

Сцена была объектом постоянного творческого интереса Сергея Прокофьева – от первой, еще детской оперы «Великан», до последнего балета «Сказ о каменном цветке», поставленном уже после смерти автора. Не случайно, в огромном списке его сочинений представлены, помимо музыки к спектаклям, 8 балетов, 8 опер, многие из которых можно считать вехами в развитии музыки XX века, – не говоря уже обо всех «звуковых сокровищах», которые сохранились в этих произведениях.

Вместе с тем, театральная музыка Прокофьева постоянно являлась источником огорчений для композитора. Обычная реакция на его новаторские опыты могла колебаться между искренним непониманием и открытым неприятием. Иногда это приводило к очень короткой сценической жизни произведений или вообще к отказу от их постановки и фактическому запрещению. Наиболее показательна в этом смысле сценическая судьба опер Прокофьева – только четыре из восьми шли в театрах при жизни автора в полном виде. Пожалуй, лишь «Любови к трем апельсинам» была уготована длительная и успешная театральная биография.

Что говорить, если даже у абсолютно бесспорного и очевидного шедевра, балета «Ромео и Джульетта», есть своя показательная история «непостановок», а дальнейшие обстоятельства его театральной судьбы ярко иллюстрируют глубину непонимания этой музыки даже профессионалами. В таких условиях композитору постоянно приходилось искать пути «спасения» плодов своего



труда и реабилитации прекрасной музыки, по тем или иным причинам «не достучавшейся» до сердец аудитории и специалистов.

Одним из способов было использование музыки произведений, оставшихся неизвестными, в последующих опусах. В этом плане особую известность приобрела музыка Прокофьева к спектаклю Московского камерного театра «Евгений Онегин» (44 номера, автор инсценировки по роману в стихах А.С. Пушкина

– С.Д. Кржижановский), написанная в 1936 году. Постановка не состоялась, и, по выражению самого композитора, «музыка моя лежала долгое время на полке, а затем стала постепенно рассыпаться в другие сочинения» ближайшего десятилетия. Ее можно найти в таких шедеврах, как Восьмая фортепианная соната, «Дуэнья», «Золушка», «Война и мир», а также в последней, Седьмой симфонии. И сейчас можно лишь гадать, как воспринималось бы в 1936 году подобное проявление «концентрированной гениальности», собранной в одном произведении – еще до появления «Александра Невского», «Здравлицы» и «Ромео и Джульетты».

Другой возможностью «продления жизни» материала – или вообще донесения его до слушателя – была компоновка оркестровых сюит из музыки сценических произведений, что Прокофьев и делал на протяжении всей творческой жизни. Сюиты из всех (!) балетов и многих опер композитора не только являлись «заменителями» театральных оригиналов, но иногда могли выполнять функцию своеобразного «введения» в театральные опыты. Так, неизвестно, имела ли бы такой громкий резонанс постановка «Ромео и Джульетты» в Театре им. Кирова в 1940 году, если бы сюиты из балета, уже несколько лет исполняемые в концертах и по радио, не подготавливали всех к восприятию прокофьевской версии Шекспира.

Оба сочинения, представленные на этом диске, также содержат в себе театральную музыку Прокофьева, перенесенную на концертную площадку. Полу-

чило так, что Великая Отечественная война стала не только хронологическим временем их написания, но и фактором, активно влиявшим на их творческую судьбу.

«Семен Котко» (1939) – первая опера Прокофьева, написанная в СССР. Особая важность этого замысла определялась судьбой предыдущих опер композитора – как мировым успехом «Любови к трем апельсинам», так и постоянными неудачами в попытках поставить «Огненного Ангела». И если в первом своем «советском» балете композитору удалось использовать «общечеловеческую» тему «Ромео и Джульетты», то в опере был задействован сюжет повести Валентина Катаева «Я сын трудового народа», имеющий все атрибуты реалистического советского произведения. В предвоенной обстановке особый резонанс должно было иметь то обстоятельство, что действие происходит на Украине во время гражданской войны, а среди оккупантов значатся и гайдамаки, и белогвардейцы, и немцы во главе со своим офицером.

Обычно в своих операх Прокофьев старался учитывать особенности аудитории, которой они предназначались («Любовь к трем апельсинам» – американской, «Огненный Ангел» – немецкой). Авторское послание советской публике, содержащееся в «Семене Котко», включало и более ясный и мягкий язык в духе заявленной им в середине 30-х годов «новой простоты», и очевидные черты украинской песенности, знакомой Прокофьеву по детским годам.

Однако совершенно невозможно себе представить, что композитор мог задушивать оперу как стандартный советский опус. Это ясно хотя бы из того, что первоначально вместе с Прокофьевым и Катаевым над замыслом работал Всеволод Мейерхольд, чей творческий союз с Прокофьевым был своеобразным залогом и новацией в драматургии, и нестандартности режиссерского решения. К сожалению, постановка завершалась без него, трагический арест Мейерхольда в июле 1939 года стал как бы предвестником несчастливой судьбы произведения.

Премьера в оперном театре им. Станиславского состоялась в июне 1940 года, но сценическая жизнь оперы оказалась недолгой. Несмотря на явный «реверанс» Прокофьева в сторону реалистической «песенной оперы», признанной тогда в СССР, общее мнение о «Семене Котко» как о слишком сложном произведении явно оказало свое воздействие. Возможно, сказало и опасение перед «тенью» Мейерхольда в спектакле. Да и в следующий оперный сезон театра пришлось вносить коррективы с учетом начавшейся Великой Отечественной войны.

В таких обстоятельствах появление сюиты из оперы было фактически предрешено. Первоначально она планировалась к 50-летию юбилею Чикагского симфонического оркестра по просьбе его главного дирижера Фредерика Стока, знаменитого своим постоянным интересом к русской музыке. Закончена сюита была в 1941 году, но, видимо, наступление войны отодвинуло ее премьеру.

Исполнение оперы оказалось возможным к концу 1943 года в условиях возобновления концертной жизни, когда культурная Москва стала оживать после массового возвращения из эвакуации. Премьеру 27 декабря 1943 года провел М. Жуков, дирижировавший в свое время и первым представлением оперы. Однако «обильный урожай» военных симфоний 1943 года (Восьмая Шостаковича, Вторая Хачатуряна, Вторая Попова и многие другие) явно отодвинул сюиту в тень. Причем – парадокс – на фоне ярко выраженного драматизма этих сочинений музыка «Семена Котко» воспринималась уже совсем по-другому – как очень лирическая и светлая. Так или иначе, но в постоянном симфоническом репертуаре сюита так и не закрепились.

В заметке 1944 года для Совинформбюро Прокофьев так описал свой опус (в свойственной ему манере «протокольного» общения с советскими СМИ): «По моей опере «Семен Котко» я сочинил симфоническую сюиту под тем же названием о борьбе с немцами на Украине в 1918 году. В сюите 8 частей. Работая над ней, я выбрал из оперы то, что мне казалось лучшим со стороны музыкальной, и то, что особенно перекликается с сегодняшней борьбой с немцами. Сюита рассказывает об украинском селе: о его трудовой жизни, звонких песнях, вишневых садах, в которых встречались молодые влюбленные теплыми южными ночами. Нашествие немцев прерывает мирную жизнь села, она становится страшной. Грабежи, жестокие расправы немцев с жителями. Пожар села.

Казни. Партизаны хоронят погибших героев. Село не склоняет голову перед завоевателями, а вступает в непримиримую борьбу с ними. В последней части «Наши пришли» – село, отбитое у немцев, вновь свободно».

По большому счету, к скупому авторскому описанию сюиты фактически нечего добавлять – названия частей, данные автором, говорят сами за себя, достаточно ясно указывая и на содержание, и на соответствующие фрагменты оперы, легшие в основу номеров. В такой трактовке сюита предстает перед нами как своего рода краткий оркестровый пересказ содержания оперы.

Однако произведения Прокофьева на откровенно идеологические сюжеты часто присуща одна особенность: нередко заявленная тема и ее музыкальное воплощение, если так можно выразиться, находятся на определенном расстоянии друг от друга. Даже в отношении оперы «Семен Котко» сам композитор как-то заметил: «Гражданская война в данном сюжете является не целью, а обстановкой...». А уж в сюите, при отсутствии текста, музыка приобретает гораздо более обобщенный характер – как повествование о жизни и любви, горе и радости. Универсальность прокофьевской интонации приводит к тому, что музыка истории о гражданской войне на Украине оказывается очень близкой музыке и «Ромео и Джульетты», и «Золушки», и «Огненного Ангела», и «Александра Невского». В лирических до мажорных темах «Семена Котко» можно услышать сходство с бесчисленным множеством до мажор-

ных тем из других произведений Прокофьева. Святослав Рихтер как-то сказал: «В тот вечер, когда я впервые услышал «Семена Котко», я понял, что Прокофьев – великий композитор». И сейчас, после десятилетий вслушивания в Прокофьева, правота Рихтера становится все более очевидной.

Своеобразная «свобода» взаимоотношений прокофьевской «звучащей материи» и заявленного содержания становилась еще более явной в случае перенесения музыки из одного сочинения в другое, не находящееся с ним в «родственных отношениях». Поразительные примеры такого рода есть в очаровательной оркестровой сюите «Вальсы», составленной композитором в 1946 году и исполненной в мае 1947 года под управлением М. Штейнмана.

К вальсу, излюбленному жанру русской музыкальной культуры, Прокофьев обратился в своем советском бытии. Помимо «собрания вальсов» в данной сюите (три – из «Золушки», два – из «Войны и мира», один – из музыки к фильму «Лермонтов»), широкую известность получили также два «Пушкинских вальса» 1949 года (года 150-летнего юбилея поэта) и знаменитый вальс второй части Седьмой симфонии. Сам жанр оказался удивительно созвучен ясной и гармоничной стороне дарования композитора. С другой стороны, привнесение в вальс острой и терпкой прокофьевской интонации привело к удивительным художественным результатам. Не менее интересно и то, что при ярко выраженной «мажорности» музы-

ки Прокофьева самые знаменитые его вальсовые шедевры – элегически минорны.

Открывается сюита вальсом на материале четвертой картины («Диванная у Элен Безуховой») оперы «Война и мир», над которой Прокофьев работал в 1941-42 годах. Наташу Ростову окружает вниманием Элен Безухова, а затем брат Элен Анатолий Курагин признается Наташе в любви, приводя ее в смущение. Первые слова обращения Анатолия к Наташе, «С той поры как я встретил вас», стали названием вальса в сюите (№1). Усилия исследователей творчества Прокофьева (А. Утешев, Е. Даттель, А. Волков, М. Козлова) дали возможность сделать любопытный вывод: тематический материал вальса перенесен в оперу из различных произведений композитора. Так, ми-бемоль мажорная тема крайних разделов была написана в 1941 году как вальс «Юность» для музыки к кинофильму «Лермонтов» по сценарию К. Паустовского. Война прервала работу над картиной – намеченный на 25 июня 1941-го выезд на натурные съемки не состоялся, и судьба фильма на некоторое время оказалась неопределенной. Поэтому Прокофьев, приступивший к работе над «Войной и миром», «забрал» эту музыку в оперу. После того, как работа над картиной возобновилась в апреле 1942 года, режиссер фильма Альберт Гендельштейн буквально умолял вернуть вальс в партитуру («...прошу, рыдаю, требую, умоляю вальс «Юность»). Но опера уже была представлена в Комитет по делам искусств, и Прокофьев лишь смог предло-

жить замену – другой вальс, который, впрочем, режиссеру не нравился.

Материал среднего, соль минорного раздела был перенесен в оперу все из того же «Евгения Онегина». Эта музыка звучит в спектакле, когда Онегин, в виде своеобразной мести Ленскому, начинает флиртовать с Ольгой (особый колорит придает ей исполнение на двух клавирах). Так «вальс обольщения» Онегина стал «вальсом обольщения» Курагина. Черты героев двух великих произведений русской литературы сблизились, а одна из пленительнейших мелодий Прокофьева получила вторую жизнь.

Что же касается дальнейшей судьбы фильма, то закончить работу над партитурой Прокофьеву так и не удалось – помешали заботы, связанные с оперой, другие заказы и творческие планы. Его музыку «доводил» до экрана (приспособиввал к зрительному ряду, дописывал недостающие фрагменты) композитор В. Пушкин – в титрах фильма, вышедшего на экраны в июле 1943 года, значились два автора музыки.

Из восьми номеров прокофьевской партитуры к фильму «Лермонтов» в сюиту вальсов был включен также «Мефисто-вальс» (№3), который, впрочем, ничем особенно мефистофельским не отличается – разве что гораздо более быстрым, чем в других вальсах композитора, «вихревым» кружением. Видимо, одна из основных тем искусства двух последних столетий не находила должного отклика в душе Прокофьева, художника светлого и позитивного. Наверное, не случайно и Мефистофель из

его оперы «Огненный Ангел» – скорее чисто комедийный персонаж, чем носитель какого бы то ни было «концептуального зла».

Конечно же, в сюите невозможно было обойтись без другого знаменитейшего вальса «Войны и мира» – си минорного вальса второй картины («Бал у екатерининского вельможи»), под музыку которого Наташа впервые танцует с Андреем Болконским. В его трепетных интонациях все немедленно слышали сходство с интонациями «Вальса-фантазии» Глинки. В сюите вальс получил название «Новогодний бал» (№5). Можно предположить, что подобное «постороннее» название как-то связано с тем, что в 1946 году эта музыка еще была новинкой – картина «дописывалась» зимой 1945-1946 годов к постановке первой части оперы в МАЛЕГОТе, по совету руководившего ею дирижера Самуила Самосуда. В итоге этот спектакль, премьера которого состоялась 12 июня 1946 года, стал единственной при жизни Прокофьева постановкой оперы.

«Согревают» опус своей задушевностью и лиризмом три вальса из балета «Золушка», который композитор начинал сочинять еще до войны, в 1940 году и заканчивал в 1944-м. «Большой вальс» второго действия балета здесь – «Золушка в замке» (№2), с типично прокофьевской размашистой мелодией огромного диапазона. «Конец сказки» (№4) – не что иное, как «Медленный вальс» третьего действия, по большому счету – Адажио нашедших друг друга Золушки и Принца. «Теплая» тональ-

ность ре-бемоль мажор придает удивительно полнокровный характер этой музыке любви.

Самый же знаменитый вальс из балета, вальс соль минор, в сюите озаглавлен «Навстречу счастью» (№6) и носит итоговый, суммирующий характер по отношению ко всем его предыдущим вариантам: «Отъезду Золушки на бал» первого действия, «Вальсу-коде» второго действия, «Вальсу Золушки» Первой сюиты из балета. В нем увеличено количество проведений; любители прокофьевских «изысков» по достоинству оценят добавленное краткое соло тубы во вступлении. Но самое удивительное – в вальсе появилось завершающее проведение основного мотива темы, которое не только трудно ассоциировать с достижением какого бы то ни было «счастья», но которое по характеру музыки вводит нас достаточно далеко от сказки, Золушки и т.п., переводя музыку в нервное импульсивное состояние. Так и хочется сопоставить это окончание с судорожной кодой финала Шестой симфонии композитора, написанной годом позже, – амбивалентной, неоднозначной.

Впрочем, наверное, это – лишь одна из возможностей прочтения и восприятия. Как бы то ни было, окончание шестого номера носит явно итоговый характер для всей сюиты вальсов – собрация прокофьевских шедевров.

*Вадим Шахов*