СОКРОВИЩА СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

РАССКАЗЫВАЕМ ОБ ОПЕРЕ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА «ВОЙНА И МИР».

СЛУШАЯ ВРЕМЯ...

ОЧЕНЬ ЧАСТО, почти каждый день, мы находим в редакционной почте письма о музыке. Наши читатели делятся своими впечатлениями, о многом спрашивают, многое их волнует.

Миллионы людей любят музыку, любят горячо, по-настоящему, серьезно. Они очень внимательны, и новое, интересное, спорное, может быть, поначалу непонятное, мимо них не проходит, заставляет подумать, поразмыслить, определить свое отношение.

Пишут разное. Одни с безапелляционностью, достойной лучшего применения, отказывают новой опере в праве на жизнь. Другие говорят: «не понятно» или «не все понятно»; они хотят разобраться, просят помочь. Таких писем больше, и во многих из них просьба — рассказать об оперном творчестве Сергея Сергеевича Прокофьева, о его «Войне и мире». Сегодня мы попробуем это сделать.

Читатели проявляют горячий интерес и к другим областям культуры — литературе, живописи, скульптуре, театру, кино. «Известия» будут систематически публиковать на своих страницах отдел «Сокровища советской культуры».

ЛЕТОМ 1941 года, вскоре после начала войны, композитор Сергей Сергеевич Прокофьев пришел в Комитет по делам искусств с творческой заявкой — он хочет и будет, непременно будет писать оперу «Война и мир» по мотивам романа Льва Толстого. У Прокофьева было намечено много других работ; но пришла война, композитор все их отложил в сторону, чтобы немедленно приняться за сочинение оперы. План либретто разработали сам Сергей Сергеевич и его жена Мирра Мендельсон-Прокофьева.

Сочинение оперы «Война и мир» было для композитора актом высокого патриотизма — он хотел сражаться с врагом оружием своего искусства. Воплотить на сцене героев толстовской исторической эпопеи — значило в те тяжелые первые дни войны напомнить о давно прошедшем, об испытаниях 1812 года, и тем самым сказать зрителям и слушателям: на долю народа и тогда выпали страдания неслыханные, смертельная опасность нависла над родной землей. Выдюжил народ в 1812 году! Тем более выдюжит сейчас! И недаром сам Прокофьев писал, что «в основу оперы должны лечь те события, которые близко примыкают к 1812 году». Некоторые параллели напрашивались сами собой.

В дни, когда враг стремительно двигался в глубь страны, в затемненной Москве увидеть грядущее солнце победы — это было характерно именно для советского художника. Его вера опиралась не только на знание исторического прошлого, но и на глубочайшее чувство современности. Великая революция, социалистические преобразования сделали родную страну, народ непобедимыми.

Советские музыканты много и мужественно работали в дни Великой Отечественной войны. Они создали немало песен, ораторий, опер, симфонических сочинений. Но среди них два монументальных произведения в памяти народной останутся, как два нерукотворных памятника великой эпохи, — Седьмая симфония Дм. Шостаковича и опера С. Прокофьева «Война и мир».

ЖИТЬ — означало для Прокофьева творить, проще говоря, ежедневно писать музыку. Здесь соединялись у композитора и потребность непрерывного созидания, и поразительная культура творческого труда, привычка сидеть, как говорится, у нотного стана, как рабочий стоит у своего станка. С партитурным листом в руке Прокофьев и умер в марте 1953 года.

Чайковский когда-то писал: «Моцарт, Бетховен, Шуберт, Мендельсон, Шуман сочиняли свои бессмертные творения совершенно так, как сапожник шьет свои сапоги, т. е. изо дня в день и, по большей части, по заказу. В результате выходило нечто колоссальное».

Так относился и так же владел своим композиторским ремеслом и сам Чайковский. Таким ремесленником из цеха Моцартов, Бетховенов, Чайковских был Прокофьев, и поистине грандиозными были результаты его творческого труда.

Несмотря на невзгоды военного быта, Прокофьев с поразительной быстротой, и я бы сказал, с упоением писал свою оперу. В 1942 году он завершил эскиз всего произведения, а в апреле 1943 года закончил инструментовку. Сроки эти покажутся совершенно сверхъестественными, сказочными, если иметь еще в виду те громадные, особые, казалось бы, непреодолимые трудности, которые стояли перед автором оперы в первом своем варианте, включавшей одиннадцать картин. (Потом композитор добавил еще две большие картины)...

Но Прокофьев был не из тех, кто отступает перед трудностями. Скорей наоборот. Трудности всегда влекли его, подзадоривали, подстегивали энергию, будили фантазию. С особым удовольствием и, можно сказать, азартом он всегда брался именно за трудное, дотоле небывалое, сопряженное с творческим риском. Для искусства Прокофьева словно не существовало преград, непререкаемых «нельзя».

Нельзя? А почему нельзя? До того, как, скажем, Мусоргский создал своего «Бориса Годунова», нельзя было и подумать сочинять оперу на белые пушкинские стихи. До того, как был написан «Евгений Онегин», никто не мог и вообразить себе, что из пушкинского романа может получиться опера. Чайковский сам чуточку сомневался — **опера** ли его «Онегин» — и на всякий случай даже назвал ее «лирическими сценами» (а Цезаря Кюи — куда уж именитый был критик — угораздило даже **после** того, как «Онегин» был признан замечательным творением, назвать оперу Чайковского... мертворожденным сочинением).

Впрочем, вся история оперы изобилует тысячами «нельзя», которые в руках гениев становились тысячами «можно».

«ЗАБЛУЖДЕНИЯ», «опасности», трудности подстерегали Прокофьева буквально на каждом шагу, пока он писал свою оперу. Как в либретто использовать толстовскую прозу? Неужели перекладывать Льва Толстого в стандартные оперные вирши? А почему, собственно говоря, нельзя попробовать в либретто обойтись по возможности без стихов? Еще в 1914 году сам Прокофьев написал «Гадкого утенка» на прозаический текст сказки Андерсена. А разве Римский-Корсаков, к примеру, в либретто «Майской ночи» не сохранил по возможности разговорный гоголевский текст?

Все это случайно подвернувшиеся примеры. Ну, а если б подобных в прошлом не существовало — почему бы советскому композитору не попробовать, не пойти на рискованный эксперимент?

Прокофьев пошел на эксперимент. Поначалу толстовское слово кажется в опере звучащим непривычно, странно. Но вскоре осваиваешься с этим; Толстой чудесно сливается с музыкой Прокофьева.

А можно ли, и если можно, то как, показать в опере знаменитое заседание кутузовского штаба в Филях? Заседание в опере! Где это видано?! Мне об этом уже доводилось писать: и видано, и слыхано! В «Борисе Годунове» в Грановитой палате идет самое что ни на есть настоящее заседание боярской думы и даже с голосованием («Пойдем на голоса, бояре!»). И во втором акте «Хованщины» у Голицына тайно заседают и открыто ссорятся («словно петухи», — как говорит Досифей) претенденты на власть. И опять возникает мысль: а если б не было этих прецедентов — почему Прокофьеву надо было отказываться от сцены в Филях? Прокофьев написал ее, и сцена эта стала одной из лучших и важнейших в опере о 1812 годе.

Но, конечно, главные трудности и основная сложность для композитора «Войны и мира» заключались в переводе содержания романа на оперный язык, в превращении литературных (притом хорошо всем известных и любимейших) героев в героев музыкальных, а точнее — музыкально-театральных.

Тщетно и попросту наивно было бы ждать, а тем паче требовать, чтобы все содержание и философское богатство толстовской эпопеи вошло в оперу. Всем понятно — задача эта вообще невыполнимая. Конечно, если упорствовать и с этой точки зрения подходить к опере Прокофьева, хвост претензий может быть длиннейшим. Почему, например, как будто нет в «Войне и мире» Прокофьева сквозного действия, и произведение распадается на две изолированные, кажущиеся несвязанными между собой части?

Но что поделать, габариты оперной формы, ее емкость и временные возможности ограничены, и потому сетования по поводу того, «чего нет» в опере по сравнению с романом, в лучшем случае тщетны и беспредметны — и так в опере Прокофьева — 72(!) действующих лица. А вошло ли, к примеру, все богатство пушкинского романа в оперу «Евгений Онегин»? Конечно, нет; и это нисколько не отразилось ни на ее гениальности, ни на популярности, которой она пользуется во всем мире. Важен в таких случаях не подсчет потерь, а совсем иное: как композитор прочел литературный первоисточник, во имя чего сделан «перевод», есть ли в новом оперном произведении своя, оперная передовая плодотворная мысль, своя «сверхзадача», по термину Станиславского; или перед нами лишь разрозненные картинки — иллюстрации к роману.

МНЕ КАЖЕТСЯ, что такая сверхзадача есть в музыке оперы «Война и мир». Со слов самого композитора было уже сказано, что события 1812 года, тема войны и тема русского человека на войне, были главенствующими для Прокофьева. Да, опера разбита на две части — на «мир» и на «войну». И это не формальное или случайное деление.

В первых семи картинах мирной жизни — балы, любовь, увлечения, веселая жизнь дворянской молодежи. И все это в опере кончается сразу, в тот день, в тот час, когда Наполеон перешел Неман. Вся вторая часть оперы — война, отечественная, народная война, и войне тут подчинено все. Причем любопытно: в первой части показано дворянское общество, но нет народа. Во второй — дан народ, а из «общества» в эту вторую половину оперы допущены лишь достойные, настоящие русские люди, патриоты. Естественно, что Андрей Болконский среди них, а, скажем, Анатоль Курагин, хотя он и кадровый офицер, и война, можно сказать, его профессия, специальность, во второй части оперы попросту не удостаивается внимания композитора. И это справедливо! Судьба же князя Андрея прослежена во второй части оперы до конца. Сцена в темной избе — эпизоды бреда раненого Болконского («Питигити...»), последний его разговор с Наташей и смерть — по своей беспощадной правдивости, реалистической музыкальной экспрессии, близости к Толстому принадлежит к лучшим страницам оперной классики.

Но не только сама по себе эта сцена несказанно волнует. Очень существенно ее соотношение с другими сценами оперы. Не знаю, согласятся ли со мной те, кто знает и любит оперу Прокофьева, если я проведу некоторую параллель с «Иваном Сусаниным» Глинки.

Перед последней, финальной сценой «Сусанина» — на Красной площади в Москве — есть трио Антониды, Вани и Сабинина. Трио это так трудно написано для певцов, что обычно в спектакле его опускают. А напрасно. Оно и красиво и уместно в преддверии к «Славься». Трио траурное, это реквием по герою, отдавшему жизнь за отчизну. Осиротелых детей героя приглашают затем на Красную площадь, и горе их растворяется в общем ликовании: народ победил интервентов.

В «Войне и мире» смертельно раненный Болконский умирает. Умирает трагически. Не состоялась его любовь и счастье с Наташей. Но страдания и смерть его не напрасны. Они преодолеваются, растворяются в народном торжестве, в песне Радости, которой заканчивается опера. Вот почему так драматургически и идейно важна единственная «личная» сцена во второй части «Войны и мира» Прокофьева.

Важен тут и обратный ход: именно из-за того, что Болконский живет и действует во второй части оперы, его образ концентрирует на себе внимание композитора и в сценах мира; отношения князя Андрея и Наташи становятся главным драматургическим узлом первой части. Таким образом, композитор отбирал сцены не только потому, что, грубо говоря, роман «не лез» в оперу, но и потому, что роман рассматривался под углом зрения главной, военной темы оперы. Но и того мало.

Прокофьев обошел некоторые философские положения и опустил многих героев романа еще по одной причине. Композитор не хотел, к примеру, брать в свою оперу Платона Каратаева с его философией, и Каратаеву в опере уделены две-три фразы. Прокофьев сильно сократил роль Безухова, отринув его масонские рассуждения, и т. д. Но, что еще важнее, композитор миновал некоторые рассуждения самого Толстого о полководческом гении, о войне. В опере Прокофьева Кутузов дан как истинный сын и вождь народа на войне. И это превосходно подчеркнуто композитором в самой музыке: народ, празднуя победу, поет славу на мотив, который звучал раньше в арии самого Кутузова в сцене в Филях.

Можно сказать, что Прокофьев прочел роман Толстого глазами нашего современника, глазами большого советского художника. И как советскому, современному художнику ему была особенно близка, важна и понятна мысль Толстого о том, что успех наш в кампании 1812 года — это «успех солдат, успех мужика, народа».

Так в согласии и в борении с Толстым создавал свою оперу Прокофьев.

БОЛЬШИМ уменьем и многими талантами должен обладать оперный композитор. Но едва ли не первым и главным должен быть у него дар музыкальной характеристики: жизненно правдиво, художественно очертить в опере героя, вдохнуть в него душу живую, заставить нас, зрителей и слушателей, с сердечным трепетом и участием следить за его судьбой — самое трудное. Этим даром обладал и мастерски его использовал Сергей Прокофьев. Мы уже говорили о его групповом портрете русских генералов. В этом созвездии эполетов и умов каждый — индивидуальность, характер: и Ермолов, и Раевский, и Бенигсен, и Барклай-де-Толли. Кутузов выслушивает своих подчиненных, своих сподвижников, затем сам берет слово. Его решение созрело, и голос звучит твердо и сурово. Но вот, отпустив всех, седой фельдмаршал остается один на один с самим собой. Какую широкую, напевную русскую мелодию припас для него Прокофьев! Сколько в ней боли и нежности, горячей любви, твердой мужественности, силы!

И тут же рядом, в предшествующей сцене на Шевардинском редуте во время Бородинского сражения, композитор рисует Наполеона — смертельного врага Кутузова и во всем его антипода. «Дуэль» между ними идет и в музыке.

На таких резких контрастах и противопоставлениях Кутузов — Наполеон, Болконский — Курагин, Наташа — Элен и т. д. зиждется драматургия оперы. Тот же принцип резкого контраста лежит в музыке мирных картин и картин войны.

Народ на войне Прокофьев рисует рембрандтовскими, суриковскими красками. Могучий оркестр (в начале второй части), хоры ополченцев, народа — фресковая живопись. Война у Прокофьева — и это в совершенно русской батальной художественной манере — предстает перед нами своей, если можно так сказать, не казовой стороной, не в помпезной парадности (бенгальские огни отданы Наполеону), а как тяжкий ратный труд, который взвалил на свои плечи народ.

В совершенно ином музыкальном ракурсе даны первые мирные картины жизни. Здесь много чудной пастельной лирики. Всю нежность сердца отдал композитор своей самой любимой оперной героине — Наташе Ростовой. Страницы музыки, ей посвященные, полны несказанной певучей красоты, света, душевной грации и глубины.

До «Войны и мира» Прокофьева оперная литература не знала такого героя, как Андрей Болконский — романтический возлюбленный, философ, солдат, патриот. Еще, кажется, ни один композитор ни одному оперному персонажу не давал воли столько и с такой серьезностью рассуждать, заниматься на сцене самоанализом, решать мировые проблемы жизни и смерти, сколько это делает князь Андрей в опере Прокофьева. Когда-то Вагнер говорил о бесконечной мелодии. Кажется, что вся оперная партия Андрея — это одна бесконечная мелодия, мелодия весеннего пробуждения жизни, смятой вихрем войны. Мелодия эта как одна из главных лейттем проходит через всю оперу, она звучит и в темной избе, в разговоре Андрея с Наташей, сидящей у его изголовья.

Кутузов, Наташа, Андрей — это главные персонажи оперы. А какую характерную фигуру ямщика Балаги вылепил композитор! Как убил **музыкой убил** нахального фитюльку — Анатоля Курагина! Не статья — специальные музыковедческие работы нужны, чтобы исследовать все новое, свежее, глубоко современное, что внесено Прокофьевым в музыкальную драму «Война и мир», в советское оперное искусство.

НО — УДИВИТЕЛЬНОЕ дело! — чем больше вслушиваешься, вживаешься в эту музыку, тем явственнее ощущаешь в «Войне и мире» то, что можно было бы назвать чувством классической традиции.

Прекрасны в своем суровом величии народные хоры Прокофьева. Но сколько в них от Мусоргского! А разве оперная Наташа Ростова не родная сестрица многих оперных русских героинь Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова? Неровен час, не бежал ли, чего доброго, ямщик Балага когда-то, правда, очень давно, из монастыря вместе с Варлаамом Мусоргского: «как едет ён» — чем не ямщицкая песня? Пусть родство тут далекое, но все же...

Однако дело не в фамильном сходстве тех или иных образов и даже не в стилевых и других аналогиях. Проблема должна ставиться шире. Мусоргский называл Даргомыжского «учителем музыкальной правды». Он сам, Мусоргский стал учителем музыкальной правды для нескольких поколений наших композиторов, и не только наших. Познакомьтесь с такими операми, как, скажем, «Глас человеческий» французского композитора Пуленка, или оперой современного английского композитора Бриттена «Питер Граймс» — опять-таки примеры взяты произвольно, их число можно увеличить до бесконечности — и вы убедитесь в том, какую революцию совершил и продолжает совершать в современной мировой оперной драматургии наш великий Модест!

Учеником Мусоргского можно назвать и Сергея Прокофьева. Это от Мусоргского в первую очередь, но и от остальных корифеев русской оперной классики тоже Прокофьев воспринял эпическую масштабность оперного повествования, принципы реалистической эстетики, мелодизм, рожденный из интонаций живой человеческой речи. И, конечно, смелость взгляда, демократизм, жажду нового, живое чувство **своей** современности. Всего этого в новых условиях и в новом качестве требует от советских композиторов наша эпоха, эстетика социалистического искусства.

В партитуре оперы Прокофьева «Война и мир» подали друг другу руки великая классика и наша современность. «Прошедшее в настоящем» — это был один из лозунгов Мусоргского (Мусоргский, однако, нередко опрокидывал настоящее в прошлое). Но разве не обратился Прокофьев к роману Толстого, «не допрашивал» историю, чтобы в лихую годину войны в славном прошлом народа почерпнуть силы и укрепить веру в нашу конечную победу над фашизмом!

«Опора на классику» нужна одинаково композитору, когда он пишет и историческую оперу, и оперу о нашем сегодня, ибо только во всеоружии высокого мастерства возможно писать оперу на современную тему. Классика — кладезь мудрости, необходимейшая школа ремесла, о котором говорил Чайковский и миновать которую не дано никому. Иной музыкант, считающий себя «новатором», за всю жизнь так и не заглянет в партитуры Чайковского и Бетховена, боясь, что называется, «оскоромиться» подпасть под «влияние» и потерять «индивидуальность» — то, чего и был как раз лишен. «Война и мир» Прокофьева служит еще одним блистательным опровержением этой заскорузлой «теории».

Прокофьев после «Войны и мира» написал — и это была его последняя опера — «Повесть о настоящем человеке», и весь арсенал средств, которыми он владел в «Войне и мире», понадобился ему, конечно, и здесь. И это естественно. Ведь между героями той и другой оперы нет уж такой непроходимой пропасти. Наоборот, есть много сходства. Есть определенная и закономерная преемственность. Каждая эпоха имеет своего «настоящего человека», и история русской оперы от Глинки до Прокофьева — не есть ли она по существу эстафета «настоящих людей» от Сусанина до Мересьева?!

Опера «Война и мир» не только одна из самых высоких вершин в горной цепи прокофьевского творчества, но и выдающееся достижение всей советской оперной культуры. Это доподлинная советская оперная классика и как таковая определяет новый этап в развитии мирового классического оперного искусства.

«Война и мир» — это торжество великого мастерства. Торжество реализма. Наконец, это торжество... оперы. Сколько раз и кто только не «хоронил» оперу. Хоронили за анкету (аристократическое происхождение!), за обветшалость форм, за оторванность от жизни, за враждебность реализму (в опере поют, а в жизни ведь, когда разговаривают, не поют!). А опера, несмотря ни на что, живет, процветает и одерживает победы!

ПЕРЕЧЕЛ написанное и... задумался. Прекрасна опера Прокофьева «Война и мир». Прокофьев пользуется признанием и любовью советских слушателей, причем страстные любители музыки, публика опередила в этом многих, кто музыку называет своей профессией. И все-таки известно, что наряду со страстными поклонниками музыки Прокофьева, и в частности его «Войны и мира», есть и люди, которым это искусство не по душе. Среди писем, которые получают и редакция газеты и радио, немало таких, в которых авторы признаются, что не понимают этой музыки, она оставляет их в лучшем случае холодными, безучастными.

Правда, известно, что письма пишут обычно те, кому не понравился спектакль, а те, кому понравился, писем не пишут. Правда и то, что за последние годы «Война и мир» в Москве идет даже в двух театрах, что в двух театрах идет и прокофьевская «Дуэнья», в Большом театре идет к тому же «Повесть о настоящем человеке». «Война и мир» идет в Киеве и Ленинграде, ставится в Риге. Прокофьевские спектакли собирают, как правило, полные сборы. И когда думаешь о том, как трудно воспринималась «Война и мир» в 1944 году впервые в Москве в концертном исполнении (под управлением С. Самосуда, столько сделавшего для популяризации оперы Прокофьева) и с каким благоговейным вниманием и интересом ее слушают нынче, понимаешь, что произошел сдвиг огромный и что быстрое развитие музыкального вкуса у широкой публики — это не пустой разговор, а прекрасная реальность наших дней, нашего сегодня и тем более нашего завтра, коммунистического завтра.

Новая Программа нашей партии говорит об эстетическом воспитании всех трудящихся, формировании в народе высоких художественных вкусов и культурных навыков как об одной из важнейших задач коммунистического строительства. Это прекрасно, и это очень обязывает. Обязывает всех — и музыкантов, и слушателей.

Именно потому, что культуру коммунизма мы мыслим как новую, высшую ступень в культурном развитии человечества, сегодня в статье об опере Прокофьева ничего не ответить тем, кому она не нравится или кто ее не понимает, по-моему, нельзя.

Единственным и радикальным средством понять музыку до сих пор остается — слушать ее. Конечно, популяризация искусства с помощью лекций, книг, статей, докладов — вещь очень полезная и необходимая. Но ни самая убедительная статья, ни самая пламенная лекция не помогут, пока читатель или слушатель **сам не захочет услышать** музыку, о которой идет речь.

Слушать музыку! — да, повторяем, это единственный способ ее **услышать**. Важно, однако, еще **как** слушать. У «непризнающих» существует хорошо известная многим музыкантам стереотипная отговорка: «А знаете, ваш Прокофьев (тут возможны варианты — ваш Шостакович, например, или «обобщение» — ваша современная музыка) до меня не доходит. Не доходит — и все!»

Сознаюсь — когда я слышу эту сакраментальную фразу, мне всегда хочется спросить: а почему, собственно, милый друг, только Прокофьев должен идти к вам? А почему бы и вам со своей стороны не начать к нему двигаться? Навстречу. В этом встречном, с двух сторон идущем движении — все дело. Ведь поистине необозримые успехи культурной революции в нашей стране связаны именно со **встречным** движением — культуры к народу и народа к культуре.

Но что значит идти вперед к Прокофьеву? Это значит открыть уши и сердце его музыке, непривычной, новой и действительно сложной и трудной для неподготовленного слуха. Новое в искусстве очень часто бывает трудно усвояемо. Нужно войти в мир звучаний, музыкальных образов композитора, привыкнуть, обжиться в этом мире. А для этого необходимо прежде всего слушать эту музыку, но не пассивно, а **активно**, серьезно, напряженно вслушиваясь, по нескольку раз возвращаясь к одному и тому же произведению. Повторение в искусстве — не только мать учения, но часто мать уразумения.

Между тем у нас еще бытует и довольно продолжительное время во всяких вариантах серьезно обсуждалась та нелепая и досужая мысль, что любое произведение искусства должно быть понятным решительно всем и безотлагательно **сразу**, с первого, что называется, налету. Что все гениальное — просто, а раз просто, то и общедоступно. И даже самая гениальность может и должна якобы проверяться именно этой общедоступностью. Отсюда непосредственно следовало: если музыкальное произведение — опера, симфония, ораторня — не сразу доходит, после первого и единственного прослушивания не понравилось и кажется непонятным — значит произведение не гениально, не народно, не демократично и несомненно формалистично.

Искусство в нашей стране принадлежит народу, оно создается для народа, а не для кучки снобов — это истина для нас всех неоспоримая. Неопровержимо и то, что формалистическая музыка, если ее вообще можно назвать музыкой, никогда не доходит до слушателя, даже рафинированного. Но требовать на этом основании, чтобы любое произведение **сразу** было воспринято любым (независимо от степени общего развития, наличия музыкального слуха и т. д.) слушателем, — ложная, вульгарная и вредная придумка. Вредная и для композиторов, и для публики.

Заранее во всех случаях освобождая слушателя от какой-либо ответственности, перекладывая ее только на композитора, который почему-либо «не дошел», можно развить у слушателя лишь склонность к самонадеянности, сибаритству и умственной лени в вопросах искусства. Мне думается, одним из противодействий этому и прекрасным может стать наша гигантски растущая художественная самодеятельность. Всякий, хоть немножко приобщившийся к музыке **практически**, сразу, с первых же шагов убеждается, что искусство не терпит ни самодовольства, ни панибратства, ни лени.

Кто ленится и сибаритствует в искусстве, тот ничего, кроме «Чижика» одним пальцем на рояле (ми-до-ми-до-фа-ми-ре) за всю свою жизнь не сыграет. А чтобы научиться слушать, понимать музыку, разбираться в ней, нужно длительно тренироваться, нужно развивать музыкальный слух, приобретать опыт, преодолевать препятствия и трудности. В искусстве, так же, как повсюду в жизни, нужны труд, упорство, страстное желание познать. Это только гоголевскому Пацюку так повезло в жизни, что вареники в сметане сами летели ему в горло.

По всеобщему мнению, музыкальная классика усваивается скорее и лучше, чем новая, современная музыка. Это верно. Но не парадоксально ли при этом, что, скажем, «Евгений Онегин» — оперу, которая, как говорится, сама ложится в ухо и сердце (однако вспомните Ц. Кюи с его рецензией!), — каждый из нас слушал множество раз (не говоря уже о других сочинениях Чайковского), а те, до кого «не доходит» одна из сложнейших опер Прокофьева «Война и мир», слушали ее от силы один-два раза и то, наверное, в отрывках.

ВООБЩЕ ведь опера Прокофьева пошла сравнительно недавно в наших театрах. Ее сценический стаж исчисляется несколькими сезонами. Под предлогом «борьбы с формализмом» ее ни за что не пускали, скажем, на сцену Большого театра. Большой театр — и это надо прямо сказать — больше других пострадал от культа личности Сталина. Театр подчинялся власти одного вкуса. Он был скован по рукам и ногам в выборе репертуара, в творческих поисках.

Превознесение, часто незаслуженное, одних произведений и разнос (с оргвыводами) других одинаково пагубно отражались на работе и приводили к тому, что театр и его талантливый коллектив, что называется, боялся каждого нового талантливого произведения, любой смелой режиссерской идеи, каждой новой премьеры. И для нас полно глубокого и радостного смысла то, что постановка «Войны и мира» на сцене Большого театра вовсе не случайно была связана с расцветом, творческим подъемом театра в последние годы. Она стала символом этого расцвета и новых побед. Не случайно также, что вслед за «Войной и миром» именно Большой театр поставил и другую, последнюю оперу Сергея Прокофьева «Повесть о настоящем человеке».

«...Хотят совершенства! — писал когда-то Мусоргский Римскому-Корсакову. — Загляните в искусство исторически — и нет этого совершенства... в крупных задачах — везде и во всем свои недостатки, да не в них дело, а дело в общем достижении целей искусства».

В опере «Война и мир», вероятно, можно найти недостатки, но нас сейчас интересует партитура Прокофьева именно как достижение общих целей советского искусства. Это достижение огромно и радостно. И решительно никакого формализма в опере «Война и мир» нет. Она в этом чиста. Все силы своего гения Прокофьев отдал работе над любимейшим детищем. Он писал «Войну и мир» как оперу о народе и для народа. Для всех нас с вами, друзья.

Так пойдемте же навстречу этой музыке. Давайте вслушаемся в нее прилежно, внимательно, без предвзятости. И опера Прокофьева, может быть, не сразу, не с первого прослушивания, но постепенно откроется нам во всей своей эпической красоте, могучей классической художественности. И поначалу заберут вас в свой музыкальный плен крестьяне-ополченцы, хоры которых полны удали и мощи. Затем Кутузов своей чудесной широкой русской напевностью обязательно понравится вам. Лирические сцены первой части оперы заставят вас наново влюбиться в Наташу Ростову. А в сцене у Ахросимовой, где в музыке, в удивительной музыке раскроется ее доверчивое, искреннее девичье сердце, так зло и грубо обманутое, она, музыка, вас потрясет!..

Вас начнет неотступно преследовать мотив вальса в сцене бала, где впервые встретились Наташа и Андрей. Пленительный, дивный вальс! Целая эпоха возникает в воображении, ведь это эпоха Пушкина, эпоха Глинки! Как близок по стилю, по своему аромату этот вальс Прокофьева «Вальсу-фантазии» Глинки. И вместе с тем вальсам Чайковского...

После сцены первого бала Наташи пройдет много картин оперы. И вдруг, в темной избе, теперь уже в минуты последнего свидания Наташи и Андрея как далекое-далекое воспоминание о несбывшихся мечтах и уже более невозможном счастье, неожиданно тихо-тихо пролетит и растает знакомая мелодия прокофьевского вальса. И в эти мгновенья, кажется, сам готов умереть вместе с князем Андреем, умереть от щемящей боли и сострадания. И от... эстетического наслаждения. От счастья, что существует на свете такая музыка, такая советская опера. И что написал ее, эту оперу, наш современник, москвич, великий советский композитор Сергей Прокофьев.

М. СОКОЛЬСКИЙ.

Рис. В. Ежученко.

На сцене Большого театра

Уже не первый год идет здесь «Война и мир» С. Прокофьева. Это один из самых значительных спектаклей. Его поставил народный артист СССР Б. Покровский, оформил народный художник РСФСР В. Рындин, дирижирует народный артист СССР А. Мелик-Пашаев.

Наташу поет народная артистка РСФСР Галина Вишневская;

Андрея Болконского — заслуженный артист РСФСР Евгений Кибкало;

Кутузова — народный артист СССР Алексей Кривченя.

19 декабря 1961.