

МУЗЫКА

ПОИСКИ СОВЕРШЕННОГО

Оперный путь Сергея Прокофьева

кого использования определенных, исторически характерных музыкальных жанров (в «Войне и мире» и «Семене Котко»). Наконец, по сравнению с ранними операми в произведениях последнего периода все заметнее выступает глубокая внутренняя близость Прокофьева традициям русской оперной классики. Он все более отчетливо проявляет себя не как ниспровергатель, а как естественный продолжатель этих традиций, но продолжатель на новом историческом этапе.

Монументальная эпопея «Войны и мира» в своих народных сценах безусловно опирается на музыкально-драматургические принципы русской эпической оперы Глинки, Мусоргского, Боро-

дина. Но, разумеется, дело не только в этом. Народность — не только в эпосе, не только в монументальном, но и в бытовом, жанровом и в комедийном. Напомним, что Мусоргский одновременно с «Хованщиной» сочинял «Сорочинскую ярмарку», вводил в народные музыкальные драмы комические эпизоды. Точно так же поступает Прокофьев в «Семене Котко», чередуя сочные жанровые и комедийные сцены с народным обрядом (сватовство) и драматичнейшей кульминацией народного бедствия (финал третьего акта). Жанрово-бытовое прославляет психологически напряженные сцены в «Войне и мире» и «Повести о настоящем человеке». Как лирико-комедийное «Интермеццо» стоит гармоничное, солнечное «Обручение в монастыре». И все это вместе создает необычайно богатство красок, образов, ситуаций.

Каждая из опер Прокофьева не похожа на своих сестер. Композитору не было свойственно упорное возвращение к единой центральной теме. Он любил жизнь в разнообразнейших ее проявлениях, но именно жизнь, а не подделку под нее. «Не стоит браться за сюжет холудный, неподвижный или безыдейный, или, наоборот, слишком назидательный. Хотелось живых людей с их страстями, любовью, ненавистью, радостью и печалью, естественно вытекающими из новых условий», — писал он. И этого своего основного требования к оперному сюжету Прокофьев придерживался неизменно. Именно в подлинности характеров и судеб, в правде человеческих сердец заключается жизненность и ценность его оперного искусства. Подобно тому как в жизни нет двух одинаковых людей, так и в операх Прокофьева нет двух одинаковых героев или героинь. В этом — особая трудность, но и особая привлекательность для исполнителей и постановщиков его опер. Так, например, баритон, поющий князя Андрея в «Войне и мире», должен в других операх Прокофьева перевоплотиться в летчика Алексея Мересьева, пылко ревнивого Фердинанда и, наконец, матроса-революционера Василия Царева. А теноровые партии — одержимый несчастной страстью Алексей из «Игрока», украинский парень Семен Котко, испанский дворянин Антонио, толстовский Пьер Безухов... Ни одного повторяющегося или хотя бы несколько похожего лица! И для каждого из них — своя музыкальная характеристика, свой неповторимый интонационный склад, свое мелодическое лицо.

Кстати, вопрос мелодического стиля Прокофьева, в особенности его оперной мелодики, все еще продолжает оставаться, к стыду нашего музыковедения, самой темной и неисследованной областью его творчества. Больше того, применительно к операм Прокофьева обычно выдвигается лишь проблема речитатива. Что касается мелодики как таковой, то чаще всего констатируется непесенный ее характер. Но ведь отсутствие одного какого-либо признака еще ничего не говорит о сути художественного явления. К тому же у Прокофьева есть и мелодии песенного склада; весь вопрос заключается в том, какого рода мелодические образования характерны для различных персонажей, ситуаций, драматургических решений.

Как ни велико было внимание композитора к слову, как ни значительны были его достижения в области музыкальной декламации, мелодическое начало в операх Прокофьева играет важную, а в сороковые годы определяющую роль. К мелодике Прокофьева можно применить слова, сказанные композитором о своей лирике: «В лирике мне в течение долгого времени отказывали вовсе, и, непоощренная, она развивалась медленно. Зато в дальнейшем я обращал на нее все больше и больше внимания».

В зрелых операх Прокофьева огромную роль играют несколько хрупкие и утонченные, нередко хроматизированные мелодии большого диапазона, которые благодаря своей глубокой психологической насыщен-

ности способны очень гибко и своеобразно выразить мир трепетных, сокровенных движений человеческой души. Наряду с ними существуют более пластичные, обобщенные, лишенные тонкой индивидуализации мелодии, в которых господствует песенное начало. Если первая группа призвана создавать углубленные психологические характеристики, то вторая — образы «всеобщие», в которых личное как бы вынесено за скобки. Передко в характеристике одного персонажа сосуществуют оба принципа.

Так, например, мелодии многочисленных ариозо Наташи Ростовской («Ведь этакой ночи никогда не бывало», «Может быть, он придет нынче», «Чудо, как хороша она») или ее сцен-диалогов с Соней, Ахросимовой, Пьером, Андреем, как правило, относятся к первой группе и глубоко, многопланово раскрывают сложный душевный мир толстовской героини. А вот в ее дуэте с Соней на слова В. Жуковского господствует обобщенная мелодика песни-романса, характеризующая ее уже как барышню из дворянской семьи начала XIX века. Это скорее бытовая картинка, чем индивидуальный портрет.

Гибкие, психологически насыщенные мелодии большого диапазона характеризуют в опере князя Андрея Болконского («Там все зазеленело», «В ней есть что-то совсем, совсем особенное», «Успех сражения зависит от чувства» и т. д.), и, напротив, только широкими и пластичными песенными мелодиями («Бесподобный народ», «Величавая, в солнечных лучах») обрисован образ Кутузова. Сопоставление этих двух характеристик очень наглядно подчеркивает метод композитора, создающего тонко психологизированный портрет князя Андрея и обобщенно эпический облик великого полководца.

Подобно этому, в «Повести о настоящем человеке» рядом с лирически углубленным раскрытием душевного мира Алексея (например, его ариозо «Спасибо?.. Но это не мне спасибо») фигурирует обрисованная песенными средствами Ольга, вообще лишенная индивидуального лица. Ее голос — скорее воплощение мыслей Алексея, любви и веры, придающих ему силы в самые тяжкие минуты, то есть одна из граней его портрета, а не особый человеческий характер. Своеобразно очерченная с помощью мелодий подлинных народных песен («Зеленая рошца», «Сон мой милый», медестра Клавдия именно из-за недостаточного музыкального раскрытия ее внутреннего душевного облика кажется натурой замкнутой и суровой — личное в ней лишь подражывается, словно маскируется выражением «всеобщего» чувства. Зато как убедительно звучит вдохновенная прокофьевская песенная мелодия «Вырос в роще дубок молодой», создавая в опере эпически возвышенный образ нежной матери-Родины!

Не следует забывать, что, говоря об оперной мелодике Прокофьева, мы имеем в виду его произведения последнего периода. Эволюция его стиля от ранних речитативных опер до нового мелодического богатства «Семена Котко», «Войны и мира», «Обручения в монастыре» и «Повести о настоящем человеке» огромна. Прокофьеву удалось на деле осуществить свое замечание о современном музыкальном

языке, который должен быть «ясным и простым, но не трафаретным. Простота должна быть не старой простотой, а новой 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».

С проблемой новой простоты искусства, поставленной Прокофьевым, тесно связана и интереснейшая сторона его оперного театра — драматургия. Он блестяще использует, свежо осовременивая их, и приемы традиционной комедии характеров («Обручение в монастыре»), и принципы монументально-фресковых, почти ораториальных композиций русской эпической оперы (народные сцены «Войны и мира»).

Вместе с тем оперная драматургия Прокофьева пронизана дыханием современности, современным мироощущением большого самобытного художника. Дело здесь не только в часто отмечаемом огромном динамизме музыкальных средств, в полном отсутствии статики, в непрерывном напряженном развитии действия. Глубоко и тонко детализируя психологические переживания человека, оперная музыка Прокофьева становится ровней в этом смысле высшими достижениями современной литературы, театра и кино. Достаточно назвать гениальную сцену предсмертного бреда раненого князя Андрея, сцену отчаяния Наташи Ростовской (из шестой картины), изумительный по глубине и размаху третий акт «Семена Котко», чтобы понять, что дело не в отдельных композиционных приемах, а в том новом ракурсе, который раскрывает музыкальному искусству неданные до того глубины человеческой души.

Именно с этой стороны следует подходить к проблеме оперной драматургии позднего Прокофьева. В центре ее — человек со всем богатством и сложностью его внутренней жизни. А это значит, что постановщики для правильного осмысления стиля прокофьевской оперы должны делать ставку на поющего актера, а не на эффективность «антуражных» аксессуаров. Следует учесть также, что Прокофьев широко пользовался в своей сценической драматургии приемами современного драматического театра и кино («монтаж» коротких и ярких, нередко контрастных «кадров», выделение отдельных деталей или лиц «крупным планом», введение «наплывов» и внезапных сдвигов), великолепно сочетая их с чисто оперной многоплановостью действия.

«В самой природе явления Прокофьев умеет ухватить ту структурную тайну, которая эмоционально выражает прежде всего именно широкий смысл явления, — заметил однажды кинорежиссер Сергей Эйзенштейн... — Везде свобода от импрессионистического «вообще» и прилипчивости мазки или размазанного цветового «пятна». Не производ кисти, но ответственность объектива чудится в его руках...».

ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Прокофьева, впитавшее в себя огромный путь исканий композитора во всех музыкальных жанрах, влияния смежных искусств и могучее дыхание современности, стало одной из самых замечательных ценностей советского музыкального театра.

Л. ПОЛЯКОВА.

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ был композитором в первую очередь оперным. Это не парадокс. При всей многогранности его гения, при всей широте творческих интересов, распространявшихся на самые разнообразные музыкальные жанры, опера всегда занимала среди них главенствующее положение.

Начало творческого пути композитора в предреволюционные годы совпало с тяжелым кризисным периодом в развитии оперного жанра. Дело было, может быть, даже не столько в непосредственном воздействии модернистской эстетики на русское искусство, сколько в отходе от оперы крупных творческих сил, в утрате интереса к ней со стороны ведущих русских композиторов. После смерти Римского-Корсакова в 1908 году ни один из больших, серьезно ищущих художников не обращается к этому жанру — ни Танеев, ни Глазунов, ни Рахманинов, ни Скрябин. И, как всегда в таких случаях, образовавшуюся пустоту заполняют посредственностью, выпуская пачками скучно эпитонские или претенциозные мнимонаторские оперные описи.

Возле молодого Прокофьева, «в портфеле» которого к моменту окончания консерватории в 1914 году было пять (!) законченных опер, не оказалось не только соратников, но даже просто людей, способных творчески серьезно оценить и поддержать эту специфическую направленность его таланта. Напротив, современным деятелям интерес к оперному жанру казался блажью. «У меня в ту пору зарождалась мысль написать оперу на «Игрока» Достоевского, и я изложил ее Дягилеву, — вспоминал композитор. — Он возразил, что оперная форма отмирает, а балетная расцветает, поэтому надо писать балет». И далее: «Опера... продолжала привлекать меня. Поскольку нельзя было отвлекаться большой работой, я сочинял длинные романсы: «Гадкого утенка», обдумывал «Под крышей».

Возможно, если бы композиторский путь Прокофьева начинался в иной обстановке, опера сделалась бы личностно преобладающим жанром его творчества. Но и так семь капитальных оперных партитур, созданных им на протяжении 1915—1952 гг., оказали огромный вклад своеобразнейшего мастера в историю современного оперного театра. В этих семи партитурах отражены этапы сложного пути поисков и достижений смелого, принципиального современного художника, убежденного и независимого. В них — следы наибольшей борьбы, которую приходилось вести ему на протяжении всей жизни.

Прививались, становились общепризнанными его балеты, пьесы и скрипачи во всем мире играли его концерты и сонаты, дирижеры исполняли его симфонии, вызвала восторг его музыка к кино. Казалось бы, можно было бросить оперный жанр, каждый раз доставлявший ему столько хлопот, самолюбиво отвернуться от непонимающих и уйти с головой в симфонизм в ожидании, пока его оперы завоевывают всеобщее признание. Но не таков был Прокофьев.

Он прекрасно сознавал, что аудитория оперного театра шире и многообразнее аудитории симфонических концертов, и считал своим долгом композитора-гражданина обращаться к народу средствами музыкального театра. «Сейчас не те времена, когда музыка писалась для крошечного кружка эстетов, — отмечает он в записной книжке 1937 года. — Сейчас огромные толпы народа стали лицом к лицу с серьезной музыкой и вопрошают: ждуть. Композиторы, отнеситесь внимательно к этому моменту: если вы оттолкнете эти толпы, они

уйдут к джазу или туда, где «Маруся отравилась и в покойничкой лежит»; если же вы их удержите, то получится такая аудитория, какой не было нигде и ни в какие времена... Массы хотят большой музыки, больших событий, большой любви... Они понимают гораздо больше, чем думают некоторые композиторы, и хотят совершенствоваться».

Заметим, что Прокофьев сравнительно поздно пришел к русской национальной тематике в своих операх, но тем значительнее и сильнее был этот приход, совпавший с полной зрелостью его замыслов, с мудрой просветленностью музыкального стиля, с обращением к современной советской теме. И это также было связано с горячим стремлением композитора служить своему народу.

Ведь если в первой опере Прокофьева «Игрок» (по Достоевскому, 1915—1916 гг., вторая редакция 1927 г.) русские образы лишь намечены, особенно интересен и выразителен в этом отношении образ Бабушки, то в сочинениях заграничного периода место действия становится совершенно абстрактным. События «Любови к трем апельсинам» (по сказке К. Гоцци, 1919) развертываются в царстве «Короля тref», а мистическая фантазмагория «Огненного ангела» (по роману В. Брюсова, 1919—1927) происходит в средневековой Германии, изображение которой лишено малейшего исторического правдоподобия. Последнее особенно досадно, так как даже в этих условных сюжетных рамках Прокофьеву удается создать волнующий музыкальный образ Ренаты и замечательный по драматической силе финал оперы (инквизиторы арестовывают девушку по обвинению в колдовстве). Слушая оперу «Огненный ангел», со всей остротой ощущаешь, как замечательный композитор, музыкальный стиль которого достиг огромной яркости и силы, вдали от родины все более и более терял почву под ногами.

СОВЕРШЕННО иная картина возникает, когда обращаемся к операм, сочиненным Прокофьевым после возвращения в Советский Союз. Из четырех опер три («Семен Котко», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке») написаны на русские сюжеты (в том числе две — на советскую тему), лишь в одной («Обручение в монастыре») использован сюжет классической комедии Р. Шеридана. Но, заметим кстати, ведь решение и этого последнего сюжета восходит к традиции «русской Испании», утвердившейся в нашем искусстве, начиная с Пушкина и Глинки.

Уже одно это перечисление свидетельствует о резком повороте композитора к реалистическому искусству, к национальным традициям. А если вспомнить, что параллельно с «Семеном Котко» (1939) и «Обручением в монастыре» (1940) создавались балеты «Ромео и Джульетта» (1936) и «Золушка» (1940—1944), музыка к кинофильму и кантата «Александр Невский» (1938—1939), что в период «Войны и мира» (1941—1952) и «Повести о настоящем человеке» (1947—1948) Прокофьев писал музыку к «Ивану Грозному» (1942—1945), балет «Сказ о каменном цветке» (1948—1950), Пятую, Шестую и Седьмую симфонии, становится ясным, насколько этот поворот был органичен и плодотворен для композитора.

Русская патристическая тематика «Александра Невского», «Войны и мира», «Повести о настоящем человеке» оказала влияние на стиль этих и примыкающих к ним произведений. С этим связано обращение Прокофьева к песенной мелодике, вплоть до прямого цитирования русских песен (в «Повести о настоящем человеке») или тон-