

НАШ ВЕЛИКИЙ

Прокофьев на сцене

Большого театра

19 мая 1937

«Любовь к трем апельсинам».

Дирижер — Н. Голованов.
Режиссер-постановщик — А. Дикий.
Художник — И. Рабинович.

21 ноября 1945

«Золушка».

Дирижер — Ю. Файер.
Балетмейстер-постановщик — Р. Захаров.
Художник — П. Вильямс.

23 декабря 1946

«Ромео и Джульетта».

Дирижер — Ю. Файер.
Балетмейстер-постановщик — Л. Лавровский.
Художник — П. Вильямс.

12 февраля 1954

«Сказ о каменном цветке».

Дирижер — Ю. Файер.
Балетмейстер-постановщик — Л. Лавровский.
Художник — Т. Старженецкая.

21 января 1959

«Петя и Волк».

Дирижер — Г. Жемчужин.
Балетмейстер-постановщик — А. Варламов.
Художник — В. Клементьев.

7 марта 1959

«Каменный цветок».

Дирижер — Ю. Файер.
Балетмейстер-постановщик — Ю. Григорович.
Художник — С. Вирсаладзе.

15 декабря 1959

«Война и мир».

Дирижер — А. Мелик-Пашаев.
Режиссер-постановщик — Б. Покровский.
Балетмейстер — Р. Захаров.
Хормейстеры — А. Рыбнов, А. Хазанов.

8 октября 1960

«Повесть о настоящем человеке».

Дирижер — М. Эрмлер.
Режиссер-постановщик — Г. Ансимов.
Художник — Н. Золотарев.
Хормейстеры — А. Рыбнов, И. Агафонников.

10 февраля 1963

«Подпоручик Киж».

Дирижер — А. Жюрайтис.
Балетмейстеры-постановщики — О. Тарасова, А. Лапури.
Художник — Б. Мессерер.

4 апреля 1970

«Семен Котко».

Дирижер — Ф. Мансуров.
Режиссер-постановщик — Б. Покровский.
Художник — В. Левенталь.
Хормейстеры — А. Рыбнов, А. Хазанов.

7 апреля 1974

«Игрок».

Дирижер — А. Лазарев.
Режиссер-постановщик — Б. Покровский.
Художник — В. Левенталь.
Хормейстеры — И. Агафонников, С. Гусев.

20 февраля 1975

«Иван Грозный».

Дирижер — А. Жюрайтис.
Балетмейстер-постановщик — Ю. Григорович.
Художник — С. Вирсаладзе.

26 июня 1979

«Ромео и Джульетта».

Дирижер — А. Жюрайтис.
Балетмейстер-постановщик — Ю. Григорович.
Художник — С. Вирсаладзе.

9 февраля 1981

«Война и мир».

Дирижер — М. Эрмлер.
Режиссер-постановщик — Б. Покровский.
Художник — Н. Золотарев.
Хормейстеры — А. Рыбнов, С. Лыков, Н. Садиков.

НОВАТОР МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Прокофьев — гений, Прокофьев — классик, гордость и слава советского музыкального искусства, один из тех, чьи имена золотыми буквами вписаны в историю отечественной и мировой музыкальной культуры. Сегодня это истина, известная всем, и не только любителям, знатокам музыки. Но недаром говорят: чтобы хорошо разглядеть очень высокую гору, надо отойти от нее на некоторое расстояние. Вокруг творчества Прокофьева в пору его молодости, да и позднее, долго не утихали споры. Иных современников когда-то возмущала ошарашивающе смелая, «варварская» новизна, каскады диссонансов, мускулистые «футбольные» ритмы, иные с восторгом приветствовали буйный стихийный напор его ранних фортепианных пьес, «Наваждений» и «Сарказмов», сонат и концертов, Скифской сюиты.

Однако прокофьевские инструментально-симфонические произведения, пусть и сквозь критическую полемику, прокладывали себе дорогу в жизнь куда легче и быстрее, чем его произведения для музыкального театра, а особенно оперы. Не странно ли это на первый взгляд? Ведь именно театр был для Прокофьева едва ли не центральной, самой притягательной сферой деятельности, влечение к которой пробудилось у него уже в детском возрасте,

каноны оперности (и критерии «дансантиности»), он как бы мощным броском оставлял позади не только уровень слухового сознания широкой аудитории, но порою и слуховое сознание артистов исключительной чуткости, исключительного масштаба. Достаточно напомнить хотя бы о легендарных обстоятельствах первого знакомства Галины Улановой с музыкой балета, партия Джульетты в котором вскоре сделалась коренной среди лучших ролей великой балерины. Подобных — или похожих — инцидентов, иногда не так часто, и сравнительно быстро разрешавшихся, немало попадает на страницах биографии Прокофьева. Одухотворенная красота, сила, национальная почвенность его театральных образов раскрывались не вдруг, они требовали постепенного вживания, вчувствования, терпеливой и вдумчивой выработки новой лексики, системы исполнительских средств.

Если поначалу на редкость выразительная, упругая, богатая портретно — характеристическими деталями ритмика балетов воспринималась как «неудобная», трепетная лирика как сухая, холодноватая, а трагические взрывчатые кульминации как не в меру жесткие, то в опере «помехи» были еще значительнее. Вместо гладкого, напевного поэтического

победу, завоеует горячее признание публики и прессы.

Это оказалось возможным благодаря общей эволюции музыкального восприятия. За последние два-три десятилетия люди по-другому услышали музыку Прокофьева. Время активно работало в его пользу, и на фоне различных музыкальных новаций явственно обозначилась подлинная классичность его искусства, необыкновенная для XX века щедрость мелодического дара. Терпкость гармонического языка и сочетаний оркестровых тембров перестала отпугивать, их научились понимать и ценить, ощущать органическую целесообразность любого выразительного средства, огромную идейную и эмоционально-психологическую содержательность, заложенную в его произведениях.

Конечно, к ним неоднократно обращались и раньше, особенно начиная со второй половины 50-х годов. «Война и мир» в МАЛЕГОТЕ, Киеве, театре имени Станиславского и Немировича-Данченко, затем Новосибирске и Большом театре; «Обручение в монастыре» в театре имени Станиславского и Немировича-Данченко; «Семен Котко» в Перми, потом Тбилиси и Большом театре — все это были заметные вехи развития нашей музыкальной культуры. А вот к «Игроку» театры словно побаивались приступить. Тем дороже, что воплотило эту партитуру, справедливо считавшейся наиболее сложной, коварной, принесло столь первоклассные результаты. Такой спектакль, как «Игрок», служит и ответственным экзаменом, и плацдармом для эксперимента, и великолепной школой мастерства, позволяет исполнителям раскрыть некие новые, порою неожиданные грани дарования. Кто подозревал у А. Огнивцева талант к острохарактерному, почти гротесковому амплуа? Его Генерал — блестяще вылепленный образ, одновременно живой, абсолютно правдивый и беспощадно сатирический.

Алексей Иванович А. Масленникова потряс пронзительным драматизмом воплощения душевной смятенности героя; равной тонкости, силы и глубины психологического анализа роли он, пожалуй, еще не достигал.

Я назвала для примера двух исполнителей, тогда как стоило бы сказать доброе слово и о многих других; так, в частности, нельзя не сказать самых хороших слов об Е. Кибкало — одном из первооткрывателей прокофьевской интонации в опере (вспомним его Алексея в «Повести о настоящем человеке» и князя Андрея в «Войне и мире»). Очень интересные вокально-сценические краски были у А. Кривчени в образе Ткаченко («Семен Котко»).

Особо хочу отметить большую роль Б. Покровского в пропаганде оперного наследия С. Прокофьева.

Мне хочется подчеркнуть, что

прокофьевские интонационные портреты, в которых заключена и внутренняя правда образа, и поразительно меткая обрисовка внешнего, физического поведения персонажа, пластики жестов, мимических нюансов, способны продиктовать интенсивное обогащение сценической палитры.

Смелые, интересные поиски формы дают себя знать в ряде следующих работ Большого театра, допустим, «Мертвых душах» Р. Щедрина (опере, где, кстати, присутствуют элементы индивидуально претворенного воздействия Прокофьева).

Так же, как актерские находки, актерское раскрепощение и навык вокальной интонации современного типа, обретенные в работе над «Игроком», «Мертвыми душами», дают о себе знать в недавних постановках «Катерины Измайловой» и «Войны и мира». При сравнении новой «Войны и мира» со спектаклем Большого театра конца 50-х годов сразу чувствуется, насколько свободнее, естественнее начали певцы «дышать» в стихии прокофьевского мелоса, насколько ближе, роднее, доступнее сделалась для них эта дивная музыка. Эту новую постановку «Войны и мира» по своему идейному патристиче-



Г. Калинина — Наташа Ростова и Ю. Мазурок — Князь Андрей в сцене из оперы «Война и мир».

так что двенадцати лет от роду он успел стать автором трех опер... И вот в этой-то сфере ему пришлось натолкнуться на наибольшее количество всевозможных препятствий, поражений, разочарований.

Тезис о пресловутом, якобы эстетически неизбежном консерватизме оперно-балетной сцены, избитый и без усталости повторяемый, вряд ли пригоден в качестве серьезного, исчерпывающего объяснения этого факта. Правда, разумеется, заразить энтузиазмом к новому, необычному сочинению целую труппу — собрание многих и разных волей, вкусов — гораздо труднее, чем найти поддержку в лице отдельного крупного солиста или дирижера, по-хозяйски определяющего репертуарную линию оркестра. (Фортепианные произведения автор, превосходный пианист, пропагандировал сам). Нет, тут влияли некие причины глубинного творческого порядка, коренившиеся в природе, направленности прокофьевского новаторства.

В театральную музыку он вкладывал неумную энергию исканий, рвался к новым берегам, с бескомпромиссным радикализмом боролся против всего того, в чем усматривал проявление рутинности, штампа, пассивно-изживенческого следования традициям, симптому остошения жанра. И, будучи гением, опережал время. Ломая неприемлемые ему

текста либретто — разговорная проза, целыми фрагментами перенесенная из литературных первоисточников, да каких! Достоевский, Толстой, например, с их тяжелой синтаксической структурой. Вместо конструктивно закруженных арий и ансамблей — диалог, иногда совсем бытовой,琐碎ный и многословный. Вместо мелодий, выигранных для демонстрации вокальных данных, — сложный, нередко угловатый интонационный рисунок, будто нарочно не позволяющий спокойно и вволю распеться, нерасторжимая смесь ариозных и декламационных оборотов. Быстрота и напряженность чередования сцен-кадров, обилие эпизодических фигур, каждая из которых обладает выпуклой рельефностью и должна быть заботливо реализована вокально и сценически, хоть бы ей и было уделено всего несколько тактов партитуры... Стоит ли удивляться, что при попытке поставить «Игрока» в Мариинском театре, предпринятой в 1917 году Мейерхольдом, рьяным поклонником таланта Прокофьева, в труппе разразился целый скандал, и на защиту «какофонической» оперы поднял голос лишь выдающийся певец и актер, тенор И. Алчевский. Пройдет почти шестьдесят лет нрежде, чем «Игрок», наконец, зазвучит в Большом театре, принесет коллективу яркую художественную



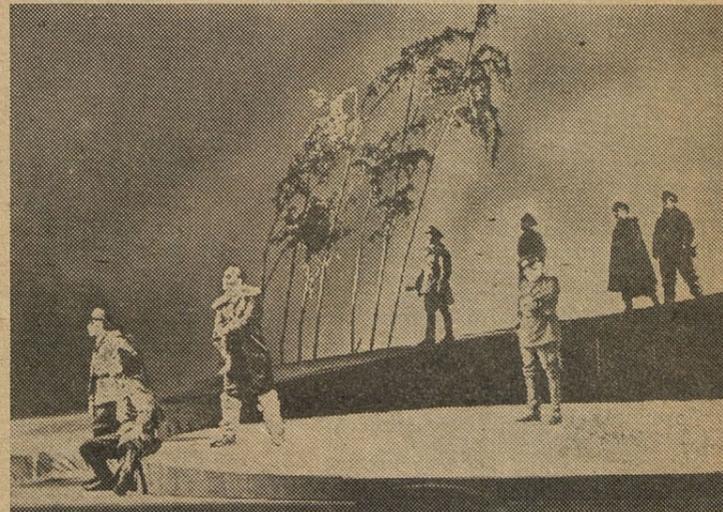
А. Масленников — Алексей Иванович (опера «Игрок»).

скому звучанию смело можно назвать своего рода «Иваном Сусаниным» XX века.

Но сокровищница музыкально-театрального наследия композитора отнюдь не полностью исчерпана. Великолепный «Огненный ангел», давно и с успехом ставший за рубежом, в том числе в ряде социалистических стран, у нас, на родине Прокофьева, не исполнялся никогда. Только понаслышке мы знаем об открытии рукописи оперы «Маддалена», считавшейся утерянной.

Можно пометить, что когда-нибудь будет организован особый театр — «дом Прокофьева», посвященный пропаганде всех его оперных и балетных произведений. Сейчас эту почетную миссию несет на своих плечах в основном Большой театр. Несет с честью, как и подобает первой сцене страны. Пожелаем ему не успокаиваться на достигнутом, ибо впереди еще много заманчивых свершений.

Марина САБИНИНА,



Сцена из оперы «Повесть о настоящем человеке».

С О В Р Е М Е Н Н И К

ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ

Значение музыки С. С. Прокофьева для развития балетного театра во всем мире — огромно. Его новаторские произведения — в частности три многоактных балета («Ромео и Джульетта», «Золушка» и «Сказ о каменном цветке») — занимают важное место и в истории балетной труппы Большого театра.



Г. Уланова — Джульетта и М. Габович — Ромео в балете «Ромео и Джульетта» (постановка Л. Лавровского).

новки «Золушки» музыка С. Прокофьева стала желанной гостьей на сцене Большого театра.

Балет «Ромео и Джульетта» был поставлен Л. Лавровским в 1940 году в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова, а в 1946 году перенесен в Москву. Постановка Л. Лавровского — высшее достижение советского балетного театра 30—40-х годов, эпохи балета-пьесы. Это сложный многоплановый спектакль, где удалось воспроизвести основные перипетии трагедии Шекспира, а главное — четко передать ее основную идею: единоборство гуманистического начала с кровавыми силами Средневековья.

Балет Л. Лавровского можно причислить к произведениям классическим. Однако это вовсе не значит, что лучше постановки не создать или что смысл музыки С. Прокофьева в нем уже исчерпан. Отнюдь нет, и музыка открывает возможности иного и притом более глубокого прочтения. Точнее — различного прочтения. Недаром балет этот многократно ставили и продолжают ставить по-новому на протяжении последних двадцати лет. Только Ю. Григорович за последние годы дважды обращался к этой музыке, создав две различные редакции балета «Ромео и Джульетта» — на сцене Парижской оперы и в Большом театре.

После «Ромео», показанного на сцене Большого театра в 1946 году, труппа хотела продолжить работу с С. Прокофьевым. Сам композитор тоже мечтал о новом балете и начал в 1950 году писать «Сказ о каменном цветке». Премьера состоялась в 1954 году, когда автора уже не было в живых. Но на этот раз встреча Л. Лавровского с С. Прокофьевым не привела к удаче.

Всего три года отделяют постановку Л. Лавровским «Сказа о каменном цветке» от спектакля, созданного в 1957 году Ю. Григоровичем в Ленинграде и в 1959 году перенесенного на сцену Большого театра. Но это — произведение другой эпохи. Более того — произведение, открывшее новую эпоху в истории советской хореографии.

В советском искусстве этого периода вспыхнул интерес к внутреннему миру человека с его противоречиями и борениями. На первый план вышли проблемы нравственного становления личности, ее ответственности, ее прав. Приобщаясь к этой тематике, хореографы искали опору в музыке. Здесь особую роль сыграл С. Прокофьев с его балетами, глубины которых не могли быть раскрыты пока хореографы решали спектакль, исходя из внешнего конфликта, противопоставляя личность и среду, но не исследуя конфликтов внутренних, протекающих в душе человека.

«Каменный цветок» — первое значительное произведение Ю. Григоровича — намечает и основные тенденции творчества хореографа.

В этом балете сказочный сюжет несет мысли, важные для современности. Спектакль рассказывает о творческом беспокойстве, вечной неудовлетворенности художника. Ни уход в мир фантазии в поисках «тайны камня», ни реальность, когда художник к ней возвращается, в отдельности не приносят счастья. Человек стремится к гармонии мечты и действительности.

Начиная со спектакля Ю. Григоровича 1957 года, советский балет вступил в полосу расцвета, когда значительно более разнообразными стали формы спектаклей, расширилась их тематика. В числе балетов, появившихся на сцене Большого театра, были и прокофьевские, точнее — балеты, в которых использовалась его музыка.

Одной из отличительных черт

балетного искусства последних десятилетий стало стремление ставить спектакли на музыку, самими композиторами для этой цели не предназначенную. Внимание привлекла, в частности музыка, написанная С. Прокофьевым для кинофильмов. В 1963 году балетмейстеры О. Тарасова и А. Лапури обратились к сюите «Подпоручик Киж», куда вошла музыка к кинофильму по произведению Ю. Тынянова.

Саркастический юмор, свойственный С. Прокофьеву, сравнительно мало проявился в его многоактных балетах. Сюита «Подпоручик Киж» позволила сочинить балет в жанре столь редко встречающейся на нашей сцене сатирической комедии. В спектакле была найдена лаконичная и выразительная форма театрального гротеска в сочетании танца и сценографии.



Ю. Владимиров — Иван (балет «Иван Грозный»).

К музыке С. Прокофьева обратился театр и в 70-х годах, когда у мастеров хореографии возникла смелая идея раскрыть на балетной сцене одну из самых сложных и конфликтных страниц русской истории — эпоху Ивана Грозного. Ю. Григорович, увлеченный музыкой к кинофильму С. Эйзенштейна, задумал положить ее в основу балета. Усилиями композитора М. Чулаки была создана партитура, где наряду с музыкой к фильму использованы и другие произведения С. Прокофьева. На эту музыку и был поставлен Ю. Григоровичем балет «Иван Грозный» в Москве в 1975 году, а полтора года спустя — в Париже.

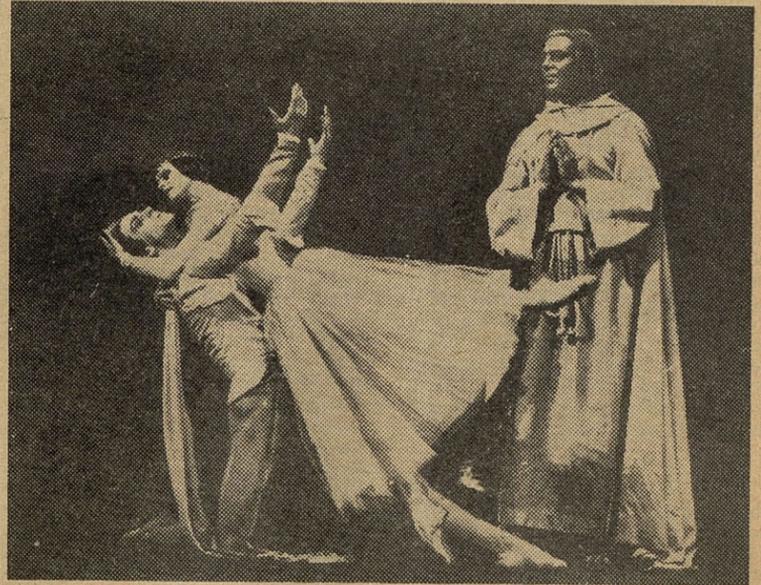
Итак, каждое десятилетие жизни балета Большого театра отмечено встречами с Прокофьевым.



Н. Тимофеева — Хозяйка медной горы и В. Васильев — Данила в балете «Каменный цветок».

Возможности эти далеко не исчерпаны. Ведь на родине композитора не были поставлены его ранние балеты «Блудный сын», «Стальной скок», «На Днепре», в Москве никогда не шел и «Шут». Хотелось бы увидеть в 80-е годы и эти балеты на сцене Большого театра.

Елена ЯКОВЛЕВА.



Н. Бессмертнова — Джульетта, А. Богатырев — Ромео и В. Романенко — Патер Лоренцо в балете «Ромео и Джульетта» (постановка Ю. Григоровича).

СОВРЕМЕННОИКИ О ПРОКОФЬЕВЕ

С именем Сергея Сергеевича Прокофьева связана музыкальная жизнь почти всей первой половины двадцатого века. Его молодой темпераментный голос, впервые прозвучавший в начале девятисотых годов, отчетливо слышался на протяжении всех последующих пятидесяти лет. Шумное разнообразие событий музыкальной жизни этих лет не смогло заглушить звонкого голоса С. С. Прокофьева, творческая деятельность которого была столь же кипучей, сколь плодотворной.

Д. ШОСТАКОВИЧ.

Неутолимое стремление к новизне сочеталось у Прокофьева с великодушным знанием классической музыки, с глубоким уважением к незыблемым эстетическим законам музыкального искусства. Весь путь Прокофьева отмечен непрестанным развитием выразительного, глубоко самобытного индивидуального языка. И на всем протяжении этого большого пути композитору удавалось оставаться самим собой, создавать волнующие и яркие произведения, новые и по содержанию, и по стилю, и по языку.

...Прокофьев был ярким врагом всего серого, прилаженного, рафинированно-сентиментального, конфертно-красивого. Он требовал от искусства смелой мысли, вдохновения, самостоятельности в решении художественных задач.

А. ХАЧАТУРЯН.

Его творчество способно возгораться темами не только национальными, историческими, народно-патриотическими: отечественными войнами XIX, XVI или XIII веков (периода «Войны и мира», Ивана Грозного, Александра Невского).

Его терпкий талант, попав в страстное окружение шекспировской Италии Возрождения, вспыхивает

балетом лиричнейшей из трагедий великого драматурга... И везде — искание: строгое, методичное, роднящее Прокофьева с мастерами раннего Возрождения, где живописец — одновременно и философ, а скульптор — неразрывно математик.

Везде свобода от импрессионистического «вообще» и приближенности мазка или размazanного цветового «пятна».

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

Сергей ЭЙЗЕНШТЕЙН.

Отпечаток мужественности, энергии, сосредоточенности, какой-то интеллектуальной неутомимости при глубочайшей способности к лирике лежит на всей музыке Прокофьева.

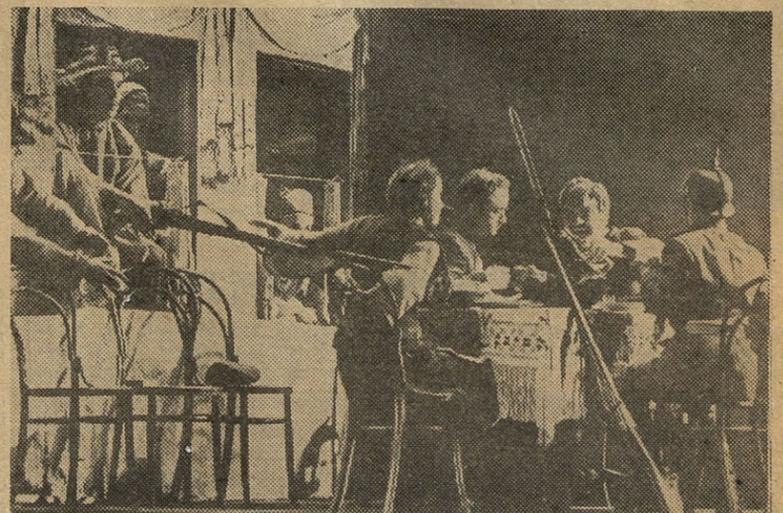
Г. НЕЙГАУЗ.

Один из первых он передал в музыке бури своего века. Он вырос в дореволюционные годы, он знал назубок азбуку классической гармонии, он любил подлинную гармонию, но еще больше он любил правду в искусстве: он умел слушать время.

Илья ЭРЕНБУРГ.

Судьба оперы «Война и мир» вновь и вновь доказывает неодолимость нового, прогрессивного, неизбежно пробивающего себе дорогу в искусстве. Новое, необычайное почти всегда встречает сопротивление людей, привыкших в какой-то мере мыслить по шаблону, ходит «по проторенным дорожкам». Но проходит время, и те же люди, поняв, почувствовав прелесть нового, начинают с такой же искренностью его хвалить, как раньше отвергали.

С. САМОСУД.



Сцена из оперы «Семен Котко».



О. Лепешинская — Золушка и А. Преображенский — Принц в балете «Золушка».

оставленный Р. Захаровым и оформленный П. Вильямсом. Личная сказка С. Прокофьева отличалась несколько иной, чем у композитора, трактовкой. На первый план вышла феерия. Балет оражал пышностью, зрелищностью, постановочными трюками. Но истинная глубина музыки, ее лирика, ее юмор остались в том спектакле нераскрытыми. Тем не менее с момента поста-



Р. Стручкова — Фрейлина в балете «Подпоручик Киж».