилетие жизни композитора таких коллег, как С. Дягилев и Вс. Мейерхольд, А. Таиров и С. Радлов, певица Н. Кошиц, уже не возникало.

Прокофьеву доводилось чаще вести свой театральный корабль в одиночку, порой натываясь на острые рифы смутного времени рубежа 1940–1950-х годов. Однако незыблемыми маяками для Великого Мастера оставались театр и театральность.

---

<sup>92</sup> Постановочный коллектив 1933 года: режиссер А. Таиров, художник В. Рындин, дирижер А. Метнер (брат композитора Н. Метнера).

## Эпилог

Блок говорил об искусстве как о едином потоке поэзии, музыки и театра. Перефразируя Бытие, он писал: «Вначале была музыка! Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах.... В то время как одно движение утрачивает свои последние звуки, рядом с ним из той же музыкальной стихии растет на смену ему новое, непохожее... Живопись, поэзия и музыка неразлучимы»<sup>1</sup>.

Роль театрального фактора столь важна, что порой суть человеческого характера раскрывалась мастерами минувшего столетия через параллели с театром. К. Чуковский так определяет своеобразие личности писателя-современника: «Во всем, что касалось Леонида Андреева, было что-то декоративное, театральное, обстановка в его доме казалась иногда бутафорской; и самый дом в странном стиле, с башней, казался вымыслом талантливого режиссера. Костюмы не шли к нему как к знаменитому тенору — костюмы ученика, спортсмена, моряка»<sup>2</sup>.

Прокофьеву театр был нужен изначально, так как он тяготел в любой сфере музыки, и в том числе инструментальной, к острой характеристичности, стремительности в развитии действия, четкой очерченности образов-персонажей, к передаче зримости жестов. Трудно не увидеть в Прокофьеве то, что его творения в какой-то степени отделены от своего творца, представляя закономерное целое, где автор не стремится навязать свою волю, будто не вмешиваясь в естественное течение художественного процесса. Интерес композитора к театральности ощутим во всем, включая его инструментальную музыку. Здесь не столь важны ее чисто внешние признаки, например, конкретные ассоциации со сценическим действием драмы или комедии, хотя и это имеется в избытке. Дух лицедейства пронизывает творчество Прокофьева, даже в области чистой, непрограммной, музыки.

Исследователь прав, говоря, что нередко складывается впечатление, что у автора «Любовь к трем апельсинам» «разыгрывается своеобразное пред-

<sup>1</sup> *Васина-Гроссман В.А.* Музыка и поэтическое слово. М., 1978. С. 19.

<sup>2</sup> *Чуковский К.* Современники // Из серии ЖЗЛ. М., 1963. С. 291.

ставление, где воображаемые герои действуют не сами, но через посредников — актеров... Сопоставив сценическую музыку с инструментальной, можно убедиться в том, как много в последней идет от театра»<sup>3</sup>.

То, что в любом жанре у Прокофьева есть элемент театрализации, — аксиома, не требующая доказательств. Сама тенденция предопределена тем, что он жил не только театром, но и блистательно преломлял главное, на что театру было указано с античных времен, — театральность. Уже на фазе предслышания новых композиций синкретизм, свойственный музыкальному и драматическому театрам, а также кинематографу, способны были обострить врожденное композитору чувство сцены. Последнее же проявилось на самой ранней фазе его работы над партитурами для театра. Особая значимость литературного труда уже на этапе отделки либретто свидетельствует об убеждении Прокофьева, что, начиная работу с тщательной шлифовки вербального ряда, он не только уже практически подходил к сочинению музыки, но и интуитивно обретал пути воздействия на слушательское восприятие. Прокофьев не просто писал музыку на прозу, которая может существовать сама по себе. Он умел проникать в дух и душу самой прозы. В своем «*театре слова*», прикасаясь к тайне писателя, композитор вдохновлялся прозаическим текстом.

Общеизвестна необходимость Прокофьеву постепенности перехода от литературного текста к обретению его музыкального эквивалента, где в начале возникали метроритмические схемы, строились тональные планы, на базе которых и рождалась осмысленно-осознанная мелодика, творимая говором человеческим (термин М.П. Мусоргского). Б. Асафьев по этому поводу свидетельствовал, что «речевая и чисто музыкальная интонации — ветви одного звукового потока», а Паустовский продолжил эту мысль так: «Проза обладает такой же внутренней мелодией, как стихи и как музыка»<sup>4</sup>. Да и ритмические «подсказки» вербального и визуального рядов были для музыкальной лаборатории Прокофьева важным образно-смысловым импульсом.

С. Эйзенштейн рассказывал в своих «Заметках о Прокофьеве»: «По экрану бежит картина, а по ручке кресла, нервно вздрагивая, словно приёмник телеграфа Морзе, движутся беспощадно чуткие пальцы Прокофьева. Прокофьев отбивает такт? Нет. Он отбивает гораздо большее. Он в стуке пальцев улавливает закон строения, по которому на экране... скрещены между собой длительности и темы отдельных кусков; и то, и другое, вместе взятое, сплетено с поступками и интонацией действующих лиц»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968.

<sup>4</sup> Эйзенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 515.

<sup>5</sup> С.С. Прокофьев. МДВ. С. 296.

В русской опере со времен Мусоргского хозяином сцены считался композитор, а не режиссер. *Прокофьев как художник обладал даром не только образной, но и пластической звукописи.* Дягилев не однажды говорил о живописности прокофьевских движений, в том числе и музыкальных. В период работы с композитором над «Шутом» именно «живописность движения» музыки Прокофьева, вероятно, в какой-то степени предопределила решение Дягилева пригласить художника М. Ларионова на роль хореографа. В числе первых роль пластического фактора в лаборатории Прокофьева заметил Мясковский. Данные им определения *звукослово* и особенно *звукожест* породили ряд родственных терминов, в частности «звукovou жестикуляцию» И. Нестьева. Для изучающих музыку композитора не имеет принципиального значения приоритет в терминологическом первенстве. Важно иное — объективная фиксация «в коде» Прокофьева *взаимодействия призваний*: режиссера и композитора, драматурга, дирижера, звукорежиссера — вне зависимости от того, пишет ли Мастер оперу или балет, музыку к драматическому спектаклю или кинофильму, создает ли вокально-симфоническое или инструментальное полотно.

При рождении произведений *непосредственно для театра* Прокофьев не только уже *изначально слышит, но и видит* будущий спектакль. Мастер предощущает мимику и жесты своих героев, решает проблемы их портретирования, в том числе через закрепленный тип движения. Прокофьев хочет, чтобы его идеи, например, в области мизансценирования, были воспроизведены исполнителями детально. Отсюда и берут свой исток многочисленные ремарки. Их почти совсем еще нет в консерваторской «Маддалене», но поток очевидно возрастет начиная с «Игрока» и вплоть до опер 1930–1940-х годов — «Семена Котко», «Дуэньи», «Войны и мира». Именно в них имеет место обстоятельный режиссерский монолог, который касается разных сторон сценической поэтики.

Борис Покровский абсолютно доказателен в такой своей режиссерской тезе: «...темп, метр, ритм, тональность, инструментовка — все это признаки сценической жизни персонажа, для проявления которой необходимо единство сценической и пластической формы, логики действия и содержания музыкально-вокального образа»<sup>6</sup>. Обилие ремарок именно в вокальных сочинениях Прокофьева, как и у Мусоргского, связано с особенностями процесса их сочинения: музыкальное решение приходило в зависимости от зримого сценического воплощения — как конкретного героя, так и отдельного эпизода»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Покровский Б.А. Введение в оперную режиссуру. М.: ГИТИС, 1985. С. 54.

<sup>7</sup> Проблеме триединства *время — движение — пространство* в стиле Мусоргского посвящены труды: Фрид Э. Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. Л., 1974. С. 4. См. также: Берченко А. Композиторская режиссура Мусоргского. М., 2003.

Сближение черт театральной поэтики имеет место у Прокофьева во взаимосвязях между оперными и балетными сочинениями. В частности, показательно *воплощение в образе Меркуцио того имманентно прокофьевского типа игровой скерцозности, что зарождался много ранее, чем знаменитый персонаж балета-трагедии по Шекспиру*. Так, кроме ранних детских инструментальных пьес вроде «Карнавала», органично введенного в симфоническую партитуру, есть и очевидные театральные прародители Меркуцио — это Шут (в балетной сказке о «Шуте, семерых шутов перешутившего»), и Труффальдино в другой сказке, оперной — «Любовь к трем апельсинам». Именно они стали ранними выразителями действенных скерцозных образов, токатной моторики, буффонной бравады и озорства. Лирическое же начало для названных героев (да и даже для самих спектаклей) ведущей роли не играло. Оно, напротив, стало весьма важным для таких прокофьевских композиций, как «Мадалена» и «Игрок» или «Блудный сын» и «На Днепре». На следующем этапе, принесшим «Огненного ангела», «Котко», «Ромео», а затем и «Войну и мир», справедливо говорить не только о ведущем значении лирической сферы, но и о максимальном расширении *самых модусов лирической образности*, в которых органично соседствуют лирико-скерцозный тип (Красавица в «Блудном сыне» и Четвертой симфонии), высокая поэзия чувств (жанровые эпизоды «Войны и мира», *Amoroso* в «Золушке»), чуть иронично стилизованный лирический церемониал (Дон Карлос в «Дуэнье») и лирика ночи (ноктюрны в «Семене Котко», «Дуэнье», *Скифской сюите* «Ала и Лоллий»).

Просто половодье лирических эмоций объединяет такие, хронологически близкие, сочинения, как «Дуэнья» и балет «Золушка». Характерность прокофьевской лирики, в частности, мадригальной, как ее удачно определил М. Арановский, можно также встретить в партитурах «Блудного сына» и «На Днепре», в теме патера Лоренцо и в мадригале «Ромео и Джульетты», в медленной части Шестой сонаты, в главной партии Восьмой сонаты. Образно-интонационные и фактурные ассоциации не сложно обнаружить между эмоционально и жанрово сближенными медленными частями Второго скрипичного концерта и Пятой и Шестой симфоний.

Прокофьев умел играть в стили, где особую роль выполняло классическое начало. Стиль классиков особенно тяготеет к гармонии. Прокофьев владел секретом придавать хорошо известному, устоявшемуся черты неожиданности, а порой и неизведанности. К самой же традиции, и в том числе классического искусства, Прокофьев относился исключительно творчески, свободно — как истинный художник XX века<sup>8</sup>. Обновление

<sup>8</sup> Близкий пример — осмысление другим петербургским композитором — Слонимским — оперного творчества Монтеверди — явления, на его взгляд, архисовременного.

же привычного стало одним из главных свойств его композиторской техники. Амбивалентность театральных канонов Мастер претворял и по отношению к опере, и в работе над балетом. Он любил наполнять старые формы новым содержанием: в «Дуэнье» как прототип называл стиль опер Моцарта. В частности, учитывал динамику моцартовских ансамблей, нередко использовал эффектную театральность буффонных или лирических финалов, вводил игровые эпизоды в сольные вокальные формы. Стравинский по этому поводу говорил, что «живая диалектика требует, чтобы обновление и традиции развивались в диалогах совместно, во взаимопомощи. По мере удаления эпох человечество, как известно, углубляет свое о них представление».

Индивидуальные композиторские манеры и стили целых исторических периодов становились для Прокофьева то объектом для подражания (Вторая симфония написана по модели 32-й сонаты Бетховена), то текстовым или жанровым прототипом для прямой стилизации (Первая симфония à la Гайдн<sup>9</sup>, сюита старинных танцев в «Золушке», да и весь совокупный образ балета ведут к эпохе классицизма). С венским классицизмом Прокофьев связан и подчеркнутой тягой к гомофонности. Его многоголосие линейно, что ярко проступает, например, в построении ансамблей в опере, где каждый голос любого персонажа доступен восприятию слушателей. Вместе с тем о независимости своего творчества от каких-либо стилистических воздействий Прокофьев любил заявлять фразой, не лишенной бравады: «Предков моих не ведаю и куда иду, не интересуюсь». Для него важным было подчеркнуть иное: «Я не стесняюсь заявлять, что по существу являюсь учеником своих собственных идей»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Любил Прокофьев разыгрывать и пародийно-театрализованные ситуации в инструментальной музыке, как, например, в финале Симфонии-концерта для виолончели или в любительском трио «Дуэньи». И делалось это действительно с «оглядкой» на венский стиль. Напомним о театрализованном окончании «Прощальной» симфонии Гайдна или его же 60-й симфонии. Г. Рождественский вспоминает: «Гайдн сочинил последнюю на материале своей музыки к пьесе французского комедиографа Реньера “Рассеянный”. Поэтому в 6-й части, по пьесе соответствующей приходу музыкантов, он написал в партитуре: “Остановить оркестр и попросить настроиться, после чего продолжать 6-ую часть”. Очаровательная и какая “модерная” шутка гения! Я честно выполнил авторские указания и на следующий день прочел в “Коммерсанте”, что оркестр под моим управлением играл так скверно, что я вынужден был его остановить и попросить настроиться!». Вопиющая безграмотность автора пасквиля привела к тяжбе дирижера и журналистики, которая опубликовала свои извинения перед дирижером, много исполняющим Прокофьева. Г. Рождественский считает одной из лучших своих работ запись первой редакции «Игрока». Газета «Музыкальное обозрение», 2011, № 5–6, с. 3.

<sup>10</sup> С.С. Прокофьев. МДВ. С. 206–207.

Исключительно легко и свободно Прокофьев шагал из одного столетия в другое, прежде всего, благодаря жанровому многообразию своего творчества. Казалось, что именно в этой сфере он особенно естественно становился современником разных исторических периодов, как бы непосредственно участвовал в их жизни. Вообще, «проживать» одновременно в нескольких эпохах, где теснится множество различных событий и действующих лиц, доставляло композитору очевидное удовольствие. И помогало ему в этом наличие во всех каналах творчества излюбленных жанров, например, маршей и гимнов, драматических повествований и рассказов<sup>11</sup>, скерцо и ноктюрнов. Но особенно — сказок и вальсов. Сказы, сказки, мифы для Прокофьева — неумолимого рассказчика — важнейшая жанровая ветвь творчества во всех возможных сферах: от фортепианных «бабушкиных сказок», через балеты («Шут», «Золушка», «Сказ о каменном цветке»), оперы («Любовь к трем апельсинам»), до Симфонической сказки для детей «Петя и волк».

Вальсы же, как у Глинки, Чайковского, Глазунова, насыщенные пронзительно русской ностальгической образностью, входят важнейшей составляющей не только в жанровый мир оперы («Война и мир»), балета («Золушка»), но и симфонии, инструментального концерта, фортепианной сонаты. Русский вальс поэты образно называли «тоской праздников, тщетой и торжеством жизни, пиром и похмельем одновременно». Нет ничего удивительного в том, что Прокофьев объединял свои разнохарактерные вальсы в симфонические сюиты, которые составлял для концертного исполнения неизменно из многих театральных опусов.

Жанр ноктюрна, как и связанное с ним явление ноктюрновости представлены в творчестве композитора достаточно широко. Разные жанры — опера и балет, симфоническая сюита и инструментальный концерт, кантата и камерная музыка весьма оригинально преломляют отдельные инвариантные признаки ноктюрна и ноктюрновости. Однако во всех случаях красота ночного пейзажа бывает слита с чувствами героев. В зарисовках ночной природы Прокофьев сродни Чайковскому, Бородину и Рахманинову. В первой картине «Войны и мира» в звуках воссоздан фантастический свет луны. Описывая романтический настрой князя Андрея, Толстой рисует такой лунный пейзаж: «Ночь была свежая и неподвижно светлая, все затихло и окаменело как луна, и ее свет, и тени». Невольно здесь возникает параллель со второй картиной «Пиковой дамы»: ночи Лиза поверяет свои чувства.

Одной из лирических кульминаций «Котко» Прокофьев делает начало третьего действия, заставляющее вспомнить поэтические строки: «Тиха

<sup>11</sup> Здесь показательна нередкая у композитора повествовательная ремарка *narrante*, которая сопровождает чисто инструментальные темы, в том числе, например, гениальную в своей простоте исходную тему Второго фортепианного концерта.

украинская ночь. Прозрачно небо. Звезды блещут...». Оркестровая интрада здесь написана как ноктюрн. В нем романтика тихой экспрессии сливает любовь и пейзаж в неразделимое единство. А в «Дуэнье», в экспозиционной сфере оперы, возникает ночная Севилья, где рисуется эпизод постепенно замирающего карнавала. Как и в названных примерах, этот фрагмент — не просто красочная картина ночи, но и сцена, усиливающая поэтическое начало после начальных комедийных ситуаций. Заметим также, что данный ноктюрн концентрирует национальный колорит оперы. По форме это балет масок, который органично включен в действие. Однако в своей драматургической сути он не является лишь дансанным дивертисментом, традиционным для оперы.

Среди ранних композиций Прокофьева ноктюрн-пейзаж включали *Скифская сюита* «Ала и Лоллий» и «Маддалена». Однако в последней ноктюрн приобретает зловещие черты: единственный в опере краткий хор гондолеров звучит в лучах «багряного заката». Этому эпизоду контрастирует реплика героини: «А ночью будет буря. Знойный воздух заснул, не колышется. Воды тоже дремлют». Реплика Маддалены («одни до самого рассвета») сопровождается ремаркой: «Атогосо».

Ближе к традициям классического воплощения жанра ноктюрна стоят у Прокофьева инструментальные и оркестровые тексты: импрессионистический в своих акварельных красках степной ноктюрн *Скифской сюиты* и романтически вдохновенный ноктюрн Атогосо сцены у балкона в «Ромео».

Одним из существенных свойств музыки Прокофьева, указывающим на наличие в ней театрального кода, является жанрово-стилевое моделирование, расширяющее и уточняющее ассоциативное восприятие самих текстов. Здесь в ход идут разные приемы: техника «припоминания» жанра и стиля (прежде всего инварианта жанра и семантических знаков того или иного стиля), либо оригинальное истолкование поэтики театральных жанров.

Индивидуальное же «прочтение» разных театральных жанров у Прокофьева сродни его отношению к классическим взвешенным формам, которыми он не уставал восхищаться, но всегда с удовольствием их обновлял. Инструментами здесь становились: сквозная сцена, сочетающая дискретность с континуальностью, а также взаимодействие мозаичности и комбинаторики. Излюбленным способом объединения-разъединения быстро сменяющегося материала выступали разные формы рондальности, где Прокофьев использовал идею обновленных повторов в структуре полирефренности сцен — оперных (рулетки «Игрока»), балетных («Шут»), инструментальных (финал Восьмой фортепианной сонаты). Композитор заранее предусматривал обновленное возвращение рефрена, нередко связывая его метаморфозы с появлением действующего лица или хоровой группы. Намечая, например,

структуру седьмой картины «Дуэньи», Мастер пишет себе руководство: «Хор “Мендоза идет жениться” в начале, в конце и в середине»<sup>12</sup>. В восьмой картине этого спектакля роль назойливого рефрена предназначается хору «Бутылка — солнце нашей жизни».

Только аллюзию на закругленный номер в виде миниатюрного дуэта или сжатых вариантов других оперных форм включали оперы 1910–1930-х годов (от «Игрока» — до «Семена Котко»). В операх же следующего десятилетия появились завершенные вставные арии (Кутузов), ансамбли (дуэт Наташи и Сони), жанрово-бытовые сцены (серенада Антонио). Во всех случаях их важный тематический материал приобретал сквозное развитие.

Создание темы яркой, запоминающейся, отчетливо воспринимаемой слухом, играет, как и в классическую эпоху, в театральном мышлении Прокофьева особую роль. Многокрасочность же в тембровой раскраске темы — скорее знак XX столетия. В балеты, оперы, инструментальные тексты 1930–1940-х годов композитор охотно вводит музыку, написанную ранее, по другому поводу: песни фольклорные и массовые («Повесть о настоящем человеке», «Сказ о каменном цветке»), жанровые эпизоды (гавот в «Ромео», марш из «Любви к трем апельсинам» в «Золушку»).

В опере материал редко создавался вне слов, и это изначально ориентировало на единство не только тематизма, но прежде всего стиля. Свою роль здесь играл не безликий образно аморфный речитатив, а его интонационно-образное наполнение. Именно этот фактор делает органичным вызревание на его основе распевных ариозо, дуэтов, хоровых песен. «Цветной» же речитатив был главным фокусирующим моментом в портретировании героев. Свою волю к максимальной рельефности и образно-смысловой наполненности каждой единицы музыкального времени Прокофьев с особым тщанием реализовал в речитативах. Именно здесь композитор стремился прочертить интонационный портрет героя с предельной точностью. Эту тенденцию Б. Асафьев определял как наличие «интонационного типажа», в звуковом воплощении которого очевидно велика была роль оркестровой тембро-линии. Усиление портретирующих черт в этой сфере происходило и за счет подчеркивания особенностей избранного ритмического пульса. Последний позволял раскодировать сами жанровые аллюзии. Активизация речевой сферы была необходима композитору в связи с его незатухающей борьбой со сценической статикой: «Всякое движение на сцене, скорее всего, связано с речитативом, тогда как кантилена вызывает в известной мере неподвижность на сцене», — утверждал композитор в официальном письме, обращенном в 1948 году к властьпредержащим. Прокофьев доводит до

<sup>12</sup> *Данько Л.* Театр Прокофьева в Петербурге. Цит. изд. С. 50.

сведения чиновников, что «в каждом оперном либретто есть места, требующие обязательно речитатива, и места, требующие обязательно ариозности, но есть и такие куски — и эти куски занимают огромное место, может быть, в общей сложности половину оперы, — которые композитор может истолковать по собственному желанию — или речитативно, или же ариозно. Возьмем для примера письмо Татьяны из “Евгения Онегина”: совсем не трудно было бы написать большую его часть речитативом, но Чайковский направил весь музыкальный язык в сторону кантилены, и все письмо превратил как бы в огромную арию, которая имеет еще и то преимущество, что она исполняется с одновременным действием на сцене, давая, таким образом, пищу не только для слуха, но также и для глаз»<sup>13</sup>. Только Прокофьев мог свершить такой театрализованный акт — послать чиновникам от культуры в ЦК партии текст, наполненный сугубо профессиональной проблематикой.

Коснемся, однако, еще нескольких принципиальных моментов. В частности, того, что для творчества Прокофьева всегда было родовым явлением: *изначально ощущать создание текста для театра как музыкально-сценический контрапункт*. При этом композитор предчувствовал ту свободу, что могут приобретать опера и балет (как и многие другие виды композиции), вступая в межжанровые контакты. Ассимиляция самых различных явлений, включая стилизацию, автоцитирование, полемику с инвариантными признаками любого жанра и еще многое другое не исключали, а, напротив, пролонгировали возможность самого жанра возвращаться к себе самому, к пракорням. Постановщики же обычно поступали иначе<sup>14</sup>. Приоритеты, например, хореографа неизменно ощущали многие композиторы. Стравинский во второй редакции «Поцелуя феи» снял почти все режиссерские ремарки, разрешив хореографам ориентироваться только на название номеров. Аналогичным путем шел в дальнейшем и Прокофьев: в весьма развернутые подзаголовки номеров он вводил ориентиры прямого сценического действия.

Автоцитирование как тип межтекстовых взаимодействий позволяет и по отношению к творчеству Прокофьева поставить тему макротекста — явления, характеризующего авторский стиль. Известно, что в творчестве любого композитора автоцитирование есть способ выражения инвариантных идей, которые могут проступать на уровне кочующих тем или более крупных и структурно оформленных текстовых единиц, переходящих из произведения

<sup>13</sup> Письмо С. Прокофьева // Советская музыка. 1948. № 1. С. 66–67.

<sup>14</sup> Несмотря на то что Прокофьев прописал сценическое действие во всех подробностях, режиссеры предпочитают другое: возможность доказать, что оперно-балетный спектакль — прерогатива постановщика.

в произведение. В стилевых исканиях музыки XX столетия<sup>15</sup> повышенная значимость сквозных тем — одна из характерных примет. Автоцитирование есть отражение идеи интеграции, результатом которой является превращение контекста в текст, или, по Ю. Лотману, «творчество всей жизни воспринимается как одно произведение»<sup>16</sup>.

В процессе своего творчества Прокофьеву нередко приходилось работать параллельно над несколькими сочинениями, в том числе и сценическими. Причем они могли быть весьма несхожими по художественным ориентирам. Так, например, «Стальной скок» писался параллельно с «Огненным ангелом» и «Ромео и Джульетта» — со Вторым скрипичным концертом. Подобные явления регулярны в практике многих композиторов. Но имел место и иной, совсем не субъективный, фактор: сложение балетного театра шло, естественно, путями, отличными от оперного. При написании ранних балетов Прокофьев охотно пользовался существующим материалом из записных книжек, а сюжет порой создавался в какие-нибудь 5–10 минут. В поздних же композициях Прокофьев подчеркивает важность специального написания балетной музыки. Опера же, изначально питающаяся соками высокой литературы, как ведущую определяла роль «театра слова» для формирования будущей сценической фрески. Симфонизм здесь был надежной опорой.

Во всех произведениях для театра (включая драматический) оркестр стабильно играл важную роль. Он не аккомпанирует, уравниен в правах с солистами, т. к. интенсивно ведет развитие ведущих тематических идей. Тенденция к тембровой характеристичности звучания коснулась не только раскраски разных тем, но и склонности к переменной плотности самой звукоткани. Последнее допускает правомерность идеи о *влиянии принципа концертности на структуру оркестровой партитуры театральных опер*. Именно концертность оказывается способной в первую очередь усилить игровое начало в общем звучании. К этой же тенденции следует присово-

<sup>15</sup> Монограмма Баха или тема *Dies irae*, например, исторически приобрели особый этический смысл. Доказательством повышенной смысловой наполненности сквозных тем являются монограммы Шёнберга и Берга, Веберна и Шостаковича, Шнитке и Денисова. Указанная функция монограммы не наблюдается в творчестве Прокофьева.

<sup>16</sup> *Лотман Ю.* Внутри мыслящих миров. СПб, 2004. С. 200. Автоцитирование, как известно, в XX веке имеет две стадии. Начальная, охватившая первую половину столетия, является воплощением художественной памяти; вторая половина века более ориентируется в интертекстуальности на ее информативные и синтезирующие свойства. Прокофьев продолжил первый код, «художественную память», в рамках ярчайшего сугубо индивидуального стиля. Шостакович объединил обе тенденции — художественную (множественная жизнь одного текстового материала) и информативно-синтезирующую (роль монограммы).

купить трактовку симфонических антрактов, которые, будучи как бы большими оркестровыми tutti, мыслились Прокофьевым и как сценические, тем давая режиссеру волю.

Прокофьев был наделен театральным даром необычным: не следовать чужим технологиям или апробированным рецептам. Его творчество всегда было максимально индивидуальным. Мастер умел одухотворять красоту, даже в обыденной жизни. Тем он близок Пушкину, Тоголю, Толстому, Мусоргскому, Чехову. Без имени Прокофьева нет истории русского театра, ибо в противном случае музыкальное искусство XX столетия стало бы совсем иным. Ныне волна интереса к творчеству русского гения нарастает самоочевидно. И театр Прокофьева взывает к новым постановкам, к художественно оправданным современным решениям. И чем дальше, тем это осознается яснее.

Рождественский прав, призывая к осмыслению театра Прокофьева как некоего совокупного единства: «Нельзя считать отношение к наследию Сергея Сергеевича справедливым до тех пор, пока не будет существовать *театр Прокофьева как отдельный институт* — подобно Байрейту, подобно театру Яначека в Брно. Туда приезжали бы со своими спектаклями труппы из различных городов и стран. Одна за другой поставлены были бы *все его оперы, все балеты*, и вот так — в различных исполнительских версиях — и обрело бы свою настоящую жизнь *величайшее достояние XX века — театр Сергея Прокофьева*»<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Сергей Прокофьев. Дневник: Письма. Беседы. Воспоминания. М., 1991. С. 259–260 (выделено мной. — Е. Д.).

## Дополнения и примечания

### К картине первой

<sup>1</sup> *На пути к Рассказам*  
1917, март

«Я приехал на дачу и снова погрузился в музыкальные занятия, зеленые прогулки и чтение Шопенгауэра. Его “Афоризмы житейской мудрости”, “Парерга”, “Паралипомена” я читаю второй раз, очерчиваю карандашом и не могу от них оторваться». Это чтение имело для меня большое значение. Особенно привлекли мое внимание блестящая глава о славе и тонкая о физиономике. Для меня это чтение Шопенгауэра имело огромное значение. Это даже этап в моей жизни. Ибо я теперь твердо и сознательно стоял на ногах, обретши удивительное и совершеннейшее равновесие, которого мне до сих пор не доставало, хотя я этого и не сознавал... Теперь, правда, я еще не прочел главных его творений — эффект получился обратный: я как-то ясней и сознательней стал смотреть на все явления, больше ценить и радоваться данному мне, а также достаточно вник и принял одно развитое им правило древних: не требовать экстрасчастья, а считать за счастье отсутствие печального и то, что больше — считать неожиданностью (как их много тогда будет!) — чтобы сразу сделаться вдвое счастливее» (I, 652, 654).

*Начало писательской деятельности — июль 1917 года, Юг*

«Перебирал ящик с детскими бумагами и рукописями. Там мне попался неоконченный детский роман, глав шесть. Я его прочел с увлечением, и нашел, что это сплошное много-слобие, между тем как можно писать совсем недурные рассказы, была бы мысль... У меня есть мысль, значит, я пишу.

Решив так, я ужасно обрадовался своему разрешению себе написать рассказ и принялся его обдумывать, а когда все было готово, вплоть до отдельных сцен и выражений, сел писать. Это был “Пудель”. Шопенгауэр и здесь не давал мне покоя. Второй рассказ “Случай с ногою” был задуман в поезде, и оба закончены в Эссентуках» (I, 662).

*Сентябрь 1917 года*

Молодой, небогатый российский юноша призывного возраста живет в ощущении гармонии мира: «Мир душевный и сознание дал мне Шопенгауэр своими истинами: не гонись за счастьем — стремись к беспечальному. Сколько возможностей сулит эта истина! И человеку, признавшему ее, воплотившемуся в нее, сколько восхитительных неожиданностей готовит жизнь!» (I, 671).

*Сентябрь, 1917 года*

«Занятия мои сосредоточились на инструментовке симфонии [“Классической”], а по вечерам я обдумывал новые рассказы. Были планы на целых несколько штук, но не обдумывались подробности. Два первых я читал по телефону... и имел чрезвычайный успех, особенно за “Пуделя” со вкусным абрикосовым пирогом».

В Дневнике фиксируется параллельность работы над рассказами, а также что читалось из литературы, нередко философской. В момент сочинения кантаты «Семеро их» появляется такая запись:

«Моем другим занятием было чтение Канта (по Куно Фишеру). Читал я с большим интересом, хотя двигался медленно, ввиду необычайной сложности построения. Некоторые главы я прочитывал дважды для лучшего усвоения. Что до новых рассказов, то 17-го я принялся за рассказ о “Грибе-поганке”. Этот рассказ в несколько ином стиле, чем предыдущие, и чем будут, вероятно, последующие, — он результат моих одиноких прогулок по лесам и долинам, где я останавливался перед красивейшими мухоморами, трогал их, рассматривал» (I, 671).

*Сентябрь, 1917 года*

«... сидел на балконе и читал Канта. А иногда, вместо того, писал “Гриб-поганку”, которую закончил к первому октября, или догонял дневник (I, 672). Вечером, в виде отдыха, глава из эстетики, часа полтора посвящал Канту, одолевая его экстраголоволомную трансцендентальную аналитику. Впрочем, я часто ходил в курзал в оперетку, где мне в первом ряду было резервировано кресло» (I, 675).

*Декабрь, 1917 года*

«Рассказы — как никак, а выходят недурно, и надо бы пописать» (I, 677).

*(13) 26 января 1918 года*

«Прочитал “Пуделя”, очень доволен, некоторые выражения поправил» (I, 681).

*(14) 27 января 1918 года*

«Обдумываю новый рассказ, но подробностей еще нет и писать рано, хотя есть желание».

*(31 января) 13 февраля 1918 года*

«Начал “Бетховена”» (I, 684).

*(4) 17 февраля 1918 года*

«Писал “Бетховена”» (I, 684).

*(9) 22 февраля 1918 года*

«...ослабленный интерес ко всем занятиям: 3-му концерту, Шопенгауэру, рассказам» (I, 685).

Прокофьев пробует сочинять стихи, общается с Бальмонтом, Бурлюком, Вяч. Ивановым, Каменским, Мясковским...

«Я очень хотел повидать Мясковского. Я, конечно, не футурист, но мне нравятся контакты с ними, да и они меня хотят считать своим» (I, 690).

*(9) 22 марта 1918 года*

«Чествование (неожиданное) у футуристов в кафе поэтов. Маяковский, Каменский, Бурлюк. Председатель земного шара... Я считаю их людьми, в которых есть свежесть и что-то интересное, хотя много грубого и бутафорского» (I, 691).

*(14) 27 марта 1918 года*

«Вечером у футуристов. Впечатления от второго прослушивания “Человека” Маяковского (Первое на Кузнецком мосту). Я играл 1-ую сонату — тонкая издевка и их восхищение. Среди нарочитости, неотесанности и растерянности много яркого» (I, 692).

*(14) 27 марта 1918 года*

«У Вячеслава Иванова с Бальмонтом. Хотя я мало знаю его произведения, но питаю к нему большое уважение. О моих стихотворениях он говорил какие-то сложные сентенции, которые я не понял» (I, 692).

Если в Дневнике за 1917 год Прокофьев пишет помесячные отчеты, обращаясь именно к разговорному стилю, то в 1918 году композитор переходит к телеграфно-информационной манере.

(20 марта) 2 апреля 1918 года

«Б. Верин читал зимой мои стихи Игорю Северянину, который сказал, что у этого человека есть настоящий талант и замечательный ритм. Я спросил: он случайно сказал, чтобы что-нибудь сказать, или серьезно? Б. Верин ответил, что вполне серьезно, потому что стихи ему очень понравились, особенно “Вы, с Дм...”. Это очень приятно, я на мои стихи смотрел как на ерунду. Стихами я совсем мало буду заниматься, а за прозу возьмусь» (I, 693).

(30 марта) 12 апреля 1918 года

«Кончил “Зеркало души”. Борис Николаевич говорит, что, судя по моим письмам, у меня должно быть, блестящая проза. Я доволен, хотя пока ему ничего про мои рассказы не говорю».

(2) 15 апреля

«Идея о рассказе “Рамзес-янки”» (I, 695).

(26 апреля) 9 мая 1918 года

«Подумываю о рассказах. Хотел бы писать “Белого друга”, но трудно, не мог сосредоточиться» (I, 700).

(29 апреля) 12 мая

«Начал писать и писал успешно “Блуждающую башню”. А “Белый друг” движется медленно. Я чувствую, что он должен удасться, но трудно войти в тон» (I, 701).

(13) 26 мая 1918 года

«Сегодня занялся моими рассказами. Очень бойко пошел сонный рассказ, и настроение сразу очень хорошее» (I, 704).

(15) 28 мая 1918 года

«Рассказ бежит оживленно. Думал кончить сегодня, но голова начала грозить болью, поэтому остановился на последней главе».

(17) 30 мая 1918 года

На пароходе «Хосан-Мару» Прокофьев плывет из Владивостока в Японию.

«Итак, прощайте, большевики! Прощайте, “товарищи”! Отныне не стыдно ходить в галстук и никто не наступит на ногу... Настроение хорошее и мечтательное. Вечером обдумывал конец рассказа и глядел на звезды» (I, 705).

(23 мая) 5 июня 1918 года, Япония, Токио

«Начал пописывать скрипичную сонату, вытащил мои рассказы» (I, 708).

(25 мая) 7 июня 1918 года

«Начал: “Преступная страсть”».

(27 мая) 9 июня 1918 года

«Пописываю “Преступную страсть”. Скрипичная соната не идет» (I, 709).

(2) 15 июня 1918 года

«Сегодня я целый день провел один. Писал “Преступную страсть” с большим удовольствием, учил глазами Шопена, думал».

(3) 16 июня 1918 года

«Писал “Преступную страсть”».

(5) 18 июня 1918 года

«Окончил “Какие бывают недоразумения”. Это уже шесть рассказов и четыре намечено. Будет десять — и довольно пока» (I, 711).

(7) 20 июня 1918 года

«Начал ползти “Белый друг”. То, мне кажется, что это удасться лучше всех, то кажется, что это будет смешная попытка написать серьезно поэтическую вещь» (I, 711).

(8) 21 июня 1918 года

«“Белый друг” идет, зато Форчио [один из героев “Преступной страсти”] застрял на третьей главе, а я очень люблю этот рассказ».

(10) 23 июня 1918 года

«...сейчас ничего не пишется и не сочиняется (маленькая остановка), а книга у меня — один Шопенгауэр. Я возобновил чтение “Мир как воля” и получаю от этого много удовольствия, но эту книгу можно читать лишь понемногу: один-два часа в день» (I, 712).

(14) 27 июня 1918 года

«Читаю Шопенгауэра с большим удовольствием, последнюю книгу “Воли”, но не при емлю его пессимизма» (I, 712).

14 июля 1918 года

«Кончил “Мир как воля”. Шопенгауэр, конечно, событие в моей жизни. Но с “Миром как воля” я все же не согласен. Не отрицая его идеи, а, наоборот, восхищаясь ими, я все же не могу считать мир за страдание для меня, но скорее за радость» (I, 716).

(22 июня) 6 июля 1918 года

«Начал набрасывать “Жабы”, первый статический рассказ. Идеей начала послужил праздник (День независимости, блестящий праздник в Гранд-отеле, на который глазели толпы народа, топчась перед отелем). Глядя на это, американцы уверены, что они справляют свой демократический праздник. Что касается меня, то я надел фрак и ходил по нарядным террасам и салонам отеля, и мне приятно радовали глаз нарядные туалеты и хорошенькие лица» (I, 714).

(28 июня) 11 июля 1918 года

«В “Жабах” то, что зачеркнул, написал заново и вышло хорошо. Надо остерегаться в разговорах: конечно, такие типы не могут разговаривать как интеллигентные, но сохрани Бог удариться во всякие “словечки”. Надо найти какую-нибудь “психологическую гру бость”, а никак не стилистическую» (I, 715).

(10) 23 июля 1918 года

«Писал “Преступную страсть”» (I, 717).

(13) 23 июля 1918 года

«Писал параллельно “Башню” и “Страсть” в Японии (“Преступная страсть” начата 7 июня 1918 года в Токио, “Блуждающая башня”: Сибирский экспресс — Токио, 12 мая — 8 августа 1918 года)».

«... начал работать: пописываю “Башню” и “Страсть”» (I, 718).

(16) 29 июля 1918 года

«Взялся опять за книжку о Вавилоне. Поразительно интересно» (I, 718).

(17) 30 июля 1918 года

«Писал “Блуждающую башню”. Кажется, на днях кончу. Я к ней, было, остыл, но книжка о Вавилоне вернула симпатии» (I, 718).

(23 июля) 5 августа

«Закончил (в голове) “Блуждающую башню”, у которой была первая половина, и был конец, но не выходили подробности в середине» (I, 721).

(26 июля) 8 августа 1918 год

«Кончил “Блуждающую башню”. Собственно конец был написан еще в Омори, но не сомкнуты многие места в середине. Таким образом, семь рассказов как раз за год моей “писательской” деятельности. Плюс две половинки (“Жабы” и “Преступная страсть”), итого восемь. Если буду писать так в течение сорока лет, то триста двадцать рассказов. Сolidный писатель» (I, 721).

15 августа 1918 год

«Объявление о предьявлении в Сан-Франциско всех писем и рукописей, которые имеют ся, для цензуры. Неужели мои рассказы будут тоже цензурировать? Тогда американские цензоры будут первыми, кто прочтут их» (I, 723).

(21 ноября) 4 декабря 1918 год

«Вечером, сидя в вестибюле отеля и глядя на нарядных американок, — идея рассказа о красивой даме и невзрачном кавалере» (I, 752).

12 февраля, 1919 год

«Неожиданно закончил “Ультрафиолетовый рассказ”. Все последнее время из-за рассказа или интересовался археологией и древней историей, или из-за древней истории интересовался этим рассказом, но и читал рассматривал древние книжки о Египте и Вавилоне, и понемногу пописывал рассказ. Сегодня он неожиданно сомкнулся и закончился (самый конец был уже написан раньше). Я доволен» (II, 20).

25 марта 1919 год

«Идея рассказа о красивой женщине и о политическом бридже. Хотя я возьму этот сюжет, тема будет не временная, а постоянная» (II, 29).

### К Картине второй

<sup>1</sup> Прокофьев получил письмо от Нины Кошиц, в котором она писала о своей просьбе положить сказку на музыку.

20 и 21 сентября 1914 года композитор зафиксировал размышления как о стиле будущего «романсища», так и выразил свое удовлетворение литературной версией певицы: «С большим удовлетворением получил письмо от Нины с шестиричным сокращенным изложением “Гадкого утенка”. Изложение “Утенка” сделано весьма недурно, и я без промедления принял за музыку, за сочинением которой прошел весь вечер. Сочинял с удовольствием. Это мой стиль — новый в моих сочинениях. Но он назревает уже больше года. Идея [нового оперного стиля] пришла полтора года назад в Лондоне, во время слушания сцены в корчме из “Бориса Годунова”» (I, 501).

Показательна в этом плане запись в *Дневнике*, относящаяся в январю 1917 года. Прокофьев посетил концерт, где Нина Кошиц пела целый ряд романсов, в том числе Метнера. И вот реакция не столько композитора-пианиста, сколько художника, который привык много и вдумчиво работать со словом: «Я очень люблю играть на рояле сонаты Метнера и вообще очень люблю его, отводя ему, однако же, лишь небольшой угол во дворце русской музыки, но его романсы плохи, ибо он *не понимает текста*, или, если так можно выразиться, *не понимает отдельных слов текста*. У него сделано так, что вообще весь морс соответствует всему стихотворению, а как там вышло в отдельных моментах, ему не важно. Поэтому вокальная партия бледна и невыразительна» (I, 639). (Здесь и далее в *Дневнике* выделено мной. — Е. Д.)

Столь суровая критика в адрес автора более ста романсов, в том числе на тексты Гёте и Пушкина, объяснима лишь несходством подходов к омузыкаливанию текстов — обобщенным, у Метнера и предельно детализированным у Прокофьева.

Трудно удержаться от возможности привести пример прокофьевской весомости каждого слова при портретировании самого Метнера в *Дневнике*. При этом явственно выступает излюбленная Прокофьевым экономия текстового материала (на уровне обязательного пропуска гласных букв — ПРКФ) или глагольных форм. В словесном портрете доминируют только существительные и прилагательные: «*Вид* у него был коренастый, здоровый, *лысина* чрезвычайная, *глазки* маленькие и где-то глубоко в глубине, *галстук* нескладный, *жилетка* под фраком сюртучная» (I, 594).

Написанный на одном дыхании, «романсище» был воспринят с воодушевлением. 4 октября 1914 композитор записал: «Утенок имел большой успех» (I, 507).

Нашли в *Дневнике* отражение и этапы последующей жизни «Утёнка», в том числе рассказ «про удачу с московским исполнением “Утёнка” и про Кусевичкого, сказавшего “Я потрясен”». В связи же с подготовкой премьеры оркестровой версии «романсища» Прокофьев записывает 17 мая 1930 года: «Первая оркестровая репетиция “Утёнка” (новая редакция для малого оркестра), звучит приятно, но резко; хорошо вышли нижние *si* у басового тромбона, за которое я боялся. Но главное: первый раз попробовала с оркестром Пташка. Волновалась, однако вступала вовремя» (II, 798).

Запись от 19 мая 1930 года: «... Генеральная репетиция, где Пташка пела “Утёнка”... Набоковы, оказывается, хихикали во время всего исполнения “Утёнка”» (II, 799). Подобную реакцию композитор воспринимал весьма болезненно.

### *К Картине третьей*

<sup>1</sup> На премьерной афише «Шута» значилось: «Хореографическая пантомима в 6 картинах. Музыка С.С. Прокофьева. Сюжет по мотивам русских сказок. Антреприза С.П. Дягилева. Театр Гёте-лирик. Париж. 17 мая 1921. Постановка М.Ф. Ларионова и Тадео Славинского. Оформление М.Ф. Ларионова».

О сценографии балета приведем такое заключение: «Ларионов привнес в русское искусство силу и энергию, резко контрастировавшие с условностями реализма и символизма, господствовавшими в середине 1900-х годов. Вдохновленные простыми, народными формами искусства, такими, как лубок, расписные подносы, вывески. Ларионов и Гончарова использовали специфические приемы живописи. В их числе: обратная перспектива, плоскостное изображение фигур, интенсивная декоративность (яркий, порой нарочито грубый цвет). После изысканно тонких работ художников “Мира искусства”, таких, как А. Бенуа и М. Добужинский, Ларионов и Гончарова, внезапно превратили русскую сцену в буффонаду, наполнив ее тем искрометным весельем, которым обладали только старые скоморохи и балаганы». (Художники русского театра 1880–1930. М., 1994. С. 173–175).

М. Ларионов констатировал: «Моя задача — не утверждать новое искусство, т. к. после этого оно перестает быть новым, а стараться, поскольку это возможно, двигать его вперед». Иногда на эскизах Ларионова к «Шуту» проставлена дата 1915, а иногда — 1921. Это можно объяснить тем, что оригинальный замысел «Шута» относится к 1915 году, когда Дягилев заказал Прокофьеву музыку, а Мясин начал думать о хореографическом воплощении нового балета. Из-за Первой мировой войны постановка была отложена до 1921-го (The Times, London, 1921, 10 June, p. 263). К тому времени Мясин образовал собственную группу и уехал в Южную Америку. В результате Дягилев просил Ларионова быть хореографическим консультантом Тадео Славинского, которого он назначил главным хореографом «Шута». 15 марта 1921 Ларионов был официально приглашен Дягилевым и начал работать над поставленным в план балетом.

Соединив свой интерес к народному искусству — особенно к лубку — лучистые идеи, Ларионов создал декорации и костюмы, одновременно вульгарные и изысканные, опираясь на русское народное творчество. Но с практической точки зрения костюмы Ларионова были неудобны, и Дягилеву пришлось прибегнуть к угрозам, заставляя танцоров выступать в костюмах, которые мешали каждому их движению на сцене. Сам Дягилев отзывался о «Шуте» очень хвалебно, говоря о «новом принципе» и «высшей современности», но прием в Париже, и в Лондоне (где «Шут» был показан 9 июня 1921 года) был холоден и послужил поводом для такого критика лондонского «Таймс»: «Трудно найти в этом балете

хотя бы след того искусства, которое сделало труппу Дягилева столь знаменитой в Европе и за ее пределами». Тем не менее «Шут» в значительной степени стал новой точкой отсчета в деятельности Дягилева. С той поры его постановки становились все более и более экспериментальными.

<sup>II</sup> Во время путешествия на корабле в октябре 1920 года у Прокофьева случилась неприятность — украли чемодан, в котором были рисунки Ларионова к балету. По этому ужасному поводу он пишет 25 октября 1920 года из Нью-Йорка: «Я страшно огорчен потерей рисунков, и, конечно, о своих костюмах, смокинге, белье не говорю, это не так важно. Но не скрою, что еще хуже было бы, если бы украли другой чемодан: в нем были все рукописи “Шута”, и пропади он, пошла бы к черту вся постановка, с Вашими декорациями включительно; так как писать новую партитуру у меня не хватило бы сил». Композитор просит художника прислать фотографии его декораций, о которых уже успел сообщить П. Сувчинскому, что «декорации Ларионова “пущены” здорово... Стравинский и Дягилев от балета в восторге».

М. Ларионов и Н. Гончарова встретятся еще раз с балетной музыкой Прокофьева, когда уже после смерти Дягилева С. Лифарь будет ставить в Париже балет «На Днепре». О ходе своей работы над партитурой Прокофьева М. Ларионов сообщит, что он позволяет себе изменить кое-что в либретто балета и, главное, работает над его хореографическом воплощении: «Я уже “Шута” разработал и выучил наизусть. Купил новую уже большую тетрадь и занялся выходами и рисунками фигур хореографических... Я меняю текст либретто “Шута”, потому что он вообще неопределен и схематичен. Да кроме того, в каждой картине у Прокофьева действует всего одна фигура, потом появляется другая, и о первой он уже забыл — таким образом на сцене накапливаются персонажи, которые неизвестно что делают, и вместе с тем об них не сказано, что они должны уйти. Да они и не могут уйти, так как через 10–15 тактов они должны снова выступить. Теперь я их всех во все время, пока они на сцене, применил и соединил и разработал их выходы». В резюме же письма Ларионов бесцеремонен в своей категоричности в порицании Прокофьева, сцену якобы не чувствующего: «Все-таки забавно, даже такие композиторы, которые знают сцену, думают, что достаточно сказку или еще что-нибудь пересказать своими словами и к этому тексту написать музыку, и уже можно давать на сцене в таком виде». При этом в своем дебюте в качестве хореографа Ларионов сомнений не испытывает. (Письмо М. Ларионова С. Дягилеву от 24 марта 1921 года // С. Прокофьев. Письма, воспоминания, статьи. М., 2001. С. 18–21.)

П. Сувчинскому Прокофьев писал о блистательном приеме «Шута» прессой, хотя ее парижским представителям композитор не очень доверял: «Не особенно верю в Париж и держусь от него в стороне. Пускай Шут был встречен отлично, пускай некоторая пресса была с умом, прямо вроде старой петроградской, но эти господа Скрябина не понимают, Вагнера ненавидят, сами ничего порядочного не сочиняют». (Письмо С. Прокофьева П. Сувчинскому от 8 июля 1921 года // Петр Сувчинский и его время. М., 1999. С. 44.)

<sup>III</sup> Приведем хронограф этапов, запечатлевающих фазы работы над сценической реализацией «Шута»:

*20 марта 1921 года*

«Дягилев готовил премьеры в Grand Opera, хотел пригласить для постановки Фокина и Больша, но с этим театром всё сорвалось, ибо Фокин приезжал туда не коопериро-

вать с Дягилевым, а конкурировать. Дягилеву пришлось перекочевать в *Theatre des Camps Elisees*, дабы переплюнуть Фокина, дать новинки, т. е. “Шута” и “Свадебку”. Трудность заключалась в том, что оставалось всего два месяца до сезона, — и так немного, а опытного балетмейстера не было. Вместо Мясина Дягилев выдвинул двух других своих танцоров, а постановку “Шута” поручил Ларионову. *Первый случай, что художник, а не балетмейстер, ставит балет*, но Ларионов — хитрый и талантливый мужичонка, и надо думать, что у него что-нибудь есть в голове, раз он берется за дело. Во всяком случае декорации его великолепны. Итак, после того как я потерял надежду на постановку “Шута”, дело вдруг наладилось в три дня. Дягилев был со мной страшно ласков, но между прочим ни слова не сказал в благодарность за то, что я посвятил ему “Шута” (в ноябрьском письме). Простое приличие требовало поблагодарить. Я, кажется, отниму посвящение [посвящение было оставлено]» (II, 152).

20–29 марта

«Я засел за партитуру, и через неделю пятая картина была готова. Переписчика я нашел в Нанте, куда пришлось проехать целый день. Вообще это пренеприятная обуза с перепиской партий, которую мне навалили на плечи Дягилев! Сам с труппой в Мадриде и, конечно, ему трудно было заведовать распиской партитуры на голоса, там же в Мадриде и Ларионов, который уже начал хореографические репетиции “Шута”» (II, 153).

1–30 апреля

«... Пользуясь, что Дягилев в Париже, и что я только что закончил клавир “Шута” и отправил его для репетиций в Мадрид, сообщил об этом Дягилеву..

Между тем я много занимался инструментровкой “Шута”. Начало шестой картины проскочило легко, но на заключительном танце я завяз, он еле полз, я бился, проталкивая его, словом, это было очень мучительно. Наконец, около двадцатого апреля все было закончено, и я вздохнул свободно. Но переписчики партий были мучителями. Правда, они берут здесь вдвое дешевле, чем в Америке, но Боже, что за ужас были партии первой картины, которые прислал мне Нантский переписчик с экзотичной фамилией Тристан. Страницы кишели ошибками, как муравейник. Исправляя их, я, чтобы найти хоть какой-нибудь исход моей злобе, ставил на листе бумаги палочки, чтобы знать, сколько всего ошибок. Когда же их количество перевалило в четырехзначные числа, я бросил..

Дягилев узнал, что Кусевицкий ставит сюиту за две недели до балета, всполошился и стал слать мне телеграммы на двух листах, подробно объясняя какой ужасный вред в этом предвосхищении, и что если Кусевицкий сыграет сюиту до “Шута”, то чуть ли я не погибну, и Дягилев погибнет, и весь мир провалится. А мне интересно было послушать сюиту из зала, так как до сих пор я всегда дирижировал ею сам. Но, конечно, и с Дягилевым было не время ссориться...

Наконец, двадцать первого от Дягилева телеграмма другого содержания: не угодно ли немедленно пожаловать в Монте-Карло на репетиции “Шута”, дорога и расходы будут возмещены. Во время спектаклей в Мадриде Ларионов сделал ряд репетиций “Шута”, затем труппа переехала в Монте-Карло и Дягилев, который уже там, вызывает меня для руководства. Мне давно хотелось попасть на эти репетиции [II, 154]..

В понедельник двадцать пятого [апрель 1921 года] началась репетиция. Ларионов сказал, что три картины уже поставлены, но они были в таком ужасном состоянии, как будто их совсем не ставили. Играла на рояле пианистка Земская, и вот в постановке всей музыкальной части и была вся загвоздка. Этой пианистке просто дали разработать ноты, а затем посадили играть на репетиции и стали под это ставить. Пианистка не имела ни малейшего понятия ни о музыке, ни о темпах, ни об акцентах, ни главное об инструментровке, т. е., например, соло трех фаготов она играла на форте, а tutti всего ор-

кестра — вяло, и Ларионов ставил во время трех фаготов энергичные движения толпы, а во время tutti — соло одного человека. Прямо удивительно, как в таком серьезном учреждении, как Дягилевский балет, царствовало такое нелепое отношение к музыкальной части. Говорят, Стравинский в Мадриде делал какие-то указания, но делая их по-видимому, случайно, с бухты-баракты, он еще более портил дело (в каком-то месте он нашел, например, “вальсик”, хотя никаких вальсиков у меня не было). Ставил балет Ларионов, который действительно изучал все танцы всех веков, имел некоторые — и очень не плохие — идеи и приехал с толстой тетрадью, зарисованной позами и группами для “Шута”. Вероятно, вышло бы очень хорошо, если бы он мог работать с Мясинным, но за отсутствием последнего был выдвинут Славинский, хороший танцор, но с абсолютно пустой головой. Изобрести что-нибудь он, конечно, не мог, хотя имел способность очень быстро схватывать то, что говорил Ларионов, и передавать это танцорам. В заключение всего оба, и Славинский, и Ларионов, ничего не понимают в музыке, и таким образом весь музыкальный авторитет сосредотачивался в руках пианистки Земской, которая не разбиралась в “Шуте».

*7 мая 1921 года*

«Седьмого следовало возвращаться а Париж на заключительную репетицию и постановку “Шута”... Огромное событие в моей жизни, каковым было появление первой моей сценической вещи на сцене... И действительно, я сразу окунулся в омут бесконечных репетиций, сначала с балетными, потом с оркестром, а перед этим возня с запоздалыми преписчиками... Театр (Gaité Lirique) был не очень большой и довольно старый. До сих пор Дягилев давал свой сезон в шикарном театре, но в этом году все было сделано наспех, и хорошие театры уже были заняты. Главным для меня событием было, конечно, начало оркестровых репетиций. К сожалению, они происходили не в зале, а в небольшом фойе, и потому звучность совсем не та. Оркестр был средний. Партитуру с дирижерской точки зрения я знал хорошо и хотя Бог знает, как давно я дирижировал, освоился с моей ролью сразу, только быстро уставал и после часовой работы уступал место Ансермэ, который репетировал другой репертуар.

Я не в точности ориентировался, все ли хорошо звучит и так ли звучит, как хотелось бы. Но Ансермэ и Дягилев, и критики, которые то и дело заходили на репетиции, были в полнейшем восторге... Ларионов со своей хореографией был не совсем готов, многое было поставлено наскоро, либо совсем не поставлено. Конечно, было бы хорошо, если бы балет можно было дать в семнадцатого, а двадцать седьмого. Что касается меня, то я имел почти каждый день четыре репетиции, переходя с оркестровой прямо на хореографическую, и до того уставал, что временами у меня являлись “абсансы” (провалы в памяти)...

Накануне спектакля и утром в день спектакля состоялись две репетиции с оркестром и в костюмах... Я в сущности мало видел и декорации, и костюмы, и то, что делалось на сцене, ибо очень был занят оркестром. Костюмы занятые, совершенно нелепы и очень неудобны для танца. Артисты сердились и Ларионов отбивался. По-моему репетиция прошла неважно, но Дягилев нашел, что лучше, чем генеральные репетиции многих балетов. Оркестр неважный. Французские музыканты — синдикалисты, и по законам своих синдикатов имеют право в экстренных случаях замещать себя другим музыкантом. Этим они постоянно злоупотребляют и я, например, во время всех репетиций перевидал таких разных концертмейстеров, которые в конце концов длинное соло в последнем танце играли черт знает как.

Семнадцатого, после последней костюмной репетиции, имевшей место утром, днем, вместо отдыха, предложили что-то доучивать с кордебалетом и к спектаклю уложили

всех в гроб. Билеты были по сто франков за лучшие места и съезд был исключительно блестящий... Первым номером шла “Жар-птица” (не нарочно ли? — первый балет Стравинского, а затем — первый мой). Затем я вышел дирижировать. Я очень мало волновался, и если что меня смущало, так это три кнопки: одна для поднятия казенного занавеса, другая для поднятия ларионовского занавеса и третья для спуска. Так как занавес поднимался и спускался, надо было давить дважды — для предупреждения и для поднятия или спуска, и так как мне все это объяснили на последней репетиции, то это вышло крайне неприятным и сложным дополнением к моим дирижерским обязанностям.

Мое появление у пульта было встречено хорошо, хлопали, я кланялся. Затем когда все стихло, я надавил первую кнопку. Театральный занавес поднялся и за ним оказался невероятный, нелепый, пестрый ларионовский. В зале смех, движение, аплодисменты. Когда затихло снова, я надавил вторую кнопку (предупреждение) и начал музыку. Через шесть тактов надавил опять, ларионовский занавес ползет кверху, зацепляется, начинает идти боком, но его выправляют — и это единственный инцидент. Дальше все идет гладко. Я, конечно, почти не вижу, что делается на сцене, что же до оркестра, то он для первого спектакля подтягивается и играет почти совсем хорошо. По окончании большой успех. Я выхожу на сцену кланяться, но пока я туда добираюсь из оркестра, артисты уже кланяются несколько раз. При моем появлении аплодисменты значительно усиливаются, но начинают раздаваться и свистки. Танцоры очень милы, пожимают мне руки и тоже аплодируют. Выходили пять раз. Все довольны. После спектакля за кулисами масса поздравляющих... На душе было легко, тяжесть свалилась, все прошло прекрасно [II, 159–160]...

“Шут” прошел еще три раза. Оркестр играл хуже и хуже, а на последнем спектакле я слышал, как в теме Купца кто-то подыгрывал терциями. По окончании спектакля я в бешенстве устроил скандал заведующему оркестром. Тот потом делал анкету у музыкантов, но те свидетельствовали (и заведующий оркестром полагает, что они ему не стали бы врать), будто они в терцию не подыгрывали. Это, однако, не меняет моего мнения.

Критики были хорошие, а некоторые очень длинные и совсем отличные. Успех у музыкантов чрезвычайный. Равель сказал, что это гениально; Стравинский — что это единственная современная вещь, которую он слушает с удовольствием. “Шестерка” захлебывалась» (II, 160).

*1–31 мая 1921 года, Лондон*

«...Сейчас же отправился на балетную репетицию, чтобы установить купюру, о которой говорили перед отъездом из Парижа. Купюра состоит из перескока из пятой картины прямо в шестую, т. е. после того, как на зов Купца выбегают Свахи, сразу является Шут с семью солдатами. Весь шантаж с требованиями Сестры происходит в спальне. Когда же Купец отпущен, на сцене на момент делается темно, весь же заключительный танец происходит при декорациях шестой картины. Я не протестовал против купюр, хотя мне и было жалко всей заключительной сцены из пятой картины (тормошение козы). Наоборот, начало шестой картины я не жалел. Пятый антракт я очень люблю, но его почти всегда было плохо слышно из-за разговоров в публице.

Итак, купюра была срепетирована... Ансермэ уже подготовил оркестр несколькими репетициями до моего приезда и, кроме того, оркестр был во много раз лучше французского. И к тому же отношение совсем другое. Это не парижские наемники, а народ серьезный и внимательный...

Спектакль “Шута” был отложен с восьмого на девятое, а восьмого состоялась генеральная репетиция с приглашенной публикой и критикой, словом — все важные лица

аристократического Лондона. Репетиция началась благополучно (хотя меня опять смущали проклятые кнопки, расположенные здесь в ином порядке, чем в Париже). Однако в середине первой картины оркестр стал врать. Я остановил, исправил и стал продолжать [II, 162]...

Девятого состоялся сам спектакль. При выходе я был встречен совсем большой овацией и кланялся дважды. Почему? Или меня уже знают в Лондоне? Ведь не Дягилев же это подстроил: тогда ему пришлось бы раздавать даровые билеты для клаци, а театр в этот вечер был задолго распродан. Вернее всего, аплодировали русские, каковых было много в театре. Спектакль проходил хорошо. Я немного волновался только перед купурой. Оркестр играл много лучше, чем, например, в Париже. От Дягилева большой лавровый венок с красными и белыми лентами...

Через день, одиннадцатого, “Шут” шел опять, на этот раз я просил, чтобы дирижировал Ансермэ, а я мог бы посидеть барином и послушать. Перед “Шутом” я продирижировал “Классической” симфонией, принятой хорошо, но не сенсационно, а затем уселся в ложе со Стравинским и слушал “Шута”. Так как наша ложа была на очень видном месте, то весь зал тарачил на нас глаза.

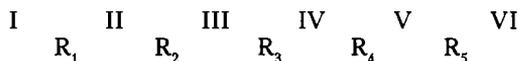
Слушать “Шута” из ложи было в десять раз приятней, чем от дирижерского пюпитра. Все звучит гораздо красивее (именно красивее). Кроме того, я в первый раз услышал трубы и тромбоны достаточно громко, т. е. как им и надлежит звучать. С дирижерского места я, например, ни разу не слышал, или, вернее, еле-еле слышал, тему у тромбонов среди общего гвалта финального танца. Не слишком ли много пения у первых скрипок? Но я обожаю это пение.

Я, кроме того, первый раз по-настоящему глядел на сцену. Дирижируя, я только иногда бросал мутные взгляды на нее. Зрелище интересное, много превосходных выдумок, но много и недопоставленного, есть несоответствия с музыкой. Не мешает почистить, хотя бы к следующему сезону.

После окончания меня вызывали, а затем я очень мило распрощался с Дягилевым и на другое утро отправился в Париж» (II, 162–163).

<sup>IV</sup>Речь может идти, например, о введении в оба спектакля развернутых смеховых эпизодов. В опере это знаменитая сцена смеха, когда Принц, наконец, рассмеялся, а за ним начинают хохотать все придворные и пускаются в неистовый пляс (динамически сцена решена как крещендирующая вилка). В балете это Танец смеха (ц. 19) и эпизод, когда Шут и Шутиха оставшись одни, помирают со смеха (ц. 54). В обоих случаях применены сходные выразительные средства: *ostinato*, сверкающий *C-dur*, репетиционные или гаммообразные движения.

<sup>V</sup> Поясним сказанное схемами:



R<sub>1</sub>...R<sub>5</sub> – симфонические антракты на лейтмотиве Шута. Рассредоточенные вариации. *Рефрен (R) в масштабе всего спектакля*

Действие рефрена покажем в масштабе первой картины:

2 – 7 9 11 16 19 20–24

I эпизод  $r_1$  II эпизод  $r_2$  III эпизод  $r_3$

25 30 – 34 35 38 39 – 41 42 – 43 44 – 54 58 – 59

IV эпизод  $r_4$  V эпизод  $r_5$  VI эпизод  $r_6$  VII эпизод  $r_7$

$r_1$  .....  $r_7$  – варианты сегментов лейтмотива Шута.

<sup>VI</sup> Летом 1924 года А. Гаук обратился к Прокофьеву с предложением снова начать переговоры о постановке «Шута» и «Игрока» в Марининском театре. Прокофьев предлагал ставить балет на сюиту «Шута», но эта идея не была осуществлена. Дягилев же, возобновив балет в 1922 году, к нему охладел. Прокофьев писал об этом в письме Сувчинскому 30 октября 1924 года: «Говорил ли Вам что-нибудь Дягилев про Шута? Почему в последнее время его не дает и не намерен ли давать в будущем? А то получается какая-то глупость: Дягилев держит Шута под сукном, а тем временем я, связанный контрактом до мая 1926 года, вынужден отказать вот уже третьему театру в его постановке. Любопытно, что этим третьим театром оказался наш родной Марининский театр, который хотел включить “Шута” в репертуар этого сезона. Пришлось, однако, отказать, так как мы не имели права дать материал из-за дягилевского капкана» // Сергей Прокофьев. Письма, воспоминания, статьи. М., 2007.

Признания петербуржца Прокофьева театру своей юности многократны. Вот одно из них: «Уезжаю в Марининский театр. Как я все-таки люблю его, и насколько он роднее, чем Большой» (II, 730; 7 ноября 1929).

### К Картине четвертой

<sup>1</sup> Приведем дневниковые сообщения о ранних операх (все 1912 года).

О «Великане»: «Я вернулся к мысли сочинить собственную оперу. Вернее, эта мысль меня не покидала, но мешали обстоятельства. Откуда взялся сюжет? По-видимому, он был выдуман в том же порядке, в каком выдумывались темы для наших детских пьес. Происходило дело приблизительно так. Я фантазировал:

Стеня, как будто ты сидишь и читаешь книгу. Вдруг мимо проходит Великан. Ты испуганно спрашиваешь: “Кто там идет?”. И он отвечает: “Я, это я”, — после чего входит и хочет тебя поймать. В это время мы с Егоркой проходим мимо и слышим, как ты кричишь. Тогда Егор спрашивает: “Что ж, стрелять?” — а я отвечаю: “Нет, погоди”, — потому что обстановка еще невыгодная.

Тогда я говорю: “Ножи вынимать?” — вставляет Егор.

А я говорю: “Теперь стрелять”. В этот момент Великан видит нас и быстро отступает.

— А я падаю в обморок, — завершает Стеня.

— Ну, после этого мы уходим, — говорит Егор.

— Как же я узнаю, кто меня спас? — спрашивает Стеня. Минута задумчивости. Мне приходит гениальная мысль: Уходя, мы нечаянно роняем визитные карточки. Ты сначала

плачешь, что ты одна и такая несчастная, а потом находишь карточки и решаешь написать нам по письму. Ну, а потом тебе уже пора спать, и двери закрываются. На этом кончается первая картина. “Двери закрываются” означало, что падает занавес. Пьеса обыкновенно разыгрывалась в одной комнате, а зрители (или зритель) сидели в другой, перед закрытой дверью. “Готово, раскрывайте двери!” — заменяло поднятие занавеса».

О сохранившихся фрагментах подлинного текста «Великана» Прокофьев сообщил в *Дневнике* следующее. В феврале 1927 года во время посещения Ленинградской консерватории к Прокофьеву подлетел «Чернов и вручил мне несколько отрывков, оставшихся от “Великана”»: его какая-то ученица жила на той же лестнице, что и моя квартира, и знала, что там сжигаются рукописи ввиду наступивших холодов. Кое-что она выменяла на несколько поленьев дров, но, к сожалению, спохватившись слишком поздно, и то, что она выменяла, кроме нескольких страничек “Великана”, не представляло никакой ценности» (II, 525).

О «*Пустынных островах*». «В конце 1900 года, в возрасте девяти с половиной лет, я принял за новую оперу “На пустынных островах”. Между “Великаном” и “Пустынными островами” были сочинены кое-какие мелочи, но “Острова” были задуманы в широких масштабах и постепенно поглотили большинство других материалов. Сохранилась карандашная рукопись двух пьесок, подаренных отцу ко дню именин.

Сюжет “Пустынных островов” был самый что ни на есть детский: в бурю разбивался корабль, герои попадали на пустынные острова. Герои были те же, только Сергеев назывался Сережиным, мальчик Вася, заменивший уехавшего Егорку, назывался Василием; не помню как называлась Стеня, кажется, Стенина, словом, не очень изобретательно. Сюжет клеился тоже менее драматично, чем в “Великане”, зато были попытки изобразить стихию, да и размеры вышли огромные: над этой оперой я провозился полтора года, сочинив только увертюру и первый акт в трех картинах, но каждая картина была величиною чуть ли не со всего “Великана”. Увертюра, тоже гораздо более длинная, чем в “Великане”, но довольно рыхлая, так как я не знал, что такое форма. Сюжет первой картины имел что-то общее с первым актом “Князя Игоря”, но она была перенесена на набережную и лишена военной причинности. Это был отъезд на корабле. Начало довольно торжественное.

Вторая картина начиналась большой бурей... В первом отрывке некоторое влияние двенадцатого этюда Шопена, во втором — несомненные отзвуки Бетховена. Бетховенское влияние проглядывает и в других моментах “Пустынных островов”. По сравнению с “Великаном” — шаг вперед: нет больше метрических ошибок, появляются уменьшенные септаккорды, во втором отрывке бури *си-бекар* на *си-бемоле*. Рядом с этим и комические открытия: например, я впервые услышало *дубль-диезах* и, не зная истинного их применения, стал вставлять где попало. Так случались до-мажорные трезвучия, написанные через *фа-дубль-диез*.

“Пустынные острова” писались до одиннадцатилетнего возраста. Не все время, конечно, но с перерывами: я начинал, бросал, возвращался, комбинировал. За это время я развивался. Поэтому некоторые места написаны проще и менее складно, другие сложнее и с большей претензией. В конце второй картины изображен дождик в *c-moll*, на 3/4, с повторением нот. Содержание третьей картины я не помню. Вообще, несмотря на дальнейший шаг вперед, “Великан” ярче сохранился в памяти».

О «*Пире во время чумы*». «Замечательна точность, с которой окончание оперы было пригнано к отъезду Глиэра. Закончена опера была, впрочем, в эскизах, и предстояло много работы по инструментовке и по составлению приличного клавира. Я не цитирую здесь примеров из второй половины оперы (гимн чуме, приход священника), потому что они

не точно сохранились в памяти, а манускрипт погиб. Центром тяжести была увертюра, длинная по сравнению с короткой оперой, вроде большой головы на маленьком туловище. Написанная в сонатной форме, она представляла заметный шаг вперед, по сравнению с прошлогодней симфонией, и с технической точки зрения оставалась непревзойденной в течение нескольких последующих лет. Здесь меня вел на помочах Глиэр, в следующие же годы я работал самостоятельно. Так как увертюра не укладывалась в две руки, решено было переложить ее в четыре, но только на этот раз никаких глупостей, как в прошлом году, и партитура должна быть написана полностью, как у увертюры, так и у самой оперы, хотя бы и не предвиделось ее исполнения».

Об «Ундине». «Я стал играть “Ундицу” по черновику. Рядом стоял Римский-Корсаков и перевертывал мне страницы...

Опера была без увертюры. Увертюру я собирался написать позднее, когда весь материал будет налицо. Первый акт начинался с трех аккордов, вслед за которыми вступал рыбак. Римский-Корсаков сказал:

— Нехорошее голосоведение у басов. И, вынув карандаш, переправил... Вероятно, с той же прямолинейностью мысли он исправлял и рукописи Мусоргского. Между тем, хотя данное исправление выравнивало голосоведение, оно отнюдь не улучшало качества музыки».

<sup>11</sup> Свои суждения Прокофьев высказывает о мировой оперной классике: он, в частности, критикует «Саломею», хотя при работе над «Маддаленой» сам попадает под ее влияние: «Сейчас взял “Саломею” Штрауса, но, кажется, так и не посмотрю, так как при всем старании не могу согласиться с такой музыкой. Интересно потолковать с Мясковским, какого он мнения» (I, 28). В 1913 году композитор фиксирует свой взгляд на другую оперу Р. Штрауса: «После оркестра отправились на генеральную репетицию “Электры” в Мариинский театр <...> Затем я слушал оперу Рихарда. Больше всего она меня интересовала со сценической стороны, т. е. в смысле выражения музыкальной сцены и текста. Местами я получил полное удовлетворение, хотя странно, когда по поводу какого-нибудь душевного движения маленькой женщины, затерявшейся в глубине огромной сцены, — в оркестре происходит такой гром с медью и кассой (1), что рушится потолок. Правда, я не знаком с сюжетом, а потому меня не так трогают разыгрывающиеся страсти. Что касается до самой музыки, то есть места сильные и драматические, есть очень пошлые, масса ненужной фальши, полное отсутствие малейшей формы и невероятная длина. Вообще-то музыка любопытная, но не “настоящая”, как фальшивый золотой, который не звенит» (I, 227–228).

Постижение музыкального театра во многом идет через оперы Вагнера. Вот некоторые заключения шестнадцатилетнего композитора: «6 сентября 1907. Купил “Гибель Богов” и с великим удовольствием играю (I, 18). 9 ноября 1907. Слышал “Зигфрид-идиллию”; какая прелесть!» (I, 29).

Интерес Прокофьева (как и Рахманинова) к творчеству Вагнера возрастал от года к году. Занимали разные аспекты его театра, но более всего выражение музыкой сцены и текста в «Кольце нибелунга». «Валькирию» посещал неоднократно изучал вместе с соучениками (чаще с соученицами) по консерватории. 12 марта 1908 года записал по этому поводу целый рассказ. «В понедельник ко мне обращается Глаголева и спрашивает: “Будете сегодня на “Валькирии”? — “Нет, у меня абонемент по средам и пятницам...” — “Ну, и я буду”».

Случилось так, что в этот день со мной была маленькая книжечка — немецкое либретто “Валькирии” с приложением лейтмотивов. Я эту книжечку ей передал, говоря,

что, прежде чем слушать оперу, надо хоть немножко познакомиться с лейтмотивами. По окончании урока опять речь зашла о “Валькирии”. Я сел к роялю и показал Глаголевой некоторые наиболее важные лейтмотивы. Сначала все столпились вокруг, но затем мало-помалу разошлись; мы остались вдвоем. Глаголева попросила рассказать ей содержание оперы. Я объяснил, что тут не одна опера, а четыре, связанных между собой. Далее я рассказал содержание “Нибелунгов” и “Валькирию” особенно подробно, приводя тут же на рояле примеры. Отправились в библиотеку, чтобы взять клавиры и чтобы нагляднее иллюстрировать оперу, но клавиры не оказалось, и мы с пустыми руками вернулись назад. Тогда я сыграл кое-что наизусть. Мало-помалу с “Нибелунгов” перешли на другие темы, на Корсакова <...>

3 апреля 1908. Последнее время сильно пичкаюсь Вагнером: два абонемена “Нибелунгов”, да еще 25-летие со дня смерти его, так что концерты Шереметева, Никиша. За последние время слушал одиннадцать раз, да еще три предстоит. Другой музыки после него и слушать не хочется, но зато теперь и сочинять не приходится — всё под пальцы да под перо так и лезет он. Моя с-поллная (Пятая) Соната благодаря этому остановилась». Восхищение Вагнером не останавливает Прокофьева от фиксации «скупных», длиннот, от того, что половину музыки следовало бы урезать.

«11 марта 1913. У нас уже несколько лет абонированы два кресла в пятнадцатом ряду на вагнеровское “Кольцо”. Последние годы “Кольцо” надоело, и мы с мамой не ходили, уступая кому-нибудь абонемент. Признавая весь гениальный талант Вагнера, я, однако, никогда не перестаю удивляться массе той ненужной музыки, которой разбавлены гениальные эпизоды. Слушанье Вагнера для меня соединено с понятием о невероятной, зеленой скуке. Выкинуть бы половину, безжалостно урезать оперу — и тогда получился бы настоящий шедевр. Я давно не был на “Валькирии” и сегодня слушал ее с настоящим удовольствием; лучше всего, как всегда, оказалась вторая половина второго действия. Рог Хундинга за кулисами приводит меня в восторг.

26 марта 1913. Как оперу “Зигфрида” я люблю менее “Валькирии”: масса гениальных эпизодов (вступление, все появления Зигфрида, комическая характеристика Мимме, бодрая ковка меча, ругань Альбериха с Мимме, вступление к третьему акту, антракт в том же акте), но всё это так непомерно длинно, так ни для чего растянуто, что я буквально задыхаюсь от скуки.

2 и 17 ноября 1907. Вернулся с “Лоэнгрин”. Хорошая очень опера, хотя “Тайгейзер” и “Моряка-скиталец” я ставлю выше. Как-то на днях навещающая выздоравливающего Мясковского... Теперь его встретил и толковал с ним. Я говорю, что в “Тайгейзере” гораздо больше материалу; он объясняет это тем, что “Тангейзер” — вполне законченная вещь, а “Лоэнгрин”, так сказать, отрывок Грааля, очень возможно, что Вагнер гораздо больше потрудился над первым, чем над вторым. Вечером заехал на “туристе” Макс, и мы отправились в Художественную оперу на “Мейстерзингеров”. Играя раньше их по клавиру, я горячо восхищался и даже считал эту оперу лучшей у Вагнера. Теперь, видя в первый раз на сцене, я несколько разочаровался в “Мейстерзингерах”. Во-первых, длина невероятная, а с нею утомление и скука, особенно в первом акте, где материал менее очарователен, чем в остальных. Второе — полное отсутствие действия и никому ненужная нелепая растянутость либретто. Третье — голосовая партия в половине оперы служебная (и музыка служебная), кому же нужны эти места? Четвертое — юмор оперы груб и тяжел, партия Бекmesserа могла бы быть написана, если можно так выразиться, искренней и тоньше. Что же касается до музыкального материала оперы, то он до такой степени и это — то так меня и прельщало в клавире оперы» (I, 203). Столь же горячее отношение вызывает и «Кармен».

«17 ноября 1913. Вечером со Штейманом были в Музыкальной драме на “Кармен”. Музыкальная драма положительно привлекает внимание: сценическая сторона, постановка, отделка, детали — хороши, часто замечательны. Оркестром дирижировал не Бихтер, а потому музыкальных искажений не было — “Кармен” я слушал с величайшим удовольствием. Опера во многих отношениях образцовая. А как хорошо, когда много яркого тематического материала!» (I, 376).

Заслуживает особого внимания «рецензия» на «Евгения Онегина». «29 декабря 1912... позвонил Макс с предложением поехать в художественную оперу, что снимает наш консерваторский зал, на “Евгения Онегина”. Мы уселись в шестнадцатом ряду. Постановка “Онегина” в этой антрепризе привела меня в большое умиление: Таня и Оля — молоденькие семнадцатилетние девочки с косяю за плечами и в простых платьицах, Ленский — пылкий девятнадцатилетний юноша, Онегин — ледяной, выдержанный джентльмен. Декорации — очаровательны, даль — безукоризненна, сцены балов и последней картины — стильны, а облик третьей и пятой картин до того красив, что вызвал взрывы аплодисментов. Исполнение — с продуманной простотой, некоторые музыкальные и сценические подробности очень приятны. Вероятно, постановка приблизительно такая, какую страстно желал Чайковский (но не надеялся), когда сочинял “Онегина” (его письма того времени). Голоса у исполнителей не замечательны, но приличны. Из подробностей я особенно обратил внимание на следующую: когда Ленский и Онегин ссорятся и первый называет второго бесчестным соблазнителем, Онегин отвечает: “Замочите, иль я убью вас!” — и обыкновенно бросается на Ленского, с которым его разнимают. Тут — он выдержал презрительную осанку джентльмена и отчеканил свои слова так, что я понял, что “иль я убью вас” относится не к этому моменту, а к завтрашнему дню. Это толкование несравненно любопытней, так как ясно, что именно в этот момент он решает на дуэли не щадить Ленского. А в общем, изо всего спектакля мне больше всего понравился композитор Чайковский, и я поражался талантливости этой оперы.

20 августа 1913. Вечером поехал в Павловск на концерт, посвященный сочинениям Чайковского <...> Наслаждался 6-й Симфонией Чайковского и пришел в дикий восторг от последней ее страницы, от звучности и настроения. Провозгласил: К черту сухую музыку!

Встретил Каратыгина и сказал, что я теперь поправел и стал поклонником Чайковского». Среди любимых Прокофьевым русских оперных композиторов — Римский-Корсаков, не только в «Снегурочке», но и в «Китеже». «10 сентября 1907. Очень захотелось нам с Мясковским сегодня пойти на “Китеж”, но билетов не могли достать... Позавчера был на “Китеже”. Весной, когда его впервые поставили и успели дать только четыре раза, я все четыре был, но в этот сезон как-то до сих пор не удавалось. Эту оперу я очень люблю; о красоте ее говорить, конечно, нечего».

Заметим, кстати, что Прокофьев из старших современников особую любовь испытывал к музыкальному театру Римского-Корсакова. Композитор рассказывал, что, вынужденно покидая Россию, из своей музыкальной библиотеки увез с собою только одну партитуру — «Золотого петушка».

«7 декабря 1908. В прошлое воскресенье был ученический спектакль. Поставили два акта из “Руслана” и акт из “Фауста”, да не с оркестром, а под два фортепиано. С оркестром пойдет в январе. Канкарович, Толстяков и Коломийцев дирижировали, а другие дирижеры, я в том числе, играли. Я ни разу в этом году не был в оперном классе, и потому не претендовал подирижировать на спектакле. Зато играть я взялся очень охотно. По партитуре и по обоюдному соглашению мы переделали клавиру на два рояля, оба рояля вдвинули в яму для оркестра, дирижер сел на свое обычное

место, и мы сыграли прекрасно. Впрочем, говорят, очень скверно, и нас немало за это чистили потом».

Работа в дирижерском классе воспринимается неоднозначно.

«31 января 1910. Ужасно я занят, и миллион времени уходит на дирижерский класс. Ставят “Царскую невесту” и “Ромео”, приходится постоянно посещать оперный класс, что совершенно необходимо, если я решил изучить технику оперного дирижерства. Техника нелегкая и временами прескучная, особенно если часами приходится сидеть над такой скверной музыкой, как “Ромео”, но я думаю, что мне скоро удастся ее до некоторой степени постигнуть. Что касается симфонического дирижирования, то, конечно, я не могу пожаловаться на ощутимый недостаток в практике как в прошлом году, но всё же эта практика и нее так велика, как можно было полагать, судя по составу класса <...> Как видно, я мало работаю над совершенствованием по этой части. Не потому ли, что недостаточно пылко отношусь к работе над дирижерской техникой? Или просто никак не могу “вымахатьсь”?» (I, 138.)

«27 декабря 1910. В консерватории в начале декабря поставили “Ромео”. Я, к удивлению, никак не могу втереться в оперное дело. А это полезно и интересно, очень необходимо мне как дирижеру, и, наконец, совершенно открыто для меня. Между тем я как-то хожу около, а до дела никак не доберусь. “Ромео” поставили без моего участия; я только иногда аккомпанировал в классе да присутствовал на генеральной репетиции. Теперь будут ставить “Царскую невесту”. Вот здесь я думаю взяться за дело серьезно, и хоть оперой дирижировать мне не придется, но подготовить себя можно очень здорово» (I, 145).

«20 декабря 1912. Черепнин сообщил нам важные вести. Во-первых, повторять спектакль будут два раза: двадцатого и двадцать седьмого января — мне отличная практика. Во-вторых, в будущем полугодии идет “Каменный гость”. Я этой оперы не знаю, но предвкушаю огромный интерес. В-третьих, кроме “Гостя”, идут кусочки “Риголетто” и “Пиковой дамы” под фортепиано. “Риголетто” отдано в ведение Цыбина, “Пиковая дама” — в мое. В помощники Цыбину — Крейслера и двух Соловьёвых, мне — Скоруньского и Дранишникова. Вообще, “Пиковая дама” признана серьезней “Риголетто” и дирижеров выбрали более опытных. Что касается симфонического концерта, то он пока висит в воздухе. Всю эту музыку, не считая классических партитур для малого оркестра, надо выучить в Рождественские дни. А главное, надо хорошо продирижировать двадцатого января. “Возьмите себе все три партитуры и ешьте их с маслом!” — сказал Черепнин. Кроме еды с маслом, он рекомендует несколько раз промахать их все три подряд, тренируя себя на неутомимость» (I, 197–198).

«22 декабря 1912. Играл “Пиковую даму” и опять увлекался ею, несмотря на всю избитость оперы» (I, 198).

«25 декабря 1912. Сочинять не хотелось, разыгрывал “Гостя” до конца. Любопытно. Целотонные эффекты ужаса выдохлись до смешного, хотя всё же впечатление некоторое достигается. А как смело было это в свое время! Вечером играл “Пиковую даму” и читал биографию Чайковского. Интересно очень, но сплошь разлитая меланхолия передается и мне» (I, 199).

«8–16 февраля 1913. У Черепнина разбирали “Чухонскую фантазию” и, ни с того ни с сего, “Садко”. Какая живая и шикарная первая картина! Очень интересное задание и выполнение четвертой картины; только растянутость неимоверная» (I, 223).

«Дома немножко читал Чайковскую биографию, немножко писал дневник, а к четырем часам пошел в класс ансамбля. Так как Климов проходил “Фауста”, то я пригласил всех пиковцев в другой класс и часа два занимался с ними “Пиковой дамой”» (I, 227).

«После оркестра отправились на генеральную репетицию “Электры” в Мариинский театр. Для Консерватории было три ложи: одна оперному классу, одна теоретикам и одна дирижерам. Владенье ее было дано мне, а потому я ходил, как наследка с цыплятами. Усадив всех в ложу и прогнав посторонних, я с ложным (от слова ложа) билетом прошел в партер» (I, 228).

«5 ноября 1913. Черепнин так аппетитно играл нам сцены из “Кармен”, что мне очень захотелось послушать эту оперу, тем более что много говорили об ее отличной постановке в Музыкальной драме. Но, увы, сегодня шел “Садко”» (I, 370).

«Но потом мы вылезли на палубу, там к нам привязался какой-то генерал, и мы незаметно доехали до цели. Началось это знакомство с того, что он сидел рядом, а я рассказывал Тоне о том, как я задумал писать мою оперу. Генерал слушал, слушал, наконец, не вытерпел и сказал наставительным тоном:

— Чтобы написать оперу, надо быть, во-первых, композитором.

Его разозлило, что какой-то фанфарон кружит голову хорошенькой барышне, а та его слушает. Я объяснил ему, что я композитор. Генерал оказался поэтом. Разговорились. Теперь уж ему захотелось, чтобы я положил его стихи на музыку. Обещал описать нашу встречу стихами.

Через несколько дней генерал прислал мне длиннющие стихи, строчек пятьдесят, описывающие нашу встречу на пароходе. По качеству стихи прескверные, но мы с Тонькой были чрезвычайно довольны» (I, 163).

В июне 1913 года Прокофьев в Париже посещает спектакли дягилевской антрепризы.

<sup>III</sup> По поводу своих студенческих дирижерских дебютов Прокофьев весьма подробно описывает постановку «Аиды», партитуру которой, естественно, выучил наизусть.

«3–8 июня 1913. Париж. ... Николай Васильевич [Н.В. Андреев, певец, артист Мариинского театра, предложивший сюжет “Маддалены”] предоставил нам два кресла в Astrus на “Хованщину”. Русские спектакли дягилевской антрепризы шли с исключительным успехом: Шалапин гремел, русским хором восхищались, русский балет заткнул за пояс французское изящество, а оперные сюжеты из времен Иоанна Грозного поражали своею бытовой стороной. Мы с большим интересом пошли в театр. Кроме того, меня интересовала внешняя сторона парижского шика: иначе, как во фраке, в партер не пускают, в антракте мужчины надевают цилиндр — так как у меня не было, то мне дал свой Николай Васильевич, а завтра я должен был купить себе кляк. (Это меня очень занимало, потому, что этот шикарный головной убор у нас в России носят редко, мне же и совсем в голову не приходило, что надо будет его одеть.) Интересно было посмотреть в театре парижскую публику, шикарные дамские туалеты, наконец, самый театр, только что отстроенный. Театр оказался очень элегантным: оранжевый цвет с золотом и серым мрамором; дамы были шикарны, кавалеры все во фраках и цилиндрах. Шалапин производил сильное впечатление; вообще, я его считал гениальным артистом и законодателем в толковании роли. Все артисты были хороши, Андреев мил в своей небольшой роли — словом, спектакль был во всей красе и даже на маму, всегда настроенную скептически, произвел впечатление. Не хорош только конец у оперы, но это на совести Римского и Мусоргского» (I, 300).

«10 июня 1913. Лондон. В одиннадцать часов Николай Васильевич предложил мне пойти с ним на репетицию “Бориса Годунова” в театр Друрилейн (я сначала все заплетался, произнося это слово). Театр весьма так себе, зато оркестр замечательный. Я сидел в зале и с удовольствием слушал “Бориса” <...> После обеда Андреев предложил мне

приехать в Дрюрилейн на первое представление “Бориса”. Билеты были все проданы по сумасшедшим ценам, но можно было потолкаться за кулисами. Это было мне интересно и я отправился. Меня едва-едва пропустили как постороннее лицо, и несколько раз старались удалить. Шалапин — артист, перед которым я преклоняюсь, — очень волновался, так как это был его первый выход перед английской публикой. Он, как зверь в клетке, ходил за кулисой перед тем, как появиться на сцене. Но успех был огромный <...> “Борис” — прекрасная опера. Мусоргский по-настоящему понимал сцену, так именно и следует писать. Я ужасно хочу писать оперу. У меня будет хорошая, настоящая опера!» (I, 304–306).

«4–17 декабря 1913. Долго спал; благо все репетиции днем, то я решил позволить себе спать утром, дабы отсыпать свои нервы. Просмотрев кое-какие аидные речитативы, я в третьем часу пришел на репетицию “Аиды”. С большим удовольствием влез за пульт и начал решительно и деловито. Ничего! “Аида” идет приличней “Риголетто”. Дирижировать ею, пожалуй, легче, но зато интересней, в ней есть целый ряд “аттракционов”, которых нет в цыбинских отрывках: у меня и хор, и балет, и банда, и жрецы за кулисами. С непривычки певцов я почти не слышал и часто следил по их губам. Итак, надо считать репетицию удавшейся, ибо всё начальство заявило, что оно за “Аиду” спокойно» (I, 385).

Генеральная репетиция, на которую я отправился с самым приятным чувством; хотя две вещи портили удовольствие: 1) инцидент с Черепниным не может быть оставленным — надо выяснить отношения; 2) опера шла далеко не гладко и могла пройти сегодня плохо <...> Началась “Аида”. За дирижерским пультом я чувствовал себя превосходно, да и опера шла совсем неплохо — вдвое лучше, чем накануне. Раз мне пришлось остановить оркестр из-за неверно вступивших и спутавшихся скрипок, один раз покричать на зазевавший сольный барабан, да раз посадить оркестр на место, ибо он поднял шум, влезая на стулья и глядя, что такое на сцене во время закулисного хора. Впрочем, кроме удовольствия, это мне ничего не доставило. “Аида” окончилась благополучно» (I, 387).

«Спал крепко и долго, затем поиграл мою Сонату № 1, побрился, одел фрак и поехал к самому началу, т. е. к “Риголетто”. Настроение хорошее, как всегда, когда я дирижирую, и если его что портило, то это инцидент с Черепниным. Пришла уйма родственников и кстати, ибо спектакль прошел отлично. Хуже было “Риголетто”, но “Аида” прошла хорошо, лучше, чем на генеральной. Я дирижировал «навверняка» и впивался глазами в тех музыкантов от которых мне что-нибудь надо было выжить. Инцидент был только один: Аида запела на полтакта раньше, но оркестр знал аккомпанемент наизусть и я без труда привел их в порядок. По окончании оперы оркестр мне аплодировал» (I, 387).

«Вечером третий спектакль, поэтому днем ничем не хотелось заниматься <...> “Аида” началась маленьким скандалом: арфы напутались и сбились, но сейчас же поймали; всё прошло хорошо. Был еще ряд неизбежных инцидентов, но они не волновали, и исполнение носило гладкий характер. Проходя мимо провинившихся арф, я соорудил негодующее лицо. Глазунув сказал мне: “Браво, капельмейстеру! И так, ‘Аида’ с плеч долой, провел я всю работу прилично”, — и мне стало страшно весело» (I, 392).

*28 февраля 1914 года*

«В три часа пошел в Консерваторию — в понедельник я дирижирую “Фигаро” с оркестром и певцами — надо было сегодня помахать в ансамбле, чтобы попривыкнуть к партитуре». Благодаря урокам Черепнина, посвященным «Свадьбе Фигаро», Прокофьеву приходит в голову новая мысль: «Черепнин говорит, что такая вокально подвижная опера, как у Моцарта, возможна только при его простой гармонии. Идея: написать такую оперу на ерундовом, на запутанном юмористическом сюжете, с ансамблями, быстрыми номерами».

## К Картине пятой

<sup>1</sup> Приведем авторский хронограф работы над Достоевским, герои которого становились для Прокофьева живыми людьми. К избранному роману композитор относился особо, с нежностью, хотя и испытывал в процессе сочинения огромные трудности.

**«1916 год. 1 января.** Сочинял “Игрёночка”, я рад, что миновал скучное место — несносного Астлея, хотя для Коутса надо постараться с англичанином, и то я уже так урезал его партию, по сравнению с романом. С нетерпением жду приезда Бабуленьки — осталось немного. Расчет такой: в январе (несмотря на двухнедельный перерыв из-за исполнения “Алы и Лоллия”) кончить второй акт. В феврале написать третий — он краткий и увлекательный. И в конце марта быть в разгаре четвертого. Тогда опера “принципиально” уже готова и может демонстрироваться кому надо [I, 575].

**6–17 февраля.** Что-то мой “Игрок” идет хуже. Я рассчитывал, что третий акт проскочит еще живее, чем второй, но, по-видимому, нельзя всю оперу промчать одним духом [I, 587].

“Игрок” совсем ни к черту не идет [I, 588].

Живее пошел “Игрок”. Я сегодня играл первый акт, он сильно разнится от третьего, но какой подкупающий, ах прелесть. Я напрасно думал, что лучшее место — Бабуленька, пожалуй, и первый акт ей не уступит. А какую прелестную оперу можно написать на гоголевскую “Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”. Самая разительная поэзия бывает в те моменты, когда отрываешься от обыденщины. Так вот, среди обыденщины ссоры этих двух господ, какие чудные картинки Малороссии можно набросать! [I, 589].

**20 февраля.** Я спросил у Зилоти, как быть с “Игроком”, ибо, по газетам, на первой неделе поста предполагается обсуждение репертуара дирекцией Мариинского театра. Зилоти справился, сколько у меня готово и, узнав, что два с половиной акта из четырех, сказал, что будет на эту тему звонить Теляковскому. Великолепно, очень пикантно: я вступаю в Мариинский театр [I, 590]. Вступление же оказалось столь же неудачным, как и в поисках контактов с Большим театром. Словом, начала оправдывать себя драматическая мысль Чайковского — непоставленная опера все равно, что ненаписанная! — спустя десятилетие читаем в *Дневнике* о второй редакции.

<sup>11</sup> *Хронограф второй версии «Игрока» дает полное представление о создании нового текста оперы.*

**«1927 год. 16 февраля.** ...Мейерхольд... заявил, что с удовольствием возьмется за постановку “Игрока” и таким образом это дело слажено. А раз Мариинский театр специально для этого заполучает себе такого кита, как Мейерхольд, то значит спектакль будет с треском.

**5 марта.** ...клавир “Игрока” уже стоял на пюпитре мейерхольдовского рояля, я кое-что поиграл оттуда Мейерхольду, главным образом из партии Бабуленьки, которая, как мне казалось, должна была подвергнуться наименьшей переделке в будущем. Я давно не смотрел “Игрока” и теперь играл его не без удовольствия.

**29–31 августа.** ...делал клавир второго акта “Огненного ангела”, чуточку посмотрел “Игрока”.

Утром — “Игрок”. После завтрака прокорректировал десять страниц.

**5–30 сентября.** Утром “Игрок”, но как-то менее успешно.

...Утром я успешно работал над первым актом “Игрока”.

Начал оркестровать начисто “Игрока”. Хотя в старой редакции начало было сделано

довольно прилично, но теперь оно будет наряднее. За утро сделал только две страницы, несмотря на то что работал с увлечением. Вообще, по-видимому, переделка “Игрока” будет здоровенной работой, и лучше не думать, когда я ее кончу. Еще Слава Богу, что я работаю по моей системе, т. е. пишу партитуру сокращенно.

Много работал над “Игроком”. Теперь будет легко и работать приятно.

Сел за “Игрока” с большим удовольствием: “ария” Алексея. Но занимался недолго.

Последние три дня “Игрок” шел замедленным темпом. Сегодня засел почти на целый день и сделал хороший прыжок.

Очень успешно работал над “Игроком”. Вообще давно у меня не шла работа так гладко и легко... начал перечитывать “Игрока”, выписывая характеристики. Кроме того, могут родиться идеи для переделок.

Почти целый день работал над “Игроком”, работалось отлично, едва не кончил оркестровку первого акта. Кончил оркестровать первый акт “Игрока”. На первый акт был потрачен месяц. Хорошо бы, если бы следующие акты с такой же скоростью. Но увы, это самый короткий.

*1–30 октября.* Начал просматривать и намечать переделки во втором акте. Занимался все утро, а днем клавирауссужил первый акт...

Все утро “Игрок”: пересочинял второй акт, сцену Астлея с Алексеем, всячески оживляя ее, а то в старой редакции она была не без скучинки. Днем продолжал работу, а затем клавирауссужил.

...Переделка сцены с приездом Бабуленьки проскочила очень быстро. Собственно даже переделки не было, а так, легкая ретушировка. Затем начал писать партитуру второго акта; одновременно доканчивая клавирауссуж первого.

“Игрок” шел хорошо, почти целый день. Я рад, что переезд в Париж не замедляет моей работы.

Сегодня “Игрок” шел хорошо. Астлей убрался, пришел Маркиз.

Утро и день занимался “Игроком”.

...Работал над “Игроком”. Добрался до Бабуленьки. Тут переделок мало и я скользя вперед.

Почти кончил второй акт.

Кончил второй акт. Отличная и вполне равномерная скорость: по акту в месяц. Первый в течение сентября, второй в течение октября, причем переезд из деревни в город никак не отразился, чего я боялся. Второй акт длиннее первого, но зато в нем большой кусок с Бабуленькой, который почти не подвергался переделке, а только была подкрашена оркестровка. В третьем акте предвидятся большие переделки, но только он опять короче.

Проверял партитуру первого акта “Игрока” (писание Грогия) и делал клавиры второго.

*1–15 ноября.* Прежде чем приступить к переделке третьего акта, читал соответствующие места у Игрока Достоевского и так зачитался, что когда разогнул спину, исчезла утренняя свежесть, столь необходимая для сочинения. Поэтому не сочинял, а делал клавиры второго акта, довольно много.

...Сел за переделку третьего акта, но не клеилось. Бросил работу и вновь сел. К концу дня неожиданно выяснилось, что все-таки сделал порядочный кусок.

Возился с третьим актом. Сделал сравнительно мало, но все же кое-что сделал. Корректировал писания Грогия. Читал старый дневник. Начал диктовать Грогию дневник поездки в СССР по сокращенным записям, сделанным во время поездки. Пора. А то скоро этак снова в России очутишься и старые впечатления спутаются с новыми, первая же поездка, вероятно, одна из важнейших в моей жизни, и ее стоит записать подробно.

Прокофьев свидетельствует, что сначала было как будто неловко диктовать дневник, но быстро освоился, так как уже привык диктовать Грогию письма. А если будут попадаться более интимные места, то я буду опускать их и припишу позднее.

Сегодня работалось хорошо, а то я что-то завяз с переделкой третьего акта. Пора и за партитуру садиться.

Просмотрел всю Бабуленьку третьего акта, кое-что изменил, многое оставил без изменений. Будет нежно и трогательно. Вообще — Бабуленька, вероятно, наиболее удавшийся персонаж из всех трех моих опер.

Очень хорошо работалось над генералом (заключительная сцена третьего акта)... Но кончить сцену не удалось. Днем не сочинял, а клавирауссужил.

Работал над Генералом: удачно, но у меня еще осталась средняя сцена, где Алексей один. Работал над нею, но не кончил.

Оркестровал третий акт... Вечером еще оркестровал.

Много работал. Сначала оркестровалось средне, потом пошло хорошо. Третий акт короче второго, но в нем тьма нового, а потому оркестровка пойдет медленней.

*2–31 декабря.*

...За эти дни я все же успел порядочно подвинуть клавирауссуг второго акта.

...я все же работаю: корректура второго акта. Восьмого первая репетиция с Ансермэ, он читает почти с листа, так как я только в антракте, перед читкой, показал ему некоторые темпы и подводные камни. Для таких обстоятельств прочли неплохо.

К двенадцати пришел на репетицию. Ансермэ старался и хорошо схватывал идеи, но времени мало, прошли лишь грубо.

Делал клавирауссуг второго акта.

Начал переделывать четвертый акт. Но как-то Лондон отвлек меня, или же я устал от трех актов — словом, работал без энергии. Кое-что тем не менее сделал.

Продолжал четвертый акт.

...Вечером переключался на третий акт.

Кончил первую картину.

Кончил антракт, но не знаю, сколь он хорош. Вообще четвертый акт идет с меньшей горячностью, чем предыдущие. Но надо дотянуть до конца, иначе эта работа отложится до бесконечности.

Рулетка сочинялась и переделывалась сначала удачно, потом неудачно, потом еще хотелось работать, но не выходило.

Удачно работалось над рулеткой и утром, и днем.

...Сочинять сегодня не вышло, поэтому порядочно сделал в клавире третьего акта.

Утром работал над рулеткой.

Переделывал рулетку, работал, не отрываясь, а то если оторвешься, то наверху барабанили, что изводило.

Кончил переделывать рулетку... начал оркестровать четвертый акт.

*1928 год. 1–29 февраля.* Дописал пять последних тактов в сцене рулетки и таким образом рулетка, ура, закончена. Сел сочинять новый антракт — бег Алексея из игорного зала домой. Как-то разгуливая вечером по набережной Сены, я открыл, что очень здорово, было бы этот антракт сопроводить восклицаниями “двести тысяч выиграл!”, “Les jeux sont faits”, словом, тем, что преследует Алексея во время его бега по темному парку. Теперь я решил привезим этот план в исполнение. Днем делал клавирауссуг рулетки: за этой трудной картиной с моей стороны не должно быть задержек на случай, если “Игрока” начнут ставить в Мариинском театре.

...сел сочинять и сделал весь антракт. Это здорово, даже несмотря на то, что нового в

антракте почти нет — весь материал из предыдущей картины... целый день клавираускужил.

Все эти четыре дня почти сплошь работал над “Игроком” и почти кончил переделку последней картины. Во всяком случае перешагнул через самое опасное место — через объятия Алексея с Полиной. В новой редакции я сделал гораздо скромнее, сразу оборвав на высокой ноте — зато музыкально будет лучше; сценическое же впечатление — не то поцелуй, не то порыв нежности, — вообще заретушировано. Переделкой я занимался, как всегда, по утрам, днем же догонял клавир, исправлял написанное Горчаковым и возился с переписчиками, за которыми теперь главная задержка и которые меня больше беспокоят, чем моя собственная работа.

Утром взбесило письмо от Millet (переписчика), который оказывается, благовидно выдал меня за нос... Еще один скачок — оркестровка “Игрока” будет закончена.

Кончил оркестровку “Игрока”, а следовательно, вообще оперу, так как оставшийся кончик клавир не в счет: кончается опера с окончанием партитуры. Хороший день для окончания большой вещи: 29 февраля случается лишь раз в четыре года.

1–9 марта. Окончив партитуру “Игрока”, я принялся за окончание клавираускуга и за просмотр и исправление партитуры Грогия. То и другое кончил пятого марта и, таким образом, окончательно свалил с плеч “Игрока”.

Еще один блок дневниковых сообщений об «Игроке» возникает в связи с постановкой. «1929 год. 24–27 апреля. ...В час репетиция третьего и четвертого актов, которые выходят лучше, чем вчера первый и второй. Причины две: 1) артисты вчера перетрусили перед автором; 2) не привыкли к оркестру, а сегодня привыкли к тому и другому. Но есть и еще важная причина: третий и четвертый акты оттого лучше, что первый акт хуже остальных и сценически, и музыкально, и оркестрально... В связи с этим вечером ходил по Брюсселю и придумывал, что можно переделать в первом акте. Первое: некоторые места, мутные в музыкальном отношении. Второе: переделать длинное объяснение Полины с Алексеем вставной сценой: входят Генерал и Маркиз; Генерал кладет в бумажник деньги и благодарит Маркиза за услугу; передает Алексею тысячу франков и велит разменять в кассе отеля. Затем уходят и объяснение продолжается. Это объяснит соотношения действующих лиц, и, с другой стороны, прервет монотонность объяснения. Римский-Корсаков говорил, что иные купюры удлиняют вещь. В этом же духе можно сказать, что некоторые вставки укорачивают, внося разнообразие. Вечером вносил поправки в партитуру и нашел две купюры для первого акта.

Утром нашел третью купюру для первого акта, думал о вставной сцене и кое-что исправил в оркестровке. Библиотекарь с шести часов утра вносил мои поправки в партии.

...сделал текст вставного номера для первого акта. Затем проверял французский текст “Игрока”, исписал шесть страниц заметок, но кончил только второй акт. В час репетиция, под фортепиано, поэтому я думал, что менее интересно, но она оказалась более полезной для артистов и для отделки их игры. Кроме того, они были первый раз в костюмах, которые гораздо интересней декораций. Костюмы сразу как-то подняли интерес... Сегодня, когда я сидел на сцене близко, и видел выражения всех лиц, слышал все слова, да к тому же, когда нарядились в грим и костюмы, у меня совсем исчезло впечатление никчемности, которое было в первый день, когда издали я не видел подробностей, не слышал всех слов и когда оркестр играл плохо и громко.

...Конечно, о всякой отделке, о переливах в темпах нечего и думать, — приходится принимать все, что резко не противоречит основной идее. Алексей лучше всех: он молод, горяч и у него хороший голос. Рулетка идет довольно гладко, но недостаточно оживленно. Хор в последнем антракте плохо слышен, хотя он поет в полном составе и,

по моему совету, в рупоры. Ухожу с репетиции утомленный и в довольно среднем настроении. Впрочем, у “Игрока” определенное достоинство: интерес повышается и действие становится все более интенсивным от первого акта до последнего. Это, конечно, не комплимент первому акту, но, может быть, пара небольших купюр и вставная сцена его оживят.

...Позавчера был “Игрок”, 17-го — Симфония, а 21-го — “Блудный сын”, причем репетиции двух последних переплетаются, то одна, то другая. Давно у меня не было такого скопления премьер.

...второй спектакль “Игрока” прошел живее первого и с большим успехом.

12 июня. ...Днем кое-что переделывал в третьем акте “Игрока”».

<sup>III</sup> Речь идет о звуковой коррекции, которой подвергся этот симфонический эпизод во второй редакции оперы. По предложению Мейерхольда, который, как известно, мечтал сценически воплотить «Игрока» в Мариинском театре, Прокофьев сделал несколько коррекций действия, в частности, сократил количество игр Алексея, видимых зрителю. Вместо этого, как эмоциональная реакция игроков на безумное везение героя, последовали их свидетельские показания: «Двести тысяч выиграл!», «Бешено везет!» и другие. Подобные возгласы, констатирующие этапы игры, Мейерхольд и предложил Прокофьеву озвучить введением реальных голосов из хора в симфонический антракт, который в первой версии был чисто инструментальным. В постановках «Игрока» (в ГАБТе, Маринке) дирижеры помещают группы хора на балконе, или применяют современные средства озвучания.

<sup>IV</sup> Хронограф создания музыки к «Апельсинам» в *Дневнике* — один из самых детализированных и полных.

«1919 год. 19–31 января. Сегодня либретто всей второй картины второго акта. Даже удивительно, как она скоро написалась (в один час), но план и даже некоторые выражения были готовы раньше. Кроме того, я писал ее с большим увлечением. А это всегда высоко для скорости.

Опера идет отлично: быстро, легко, приятно.

“Марш” и затем картина быстро пришла к концу. Я даже не предполагал, что кончу ее сегодня. С такой быстротой и четкостью у меня, кажется, не писалась ни одна вещь. В начале меня одолевали сомнения, да хорошую ли музыку я пишу или просто так себе. Но теперь я бросил сомнения и просто сочиняю.

Дошел до драки Уродов, но завяз в ней.

Все же “Апельсины” пошли дальше от драки Уродов вперед.

Сегодня вышел смех принца, кажется, хорошо. Это трудное место.

В “Апельсинах” Принц бежит и его ловят. Но работа движется урывками и помалу, потому что обрывают.

4–17 марта. Писал либретто третьего акта, которое уже давно продумано и размечено.

Начал третий акт, кажется, хорошо, но много не сочинялось.

Музыка третьего акта не двигается, очевидно, весь порох вышел на конец второго. Зато готовы первая и вторая картины либретто.

Дописал первую картину третьего акта до того момента, когда Челий предлагает Труффальдино бантик. Скерцо и конец первой картины не головокружительно скоро, но ползем.

Окончание первой картины.

6 апреля–6 июня. “Апельсины” были прерваны в начале второй картины третьего акта на беготне первых скрипок в том месте, где Принц и Труффальдино крадутся к апельсинкам... Когда же снова удалось сесть к роялю, то стало работать так легко, что я в один присест написал почти всю сцену с Кухаркой.

20–31 июня. Сегодня сделал меньше пяти страниц. Когда начинаю вычитывать, то боюсь, что не кончу к сроку. Остается сто дней на пятьсот с лишним страниц. За четыре дня — двадцать четыре страницы. Не очень много. Точь-в-точь поспеть, если работать без передышки. Кончил с Прологом и начал первую картину. Теперь пойдет скорее — здесь проще инструментовка. Сорок четыре страницы в восемь дней, т. е. пять с половиной в день. Маловато. Но как среднее число... это еще ничего. Бесконечная проверка перевода на французский язык, и выхожу на неуклонные пятьдесят страниц партитуры в день. Сегодня завяз и сделал всего одну страницу, правда, трудную (смех по поводу смеха Принца).

9–29 августа. Начал инструментовать третий акт. Чувствую, что к первому октября не поспею. Устаю глаза. Да и то я почти не пропускаю ни одного дня. Единственная надежда, что вторая половина третьего акта будет легче и пойдет быстрее. Да и еще: может быть, вся опера будет не на пятьсот пятьдесят страниц, как я считал, а меньше, около пятисот. Тогда еле-еле к сроку. Относительно клавира, то я все-таки был шикарен: прислал его за месяц до срока. Поспею ли с партитурой? Кончил Кухарку, и таким образом вторую картину третьего акта. Когда сочинял, у меня был план инструментовать второй раз оркестровое скерцо иначе, чем в первый, но оно так коротко легло в первую инструментовку, что я не вижу второй. Поэтому оставил пустые страницы, дам переписать переписчику и приступлю прямо к третьей картине. Третья картина скользит легко, она яснее, чем второй акт. Есть надежда, что кончу к сроку. Триста сорок пять страниц. Осталось, вероятно, сто пятьдесят. Я думаю, поспею к сроку.

Сентябрь. Инструментовка “Апельсинов” двигалась, но более сложный четвертый акт шел не так легко, как третий. Все же я упрямо проталкивал вперед и закончил к сроку, к первому октября.

1–30 октября. Сегодня срок контракта на “Три апельсина”, и последнюю страницу партитуры я дописал ровно в два часа дня. Страшно шикарно, сказал бы Макс Шмидтгоф. Действительно, рассчитано было метко.

Сегодня меня возили смотреть картины художника Витковича, который утверждает, что декорации “Трех апельсинов” собрались заказать ему, потом дали Анисфельду. Я переосмотрел картин шестьдесят, из которых большинство плохи...

Был у Кампанини... Мы распределяли партии для певцов (причем я, не зная ни одного, делал характеристики персонажей, а он говорил “ecco!” и называл фамилию певца). Дирижер Маринуцци, говорят, звезда, новый из Буэнос-Айреса, сейчас еще плывет. Певцы тоже еще в большинстве не съезжались, так что разучивание оперы начнется не раньше 15 ноября, и потому мне пока с оперой тут делать нечего.

2–3 ноября. Теперь только понял, как важно с внешней стороны и как дорого с внутренней было для меня, чтобы опера пошла. Очень скверно, вероятно, психология такая: лучше мы сожжем восемьдесят тысяч, чем позволим навязывать себе условия мальчишкой, которого мы же хотели выдвинуть... Теперь ничего веселого в перспективе, а в кармане три доллара.

7–13 декабря. Переделал для фортепиано скерцо из “Трех апельсинов” как одну из частей сюиты, которую я хочу сделать из этой оперы для фортепиано, а позднее, может быть, также для оркестра.

Днем занимался сюитой из “Трех апельсинов”. Делаю “заговор”.

**1921 год. 23 января — февраля.** Нью-Йорк. Надо было постараться встретить Магу Gargon и постараться, чтобы она приняла “Три апельсина”... Встретила меня чрезвычайно приветливо и, посадив на диван, стала расспрашивать, что это за опера, какой национальности ее певцы. Я ответил, что опера написана по-французски, на итальянский сюжет, русским композитором для американского театра. Магу рассмеялась и в таком стиле пошел разговор. Так как она обожала Кампанини и ненавидела Пакма, то не дожидаясь даже знакомства с оперой она сказала, что опера будет исполнена совсем необходимым количеством репетиций с теми певцами, которые мне необходимы, и не иначе как под моим личным контролем и наблюдением. Впечатление на меня было чрезвычайное: до сих пор я имел дело с торгашами, теперь я говорил с настоящей артисткой. Я рассказал ей сюжет, причем у нее горели глаза от удовольствия, а из музыки сыграл один Марш, иллюстрируя рассказ. “О, как мило!” — закричала она. О деловой стороне проронили между прочим: я сказал, что желал бы гарантию восьми спектаклей по пятьсот, а она ответила “О, конечно!”... Но на самом деле я попросил как раз то, что следует, так как в моей цифре я опирался на контракт Кампанини, а Магу делала все, что делал Кампанини. Затем она спросила — не надо ли мне каких-то новых певцов для моей оперы — она готова ангажировать. Я ответил, что я сейчас не решаюсь делать указаний.

29 октября 1921 г. появился Смоленс, репетитор “Трех апельсинов”... Дирижер Смоленс уже сделал пять оркестровых репетиций “Апельсинов”, чем я остался очень недоволен, так как хотел их сделать сам. Но Смоленс уверен, что будет дирижировать и спектаклями, поэтому мне с первого же дня приезда придется начинать вести театральную политику — не говорит ему прямо, что дирижировать буду я, дабы не охладить его пыла к работе.

**1–4 ноября.** Занимался с Коини, который сегодня первый раз придумал кое-что: Леандр, Клариче и Смеральдина, взывая в конце первого акта к Фата Моргана, будут обращаться по очереди во все четыре стороны, как бы не зная, где пребывает Фата Моргана. Вот противно, что с хорами затыжка и что Мэри невидима. Певцы же зубрят вовсю.

Вечером получил извещение, что завтра оркестровая репетиция “Трех апельсинов”. Взволовался и сидел с партитурой. Завтра большой день: я в первый раз услышу “Апельсины”.

Утром просматривал партитуру для следующей репетиции... В два часа репетиция с оркестром. Начал с повторения докторов, места, которое еще не клеится, а затем со второй картины второго акта дальше. Репетиция, как и вчера, протекала отлично. Оркестр хорош и внимателен. Но больше всего меня привела в восторг трель фаготов во время слов Леандра “Ты подслушала государственную тайну”. Я совсем забыл про эту трель, а выходит здорово...»

Декабрьские записи репетиционной работы идут особенно часто.

**«4 декабря.** В 11 репетиция, опять первый и второй акты, которые певцы выучили. Затем и хорошие новости: Коини сообщил, что послезавтра первая сценическая репетиция, что хор почти готов, и что теперь будут репетиции на сцене все время за исключением тех дней, когда придется репетировать оперы текущего репертуара. Наконец-то!

**6 декабря.** Сегодня большой день — моя первая сценическая репетиция. Работали ввосью, с десяти до часу, и сделали почти весь первый акт. На сцене поставили анисфельдовский трон. Смоленс играл на рояле, я дирижировал, рядом суфлер, очень милый француз, и дальше за столиком то и дело выскакивающий Коини. Пошло сразу очень бойко, ибо все артисты знали музыку, кроме того, оказались именно отличными артистами. Когда репетировали сцену Короля, Принца и Труффальдино, то присутствующие, так и покатились со смеху. Коини оказался менее плох, чем я думал, во всяком случае с техникой, а там, где Панталоне бросается на Леандра с криком “Предатель!”, даже выдумал пресмешной прыжок. В общем, я был чрезвычайно доволен.

7 декабря. Вторая сценическая репетиция... Коини был часто недурен, но часто не понимал, в чем дело, иногда же просто пошел. Спасибо, всегда слушался, когда я отводил его в сторонку и объяснял, как надо это делать.

8 декабря. Репетировал с хором, который идет очень хорошо. Мои опасения были напрасны. Днем с певцами прошли третий акт. Знают наизубок. Ходят слухи, что плевков в спальне Принца приказано отменить (так как американские лицемеры будут шокированы). Я взволновался: как смеют без меня!

12 декабря. В театр попал как раз к началу. Сцена была набита битком, так как привели хор и даже балетных для чертенят. Балетные приятно радовали глаз: это были хорошенькие девочки, все лет 16-17, в светлых танцевальных костюмах. Но самое интересное было то, что сегодня в первый раз поставили декорации первого акта и башни. Любопытно, отлично сделано и анисфельдовская краска так и брызжет в глаза, даже без надлежащего освещения.

14 декабря. В опере история с костюмами: вместо тридцати женщин и пятнадцати мужчин для придворных, сделали наоборот и сообщили мне об этом таким тоном, будто я во всем виноват. Слава Богу, Анисфельд приезжает двадцать третьего.

15 декабря. ...Отправился опять на сцену, где продолжали возиться с "Апельсинами". Как раз последняя картина и Коини требует выкинуть последнюю беготню. Действительно, в виду узких кулис, невозможно сделать то, что я задумал, но я ему представил *cart-blanc* — делай, что хочешь, лишь бы весь хор бегал как сумасшедший. Коини ворчал, сердился, говорил, что это сорвет спектакль, что слишком много музыки, но так как я оставался непоколебимым, то репетировал и бегал вместе с хором.

18 декабря. В восемь часов в сценической репетиции под фортепиано, продолжавшейся до половины первого, шла сцена еще вовсе неладно (особенно Чудаки), а между тем следующая репетиция уже с оркестром. Коини, у которого не варят мозги для изобретения последней сцены беготни, упрямивает меня купировать ее. Я отвергаю. "Вы очень упрямы", — говорит он, и на сцене начинается беготня. Со Смоленсом, который играет на фортепиано, во время репетиции, ссора, ибо он ломит свои темпы, не глядя на мою палочку... Рерих, которому я поставил на вид (диссонанс между его словами и делом), старается держаться от меня в стороне.

19 декабря. Arts Club выставка эскизов Анисфельда к "Трем апельсинам". На открытии небольшая, но, по-видимому, избранная толпа. Меня как автора оперы познакомили с массой народа, и было даже приятно, так как с моею работою я прямо одичал.

21 декабря. Очень важная репетиция: в первый раз сцена вместе с оркестром. Приятное волнение, но все прошло много глаже, чем я предполагал. Плохи только еще хоровые сцены: не совсем сценически оживленным был пролог, и бестолковщина в беготне последней картины.

22 декабря. Появление Анисфельда: только что из Нью-Йорка и тоже опоздал на репетицию. Опять досадно, но я очень рад, что приехал Анисфельд, я знаю, мы будем действовать рука об руку и вместе легче будет обуздать Коини.

23 декабря. Ходили с Анисфельдом в костюмерную и рылись в костюмах, которые не совсем в порядке. Анисфельд хотел непременно, чтобы я был с ним, так как он плохо объясняется и по-английски, и по-французски.

24 декабря. Были с Анисфельдом на репетиции боя Уродов из второго акта. Дубины для этого боя вышли такими тяжелыми, что балетные еле их поднимают. И бой поставлен вяло и несмешно, не говоря уже о том, что ритм совсем не схвачен. Затем ходили с Анисфельдом за кулисы насчет освещения декораций. Он очень недоволен, так как ему не дают необходимых зеленых ламп.

*25 декабря.* Примерка костюмов и, как в таких случаях полагается, поочередные вопли всех артистов: одному жмет, у другой не умещается грудь, там тяжела шапка, здесь слишком длинный шейф. В пол пятого “мертвая репетиция”: декорации и освещение. Хотя Анисфельду достали его зеленые лампы, но с первой же сцены пошла контра с электротехником, Коини и прочими. Я думал, что дело кончится плохо, но проработали без остановки семь часов, до половины двенадцатого, пройдя все декорации, световые и прочие эффекты, до самого конца. Я иногда помогал Анисфельду объясняться с техническим персоналом сцены и иногда давал мои советы, вообще же старался не очень вмешиваться и сидел в зале, наслаждаясь декорациями.

*27 декабря.* Сегодня предполагалась сценическая репетиция под фортепиано для “освежения” — перед генеральной, но Коини нашел, что никакого освещения не нужно — можно освежить под фортепиано без сцены — я взял только хор для Пролога и финальной беготни. Я старательно вмешивался, показывал движения Трагикам и Комикам. Вообще, хор несколько подтянулся. В четыре часа “освежительная” сидячая репетиция под фортепиано, прошедшая довольно сонно, так как все всё знают и всем уже начинает надоедать.

*29 декабря.* В одиннадцать генеральная репетиция. Коини простуженный и вялый. Заведующий оркестром сообщает, что добавочных инструментов (малый кларнет, пятая и шестая валторны и дополнительные ударные), которые были до сих пор лишь на одной репетиции, не будет. Это сразу испортило мне настроение: какого черта делали мы пятнадцать оркестровых репетиций, если пять музыкантов явятся прямо на спектакль и всё-изгадят.

*30 декабря.* В восьмом часу, за сорок минут до начала, мы с Анисфельдом во фраках, уже были на сцене, где Анисфельд заботился о костюмах и гриме, а я о закулисном марше, поднятии занавеса и прочее... Зал выглядел не совсем полным. Дирекция не сделала почти никаких реклам об “Апельсинах” или же здесь подгадила консервативная bel-cant’ная партия... оркестр и публика встретили меня аплодисментами. Я раскланялся и начал. При первых же звуках пополз театральный занавес, а затем появились Трагики. Как играл хор в Прологе я не помню, так как был увлечен дирижированием (не волновался), но пел хор хорошо. Знаю, что появившиеся Чудаки держали себя плохо. Герольд так разволновался, что все спел на тон выше и от страха дирижировал рукой. Дальше всё пошло гладко и первый инцидент случился только в третьей картине, где Леандр запел “Я его кормлю” на такт раньше. Но я не смутился, продолжил свое и скоро суфлер вогнал его на место. Вообще, я первый раз почувствовал, какой союзник суфлер!.. Третий акт. Всё благополучно. Во время сцены Кухарки в зале хохот. Декорации третьей картины (с апельсинами) аплодируют... Но успех меньше, чем во втором акте. Бакланов, придя за кулисы, просто говорит, что нужна купюра. В четвертом акте Челио вступает на такт позднее, и половина ссоры с Фатой идет неверно. Во второй картине St. Yegeг вступает с маршем не вовремя. Выстрел опаздывает. Беготня проходит на сцене довольно бестолково. Я беру темп безумный... Перед началом четвертого акта, когда я вышел дирижировать, мне устроили продолжительную овацию, начатую оркестром. У меня в артистической масса народу.

*31 декабря.* Проснулся в отличном настроении. На телефоны не отвечал. Пребывал один среди своего успеха. По-моему рецензии хуже успеха, хотя и констатируют его. Ни одной сколько-нибудь серьезной».

*Дневник сохранил впечатления Прокофьева по поводу постановок «Апельсинов» в России, в 1925 и в 1927 годах.*

*«1925 год. 10 марта.* Репетиция под фортепиано. Когда я вошел, меня представили, все встали, и я поклонился. Идет очень бойко, хоры отлично акцентируют. Сенкар кое-где

берет не мои темпы, я осторожно указываю на это, но он обнаруживает упрямство. Я уступаю, так как мой принцип вообще не вмешиваться в толкование артиста, если оно делается сознательно и продуманно.

В это время в зале на сцене световая и декорационная репетиция. Декорации не так пышны, как у Анисфельда, но более юмористичны. Я бы сказал еще — схематичны, чтобы быстрее делать перемены: антракт только один, после второго акта, что рассекло оперу ровно пополам: по пятьдесят минут.

**11 марта.** Первая репетиция всего вместе, в декорациях и частично в костюмах. Современная сцена. Особенно поражает меня сценически отдаленный хор. В Чикаго хор под режиссурой Коини не играл никак, а артисты — каждый по-своему, по мере собственных талантов. Здесь же видна была рука режиссера, любящего свое дело. Что касается до качеств голосов у певцов, то женские голоса были средние, мужские довольно хорошие, некоторые из них, как Король и Челий, — отличные.

**1926 год. 4 июня.** Письмо от Асафьева: Мариинский театр серьезно хочет ставить “Три апельсина”. По этому поводу разговор с Эбергом, стараясь, чтобы издательство не ставило препятствий. Но Эберг требует высокие цены и большие залогов, а я говорю, что этих сумм нельзя брать с обедневшей России. На эту тему целая стычка.

**1927 год. 8–10 февраля.** Послезавтра дают “Апельсины” специально по случаю моего приезда. Я об этом уже знал по письмам Асафьева. Я счастлив вновь увидеть любимой Мариинский театр, оглядываю его несколько раз, но Дранишников уже у пульта, спектакль начинается. Пташка указывает мне на левую ложу у сцены. Она заполнена Трагиками, которые в этой постановке преподнесены, как рецензенты. Комики появляются на авансцене, но Пустоголовые вновь появляются из ложи бельэтажа с правой стороны, отсюда любопытно воспринимается контрапункт: один голос в правое ухо, другой в левое. Когда появляется Герольд, то он сам играет на тромбоне — трюк, о котором меня уже с гордостью предупреждал Дранишников: “У нас есть такие певцы, которые даже на тромбоне играть умеют. А рядом с ним маленький мальчик, который вообще ничего не делает, — очень смешно”. Все эти маленькие выдумки как-то сразу с необычайной остротой ввели меня в спектакль — видно было, что постановка была схвачена с увлечением и талантом.

Далее последовал ряд трюков и каждый из них меня очень веселил: тут и Труффальдино, которого зовут из зала, но который прилетает сверху сцены (кукла, моментально подменяемая человеком), тут и совершенно фантастический ад, разросшийся до подавляющих размеров с куклами, плавающими и корчащимися во всех этажах сцены, и маг Челий забавно трактованный как елочный дед Мороз, и стол со спрятанной под ним Смеральдиной, которая бегаёт за Леандром, чтобы лучше подслушать его разговор с Клариче. Заклинание, которым кончается первый акт, поставлено в серьез, с нетерпимым мельканием зеркальных бликов на Заклинающих, придающих им фантастический характер.

Во втором акте в сцене празднества, навешены трапеции, на которых сидит часть действующих лиц. Относительно этих трапеций я уже слышал два противоположных мнения: одни считают их замечательным изобретением, позволившим заполнить всю сцену доверху действующими лицами, другие же находят, что эти действующие лица, парализованные страхом свалиться, представляют собой жалкие фигуры. Я, последнего, однако, не нашел и сцена мне понравилась. Драка Уродов, однако, не удалась, как не удалась она во всех предыдущих постановках.

Когда Труффальдино толкает Фату Моргану, и она должна упасть задравши ноги, то оказывается, что у нее под юбкой привязана вторая пара искусственных ног, кото-

рые она и вскидывает, — эффект уморительный. Следующая, однако, за этим темнота как-то прерывает действие, и я решаю, что эту темноту надо отменить. Чертенята во время заклинания Фаты (ровно как и раньше, в inferнальной сцене) зовывают в рупоры согласно моей рекомендации, и это выходит хорошо и страшно. В третьем акте Челий, вызвав Фарфарелло, сам его боится; Фарфарелло же не только поет, но все время приплясывает, о чем опять-таки мне с гордостью сообщил Дранишников. Когда Челий останавливает Принца и Труффальдино, то он для этого появляется на мостике, перекинутом высоко наверху сцены, и эффектно ведет переговоры сверху вниз; оттуда же он бросает красный бантик. Совершенно ошеломляюще проходит разговор Принца с Труффальдино в замке Креонты, перед попражей. Этот труднейший разговор на фоне стрекочущих скрипок, который Дранишников ведет в сумасшедшем темпе, не только спет с совершенной точностью, но и непринужденно разыгран на сцене. Сама попража апельсинов сделана тоже аккуратно, вместе с музыкой. Заключительная фраза третьего акта (“Его апельсин подгнил...”) произнесена Леандром прямо в публику, слишком уж саркастично, пожалуй.

В четвертом акте Фата Моргана вступает в форменную драку с елочным магом, и даже отрывает ему бороду. Чудаки засаживают ее не в башню, а в клетку, которую вытаскивают по этому случаю на сцену, и там она сидит как животное. В крысу стреляют из пушки, и на помощь Король зовет испуганным голосом. Заключительная беготня поставлена более внимательно, чем где-либо до сих пор. Подпущены акробаты, которые оживляют движение толпы, но зато уменьшают впечатление стремительности. В общем беготня поставлена почти хорошо, но еще не совсем хорошо. Совсем хорошо она пока не была поставлена нигде».

<sup>v</sup> «1–4 февраля 1927 года. Голованов, вероятно, моложе меня, он милый парень и, по видимому, очень серьезно интересовался постановкой “Апельсинов”, клавиры которых довольно недурно знал.

Я сыграл третий и четвертый акты “Апельсинов”, причем, как и в прошлый раз, Голованов блистал “абсолютным ритмом” и на основании моей игры ставил метрономические обозначения, а Дикий записывал все мои замечания в записную книжку».

По клавиру цифр в квадратных скобках приведем расшифровку всех видов указанных помет, где имело место:

— проставление авторских метрономов:

[46] = 160

[109] = 112-116

[260] = 66

[277] = 108

[331] = 72

[341] = 152[358] = 112

[364] = 112

[482] = 120

[488] = 112-120

[492] = 112

Симфонические антракты между картинами 3-го акта, совпадающие по музыке, хронометрированы и жанрово определены: [302] — *скерцо 2 минуты (Allegro con bio)*

— уточнение видов артикуляции — как в вокальных партиях, так и в инструментальной части оперы:

[2] – [11] – Лирики, как и Комики, Трагики и Пустоголовые, требуют поворота сюжета оперы в привычную именно для них сферу. Поэтому *реплика лириков «Любови!»*, положенная на восходящий квартовый ход, должна звучать *императивно*. С этой целью обе ноты снабжены дополнительными акцентами.

[17] – аналогично выписаны акценты, когда Глашатай провозглашает: «Король Треф».

[27] – маленький хорик Медиков решенный в виде пародии на хоры-оплакивания русских опер, в частности, Мусоргского. В тексте «анамнеза», который Медики представляют несчастному Королю в связи с неизлечимой ипохондрической болезнью его сына, маркируется слово «боль»: «боли в печени», «боли в почках» и т. д. К ремарке *Moderato* карандашом добавлено: «можно *staccato*».

[34] – в сцене реакции на приговор Медиков Панталон и Король многократно провозглашают с отчаянием в голосе «Бедный принц!». В нижеследующем примере видны не только множество первоначальных звукорежиссерских комментариев Прокофьева, но и введение дополнительных советов – в виде продления отдельных нот, включения новых вилок и акцентов. В цифре [35], где Панталоне и Король с ужасом повторяют приговор Медиков, скандируя один звук на *pp*, композитор указывает главное – *шеном*.

Далее дирижер фиксирует следующие предложения Прокофьева, адресованные не только характеру интонирования вокальных партий, но и уточняет штрихи в оркестровой ткани:

[51] – реплика Панталоне должна произноситься *Staccato*, а ответ Короля на *Ritenuto*.

3 + [51] – *ff*, у V-le pizz.

[65] – реплика Короля «Все же нам надобно» исправить – *f* и *важно*.

[79] – чертенята появляются в очередной раз не только с ремаркой *f subito*, но и *ff*.

[143] – стоны Принца «О!», решенные в виде юбилейных – *lamento*, откомментированы дополнительными цезурами и акцентами.

Весьма показательные артикуляционные коррекции Прокофьев вносит в партию Кухарочки. Дама неопикуемых размеров обращается к Труффальдино в весьма кокетливом тоне, что отражено в ремарке *Falzett* [334]. Заинтересованность волшебным бантиком ([340], «Какой хороший бантик!») композитор просит передать в штрихе *staccato*.

– внесение чисто режиссерских рекомендаций, характеризующих линию поведения героев:

2+[94] Реплика Леандра «Я действую немного медленно» сопровождается пометкой *Угожливо*;

4-[110] Смеральдина произносит Принцу приговор: «Тебе грозит несчастье» – *Значительно*;

[141] Принц отказывается идти на представления: «Не только неприятно, но много, много хуже» – *Капризно*;

[287] Челий разговаривает – *Путая*;

[402] Принц, констатируя, что лишенные воды лежат «Две мертвые девушки» – *С испугом, шепотом*;

[339] Кухарка обращается к Труффальдино «Что это такое у тебя?» – *Грубо*;

[376] Труффальдино размышляет о своей судьбе – *p*, *таинственно*, а по поводу сна Принца говорит *Глухо*, [369];

– замена или уточнение темпов:

[41] В *lamento* Короля «О, бедный я! О, бедный сын! Бедное царство!» вместо *Pochissimo meno* введено *Meno sostenuto*;

[45] Замена *Più mosso* на *Allegro mosso*;

[62] В лейтмотиве Леандра, звучащем в оркестре, исправлено *Andante* на *Allegro*;

- [250] *Sostenuto* начала третьего акта откорректировано на *Pesante*;
- [384] *Andantino* скорректировано на *Andante*;
- [473] Начало первой картины IV акта (*Furioso. Allegro moderato*) дополнено *Sostenuto a tempo*;
- в [524] заменено *Andantino* на *Andante*;
- введение дополнительных динамических и штриховых обозначений:
- [82] вой Чертенят – *ff*;
- 4-[82] реплика Чудаков «Опять Леандр!» – *ppp*;
- 2-[128]-[128] Смеральдина говорит, что «есть спасенье от смеха», сопоставляя *ff* и *ppp*;
- [134] самый конец I акта – *ppp – ff – pp*;
- [213] в оркестровой партии перед пляской Придворных проставлено *Ritenuto*;
- [250] момент, когда высказывает Фарфарелло обозначен *Pesante*;
- [293] в эпизоде, где Челий дарит Труффальдино волшебный бантик, в партии мага проставлено *meno*;
- [297] рекомендация Челия, что «открывать их можно близ воды», сопровождается знаком *meno pesante*;
- [306] *mp* исправлено на *ppp*;
- [308] *mp* заменено на *pp*;
- [345] на *legato* Прокофьев просит Кухарочку исполнять реплику «Чудный, бесподобный бантик»;
- 2-[377] – *Accelerando*;
- указания на купюры – единичны:
- [264]+6 этот такт зачеркнут в связи с тем, что заклятье Фарфарелло представляет остинатное повторение короткой реплики;
- дирижерские рекомендации к правильному исполнению ритмически сложных фрагментов:
- [204] В сцене смеха, решенной как звуковое *screscendo* на мотив «Ха-ха!», остиная структура разделена жирной чертой карандаша на такты высшего порядка: 4+2+3+4+5 и т. д.
- фиксация ритмических коррекций в тексте клавира:
- 2- [346] конец сцены Кухарочки с Труффальдино, который убегает, оставляя ей волшебный бантик, в партии героини, поющей басом, нота ля укорочена с четверти на восьмую, к которой надо подойти с помощью *glissando* и *быстро снять*. Кроме того акцентом и *ff* подчеркнуто *фа* слабой доли («Ну, где же ты?»), ритмически продлена и маркирована реплика «Где ты тут?».
- Имеет место и корректировка опечаток в тексте:
- 1-[92] у Леандра *фа*.
- 4+[344] В реплике Труффальдино Кухарочке «Так вот возьми *и* помни» на союзе «и» – *ми*, 2-[371] – *си*.

<sup>vi</sup> «1925 год. 19 апреля. Русская Пасха – и письмо от Демчинского: довольно прохладное (еще бы, после христианина со злошей улыбкой!), но деловое: согласен взяться за деньги за либретто “Огненного ангела”. Я страшно доволен: добился-таки своего. А уж ломался он хуже опереточной девицы: два года.

1926 год. 11 – 17 июня. Целый день думал о либретто “Огненного ангела”. Сидел в номере, обложенный планом Демчинского, моим старым либретто и романом Брюсова. Пришли хорошие идеи, кажется, всё додумал до конца: будет скромное либретто, не Демчинское, не мое старое, а нечто новое, Придумывал не только переделки, слияния и добавления,

но и ответы на предполагаемые возражения Демчинского, почему так, а не иначе. Это полезно, так как имея перед собой невидимого оппонента, я всё время подвергал критике изображаемое. От Демчинского в сущности вышло пока мало, но кое-какие оживления в первых двух актах он несомненно породил. Главное, что мне было нужно, это получить толчок, который вывел бы меня из состояния окаменелости в отношении либретто. Качество работы Демчинского тут не сыграло роли: если хороша работа, то тем лучше; если плоха (как в данном случае), то критика ее дала мне идеи. Целый день писал письмо Демчинскому — ответный план “Огненного ангела”. Вышло шестнадцать довольно мелких страниц. Демчинский внес в конце концов не так много, но всё же внес. Но в письме приходилось всячески извиваться и расшаркиваться, чтобы он чего доброго не затынул или не забросил дело.

9–31 июля. Раскрыл “Огненного ангела”. Кое-что исправлял в вокальной партии, кое-где отмечал оркестровку, некоторые места — неудачные — отмечал: к переделке. Но серьезно за него взяться нельзя, пока не будет окончательного текста хотя бы одного акта. Я, по правде говоря, уже больше не жду многого от Демчинского.... Но где-то в глубине голос: а вдруг?! Демчинский — пустоцвет, но у него есть яркие вспышки и их можно ловить.

Послал Демчинскому вторую телеграмму (а с начальным счетом шестую или седьмую), прося всё-таки сообщить, когда же придет первый акт.

Как же быть с Демчинским? — ведь надо работать над “Огненным ангелом”. Сегодня перелистывал мою музыку, написал, что сцена между хозяйкой, работником и Рупрехтом переделкам со стороны Демчинского не подвергнется, а потому отдал и вычистил ее (изменил гармонии и кое-что в вокальной партии), затем, так как всё было испещрено моими поправками, дал Лабунскому переписать начисто и *по чистому стал размечать оркестровку. Размечаю с максимальной подробностью, так сказать до dna*, чтобы Лабунский мог с этого расписывать по партитурным строчкам. *Это моя новая система*, для которой я, главным образом, и нанял Лабунского. Если она удастся, то я буду избавлен от расписывания пятисот партитурных страниц “Огненного ангела”.

Я сегодня отложил Увертюру ор. 42 и занимался “Огненным ангелом”, продолжая дальше начатую вчера работу. У сцены изнасилования музыка была вовсе плохая. Пришла идея, как можно сделать иначе, лучше...

Много работал над “Огненным ангелом”. Идет хорошо. Обдумывал в точности оркестровку и размечал ее подробно с тем, чтобы передать расписывать по клеткам Лабунскому. Конечно, *при такой работе я шутя размечаю в день на десяти страницах будущей партитуры*, но когда-то доползет Лабунский, делающий по две-три страницы в день! Ведь не оркеструет же он, а, если можно так выразиться, только пишет оркестровый диктант.

Так как “Огненный ангел” порядочно подвинулся за эти дни, Лабунскому надо неделю, чтобы меня догнать, то решил вернуться к “Увертюре для семнадцати” и сегодня работал над нею. Однако сделал не очень много: не клеилось. Днем обдумывал инструментовку в “Огненном ангеле”.

Работал над Увертюрой, которая всё же подвигается, а днем над “Огненным ангелом”. В конце концов я могу и не ждать Демчинского для того, чтобы отделать начало первого акта. Лабунский сегодня сделал пять страниц и работает лучше: набил немного руку.

Переделывал истерику Ренаты в первом акте, но работа шла без особого увлечения. С Christian Science я совсем отошел от этого сюжета, и всякая припадочность и чертовщина меня более не привлекают. У меня уже раньше были мысли: не проще ли вообще

бросить сюжет, от которого отошел... Но жалко музыку. Да и теперь я больше подхожу к работе музыкально, а не сюжетно. Может, это и хорошо.

Отложил “Огненного ангела”, у которого заскок.

1–27 августа. Сегодня работалось хорошо: переделал всю истерику Ренаты и сделал по-новому молитву Рупрехта.

... Днем занимался “Огненным ангелом” и обдумывал либретто для заключения акта: сцену с гадалкой. Надо делать самому. На пророка с вывертом — Демчинского — надежды плохи.

Лабунский, ползя черепахой, всё же догнал меня в оркестровке “Огненного ангела”. Надо взять новый кусок, который я буду мало менять, даже если Демчинский пришлет свое либретто (во что я ныне мало верю). Таким куском я выбрал третий акт, первую картину, и сегодня всё утро занимался отделкой, небольшими переделками и обдумыванием оркестровки. Вообще наработался до отвалу... я принялся за шлифовку и обдумывание оркестровки третьего акта “Огненного ангела”... Сделал только несколько изменений в “Огненном ангеле”.

Сегодня дочинивал рассказ Ренаты, а Лабунский писал партитуру по заметкам, сделанным мною вчера.

Много обдумывал оркестровку “Огненного ангела”. Кое-что сочинил для конца третьего акта. Обдумывал вторую картину этого акта, так как на Демчинского больше рассчитывать не приходится.

8–28 сентября. ... оркестровал антракт. Не работалось, но я заставил себя сделать до того места, откуда начинается переделка.

После двухдневного пропуска много наработал: кончил оркестровать антракт (надоло) и двинул вторую картину. Кое-что переменял и пересочинил в музыке. В этой работе главным образом и прошел день. В новом варианте этой картины, который я придумал, гуляя по полям, окружающим Самору, есть довольно значительные отступления от Брюсова, но зато он будет более сильным и сценичным, чем первый, более близкий к Брюсову. Работал над второй картиной третьего акта... Остроумова сообщает о тех лицах, с которых был списан “Огненный ангел”. “Рената” и по сию пору живет в Париже. Но самое пикантное, что Мадизель — никто иной, как Андрей Белый. Какая прелесть!

Сегодня, во время прогулки, я задал себе прямой вопрос: я работаю над “Огненным ангелом”, но этот сюжет определенно противный Christian Science; в таком случае почему я делаю эту работу? Тут есть какая-то надуманность или нечестность: или я Christian Science принимаю несерьезно, или я не должен посвящать все мои дни тому, что против него. Я постарался додумать до конца и дошел до большой степени кипения. Выход? Бросить “Огненный ангел” в печку. И не тем ли был велик Гоголь, что он посмел бросить вторую часть “Мертвых душ” в огонь? То есть не оттого ли его другие сочинения так сияют, что его чувство критики и справедливости было настолько сильно, что он не остановился перед уничтожением ценностей неугодных. Я вернулся домой и рассказал об этом Пташке. Я не сказал, что сожгу. В этом у меня было преимущество перед Гоголем: музыкальный материал можно было употребить для симфонической вещи. Надо было развязаться с сюжетом. Но Пташка советовала не принимать крутых решений. Сюжет, как таковой, был облюбован в прошлом, теперь я отошел от него и работаю над музыкой, мало интересуясь, каков сюжет. Раз сюда ухлопано столько музыки, то это надо кончить, и в будущем к таким сюжетам не возвращаться. Конечно, это был более безболезненный выход, и я его принял, не поднышавши до крутых высот безумца Гоголя.

5 и 28 декабря. ...Порядочно подвинул пятый акт. Пересочиняю его в значительной мере. От старой редакции остается кое-что из материалов и общий план. По существу пятый акт распадается на три части: первая — спокойная, до инквизитора; вторая — полу-

бурная, кончающаяся изгнанием духа из юных монахинь; и третья – бурная, беснование Ренаты и остальные. Сегодня я закончил вторую часть. Остается третья, самая трудная и ответственная... занятия с “Огненным ангелом” начинают усыхать. Уже конченный пятый акт не дооркеструю.

*1927 год. 25 мая – 30 июня.* ...Днем я все-таки занимаюсь “Огненным ангелом” — дожимаю пятый акт.

Оркестровал “Огненного ангела” и почти кончил пятый акт: остались последние шесть тактов, в которых сомнения.

Доканчивал переложение пятого акта. Указываю на некоторые несценичности либретто.

В “Огненном ангеле” осталась заключительная сцена первого акта и весь второй акт, либретто и музыка. Сегодня выписывал из Брюсова материал для сцены с гадалкой, заключающей первый акт.

...Сделал либретто сцены с гадалкой, В связи с этой работой вытащил переписку с Демчинским прошлого лета и его план либретто. Мысленно сердился на него, что он так долго тянул и обманывал меня — и в конце концов дал так мало и так плохо! А казалось, мог бы. И хотя в моем ответном письме я говорил ему о многих ценных указаниях, которые принял от него, всё это было сказано только в надежде на дальнейшее, на самом же деле перенял я от него какие-то пустяки, да разве еще встряску для дальнейшей самостоятельной работы.

*1–31 июля.* Много работал над либретто второго акта, с перерывами почти целый день. Но без особого удовольствия. Я отошел от “Огненного ангела” и доканчиваю его через силу, чтобы развязаться. Однако первую картину второго акта почти всю набросал. Не знаю ещё, хорошо ли, и не будет ли изменений.

Утром опять сел за либретто... надо время использовать для либретто второй картины второго акта. Делал выписки из Брюсовской сцены с Агриппой, дабы по этим материалам сделать совсем новую, иную, нежели у Брюсова, сцену встречи Рупрехта и Агриппы... Работал усиленно и сделал либретто всей второй картины. Сел сочинять музыку конца первого акта. Доехал до гадалки. Кусок без особого значения. Сочинялось, впрочем, без труда, хотя сочиненное надо будет еще пройти начисто. Проиграл весь первый акт — понравилось. Но всё же пора кончать с этой вещью... германское общественное мнение устало от иностранных опер, так что с “Огненным ангелом” надо еще готовиться к неожиданностям. Впрочем я, независимо от всего, гоню второй акт вперед. Надо ликвидировать “Ангела”, тогда можно будет заняться музыкальными сонетами — новой формой, о которой я урывками думаю с прошлого лета. Сегодня первый день, что не сочинялось, но всё же кое-что по части Глока сделал. Доделал Глока, но больше не работал. Двинулся дальше после ухода Глока. Пользовался старыми материалами, выходит красиво. Во всяком случае акт сегодня подвинулся... Сочинял не особенно долго, но удачно. Второй акт движется не то что медленно, но не так быстро, как я не без легкомыслия рассчитывал. Сочинял, дошел до спиритического сеанса, надо гнать вперед, пора кончать.

Вчера я ничего не сочинил в спиритическом сеансе, но придумал, как его надо сделать. Не только характер, движение, оркестровку, но и тактовое распределение, словом, всё, кроме главного — кроме музыки. Сегодня сел за музыку. Пошло не сразу. Занимался много: и утром, и днем, и перед вечером.

Просидел всё утро, доделывая вчерашнее. Ужасная возня, но, кажется, спиритический сеанс выйдет шикарным номером (я боялся за “сеанс”).

Еще возился со вчерашним куском и кончил его. От издательства немецкий перевод пятого акта и просьба незамедлительно проверить перевод и вернуть, чем и занимался полудни.

Закончил спиритический сеанс, ибо оставалось кое-что до него. А затем закончил и всю первую картину. Ура! Для второй картины и подхода к ней будет материал из старого варианта второго акта, так что, я думаю, справлюсь с ним быстро. После завтрака опять сочинял, а затем проигрывал третий акт по присланному из издательства литографическому экземпляру. Нравилось. Много музыки и хорошо сделано.

Не сочинял, но обдумывал антракт и вторую картину. В них почти не будет новой музыки, поэтому я сегодня распределял старый материал по тексту, который, в свою очередь, был написан, имея в виду этот готовый материал.

Работал много и чуть было не закончил одним духом и антракт, и вторую картину.

Слава Богу, кончил сочинять “Ангела”.

Насел на оркестровку сочиненного в St. Palais. Работал много и сделал страниц двадцать партитуры. Грогий сейчас же мои сокращенные наброски переводит в официальную партитуру, но он сделал сегодня только шесть страниц... надо гнать “Огненный ангел”, а затем “Игрока”.

Оркестровал успешно, но сделал меньшее количество страниц, так как они были сложнее.

1–20 августа. Сегодня двенадцать страниц, до ухода Глока.

Хороший прыжок, страниц пятнадцать.

Продолжал оркестровать спиритический сеанс. Ужас, сколько нот! И какая мука будет его разучивать и оркестру, и дирижеру, и певице, и хуже всего аккомпаниатору. Конечно, не стоило закатывать такой неудобоваримый номер, но у меня уверенность, что, однажды выученный, он будет выходить здорово.

Окончательно развязался с сеансом и двигаюсь к концу первой картины. Масса убухано хорошей музыки на сюжет, за который я теперь ни за что бы не взялся.

Кончил первую картину. С антрактом, как полагается, дело пойдет медленней, так как это сольный оркестровый номер — фактура сложнее, да и эскизы довольно поверхностные, надо разработать.

Антракт движется, но не очень быстро, так как приходится добавлять контрапункты, да и страницы жестокие.

Вторая картина, но занимался только утром.

После вчерашнего перерыва принялся за работу с чрезвычайной бодростью. Ура, виден конец. Послезавтра, может быть, кончу. Не верится прямо, что додушу моего “Огненного ангела”. Правда, много еще дополнительных работ: клавираусцуг, правка партитуры, писаной Грогием, но это уже дополнения. *Хочется писать светлую симфонию.* Вообще планов масса.

Сидел за работой всё утро и после завтрака, и в 2.15 кончил второй акт, а с ним и всю оперу. Как-то даже не верится, тем более что завершение работы над пятиактной оперой вторым актом не создает иллюзии конца. Правда, еще клавираусцугание конца первого акта и за проверку работы Грогия.

Ха! Не надо оркестровать “Огненного ангела”. Этот кошмар сидел на моей шее два лета! Впрочем, он не так просто и отпускает. Сегодня писал наставления переписчику об изготовлении хороших партий, а затем уселся за клавираусцугание конца первого акта и за проверку работы Грогия.

Весь день провел в издательстве, говоря о разных мелких делах и исправляя ошибки в литографном клавираусцуге «Огненного ангела».

6–12 октября. ...Бруно Вальтер отказался ставить “Огненного ангела”, обидевшись на мое запоздание. Опоздание, конечно, было, но не такое смертельное, и оперу можно было бы сколько угодно поставить в течение сезона. Но, кажется, за последнее время в Германии слишком много ставят иностранных опер, и возникло патриотическое течение за свои, родные. Говорят, Бруно Вальтер боролся против этого, но я не поддержал его с

моим опозданием, вот он и “обиделся”. Прочтя это сообщение, я сначала было огорчился и даже озлился, но Christian Science быстро успокоило меня, а также рассеяло гнев. Просто “Огненному ангелу”, перегруженному чертовщиной, не везет. И Демчинский ножки ставил, и я еле, как в гору, его вытянул, и Берлин теперь подвел, — а сколько музыки ухлопано!

**1928 год. 25 февраля.** ... проиграл весь третий акт “Огненного ангела” и получил большое удовольствие, даже взволновался.

**4–16 июня.** Очень приятное письмо от Мяковского; невероятные похвалы “Огненному ангелу”. Но “Стальной скак” успеха не имел.

...“Огненный ангел” идет сразу довольно хорошо, так как написан был большими линиями, в отличие от коротких штрихов Дукельского. Звучит, хорошо, как я и думал.

...“Огненный ангел”, первый раз с певцами. Плохо слышно, а во второй картине одни открытые рты. Подвела акустика зала, но всё же досадно.

Купил все газеты: после успеха “Огненного ангела” интересно прочесть, как хвалят. Но ни в одной».

### К Картине шестой

<sup>1</sup> Вот несколько характерных записей в *Дневнике*: «Афиногенов сказал, что хотел бы написать со мной оперу. Это встречается с моими желаниями: пора сделать советскую вещь. К тому же, кажется, у Афиногенова есть знание сцены. Я сказал:

— Но непременно конструктивного, а не разрушительного характера.

Воскресла мысль сделать не оперу, а пьесу с ритмованной декламацией, сопровождаемой музыкой, как это я задумал еще в 1924 году. Опять говорил с Афиногеновым о предстоящей опере. Он обещал дать прочесть свою пьесу “Страх”, лучшую. Афиногенов прибавил: “Вытекающую, однако, из сюжета”. Ну, конечно, форма и сюжет должны твориться вместе, параллельно.

Читал “Страх” Афиногенова. Ввиду проекта предстоящей работы с ним, воспринимал особенно остро. Это бытовая пьеса, конфликт старой интеллигенции (из тех, которые готовы работать с советской властью) с новыми выдвигенцами, менее культурными, но более энергичными.

Для моего либретто мне хотелось бы Афиногенова меньшей чеховщины и большей пружинности, большей подобранности, чтобы сущность пьесы в большей мере зависела от сценического действия, чем слова» (II, 803, 805, 810).

Многие декларации об опере, опубликованные в виде интервью в период, когда Прокофьев обдумывал и подготавливал свое возвращение на Родину, озвучивают важность поиска, сюжета именно из советской жизни: «Меня часто отталкивает сюжетика обычная для Запада. Она кажется мне какой-то ненужной, в ней есть безразличие, то, что может быть названо формализмом или еще как хотите. Афиногенов, с которым я летом встретился в Париже... обещал снабдить меня сюжетом. Он даже предложил написать комедию из жизни парижской буржуазной мути... Но это была пьеса негативных положений, деконструктивная. Меня же тянет к советской тематике. Я ищу и хотел бы возможно скорее найти крепкий и цельный сюжет из советской жизни. Я стремлюсь к созданию произведения конструктивного, бодрого, характерного для новой жизни, изображающего строителей, новых людей нашей эпохи. У Афиногенова в этом плане есть очень интересные замыслы. Но он как будто бережет их для своей ближайшей пьесы. Впрочем, мы разговаривать еще не кончили».

Возникает разговор и о другом возможном оперном сюжете — «Простой вещи» Лавренёва. Либретто здесь готов составить Гусман. Прокофьевым по этому поводу делаются две записи в *Дневнике*: «Гусман говорил сегодня об оперном сюжете, который мог бы меня заинтересовать (“Рассказ о простой вещи” Лавренёва). Демчинский предостерегал, чтобы сюжет не оказался бы представляющим лишь временный интерес. Я возражал, что это зависит от угла, под которым он будет взят» (II, 825).

«20 апреля. В двенадцать Гусман: читаем наброски его либретто из “Простой вещи” Лавренёва. Вещь неплохая как завязка (конфликт между обязанностью по отношению к партии и порядочностью к другому человеку), но слишком мало элементов. Надо больше ввести в общественную жизнь и окружающие события. Импровизируем, сидим до двух часов — может из этого выйти оперный сюжет» (II, 836).

Как известно, опубликованные две части *Дневника* Прокофьева завершаются краткой фиксацией событий 1933 года. Далее исследователи начинают привлекать другие свидетельства, где есть сообщения о разнообразии предложений, поступавших Прокофьеву как возможная литературная база для оперы. Значительная их часть была по-прежнему связана с русской классикой, прежде всего с Пушкиным и Гоголем. М. Мендельсон-Прокофьева вспоминает, что Л. Лавровский рекомендовал читать Пушкина и конкретно называл «Сказку о мертвой царевне», «Дубровского», «Метель» и «Арапа Петра Великого», а по Гоголю «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Предлагался также «Петр Первый» А. Толстого. Когда же возникла идея создания балета по «Алалею и Лейле» Ремизова Прокофьев сказал, что «материал прелесть, но совсем этим надо создать абсолютной другой сценарий. Я напишу эту оперу».

Возникла у композитора мысль о создании опер о Пушкине или Глинке. Мира Александровна рассказывает, как Г.В. Александров приходил на дачу Прокофьева читать сценарий фильма «Глинка»: «Серезу интересует этот фильм с точки зрения возможности написать впоследствии оперу на основе материала фильма. Некоторые эпизоды увлекают его, иные (в которых описываются неудачи Глинки, провал “Руслана и Людмилы”) воспринимаются им крайне болезненно».

Были и другие предложения, например: «Самосуд всё склоняет Серезу писать оперу на сюжет Пушкина “Метель” или “Бахчисарайский фонтан”. Дома я начала читать Серезе и маме “Бахчисарайский фонтан” вслух, но Сереза вскоре прервал чтение: отдавая дань пушкинскому стиху, он ясно увидел, что не будет писать оперу на этот, слишком мрачный, сюжет».

О том, что нашелся литературный первоисточник, Прокофьев сообщает в письме В.В. Алперс 13 июля 1938 года: «Писать собираюсь “Трудового народа” [повесть В. Катаева “Я – сын трудового народа”]. Мы много говорили с Катаевым, так как я хочу иначе, чем у него, без агитки, которая быстро теряет моду».

В статье «Мои новые работы» («Литературная газета», от 20 сентября 1939 года) писал по этому же поводу: «Я долго думал над тем музыкальным стилем, в котором следует писать советскую оперу. Эта задача решалась мною не сразу, с трудом, на протяжении многих лет. Полагаю, что теперь этот стиль мне достаточно ясен».

В «Литературной газете» (от 20 сентября 1938 года) Прокофьев сообщает, что хочет «написать оперу на современный сюжет, а это — задача нелегкая. Одно дело, когда заставляешь, скажем, петь оперные арии героев прошлых веков, людей, которые носят парики, бархатные камзолы, туфли с пряжками. Тогда все условности оперного стиля не представляют особых трудностей для современного композитора. Когда же изображаешь в опере героя сегодняшнего дня, нашего человека, говорящего современным языком, чего доброго

пользующегося по ходу действия телефоном и т. д. — на оперной сцене легко поскользнуться и погрешить против художественной правды».

Наиболее обобщающие идеи по драматургии современной оперы были высказаны Прокофьевым в статье «Семен Котко», предназначенной для театрального сборника: «Написать оперу на советский сюжет — совсем непростая задача. Здесь новые люди, новые чувства, новый быт, а потому многие приемы, свойственные, например, классической опере, могут оказаться чуждыми и непригодными. Если ария Ленского или князя Игоря являются естественной частью опер Чайковского и Бородина, то, предположим, ария председателя сельсовета, при малейшей неловкости со стороны композитора, может привести слушателя в недоумение. Речитатив комиссара, вызывающего по телефону номер, может тоже породить пожатие плеч.

Мне давно хотелось написать советскую оперу, но я долго не решался взяться за работу, пока постепенно не выработал точку зрения на то, как подойти к этой задаче. К тому же и с сюжетами не так просто. Не стоит братья за сюжет ходульный, неподвижный или безыдейный, или, наоборот, слишком назидательный. Хотелось живых людей, с их страстями, ненавистью, радостью и печалью, естественно вытекающих из новых условий».

Встречаясь с разными драматургами, Прокофьев формулирует следующие условия, необходимые для создания оперы на современный советский сюжет:

- литературная основа должна нести положительный эмоциональный заряд, а не обладать разрушительным характером;
- сюжет не может оказаться представляющим лишь временный, сиюминутный интерес и обладать слишком малым числом составляющих элементов (речь идет о полифонии разных по образному наполнению сюжетных линий), важны «пружинность» и подобранность сюжета;
- опера по стилю должна максимально приближаться к пьесе с ритмованной декламацией;
- работа над либретто и обдумывание музыкальной драматургии оперы должны проходить параллельно.

Создание оперы на поэтической основе исключалось (да и маложелательным было включение стихотворных вставок), в силу того что ритм стиха, по мнению Прокофьева, слишком многое предопределяет в творимой музыке.

<sup>11</sup> По поводу же самого феномена песенной оперы возникали весьма разные суждения, где некоторые принадлежали композиторам, в том числе создателям первых песенных опер 1930-х годов. Вот, например, размышление Т. Хренникова, автора оперы «В бурю», вытеснившей с театральных подмостков «Семена Котко»: «Абсолютно не принимаю, считаю неверным термин “песенная опера”. Несколько десятилетий назад его придумали некоторые музыковеды с целью унизить мелодическое начало в опере, утвердить речитативную направленность. Между тем истинная песенность — это вершина оперного искусства, это Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков!

В истории есть примеры опер без арий и ансамблей, и примеры достойные: “Каменный гость” Даргомыжского и “Моцарт и Сальери” Римского-Корсакова. Авторы поставили перед собой цель полностью сохранить пушкинский текст во всей его речевой, поэтической музыкальности. И сделали это блестяще. Здесь нет арий в обычном их понимании, даже чем-то похожие на мелодические размышления Сальери скорее можно назвать драматическим термином “монолог”, нежели музыкальным — “ария”. Однако речитативный язык обеих опер удивительно мелодизирован, гибок, как-то необыкновенно текуч, образы вы-

писаны тонко и убедительно. Отсутствие арий несколько не умаляет ни психологическое, ни мелодического богатства музыки.

Безусловно, возможны оперы без арий и ансамблей. Но, увы, мне кажется, что порой увлечение, как вы называете “сквозным действием” — просто следствие неспособности композитора сочинить интересную мелодию».

Показательно, что в 1999 году Хренников скажет однозначно: «Что касается многократно описанной дискуссии по поводу оперы “В бурю”, я считаю, что ошибочной была сама идея сопоставлять гениальнейшего “Семена Котко” великого мастера с оперным первенцем совсем молодого автора».

Сама история вопроса была такова: «Союз композиторов организовал трехдневную дискуссию. В отношении к моей опере было два лагеря — критиков и защитников. В первой главой был музыковед Семен Шлифштейн, во втором — музыковед Георгий Хубов (и у каждого свой хвост единомышленников). Единственное, о чем я попросил, чтобы к докладу Шлифштейна, содержащему яростные нападки на мою оперу, все музыкальные иллюстрации я выполнял сам — пел и играл... Докладчик разносил меня в пух и прах. “Послушайте, какая здесь пошлость, — говорил он, — Тихон Николаевич, покажите, пожалуйста”. И я покорно исполнял требуемый эпизод, составляя на самого себя компрометирующее звуковое “досье”. Правда, реакция зала была иногда прямо противоположной мнению докладчика, и это, признаюсь, доставляло мне некоторое удовольствие. Настоящей же наградой за прилюдную “казнь” стало для меня присутствие на обсуждении в течение всех трех дней С. С. Прокофьева. Когда дискуссия завершилась, он подошел, протянул мне руку и сказал: “Вы знаете, когда меня в молодости очень ругали, я переносил это стоически. Но вашей выдержкой я поражен и крепко жму вашу руку”. Прокофьев всегда был для меня Богом». *Тихон Хренников*. О времени, о музыке, о музыкантах, о себе. М., 2003. С. 121–122. (высказывание датировано 1994 годом).

<sup>III</sup> Трудно удержаться от удовольствия продемонстрировать искренность отношения исполнителей к своим героям во время постановки «Котко» Б. Покровским в Большом театре в 1973 году. Е. Образцова, исполнительница роли Фроси Котко, написала «Дневник» своей героини, который был опубликован в газете «Советский артист».

«Я всегда хотела иметь брата. Брата доброго, умного, брата-защитника. И теперь он у меня есть. И даже — два. Быть может, это бывает не у всех — но я, когда выхожу на сцену, верю во все то, что меня окружает. И когда в театре идет “Семен Котко”, я возвращаюсь в свое детство, с его мечтами и делами. Я живу жизнью Фроськи, и каждая фальшивая душевная интонация вырывает меня из того мира счастья, которым окружает Фроську великий Прокофьев. И как я бываю счастлива, когда никто не мешает побывать по-настоящему в гостях у своего детства — пусть тяжелого, но все-таки детства.

Мне всегда было хорошо с моим братом — Жорой Андрущенко. Он очень искренний Семен, и мне была чужда мысль, что когда-либо у меня будет другой брат. Я немного побаиваюсь моего брата Г. Андрущенко. Он строг со мной и немножко насмешлив, и мне, Фроське, жаль, что он не пускает меня в свой мир, и поэтому не всегда разделяет мою точку зрения на многие проблемы, которые стоят передо мной, как и перед каждой девочкой, в детстве. А несколько дней назад вернулся с фронта другой мой брат — Володя Атлантов. Он совсем чуть-чуть старше меня, мягкий и добрый, и мне совсем не страшно, что он военный, что он на меня покрикивает и даже бьет меня по голове бумагой. Мне было смешно и радостно. Он очень добрый и ласковый — мой Семен <...> Два брата — два разных характера. В одной и той же ситуации, с одними и теми же поступками, но

продиктованы эти поступки разными предпосылками, разными душевными порывами, умом, сердцем...»

<sup>IV</sup> Будучи директором Большого театра, М.И. Чулаки рассказал о своем участии в постановке: «В “Семене Котко” меня прежде всего привлекла замечательная музыка. А просчеты драматургии были очевидны: удивительное начало — и аморфный конец. Именно из-за драматургических просчетов опера не имела успеха ни в Москве — в Театре Станиславского, ни в Ленинграде — в Кировском. Эти провалы сформировали общественное мнение: я получал много писем, где предрекали неудачу постановке; писали даже, что это самоубийство для Большого театра.

Прежде всего нужно было усовершенствовать драматургию. Покровский разработал трехактный вариант и полностью изменил конец. Вместо дежурного конца, с партизанскими песнями и размахиванием красными флагами, он пошел от названия повести Катаева: “Шел солдат с фронта”. Солдат пришел, совершилась трагедия, он идет дальше. Потребовалось и перекомпоновать музыку. Снова вернулась музыка пролога — Семен уходит в такой же чудный день, как и пришел. Художник Левенталь создал прекрасные декорации бескрайних пашен. Провожает его одна только мать, благословляющая сына на дальнейшие подвиги.

Был применен и такой прием: в первой картине очень запоминается сцена, когда влюбленные прощаются снова и снова и никак не могут расстаться, — с рефреном “И с тем до свиданьчика, и с тем до свиданьчика...”. Этот же рефрен был сделан лейтмотивом сцены суда. Когда старика Ткаченко в последний раз привели к Семену и старик начинает Семена уговаривать помиловать его: «Сперва я тебя уважил, теперь ты меня уважь!». Семен, не слушая старика, спрашивает дочь Ткаченко: “Соня, направо или налево?”. То есть помиловать или увести на расстрел? Дальше у Прокофьева сразу входят партизаны — и напряжение снимается. Я дописал кусок музыки для окончания сцены: Соня показывает налево — и старика Ткаченко уводят под все ослабевающийся мотив: «И с тем до свиданьчика... и с тем до свиданьчика... и с тем...” — выстрел!

В результате драматургия оперы выстроилась, а прекрасная музыка сделала свое дело — спектакль удался.

Видимо, дописанный кусок так прижился, что когда новый главный дирижер театра Ю.И. Симонов впервые услышать оперу, он мне вполголоса сказал: “Какая смелость автора!”. Я не стал уточнять, кто здесь автор.

“Семен Котко” был последней постановкой при моем директорстве. Мы последовательно ставили Прокофьева, существовала даже идея, по аналогии с “вердиевским театром”, каким в большей степени была “Скала”, сделать Большой — “прокофьевским театром”. Идея сама по себе надуманная, но все же она дала несколько хороших постановок». Здесь М.И. Чулаки имел в виду им составленный текст балета «Иван Грозный». Чулаки М.И. Я был директором Большого театра. М.: Музыка, 1994. С.118–119.

### К Картине седьмой

<sup>1</sup> Сохранился протокол обсуждения «Войны и мира», представленной в концертном исполнении под оркестр, где в основном господствует критика и лишь иногда проскальзывают нотки позитива. Например, Д. Кабалевский, промолчавший накануне во время обсуждения «Повести», 4 декабря, сказал, что «не взял слово потому, что плохо говорить

о Прокофьеве, которого очень любит, он просто не может... Оценивая новое произведение встает вопрос: исходил ли автор из задач, которые поставил ЦК ВКП(б) перед искусством. Но значит ли это, что со дня его опубликования будут появляться только произведения, которые могут осуществить наши стопроцентные требования? Наша задача — с каждым шагом нового произведения приблизиться к этому идеалу. Где находится опера “Война и мир” — за пределами этого идеала или приближается к нему?

Об опере “Повесть о настоящем человеке” даже до решения ЦК можно было бы сказать, что за пределами его. А “Война и мир” по ту сторону или по эту от возможного? Я отвечаю, что по эту сторону, и с моей точки зрения эта опера должна быть поставлена. Споры могут вестись только на основании звучащих вещей. Ряд моментов в ней должен быть усовершенствован.

В своей завершающей публикации в прессе (журнал «Советская музыка», 1953, № 1) Прокофьев сообщал: «В последнее время я много работал над новым вариантом оперы “Война и мир” в свете тех задач, которые поставило перед нами, советскими композиторами, Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года. Многие в опере переделано, пересмотрено, многое написано заново, в частности, ария Кутузова для сцены военного совета в Филях».

Горестно сознавать, что гения русского музыкального театра функционеры от культуры, а также само смутное время и происходящие в нем события, так или иначе заставляли корректировать творческие планы в контексте установлений доктрины насилия, господствующей в искусстве в те годы.

Музыковед М. Глух, называя «Повесть о настоящем человеке» неудачей композитора, сказал, что прослушанная сегодня опера «Война и мир» — «полное противоречие. Бесспорно, в опере “Война и мир” проявилась сила большого таланта С. С. Прокофьева и в ряде моментов (например, сцена смерти Андрея) много дарования композитора. Но наряду с этим есть моменты, которые в свете решений ЦК ВКП(б) мы принять не можем».

Э. Грикуров, будучи в те годы дирижером МАЛЕГОТа, уже выпускал первую часть оперы. Его заключение: оперу не снимать, но доделать некоторые фрагменты и картины («Смоленская дорога», «Москва»).

Ю. Шапорина не устроила линия Наташи в первой части оперы, и он даже считал героиню скомпрометированной флиртом с Курагиным.

Д. Кабалевскому, поддержавшему «Войну и мир» в целом, парировал М. Коваль: «Я не могу принципиально согласиться с Д. Кабалевским. Он рекомендует идти по линии уступок. Если композитор формалистического направления исправится, немного повернет — считают, что это уже замечательно. Постановление ЦК ВКП(б) не говорит о том, чтобы соглашаться с частичными поворотами. Постановление говорит о том, что оперное искусство зашло в тупик, его не принимает народ, оно не идет по линии традиций великих композиторов... речь идет о коренной переделке нашего сознания».

Заключалось выступление итогом: с точки зрения Постановления «Война и мир» «стоит еще в прошлом».

Зам. министра В. Кухарский вариировал заданные темы так: «...стало ясно, что по тем принципам, по которым шел С. С. Прокофьев, он зашел в тупик. В опере “Война и мир” он стоит еще на прежней платформе, и мы должны помочь талантливому композитору, чтобы он писал для народа так, как требует ЦК ВКП(б)... После сегодняшнего прослушивания стало ясно, что заплаты не помогут». Но были и иные суждения.

«Я одна из исполнительниц партии Наташи Ростовой, — сказала В. Н. Кудрявцева. — ...Я не согласна, что С.С. Прокофьев стоит на формалистическом пути. Я не очень компетентна в этом, но меня эта музыка пленяет, она так необычна, что преклоняюсь перед

С.С. Прокофьевым, хотя в начале было петь и трудно, но трудно пока не впоешь, а когда в партию впоешь, это так интересно и необычно, что она захватывает. Танеев и Метнер также трудны и вокально, и гармонически».

Резюме впечатляло: «В том виде, в котором опера существует, — выпуска быть не может. Учитывая, что большинство выступавших произведение признали заслуживающим внимания, просить автора продолжить работу. Союз композиторов и Комитет по делам искусств будут над этим произведением работать (?) и предъявят его, когда оно будет закончено».

Вот вам и переменность функций в соотношении композитор и властьпредержащие от культуры!

Сложное, неоднозначное отношение к «Войне и миру» проявлялось и за рубежом. И порой его неожиданно задавали соотечественники, крупные деятели отечественной культуры. В 1953 году планировалась европейская премьера «Войны и мира» (в рамках XVI фестиваля «Музыкальный флорентийский май»). Дж. Баланчин, приглашенный к постановке танцев, в свое время блистательно поставивший «Блудного сына» Прокофьева, сказал, что отказался от этой якобы ангажированной работы, «т. к. музыка оперы лишена всех прокофьевских качеств, а либретто унижительно (?) для гения Льва Толстого и пропитано политическими тенденциями, неприемлимыми для Баланчина».

<sup>11</sup> С официальной позицией критики, утверждавшей, что «Повесть» — произведение убогое и даже выходящее за пределы «искусства», не соглашались Л. Книппер, Г. Свиридов, И. Гликман, В. Соловьев-Седой, Н. Мясковский. Последний подчеркивал «реализм интонационного языка, наличие сильных, впечатляющих моментов». См.: *Иконников А. Художник наших дней Н. Я. Мясковский. М., 1966. С. 293.*

М. А. Мендельсон свидетельствует, что Прокофьев давал летом 1948 года «Повесть» Н. Я. Мясковскому, который отозвался о ней одобрительно. Он сделал только несколько небольших замечаний относительно текста. В *Дневнике* Мясковский записал: «Просматривал оперу Прокофьева — как всегда чрезвычайно интересно, метко и выразительно, но все те же принципы — омузыкаленной драмы, что сейчас крайне “не модно”. Либретто не понравилось: ужимки, фокусы и нет политической целенаправленности, боюсь, что будет встречено в штыки». *Ламм О.П. Страницы творческой биографии Мясковского. Указ. изд. С. 325.*

Перед отъездом в Ленинград на прослушивание оперы Мира Александровна поделилась с Мясковским своими переживаниями в связи с возможными сложностями восприятия недоученной оперы: «Николай Яковлевич заверял меня в том, что по его мнению, мои тревоги напрасны, оперу поймут и судьба ее не будет трудной. Мясковский хвалил оперу Ростроповичу. (118 — здесь и далее ссылки даны на издание: Воспоминания М.А. Мендельсона // Сергей Прокофьев. Воспоминания, письма, статьи. М., 2004.) Добрые свидетельства супруги Прокофьева продолжены тем, что «очень понравились отрывки из “Повести” дирижеру Н. П. Аносову, которому Сережа как-то в середине июля играл их. Аносов говорил о том, что знакомые музыканты не представляют себе, как можно написать оперу на этот сюжет. Но когда Сережа поиграл, ему очень понравилось проигранное, особенно Баллада Комиссара, дует “Всякий на свете женится”. Больше никому Сережа играть не мог, так как это его очень утомляет». (С. 119.)

5 декабря 1948 года чета Прокофьевых приезжает в Ленинград. О грядущих чудовищных событиях М. А. скажет: «...пережитые в Ленинграде несколько дней могли бы равняться годам. Репетиция произвела на Сережу тяжелое впечатление, он с трудом сдерживался.

Опера была абсолютно не готова к показу, это было только самое начало работы. Певцы, по выражению Сережи, “читали по складам”, не отрывая глаз от нот, никакого намека на игру не было. Странно вел себя Шлепянов: было очевидно, что он, режиссер, никак не работал с артистами, чтобы хоть сколько-нибудь оживить происходящее на сцене. Сережа говорил, что не узнает своей оперы. По-видимому, оркестр и певцы относились к “Повести” скверно, без любви, без веры в нее. Они вели себя во время репетиции незаинтересованно, переговариваясь друг с другом...

Хайкин после первых приветствий сказал, что “обстановка неблагоприятная, по городу бегая люди и создают мнение, что в Кировском театре работают над ужасной музыкой”. (Если бы Хайкин не ограничился этой фразой, а подробно изложил Сереже создавшееся положение, можно было бы многое предотвратить.) Когда Хайкин подвел Сережу к оркестровым музыкантам поздороваться, они, исполнявшие в этом театре “Ромео и Джульетту”, “Золушку” и “Дуэнью”, встретили его таким молчанием, за которое мне почему-то кажется, им придется впоследствии краснеть... Дальнейшие репетиции вызывали у Сережи всё большее волнение, настало недовольство исполнением “Повести”. У него появились боли в руках. Я начинала не на шутку беспокоиться и жалеть о том, что, несмотря на все врачебные запреты, мы решились на эту поездку.

...Прослушивание оперы “Повесть о настоящем человеке” состоялось 3 декабря. Направляясь в Кировский театр, мы увидели в вестибюле множество приехавших на прослушивание... Придя в театр мы увидели, что Хайкин поступил совершенно противоположно своим обещаниям: зал напминал зал театра на генеральной репетиции произведения: ряды партера были совершенно заполнены знакомыми и незнакомыми людьми. И это вместо нескольких человек, которые должны были присутствовать на первом черновом показе, вместо “строго закрытых дверей”, обещанных Хайкиным!.. Пришли также герой Советского Союза А. Мересьев и писатель Л. Никулин. При виде этого освещенного, заполненного людьми зала, то есть того, чего никогда не бывает при первых, абсолютно нетвердых, шагах произведения, я подумала: кто это сделал и зачем? Разве можно показывать оперу, когда все еще только-только начато, едва намечено... Сережа ушел после показа перед обсуждением, потому что у него заболела голова...

Выступавшие (в их числе были композиторы О. Чишко, М. Коваль, музыковед Л. Энтелис) отмечали “безобразный немзыкальный текст”, то, что “это не случайная ошибка, это осмеяние лучших сторон, из этого видно, что формализм живет”. М. Коваль утверждал, что “Повесть” — это “самоуверенность и зазнайство, воплощенные в звуках”. В оркестре он отметил разложение звучности, фокусы, падение мастерства, вокальная фактура не выдерживает сравнения с тем, как пишут не только второстепенные, но и третьестепенные композиторы; драматургически это беспомощное произведение, документ нежелания композитора перестроиться. Руководство театра недостаточно поняло Постановление.

Музыковед начал так: “Осквернили!” И назвал “Повесть” произведением, в котором нет правды, нет героя, сказал, что это ликвидация музыки, маразм и обратился к отсутствующему композитору с вопросом “Как вам не стыдно?”. И добавил: “Нет больше Прокофьева, кончился Прокофьев!”». (С. 121–122.)

«Когда ведущий обратился с вопросом к собранию, есть ли желающие высказаться, положительно откликнулся Соловьев-Седой, сказавший что он с самого детства очень любит Прокофьева. Он критиковал тех, кто подчеркивал нежелание Сережи понять Постановление. Что касается текста, он отметил, что в опере максимально используется текст самого произведения, текст Полевого, который, быть может, не совсем подходит к музыке, но является не придуманным во всяком случае... Останавливаясь на том, что Сережа недо-

статочно понимает людей, о которых писал, Соловьев-Седой поддержал желание Сережи приблизить свою музыку к слушателю». (С. 123.)

К сожалению, как уже было при обсуждении сочинений Прокофьева в Союзе композиторов (например, «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным», которого по словам композитора, «затоптали»), трезвых суждений были единицы. Бурно предавали вчерашние почитатели и «друзья».

Хайкин говорил о том, что «надеялся на то, что Прокофьев напишет им именно ту оперу, которая так нужна сейчас, но очень жаль, что этого не получилось. Из выступления Хайкина и реплик Горяинова выяснилось, что за два дня до прослушивания Хайкин отправил в Комитет по делам искусств письмо, в котором сообщал о том, что опера неудачна, и делал всякие предупреждения. И так, Хайкин разговаривал с Сережей, смотрел ему в глаза, а в это время написанное им письмо совершало свой путь, и Сережа не имел ни малейшего представления об этом. И это вместо того, чтобы сразу по приезде Сережи поговорить с ним обо всем начистоту и подробно (особенно в том случае, если он сам находил в опере недостатки), поехать вместе с ним в Комитет по делам искусств, посоветоваться и внести в оперу соответствующие поправки. Вместо этого Хайкин, не говоря ни слова Сереже, созвал полный зал, перестраховался, написав соответствующее письмо в Москву, и тем самым способствовал громкому провалу оперы». (С. 123.)

По свидетельству М. Мендельсон, ее рассказ «о свершившейся катастрофе» Прокофьев принял мужественно, только несколько раз сказал: «Ничего не понимаю». (С. 124.)

Случившееся получило широкую огласку и в прессе. В газете «Советское искусство» были помещены выдержки из доклада Т. Хренникова на Пленуме, где, в частности, было сказано: «Подавляющее число композиторов искренне и энергично встало на путь реализма. Однако формалистические явления еще существуют в творчестве некоторых из них. Об этом наиболее ярко свидетельствует последняя опера Прокофьева “Повесть о настоящем человеке”, музыка которой крайне формалистична и находится в вопиющем противоречии с образами повести Бориса Полевого. Неудивительно, что концертный показ этой оперы в Ленинградском театре имени Кирова вызвал возмущение и резкий протест советской общественности.

Появление этой оперы свидетельствует о том, что традиции западного модернизма сильны в его сознании, что для него самодавлеющая острота ситуаций, обыгрывание натуралистических деталей важнее, чем создание музыкальными средствами правдивого образа советского человека-героя, с его целеустремленностью, сильной жизнеутверждающей волей».

Далее, за последующими упреками в «антимелодичности», в «отсутствии цельности музыкального мышления, в преобладании сухого речитатива и внешней графичности текста», следовал пассаж, обличающий Прокофьева «в отрыве от своей композиторской организации. Если бы он не держал свою готовую оперу втайне от общественности вплоть до ее концертного показа, вероятно, современные критические замечания товарищей помогли бы Прокофьеву осознать порочность избранного им пути». (С. 141–142.)

Эту идею теперь горячо поддерживает и В. Кухарский (бывший тогда заместителем министра культуры, внешне проявлявший к Прокофьеву знаки доброжелательности!). В газете «Известия» он пишет: «...наглядным примером отрыва художника от жизни, кабинетной системы сочинения является опера Прокофьева “Повесть о настоящем человеке”... Прокофьев прочел повесть с порочных позиций западного модернизма. Это поставило его музыку в вопиющее противоречие со всем идейно-художественным строем книги Б. Полевого». (С. 143.)

## К Антракту

<sup>1</sup> Критики сходились на том, что первые семь картин написаны в жанре «лирических сцен à la Чайковский» – это некоторая портретная галерея действующих лиц романа-оперы Толстого. Военные же персонажи, вражеский стан появляются только во второй половине оперы (9-я и 11-я картины, связанные с Наполеоном и бегством французов). 8-я и 13-я картины многофигурны, восходят к приоритету эпической героики русской исторической оперы. И только 12-я картина – камерная. В романе же Толстого мирные и военные части чередуются с самого начала.

## К Картине девятой

<sup>1</sup> Лавровский рассказывает об особой требовательности к себе в работе Прокофьева. По мере создания балета появилась необходимость написания, например, «Цыганской пляски» в третьем акте, задуманной как фон, который внесет свои краски в дорисовку отрицательного героя, в портрет Северяна. Композитор же говорил, что никогда не думал, как надо писать цыган, и их не слышал. Сочинение этого номера очень трудно давалось Прокофьеву. Небольшой эпизод он сочинял несколько месяцев.

И к сожалению, уже на прослушивании в театре начали раздаваться голоса, резко критикующие музыку. «Говорилось, что музыка мало отвечает художественной образности сказов Бажова, что она мрачна, тяжела, нетанцевальна. Говорилось много непродуманного, случайного, иногда бестактного. Сергей Сергеевич крайне тяжело переживал задержку в работе театра, он обижался на театр. Наконец, вопрос о постановке “Сказа” был решен положительно... Закончив досочинение и исправление клавира, Сергей Сергеевич начал вносить поправки в партитуру. Работал он напряженно, с большим подъемом... Репетиции балета начались 1 марта 1953 года. Днем 5 марта я забежал к Сергею Сергеевичу на несколько минут. Он работал над партитурой дуэта Катерины и Данилы, чувствовал себя хорошо, был поглощен работой и ждал С.К. Стучевского для уточнения некоторых правок. Вечером того же дня я позвонил Прокофьеву, который очень интересовался, как получился этот дуэт. С трудом узнал я голос Миры Александровны, сообщившей мне, что Сергей Сергеевич скончался» (РГАЛИ. Цит. по Буклету ЦЦММК имени Глинки).

## К Антракту

<sup>1</sup> Прокофьев не жалеет в *Дневнике* красок, чтобы описать первые шаги в рождении и сценария, и музыки балета.

«1914 год. 9 октября. В половину восьмого я стучал деревянным молотком в дверь Городецкого, он занимает неплохую квартиру, но принял меня в комнате, освещенной одной свечкой и мебелированной низким диванчиком. Любопытно. Одет в белую фланелевую рубаху. Вообще очень милый парень. Сюжет был написан слегка, не окончен и весьма незначителен по содержанию. Вращается в области русских идолов IX века. Неожиданно мне понравился это аромат, а быки, которые проплывают по небу, предшествуя солнечному восходу, привели меня в восторг. Мы принялись обсуждать сюжет, кроить и так, и сяк, изобретать, сочинять, я обнаружил массу сочинительских талантов, горячился, старался и гордо могу сказать, что половину придумал я. В результате через час балет в пяти картинах был сочинен.

15–16 октября. Решил сочинить балет в пять-шесть недель и писать с рекордной скоростью. Работа клеится превосходно. Балет идет превосходно. Начал сразу первую, вторую и третью картины. Сочиняется лучше, чем вчера; вчера я местами громоздил всякую фальшь, сегодня всё идет само собой. Мобилизованы всякие отрывки и темки, сочиненные весной и летом и записанные на клочках. Иногда морока отыскать эти клочки, всюду они разбросаны.

14 ноября. Сегодня я встал рано, в девять, и пошел на репетицию симфонического оркестра. Там играли Лядова — и было скучно. Маленькие мысли, скромные гармонии и до тошноты правильное голосоведение нагоняли тоску. Черепнин, как всегда, очарователен. Сделав хитрое лицо и присев, он сообщил: «А я тоже принялся за балет на русском тему!». Вернувшись домой, я работал над моей четвертой картиной и, дописав гадов, приводящих Алу, и цепи, спадающие с нее, неожиданно констатировал, что третья картина готова. То-то приятно!»

<sup>11</sup> «Иван Грозный», касающийся сугубо русской истории, своей неизбывной мощью сумел покорить артистов и зрителей многих стран. На следующий же год после первой постановки этого балета в Москве в Большом театре Ю. Григорович был приглашен ставить его в Париж, в Гранд Опера. Продюсеры разных стран просили непременно включать «Ивана Грозного» в гастрольный репертуар. За рубежом прошло около ста его представлений на сценах США, Англии, Германии, Чехословакии, Аргентины... Самые просвещенные знатоки приняли его с редкой восторженностью. Обозреватель авторитетной парижской газеты «Монд» Оливье Мерлэн отметил: «Этот масштабный спектакль драматического танца позволил балетной труппе Гранд Опера выйти из творческого тупика и показать свои чрезвычайные качества под таким величественным руководством Юрия Григоровича». А директор балетной школы Гранд Опера, в прошлом блистательная Этуаль Клод Бесси, добавила: «Я уверена, что он (“Иван Грозный”) войдет в историю балета наряду с такими шедеврами, как “Жизель”». Обозреватель «Вашингтон пост» Алан Кригсман, отмечая масштабность нового балета, равную «Спартаку», заключил: «“Иван”, по моему мнению, более рафинированное и богатое произведение». Другой американец, один из самых именитых балетоведов мира, Уолтер Терри, написал: «Балет Большого театра называют Большим балетом, но даже это слово не отражает в полной мере всей грандиозности нового балета “Иван Грозный”. Это — монументальный шедевр. Он велик по своему замыслу. Велик по режиссерскому выполнению... Велик по своей впечатляющей силе, так как чувства — в сольных танцах, дуэтах, трио и массовых сценах — бурлят и нарастают на сцене, и для зрителя уже исчезает рампа».

Премьера «Ивана Грозного» в Большом театре запланировано на начало 2012 года. В XXI столетии, сохраняется двойственное отношение к труду М. Чулаки. Вот, что написал внук композитора: «...музыка Прокофьева — это мощнейший локомотив. Первым в заголовке афиши или программы будет стоять имя Прокофьева. Это работает безошибочно. Этим можно прикрыться. Беспроигрышный вариант. Отсюда — “гениальные” авторы с их интерпретациями, версиями, видениями и т. д. ... Старинный уже балет “Иван Грозный” являет собой просто бесцеремонное обращение (советское время!) с целым рядом произведений Прокофьева (у которого такого балета просто нет)... Существует — именно существует — достаточно много композиторов, молодых и не очень, которые с радостью бы приняли заказ на новое произведение. Почему же талантливые хореографы и постановщики не обратятся к ним с заказом новой музыки?».

Резчайшей критикой «Ивана Грозного» разразился А. Штильман, многие десятилетия игравший в оркестре ГАБТа: «Мне этот спектакль казался тогда, как видится и теперь, самой ужасной и отвратительной поделкой, прославляющей беспредельный тоталитаризм, спектакль, прославлявший силу и насилие, низменные инстинкты маньяка, оправдывающего все средства для достижения великой цели — создания единой державной и единоличной власти! Наверное было тогда не случайным, что многие спектакли этого отталкивающего “шедевра” были полностью закуплены для своих сотрудников специальными учреждениями. То же, конечно, публика, но весьма специфическая».

Ему отвечает Георгий Кантор, профессор Казанской консерватории, ныне проживающий в Израиле. «Видел балет “Иван Грозный” в 1977-м в ГАБТ. Сильнейшее впечатление, изумительная, ни на что не похожая хореография Григоровича. Потрясающее оформление С. Вирсаладзе; помню оно было статуарное, декорации не менялись, задник представлял какую-то гигантскую икону. Никаких ассоциаций по поводу тиранических диктатур у меня лично не возникло. Иван Грозный — он и есть тиран, убийца, вождь безумной опричнины, это известно из школьных учебников. Музыка совершеннейшая, а соединение ее с отвратительной, по Вашему мнению, хореографией, приведшее к некоему “злу или мерзости” — весьма спорная категория. В рамках краткого отзыва не могу это разбирать. Ваши пассы в отношении композитора Чулаки, который “склеил” или “подогнал” Прокофьева к сценическому образу, не аргументированы. Так делается всегда. Насколько мне помнится, еще дирижер Стасевич давным давно объединил фрагменты киномузыки Прокофьева в ораторию “Иван Грозный”. Существует множество балетов “на музыку”. Глинка не писал балет “Я помню чудное мгновенье”, это сделал за него Синисало. Григ не писал балет “Пер Гюнт”, Шостакович не создал балет “Барышня и хулиган”. Даже в балете Шостаковича “Золотой век” были введены фрагменты его других сочинений. Внук Прокофьева, записки которого Вы процитировали, конечно, ошибается в оценке “Ивана Грозного”. Балет, как Вам известно, получил всемирную известность, и даже сейчас Григорович осуществляет его новую постановку в Париже или где-то еще (20.12.2011)». Журнал «Семь искусств», 2011, № 4. С. 17.

<sup>III</sup> Обращение Ю. Григоровича к Прокофьеву нельзя считать случайным. Скорее имеет место обратное — создание Ю. Григоровичем, танцором и хореографом, своей балетной прокофьевяны: «Прокофьев — один из самых моих любимых композиторов. Его музыка сопровождает меня всю творческую жизнь. Совсем юным я танцевал в его балете “Ромео и Джульетта”. Первая моя большая балетмейстерская работа — его балет “Каменный цветок”, там я тоже и сам танцевал. Позже мои постановки — “Иван Грозный” и “Ромео»».

Приведем интересные размышления Ю. Григоровича в связи с рождением спектакля: «Музыка Сергея Прокофьева к “Ивану Грозному” создана 60 лет назад. Одноименный балет с этой музыкой — почти тридцать лет назад. За это время я мало назову партитур, которые по-прежнему так завораживали. Мир балета считает Прокофьева своим автором, и моя постановка “Ивана Грозного”, несмотря на кажущиеся противоречия между центральным героем и самой природой балета, рождалась совершенно органично. Не было никаких сомнений в том, что эта музыка может вызвать к жизни сценический танец. Именно музыка, а не что-то другое, например, сюжеты русской истории, точное следование эпохи, биографиям персонажей, их психологическим особенностям, народный фон и многое подобное, что мне отчасти приписывали и даже навязывали многочисленными комментаторами. Нет, и еще раз нет — только музыка Прокофьева, с нее начинался

замысел 30 лет назад, ею же он исчерпывается и сегодня. Все вышеперечисленные темы всплывают в балете по необходимости: некоторые, наверное, и вырастают в самостоятельные сюжеты, но — управляемы они этой стихийной звукой и ритмом, этого мощно заряженного и неудержимого эпического потока. Музыка к фильму “Иван Грозный” я знал давно. Меня с первого раза, помимо могучего драматизма, поразила ее удивительная пластичность. Я мысленно постоянно возвращался к этой музыке. Конкретная же работа над балетом началась в начале 70-х. Тогда композитор М. Чулаки, великолепный знаток балетного театра, создал композицию из киномузыки, развив ее тематический материал и включив в нее некоторые другие прокофьевские сочинения, близкие по характеру и времени создания».

История создания балета «Иван Грозный» типична для адаптации небалетной музыки в балете. Ю. Григорович изложил ее достаточно основательно: «История этого моего балета такая. Дирижер А. Стасевич, работавший с Эйзенштейном на фильме “Иван Грозный” и записавший всю музыку С. Прокофьева, создал уже в конце 50-х годов, после смерти и кинорежиссера и композитора, одноименную ораторию (“композицию в форме оратории”). Судьба фильма Эйзенштейна была сложна и противоречива; ленту, как известно, он не успел завершить, а уже снятое не вышло на широкий экран по цензурным соображениям. Естественна поэтому реакция музыкантов дать самостоятельную жизнь музыке — сначала концертную, потом и сценическую. Но в 1971 году Стасевич умер, и работать конкретно над балетом “Иван Грозный” в Большом театре мы начали с Михаилом Ивановичем Чулаки. Он создал новую композицию из тематического материала киномузыки, включив в нее “Русскую увертюру”, части Третьей симфонии и фрагменты кантаты “Александр Невский”. Он был увлечен работой, также как и я, влюблен в Прокофьева и, также как Эйзенштейн, считал, что музыка — это “удивительно пластична, нигде не становится иллюстрацией, но, всюду сверкая торжествующей образностью, она поразительно раскрывает внутренний ход явлений, их динамическую структуру, в которой воплощаются эмоции и смысл события”».

### *К Картине десятой*

<sup>1</sup> Приведем хронику событий последовательно. В начале — о ходе подготовке исполнения Третьей симфонии, затем о ходе создания и о премьере Четвертой симфонии. В *Дневнике* записи о двух партитурах охватывают 1929–1930-е годы.

*«1929 год. 9 мая.* Днем ходил к Монте и играл ему Третью симфонию.

*11 мая.* ... Днем первая репетиция Третьей симфонии: одни струнные. Не смотря на то что сегодня нет духовых, многое в первой части звучит очень интересно. Вторую часть пропустили и взяли третью, которая оказалась легче для оркестра, чем я думал. Но первая треть ее в том однообразном виде, в котором она сделана, не годится: нужны сокращения, переделки “развлечения” [II, 699].

*12 мая.* Сел за переделку скерцо симфонии. Работал довольно усидчиво и без труда придумал сокращения и добавления, хотя не вполне уверен хорошо ли вышло [II, 699].

*16 мая.* В скерцо нужны еще переделки: облегчить загруженное струнными трио (я думал сократить его, но никак не выходит) и усилить напряжение у выстукивания в репризе.

*17 мая.* Генеральная репетиция симфонии, на которую впрочем никого не пускали... Симфония шла недурно, скерцо приняло более стройный аспект, хотя кое-что еще надо изменить, но займусь этим после исполнения [II, 701].

*18 мая.* Идет репетиция Третьей симфонии. Приходил Дягилев и хвалил скерцо из симфонии, а также заключение первой части, “да и многое в ней”. Однако я чувствую, что

многое в симфонии ему не нравится. Спрашиваю прямо: “Какой же твой главный упрек за эту симфонию?”. Дягилев: “Слишком преобладают струнные, прямо дышать невозможно”. Я: “Ну тогда это пустяки! Виновата акустика зала. В глубине зала звучит совсем иначе” [II, 702].

24 мая. Сегодня внимательно пересмотрел первые две части Третьей симфонии по запискам, которые делал в записной книжке во время репетиции. Кое-где исправил, точнее, обозначил флюктуации тембров, сделал три маленьких купюры. Таким образом эти части, хоть завтра в гравировку [II, 706].

27 мая. Вносил переделки в скерцо Третьей симфонии, задуманные во время репетиции» (II, 707).

О ходе подготовки симфонии к исполнению во Франции 30 мая 1929 года Прокофьев сообщал Мясковскому, готовящему ее фортепианное переложение: «По возвращении из Брюсселя начался период Третьей симфонии... Волновались мы очень, потому что Монтё к трем имевшимся у него репетициям заказал две добавочные специально для симфонии, а между тем мы не знали, будут ли готовы партии к этим репетициям. По счастью — поспели. Монтё был добросовестен, но заземлен (тэр-а-тэрен), из породы Малько. Я меж репетициями всячески кромсал скерцо (слава Богу, что Вы его еще не переложили), но зато на исполнении оно имело больше всего успеха, в том числе у Дягилева и Стравинского. Это, впрочем, на мешает мне считать первую часть — наиглавнейшей». (Переписка. С. 312–313.)

<sup>11</sup> В конце апреля — мая 1929 года появляются в *Дневнике* следующие заметки о ходе работы над Четвертой симфонией, где отдельные части складываются легко, другие требуют кропотливой работы. Но сначала более ранняя запись:

«14 февраля. Сочинилось очень хорошее, отвлеченное — вступление к Четвертой симфонии. Я искал сначала материал в балете, но не найди ничего подходящего, сочинил новое и выгадал [II, 675].

Пример 1

2 Flauti  
2 Oboi

The image shows a musical score for two flutes and two oboes. The notation is on two staves. The top staff is for Flauti and the bottom for Oboi. The music features a melodic line with various ornaments, including grace notes and trills, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

15 апреля. Оркестровал разработку первой части Четвертой симфонии.

16 апреля. Оркестровал первую часть Четвертой симфонии. Кончил разработку, начал репризу [II, 690].

1930 год. Конец апреля — май. Мои музыкальные работы: главным образом над финалом Четвертой симфонии, который дается не совсем легко. Вторая часть и третья, наоборот, сделались незаметно. Т. е. вторая часть вчерне была сделана еще в прошлом году — осталось отделать и оркестровать, а в третьей части и вовсе мало работы. Почему я ставил ее в си миноре? Естественней в до-мажорной симфонии перетранспонировать ее в ля минор или до минор. Но я не сделал этого не по лени, а потому, что именно в си миноре она звучит гораздо свежее после *Andante*, чем в других тонах. Неверяющие пусть сравнят [II, 772].

1 июня. Работаю над финалом Четвертой симфонии [II, 773].

13 декабря. Мой фестиваль 18-го, первое исполнение Четвертой симфонии. Чищу партии симфонии и подзубриваю Второй концерт, который в Париже надо сыграть как следует.

15 декабря. Первая репетиция фестиваля. Монте начинает с Увертюры ор. 42 и учит серьезно. Оркестр читает хорошо, и Увертюра скоро становится на ноги, лучше, чем в Берлине. Но меня интересует, конечно, симфония. Звучит как будто хорошо; не все выходит в финале. Контрфагот и туба в *Andante*, о которых писали в Америке, звучат, как им полагается; не знаю, почему бостонские газеты изумились; вероятно, Кусевицкий вывел туленей [II, 792].

18 декабря. Четвертая репетиция. Приходят Набоков и Сувчинский, которые восхищаются Четвертой симфонией, особенно второй частью и побочной партией первой. Монте учит внимательно, но несмотря на четыре репетиции, не успевают доучить четвертую часть. Вечером — концерт. Народу в огромном зале Плейель немного, меньше половины, пожалуй — треть. В последнюю минуту Монте предлагает поменять места концерта и Четвертой симфонии. Я доволен, так как отыграв концерт, можно спокойно слушать симфонию. Но потом мне говорили, что концерт пианистическим успехом убил симфонию, у которой успех был средний, хотя Монте и выводил меня кланяться. Я склонен, однако, думать, что симфония все равно должна иметь сдержанный успех. То есть думаю теперь, а до исполнения казалось, что она сразу должна пойти. После концерта довольно много народу в артистической. Когда симфонию называют лучшей моей вещью — я радуюсь, но таких — единицы» (II, 792).

Серия записей сообщает о премьерных исполнениях Четвертой симфонии: в Бостоне — С. Кусевицким (14 ноября) и П. Монте (18 декабря, Париж). Декабрь 1930 года оказался щедрым на премьеры, и не только для Прокофьева. Он, кстати, оказался первым кто услышал репетицию «Симфонии псалмов» Стравинского в исполнении Ансерме в Брюсселе. Отзыв об этом событии в *Дневнике* Прокофьева приведем позже, в контексте его автокомментариев на исполнение Четвертой симфонии.

«1930 год. 28 ноября. Четвертая симфония была сыграна в Бостоне 14 ноября. После «холодов» с Кусевицким я вообще не знал, будет ли он в конце концов играть ее и заплатит ли гонорар за заказ — 1000 долларов, о которых уговорились на словах. Критика средняя, успех, по-видимому, тоже средний. Я рассчитывал на немедленный, как с Дивертисментом и Симфонией, но поди те же — все мои последние опусы сразу не доходят. Почему?» (II, 790).

1 декабря 1930 года, Брюссель. Ансерме играет премьеру «Симфонии псалмов». Накануне на репетиции Прокофьев оказался первым, кто услышал эту вещь. Прокофьев идет на репетицию Стравинского, подсаживается к его партитуре: «В первой части здорово звучат аккорды, падающие вначале; хороши тромбоны внизу, стаккато аккомпанирующие хору, хотя эффект совсем не к богу устремленный — проскальзывает какая-то inferнальность в легком порывивании, сопровождающем пение псалмов. Фуга тонет сама в себе, в море переплетающихся голосов, и расплывается в неясность. Середина финала странная, но заключение хорошо, как и заключение первой части» (II, 791).

<sup>III</sup> Вот с какого объявления 25 июня 1914 года Прокофьев начинает свой хронограф по первому балету: «Новость будущего дягилевского сезона: два балета: «Свадьба» Стравинского и мой балет. Дягилева, очевидно, натаскали современники. Когда теперь меня с ним познакомил Нувель, то он прямо завел речь о балете. Я попробовал перенести на

оперу и на “Игрока”, но из этого ничего не вышло. В “Маддалене” мне понравился сюжет. Итак: до августа включительно я занимаюсь Симфониеттой, а мне делают русский балетный сюжет. В конце ноября я должен представить клавир (приблизительный), а в марте партитуру. Но Нижинский, который будет ставить балет, может уехать на рождество в Америку, — тогда он не успеет поставить и разучить с артистами. Поэтому есть вариант отложить новый балет до сезона 1916-го, а в 1915-м *поставить балет из сюиты моих фортепианных пьес*, которые я за зиму сынструментирую. Наконец, вариант третий, специфический дягилевский, — поставить мой 2-й концерт, который его приводит в восторг. Но подобрать к нему сцену мудрено. В крайнем случае я готов на третий вариант, ибо он мне делает отличную пианистическую карьеру. На днях сюда приедет Нижинский, и мы втроем будем решать дело. Благодаря этим переговорам, я имею вход на все спектакли, которые идут с огромным успехом и на которые иначе трудно достать место [Переписка. С. 117. Выделено мной. — Е. Д.]

13 августа. Дягилев со мною простился словами, что он обязательно желает мой балет в будущем сезоне. Во время проезда моего через Петербург меня познакомили с Городецким, который, по-видимому, довольно живо заинтересовался идеей написать балет и обещал сделать либретто в ближайшие две недели. Я не знаю, будут ли дягилевские сезоны в будущем году, вообще, останется ли что-нибудь от Европы, но война войной, а если Городевич пришлет мне хорошее либретто (общие принципы которого мы уже совместно обдумали, то я балет напишу и весьма заковыристый» (Переписка. С. 120).

Вся последующая дневниковая информация охватывается октябрём 1914 года.

«9 октября. Сюжет Городецким был написан слегка, не окончен и весьма незначителен по содержанию. Вращается в области идолов IX века. Неожиданно мне понравился это аромат, а быки, которые проплывают по небу, предшествуя солнечному восходу, привели меня в восторг. Мы начали обсуждать сюжет. Кроить так и сяк, изобретать, сочинять. Я обнаружил массу сочинительских талантов, горячился, старался и гордо могу сказать, что половину придумал я. В результате через час балет в пяти картинах был сочинен.

1-я картина. У Бога Велеса (он же солнце) есть дочь, веселая богиня Ала. Ее хочет похитить иностранный темный Бог Тар, но он бессилен против света солнца (Велеса). Солнце заходит. Тар выкрадывает Алу. Тогда простой смертный, певец бросается в погоню, чтобы спасти ее, ибо он влюбился в богиню.

2-я картина. Вечер. Эпизод преследования. Певцу удается вырвать Алу, но черный Бог отбирает ее обратно.

3-картина. В северном фиорде. Ала на цепи Тара. Ночь. Тар хочет овладеть ею, но каждый раз в этот момент проглядывает из-за туч луна. В лучах ее появляются лунные девы. Против света Тар бессилен. И лунные девы защищают Алу.

4-я картина. Рассвет. Певец опять настигает Тара. Бой. Смертный убит. По небу идут быки, всякая чертовщина и восходит солнце — Велес, выехавший искать дочку. Он поражает Тара, и в тот же момент с Алы спадают цепи. Она полюбила певца и поражена его смертью.

5-картина. День. Декорация первой картины. Велес через сожжение превращает храброго защитника в божество А Ала же бросается в костер за телом возлюбленного и, наоборот — превращается в смертную. Увы, они снова различны.

Городецкий очень стоит за такой конец. Я ничего не имею против, если его удасться понятно для публики изобразить. Я смеюсь, что это конец напоминает анекдот про двух друзей, лифт и лестницу. Когда один ехал в шестой этаж, другой сбегал вниз по лестнице, потом наоборот, затем оба ждали и т. д., никак не умудряясь встретить друг друга [I, 509].

*20 октября.* Сегодня и Городецкий, и я придумали по варианту начала, но оба пришлось отвергнуть. Он придумал, чтобы певец, затесавшись в компанию жертвоприносящих жриц похитил бы Алу, на него накинулись жрецы, а во время спора Чужбог совсем бы унес Алу. Я возразил: Раз певец похитил Алу, значит он оскорбил богов, и это противоречит его обращению в идола в 5-й картине.

Я придумал, чтобы при поднятии занавеса при лежащем ниц народе, следовала бы пышная похоронная процессия с телом убитого не певца, а витязя. Жрецы взывают, Ала воскрешает его. Ликование. Чужбог похищает Аллу, благородный витязь бежит ее спасать. Это, безусловно, эффектное начало, но Городецкий запротестовал, что акт воскрешения мертвых не свойственен древнеязыческим славянским верованиям. Он пришел в восторг от сочных обрывков, которые я ему наигрывал, по-видимому, вдохновился и сказал, что придумает начало [I, 519].

*24 октября.* Мало сочинил, но довольно подробно обдумывал Четвертую картину. Ведь это несчастье работать с таким неизобретательным Городецким. Вместо того, чтобы писать только музыку, надо еще придумывать всю сцену! [I, 517.]

*27 октября.* Порядочно сделал в танце Алы перед Велесом. Я доволен и формой его: 1) порыв радости освобождения; 2) какой-то мистический обряд; 3) как бы немного аффекированная благодарность и 4) радостный танец [I, 518].

*29 октября.* За балет сел лишь в 11. Обдумывал солнечный восход в 4-й картине. Мне в данном случае представляется он не как явление природы, а как шествие небесных сил, завершающееся появлением Бога Солнца. Неожиданное открытие: мой балет грозит стать длинным. Слишком лаконичным быть не следует, но просто лаконичным — необходимо.

*31 октября.* Сегодня хотел кончить третью картину, но не удалось, хотя осталось мало: конец последней атаки Чужбога на Алу и краткое заключение. Тут я столкнулся с некоторой трудностью: с одной стороны, каждая последующая из трех атак Чужбога должна быть сильней, но, с другой стороны, последнюю нельзя сильно инструментовать и пускать в ход медь, дабы закусисная труба прорезала весь хаос» (I, 519).

О том же Прокофьев сообщил в письме Мясковскому от 12 декабря: «Я почувствовал оркестровые краски и, не дописав балета, принялся за инструментовку, наслаждаясь всякими комбинациями» (Переписка. С. 130).

<sup>IV</sup> Вот дневниковый хронограф работы над «Днепром»:

*4 сентября 1930 года.* Был у Лифаря; он вручил мне толстую пачку денег: традиция тысяч, первый взнос за мой балет.

*9 сентября.* Был в Париже и привез в автомобиле Лифаря, Нувеля и Корибута. Приятно дохнуло дягилевской атмосферой... Играл отрывок квартета и балета — нравилось.

*10 сентября.* Работал над балетом, Между делом делаю оркестровку сюиты из «Блудного сына», из тех частей его, которые не вошли в 4-ю симфонию. Всё сцепилось легко, кроме заключения сюиты, которое надо сочинить — не выходит.

*20 сентября.* Сел за балет [II, 782 – 783].

*29 сентября.* Собрались Лифарь, Нувель, Ларионов и Гончарова. Я играл балет кроме трех недописанных номеров. Но либретто не выклеивалось. Хорошая идея — сколотить балет, исходя из балетной и музыкальной форм, но подогнать сюжет к этому скелету не так просто.

*6 ноября.* В Орéга на «Прометее» Бетховена, постановка которого создала Лифарю положение в Орéга. Про постановку Лифаря я не могу сказать, так ли она хороша. Увер-

тюру к балету я очень люблю, особенно главную партию у струнных. Дальше, в балете, музыка много хуже, хотя мелькает тема, впоследствии взятая Бетховеном для его 3-й симфонии. Важный прецедент для защиты от нападков на мои Третью и Четвертую симфонии» (II, 785).

Последняя запись касается премьеры «Днепра». Она датирована 8–17 декабря 1932 года, Париж. «Вечером репетиция “Днепра” в Орéга на сцене с оркестром, в декорациях и частично в костюмах. Несоответствия: 1) Лифарь в музыке и музыка – кое-где, особенно в первом номере, где огромные группы под легкую музыку; 2) декорации Ларионова и музыка; его декорации лишены поэзии. Музыкальная сторона оставляет желать многого, хотя Ф. Гобер [дирижер спектакля] старается, но “сенаторы” (так Стравинский называет музыкантов из Grand Орéга за старый и важный вид) играют фальшиво и плохо следуют за оттенками. Руше (директор Grand Орéга) покрикивает на Лифаря; от форсисности последнего ничего не осталось: старик подмял... Под конец у меня стычка с Лифарем, придумавшим вдруг поднимать занавес во время вступления – а на сцене ничего [II, 819].

Шестнадцатого, накануне отъезда в Америку, премьеры «Днепра», и по несчастному совпадению первый концерт “Тритона”, в котором первое парижское исполнение моей Сонаты для двух скрипок, также очень милой Сонатины Онеггера для скрипки и виолончели. Мою сонату чрезвычайно здорово играют Душкин и Сетанс, лучше, чем в СССР. Чрезвычайный успех. Затем едим в Орéга где “Днепр” последним номером. Стравинский тоже поспевает в оба места и называет сонату сокровищем. В Орéга ложа: мы с Пташкой, двое Самойленок и м-м Сигетти. Оркестр играет лучше, чем накануне на генеральной репетиции. Декорации тоже выглядят лучше – исправили освещение, но Гончарова костюмами не блеснула. После первой картины довольно значительный успех – танцу Лифаря. В конце успех малый, меня пытаются вызвать, но я не иду на сцену. После длиннейшего спектакля публика спешит домой. По окончании со сцены традиционное объявление о первом представлении: музыка Пва, хореография Лифаря. Ларионов в бешенстве, что про него ни слова. Идем с Пташкой за кулисы позвать руки Руше, Лифаря и двух балерин» (II, 819–820). *Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М., 1994.*

Книжное издание

**Елена Борисовна Долинская**

**ТЕАТР ПРОКОФЬЕВА**

*Исследовательские очерки*

Редактор Э. Плотица  
Художник М. Цветкова  
Компьютерная верстка К. Алексеенко

Форм. бум. 70x90<sup>1</sup>/<sub>6</sub>. Печ. л. 23,5.  
Уч.-изд. л. 25,85. Изд. № 11662.  
Тираж 1 000 экз. Цена договорная.

Издательство «Композитор»  
127006. Москва, Садовая-Триумфальная, д. 14/12  
Тел. 650-16-70  
E-mail: [kompozitor@kompozitor.ru](mailto:kompozitor@kompozitor.ru)

Отпечатано в ФГУП Издательство «Известия» УД П РФ.  
Генеральный директор Э. А. Галумов  
127994, ГСП-4, г. Москва, К-6, Пушкинская пл., д. 5.  
Контактные телефоны: 694-30-20, 694-36-36. e-mail: [izd.izv@ru.net](mailto:izd.izv@ru.net)  
Заказ № 2124.

ISBN 978-5-4254-0030-7



9 785425 400307