

RU

Россия XX века в призме музыкального искусства: 1930-е годы – Сергей Прокофьев

Демченко А. И.

Аннотация. В данной публикации продолжается контекстуальный обзор отечественного музыкального искусства XX века. В этом очерке автор обращается к композиторскому творчеству Сергея Прокофьева 1930-х годов. Данный период творчества Прокофьева начался с перехода к «новой простоте» (термин композитора) и более доступному, мелодичному музыкальному языку, с разработкой ключевой для этого периода темы столкновения гуманных, позитивно-созидательных начал с противостоящими им силами зла и насилия (балет «Ромео и Джульетта», «Кантата к XX-летию Октября», опера «Семён Котко»). При этом музыка Прокофьева сохраняет мощный заряд жизнелюбия. Этот оптимизм воплотился как в масштабных балетах и операх («Золушка», «Дуэнья» («Обручение в монастыре»)), так и в хрестоматийных произведениях для детей (фортепианный альбом «Детская музыка», симфоническая сказка «Петя и Волк»). Позднее центральное место в творчестве композитора заняла тема Второй мировой войны, воплощенная как в масштабных исторических эпопеях, так и в глубоко личных, драматических произведениях. Поздние сочинения композитора отметились особой проясненностью стиля, мягкостью тона и прямой преемственностью классических традиций. Несмотря на перемены, константами его творчества всегда оставались мощный оптимизм, волевая энергия и подчеркнутое жизнелюбие. Самобытный почерк Прокофьева сформировался на органичном синтезе смелых гармонических новшеств XX века и строгой конструктивной ясности формы.

EN

Russia of the 20th century through the prism of musical art: the 1930s – Sergei Prokofiev

A. I. Demchenko

Abstract. This publication continues the contextual overview of 20th-century Russian musical art. In this essay, the author examines the compositional output of Sergei Prokofiev during the 1930s. This period of Prokofiev's creative work began with a transition toward "new simplicity" (the composer's own term) and a more accessible, melodic musical language, exploring the central theme of this period: the confrontation between humane, constructive principles and the opposing forces of evil and violence (the ballet "Romeo and Juliet", "Cantata for the 20th Anniversary of October", and the opera "Semyon Kotko"). Concurrently, Prokofiev's music retains a powerful charge of vitality. This optimism was embodied in large-scale ballets and operas ("Cinderella", "The Duenna" ("Betrothal in a Monastery")), as well as in canonic works for children (the piano album "Music for Children" and the symphonic fairy tale "Peter and the Wolf"). Later, the theme of World War II took center stage in the composer's output, manifesting in both large-scale historical epics and deeply personal, dramatic works. His late compositions were characterized by a particular clarity of style, a softened tone, and a direct continuity of classical traditions. Notwithstanding these shifts, the constants of his creative work remained a powerful optimism, vigorous energy, and an emphasized love of life. Prokofiev's distinctive style emerged from an organic synthesis of bold 20th-century harmonic innovations and a rigorous structural clarity of form.

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891-1953), композитор и пианист (Россия). Обладал также незаурядным литературным даром (выделяется объёмная «Автобиография»), который послужил ему замечательным подспорьем в составлении оперных либретто. В громадном творческом наследии композитора основное место занимают фортепианные и музыкально-театральные произведения. В его фортепианных сочинениях

(9 сонат, 5 концертов, 6 циклов пьес) господствует токкатно-динамическое начало, оттеняемое лирической кантиленой. В основных жанрах музыкального театра (7 опер и 7 балетов) Прокофьев заявил о себе как смелый реформатор, опираясь на нетрадиционные сюжеты и добиваясь непрерывности музыкально-драматургического развития. В опере он отказался от стихотворных либретто, обогатил сферу вокальной выразительности благодаря широкому использованию декламационности, основанной на гибком претворении речевых интонаций. Значительны также его достижения в области оркестровых жанров (7 симфоний, 9 инструментальных концертов) и вокально-симфонической музыки (9 композиций различного масштаба).

В творческой эволюции Прокофьева отчётливо различаются два периода. Первый из них охватывает время с конца 1900-х по 1920-е годы, когда в связи с утверждением жизненности, присущего XX веку, активное развитие получила юношеская тематика. Подразумевается запечатление соответствующей возрастной специфики в градациях от младенчества до молодости, и Прокофьев стал выдающимся выразителем данной тематической сферы в музыкальном искусстве этого времени: серии миниатюр Десять пьес op. 12 (1906-1913) и «Мимолётности» (1915-1917), целый ряд крупных инструментальных композиций, в том числе под № 1 – Первый фортепианный концерт (1912), Первый скрипичный концерт (1917) и Первая симфония (1917), опера «Любовь к трём апельсинам» (1918) и многое другое. Репрезентации возможностей и проявлений юной натуры, открывающей для себя мир и раскрывающей себя в нём, отвечают нерастраченность сил, свежесть и непосредственность чувств, особая живость темперамента, нередко игровая настроенность с сопутствующей ей атмосферой шутливости и озорства.

Другой важнейший фактор утверждавшейся новой эпохи, получивший яркое выражение в творчестве Прокофьева, был связан с нацеленностью на активное действие, мощную энергетику, волевой натиск, экспансивный характер. Определяемый этим интенсивнейшим динамизмом нашёл многоплановое истолкование прежде всего в его фортепианных произведениях конца 1900-х – начала 1920-х годов (пьесы типа «Наваждения» и Токкаты, Вторая и Третья сонаты, Второй и Третий концерты). Нередко смыкаясь в таких случаях с конструктивно-урбанистическими тенденциями, композитор входил в прямое соприкосновение с художественным авангардом начала XX столетия. Другая ипостась прокофьевского радикализма получила метафорическое обозначение скифство, что определялось воинственной настроенностью и варваристски-брутальной жёсткостью образов («Скифская сюита», 1914, кантата «Семеро их», 1918, Вторая симфония, 1924).

Воссоздавая драматические коллизии, композитор использовал средства выразительности, сближающие его с экспрессионизмом (оперы «Игрок» и «Огненный ангел» – обе свой окончательный облик приобрели к 1927 году, на материале второй из них тогда же написана Третья симфония). Ещё одно русло прокофьевского авангарда составили сочинения гротескной направленности в спектре от дразнящей насмешливости до ядовитой издёвки (пик устремлений подобного рода приходится на фортепианный цикл «Сарказмы», 1915).

Второй период творчества Прокофьева продлился с 1930-х по начало 1950-х годов. В свою очередь, в его эволюции отчётливо выделяются три этапа. 1930-е годы отмечены стремлением к «новой простоте» (определение самого композитора). Образный строй произведений Прокофьева становится более уравновешенным и гармоничным, его музыкальный язык тяготеет к большей доступности и демократизму, что в том числе осуществлялось посредством широкой опоры на выразительную мелодику. Он деятельно и в различных ракурсах разрабатывает ключевую для того времени проблему столкновения гуманных, позитивно-созидательных начал с противостоящими им силами зла и насилия (балет «Ромео и Джульетта», 1936, «Кантата к XX-летию Октября», 1933-1937, опера «Семён Котко», 1939). Несравненное жизнелюбие 1930-х годов получило своё зримое воплощение в кантате «Здравица» (1939) и комической опере «Дуэнья» («Обручение в монастыре», 1940), а также в созданном позднее балете «Золушка» (1940-1944) и в сочинениях, адресованных подрастающему поколению (фортепианный альбом «Детская музыка», 1935, симфоническая сказка «Петя и Волк», 1936).

Следующее десятилетие прошло для творчества Прокофьева под знаком событий Второй мировой войны. Начало созданной им военной эпопеи положила кантата «Александр Невский», написанная на основе музыки к одноимённому фильму С. Эйзенштейна ещё в далёком преддверии предстоящей Великой Отечественной войны (1938) и содержащая её поразительно точный прогноз-сценарий. Линию опосредованно-историзированных преломлений актуальной военной темы продолжили опера «Война и мир» (по роману Л. Толстого, 1942, окончательная редакция 1952) и отчасти музыка к следующему фильму Эйзенштейна «Иван Грозный» (1945). Непосредственным откликом на происходящее стали Шестая, Седьмая и Восьмая сонаты (1940, 1942, 1944) с характерным для них индивидуально-личностным посылом, а также эпически-картинная Пятая симфония (1944) с её сильным отзвуком в Шестой симфонии (1947), раскрывающей драматические перипетии последовавшей во второй половине 1940-х годов так называемой «холодной войны». Среди произведений Прокофьева последних лет выделяются Симфония-концерт для виолончели с оркестром и особенно Седьмая симфония (обе 1952). Для них характерны законченная прояснённость стиля, смягчённость общего тона и прямая преемственность с классическими традициями.

При всех отмеченных выше изменениях, происходивших в ходе эволюции композитора, присутствовали определённые постоянные величины, отличающие его стиль на протяжении почти полувекового творческого пути. На фоне исключительно противоречивого, нередко дисгармоничного в своей сути искусства первой половины XX века Прокофьев выступал по преимуществу как выразитель здоровых начал жизни. Его музыке присущи подчёркнуто деятельный тонус, волевой напор, бодрость, энергия, жажда движения. Ей свойственны мощный оптимистический заряд и молодость духа. Собственно в стилистическом отношении свежесть

и самобытность музыкального мышления композитора сказываются в смелой игре контрастов, в богатстве интонационного словаря, в выпуклой заострённости тематического рельефа, в упругости и импульсивности ритмов, в широте мелодического дыхания, в обогащении гармонии средствами расширенной тональности XX века. Интенсивное обновление музыкального языка сочеталось у него с сохранением чёткости ладово-функциональных устоев и конструктивной ясности формы и фактуры, что говорило о творческой ассимиляции классического наследия и органичном синтезе традиционного и нового.

* * *

Начиная с 1918 года Сергей Прокофьев целых полтора десятилетия находился за границей, только трижды приезжая на родину с концертами. Живо интересуясь происходящим в Советской России, он шуточно окрестил её *Большевизией*. С конца 1920-х годов его всё настоятельнее посещают мысли о возвращении. Об этом свидетельствуют балеты «Стальной скок» и «На Днепре», в которых он пытался из своего далёка воссоздать новую послереволюционную явь покинутой им страны.

С ещё большей отчётливостью подобная настроенность заявила о себе в Четвёртой симфонии (1930). В созвучии тому, о чём писали тогда композиторы, находившиеся в СССР (например, в Третьей симфонии Д. Шостаковича и в Симфонии Ю. Шапорина), и ещё при сохранении некоторой резкости и угловатости, характерных для музыки Прокофьева предыдущего периода, это произведение было явно нацелено на вхождение в эстетические координаты 1930-х годов с установкой на ясность, простоту, классичность, позитивно-созидательные устремления и эпичку общезначимого художественного содержания. Всем этим Четвёртая Прокофьева открывала в данном жанре серию симфоний объективно-эпического склада, что по-разному сказалось затем в его Пятой, Шестой и Седьмой.

Собственная жизненная судьба композитора любопытно отразилась в двух его произведениях для музыкального театра. В 1918 году на пути в Америку он начинает работать над оперой «Любовь к трём апельсинам», главный герой которой бродит по свету в поисках возлюбленной (кстати, и сам Прокофьев чуть позже нашёл свою возлюбленную – то была испанская певица Лина Льюбэра, ставшая его женой), а когда настойчиво стал звучать внутренний голос, звавший на Родину, композитор написал балет «Блудный сын» (1928), поскольку этот библейский мотив волновал его лично и всерьёз.

Прокофьев всё отчётливее ощущал, как недостаёт ему для полноценного творчества родной «почвы». Будучи весьма сдержанным в своих эмоциональных проявлениях, он несомненно тосковал по близкой ему жизненной среде. В 1928 году в его дневнике появляется запись: *«Идя домой, думал о России и меня страшно тянуло туда. И в самом деле, какого чёрта я здесь, а не там, где меня ждут и где мне самому гораздо интереснее?»* И далее следует пояснение: *«В моих ушах должна звучать русская речь, я должен говорить с людьми моей плоти и крови, чтобы они вернули мне то, чего мне здесь недостаёт: свои песни, мои песни»* (Прокофьев, 2002, с. 433).

И при всех опасениях за свою судьбу полуэмигранта, с которым в условиях сталинского режима могли обойтись как угодно, он в 1932 году принимает бесповоротное решение. Характерно его восклицание: *«Я с величайшей радостью возвращаюсь восвояси на советскую землю»* (Прокофьев, 2002, с. 632). Разумеется, опасения у него были, и они подпитывались господствующими на Западе представлениями о том, что происходило в государстве *«диктатуры пролетариата»*. Характерна запись 1927 года в том же дневнике, когда после долгого отсутствия на родине нужно было впервые пересечь границу: *«Опять приходили мысли – теперь последний момент, когда ещё не поздно повернуть оглобли. Ну хорошо, пускай это очень стыдно, но в конце концов на то можно пойти, если вопрос стоит чуть ли не о жизни»* (Прокофьев, 2002, с. 638).

И приехав в Москву, он внимательно всматривается в облик людей. С одной стороны, *«все в необычайных шапках, тулупах и проч. – словом, та декорация, которая так пугает приезжих иностранцев»*. С другой стороны, *«толпа спокойная, добродушная. Это ли те звери, которые ужаснули весь мир?»* (Прокофьев, 2002, с. 760). И при всех побочных «противопоказаниях», в главном (то есть в творчестве, которое составляло смысл его жизни) композитор не ошибся: вернувшись, он обрёл «второе дыхание» и создал большую серию своих высших шедевров. Тем не менее, имеет смысл сразу же напомнить об этих «противопоказаниях», которые позже всё-таки настигли его.

Для начала приведём любопытную фактологию, принадлежащую самому композитору. Свою обширнейшую «Автобиографию» он открывает перечнем композиторов, которые в сопоставлении с годом его рождения (1891) совсем недавно почил (Вагнер, Лист, Бородин, Мусоргский), ещё творили (Чайковский, Римский-Корсаков, Скрябин, Рахманинов, Дебюсси, Равель) или готовились стать его старшими современниками (Мясковский, Стравинский), и заканчивает этот список следующим образом: *«В России царствовал Александр III, Ленину был двадцать один год, Сталину – одиннадцать»* (Прокофьев, 2007, с. 3).

По поводу последнего из названных деятелей приходится заметить, что словно по иронии судьбы Прокофьев скончался в один день с ним. По иронии, поскольку сталинский режим принёс композитору немало бед и огорчений. Завершающее несчастье было связано как раз с кончиной – в дни *«великого всенародного траура»* почти никому не было дела до похорон выдающегося композитора.

А. Шнитке попытался восстановить хронику погребения Прокофьева: *«По почти пустой улице, параллельной бурлящему потоку трагически-истеричной массы, что оплакивала Сталина, двигалась в противоположном направлении небольшая группа людей, неся на плечах гроб величайшего русского композитора того времени»* (Цит. по: Демченко, 2009, с. 53). Среди этих немногих были композиторы Дмитрий Шостакович, Андрей Волконский, Карэн Хачатурян, Алексей Николаев, Владимир Рубин, Эдисон Денисов.

Прокофьев всегда стремился быть в стороне от политики. Но, конечно же, знал (или, по крайней мере, догадывался) о происходящем в стране – о том, что и к нему подступало всё ближе. В 1939 году за неделю до окончания оперы «Семён Котко» был арестован В. Мейерхольд, с которым композитор детально разрабатывал план будущей постановки. В 1948-м из-за испанского происхождения отправили в ссылку жену Прокофьева. И он ничем не мог помочь близкому человеку, которого швырнули в «Архипелаг Гулаг», как назвал эти печально известные места А. Солженицын.

В том же 1948 году появилось Постановление ЦК ВКП(б) по вопросам музыкального искусства, и Прокофьев был трижды упомянут в нём как представитель «формалистического, антинародного направления». Рядом с ним в числе композиторов-формалистов назывались имена Д. Шостаковича, Н. Мясковского, А. Хачатуряна – имена тех лучших, которые составляли цвет нашей музыки того времени.

И Прокофьев, которого мы называем гордостью отечественного искусства, вынужден сочинять публичное покаянное письмо, где клеймит якобы присущие своему творчеству «элементы формализма» и благодарит партию за то, что она учит его, как надо писать музыку, за «чёткие указания, помогающие мне в поисках музыкального языка». Правда, текст этот обнаруживает явное «лицедейство», заведомую иронию, порой почти издевательскую, когда в лексике «раскаившегося» мелькают слова и фразы типа «разоблачение», «зараза», «это совсем не нужно нашему народу», «встряхнувшее до глубины всю нашу композиторскую общественность» (Всесоюзный съезд..., 1948, с. 312).

Свою лепту в поношение композитора внесла и упомянутая им так называемая общественность. Вот как об этом вспоминал его сын: «Он был потрясён двуличием некоторых людей – например, Д. Кабалевского. Предали отца и другие: те, что прежде пели ему осанну, потом вдруг поняли, как они ошибались, и стали критиковать с тем же рвением, с каким прежде восхваляли. Нужно ли говорить о том, что ещё позже они в очередной раз переменили взгляды и, приостановив травлю, опять стали восхищаться... А ведь каждый из них нанёс ему глубокую рану, которая уже не зажила» (Прокофьев, 1991, с. 25).

Разумеется, подобные удары судьбы не проходят бесследно. После 1948 года жизнь и творчество Прокофьева пошли резко на убыль, внутренне он был надломлен. Из тех же воспоминаний сына: «Это был уже другой человек, с печальным и безнадежным взглядом. А ведь он ещё не был старым и должен был быть в расцвете сил» (Прокофьев, 1991, с. 26). Действительно, Прокофьеву было тогда всего 57 лет.

* * *

Но вернёмся в 1930-годы, когда, возвратившись на родину, композитор испытывал исключительный творческий подъём. Причиной этого подъёма было не только желанное вхождение в естественную национальную «среду обитания», но и столь же чаемый им разворот к новым эстетическим горизонтам. Дело в том, что после пройденного в предыдущее десятилетие пика авангардных исканий и экспрессионистской заострённости время потребовало на выходе в 1930-е коренных перемен – это отчётливо сказалось и в музыке Прокофьева, и у многих других творцов искусства.

В сознании композитора переход к новым принципам переключался прежде всего с представлениями о «новой простоте» художественного высказывания: «Наступает время простоты в музыке» (из интервью 1932 года) (Цит. по: Демченко, 2023, с. 70). Простоту он связывал с безусловной доступностью музыкального языка, что главным образом осуществлялось посредством широкой опоры на выразительную мелодику: «Я стремлюсь к большей простоте и мелодичности», – говорит Прокофьев в другом интервью и убеждённо добавляет, что теперь «музыка нуждается в более мелодическом стиле, в менее сложном эмоциональном выражении» (Цит. по: Демченко, 2023, с. 70).

Реально за понятие новая простота стояло много большее. По мере необходимости используя освоенный им арсенал радикальных средств художественной выразительности, Прокофьев всё сильнее склоняется к творческой ассимиляции классического наследия, добиваясь органичного синтеза традиционного и современного. В частности, он переходит к характерным для классики широким музыкальным построениям, к цельным и завершённым формам (например, в балете возвращается к номерной структуре).

Образный строй музыки Прокофьева становится неизмеримо более уравновешенным и смягчённым, и теперь в его творчество полноправно и неотъемлемо входит стихия лирических чувствований, что, в частности, закономерно вело к возрастанию роли вокальной кантилены.

Мир прокофьевского искусства оказывается теперь совершенно реальным, «земным», он обретает общезначимый характер – в том числе отныне в музыке композитора ясно обозначились национально-эпические черты, большое место в ней заняла историческая тематика.

Отдельные отступления от этой выверенной и всемерно утверждаемой полноты жизнеощущения с характерным для неё обрётённым «чувством меры» возникали в связи с отображением специфической атмосферы социальных схваток середины 1930-х годов и последовавших затем перипетий военной страды.

Так открывался центральный этап прокофьевского творчества, который как раз и охватывает время с середины 1930-х по начало 1940-х годов, когда кроме тех шедевров, которые будут рассмотрены в данном очерке, создавались кантата «Александр Невский» (1938) и первые из военных сонат для фортепиано – Шестая (1940) и Седьмая (1942).

Но, разумеется, отмеченные устремления не возникли в некоем готовом качестве, они утверждались в ходе творческого поиска, который особенно интенсивно протекал в первой половине 1930-х годов. И это шло в незримых параллелях с процессом активного формирования тех принципов, которые стали определяющими для отечественного социума ближайших десятилетий.

* * *

Совершенно замечательно то и другое представлено в «Кантате к XX-летию Октября». Её замысел возник у Прокофьева сразу после возвращения в Советский Союз. Непосредственно соприкоснувшись с новой реальностью, он задумал монументальное полотно, в котором можно было бы воссоздать целостную панораму развития революционного движения, реконструируя поэтапное движение от зарниц коммунистической идеи на Западе до её воплощения в жизнь в России, включая момент принятия в 1936 году социалистической Конституции СССР.

При этом его не устраивал проторённый путь литературных сценариев. Он, который и в своих операх отвергал традиционный стихотворный слог, искал для оратории о Революции нечто адекватное в вербальном отношении. Так возникла дерзкая мысль опереться на тексты тех, кого именовали классиками марксизма-ленинизма, к которым в 1930-е годы, помимо Маркса, Энгельса, Ленина, был причислен и «*вождь народов*». И стоит подчеркнуть: композитор подбирал фрагменты, изложенные, как он полагал, «*таким образным, ярким и убедительным языком*» (Цит. по: Демченко, 2023, с. 71), что ему тем более казалось бессмысленным перекладывать их на поэтический лад.

Задуманное Прокофьев начал осуществлять с неподдельным энтузиазмом, воодушевляемый тем, что делалось на родине, увиденной им после многих лет эмиграции. Выполнив монтаж документально-публицистической прозы, он добился одобрения руководителей советского искусства, в 1935 году получил заказ Всесоюзного радио и летом 1937-го закончил работу над этим проектом, невероятным по смелости и оригинальности.

Таким образом, процесс создания произведения охватил весь период первой половины и середины 1930-х годов, когда в стране в остром противоборстве различных позиций складывались контуры жизненного уклада и государственной системы «сталинской эпохи». Данное обстоятельство определило существенную переакцентировку вербальной канвы в её музыкальной реализации, актуализируя сюжет применительно к происходившим на глазах композитора конкретным событиям.

Судя по уровню конфликтности образно-драматургического профиля ряда произведений, для СССР 1930-х годов была характерна сложная политическая обстановка, особенно накалившаяся к середине десятилетия, когда в стране кипели настоящие идеологические битвы. И оказалось, что это можно было передать даже в формате так называемого госзаказа, но пользуясь языком аллюзий.

«Кантата к XX-летию Октября» в этом отношении очень показательна. Линия социальной драмы последовательно разворачивается здесь поначалу в оркестровых I, III и V частях. В первых двух из них (Вступление – с эпиграфом «*Призрак коммунизма бродит по Европе*» и Интерлюдия I) конфликтное напряжение связано с противопоставлением образов зла и вызываемых им страданий народных.

Под злом подразумевалось с плакатной гротесковостью обрисованное чудовище капитализма, патологически хищная, устрашающая личина которого передаётся буквально через рык низкой меди под предводительством тубы. В этом одиозно-агрессивном образе при желании можно уловить и намёк на антигуманную сущность активно развивавшейся в «стране Советов» практики репрессий.

Постепенно складывающаяся ситуация противоборства особенно ощутима в V части (Интерлюдия II), и звучащие здесь призывные кличи и грозовые сполохи уже непосредственно предвещают взрыв яростных баталлий в следующей, наиболее развёрнутой и динамичной VI части произведения, основанной на текстах из статей и писем Ленина, относящихся ко времени октябрьских событий 1917 года.

Почти два десятилетия до этого под непосредственным впечатлением от происшедшего тогда композитор запечатлел стихию грандиозной ломки мира в кантате «*Семеро их*». Но то была полуфантастическая метафора, и стилистически то была совершенно иная музыка. Теперь, обозначая данную часть «*Октябрьской кантаты*» словом «*Революция*», Прокофьев всем строем художественного высказывания явно актуализирует вербальную канву, проецируя её на реалии середины 1930-х годов.

Это поистине «шквальная» кульминация произведения, и композитор вводит максимально возможные исполнительские ресурсы: два хора (профессиональный и самодеятельный), четверной состав симфонического оркестра, военно-духовой и шумовой оркестры, а также ансамбль аккордеонов (баянов). По замыслу композитора, общее число музыкантов должно было достигать пятисот человек.

Начальные эпизоды данной части, составляющие её пролог, передают ситуацию собирания сил и решены преимущественно в психологическом плане. В зыбкой, полупризрачной атмосфере насторожённого затишья зарождается диалог колеблющихся (женские голоса) и радикалов (мужской хор). Вторые настаивают на решительном, немедленном перевороте и, в отличие от робких констатаций первых («*кризис назрел*»), императивно требуют незамедлительно одолеть «капиталистическое чудовище», абсолютно уверенные в том, что «*победа востания обеспечена*». И их твёрдый, волевой настрой одерживает верх в горячих дебатах *pro et contra*.

Последующее действие разворачивается в виде грандиозной панорамы стремительно сменяющихся друг друга батальных сцен. Этой событийной динамике соответствует обилие ярких тем, сцепленных в единый поток идущими от кинематографа монтажными приёмами кадровой драматургии. Исключительный накал противоборства, его поистине огнедышащее клокотание подхлещётся горячей пульсацией зажигательных ритмов и «мотором» одноктовок *ostinati*.

Атмосфера уличных боёв воссоздаётся средствами виртуознейшей звукописи: молниеобразные пассажи, сигнальность, порой непосредственно идущая от пронзительно-острого выстукивания морзянки (на малосекундовых созвучиях), цепная реакция переключек хоровых групп и прямые «съёмки с натуры» (вой сирен и изобразительные эффекты ружейной перестрелки, треска пулемётов, оружейной канонады).

Стремясь подчеркнуть воспроизводимый дух массовки, композитор вводит гармошечные наигрыши. Плакатную заострённость образности подкрепляют бросающиеся в гущу людской толпы зажигательные агитационные лозунги (от лица вождя, с использованием микрофона): *«Мы отнимем весь хлеб и все сапоги у капиталистов. Мы оставим им корки, мы оденем их в лапти...»*.

В своей музыке Прокофьев явно актуализирует описываемые события двадцатилетней давности, с захватывающим темпераментом передавая вздыбленную атмосферу и кипение ожесточённых схваток середины 1930-х годов. Вероятно, он воспринимал происходившие тогда в стране партийные чистки, борьбу с «врагами народа» и государственный террор как некую необходимость. Композитор отстраняется от оценок (позитив – негатив), не вникает в подоплёку – ему важно было в этой драматической фреске воспроизвести общую атмосферу времени с её остротой и высочайшей напряжённостью.

При всей значимости конфликтно-драматических сцен основной акцент в кантате проставлен не столько на мотивах борьбы, сколько на картинах мирной жизни (в том числе по объёму – этому посвящены шесть частей из десяти). В конечном счёте, определяющей идеей произведения становится преодоление социальных противоречий и «негатива» первой половины 1930-х годов с вхождением в русло уравновешенности, стабилизации, гармоничности и оптимального тонаса жизненных проявлений, света и ясности. Таким образом, революционная тематика с привычным для неё пафосом ниспровержения и разрушения истолковывается в кантате преимущественно в ракурсе позитивно-утверждающих и созидательных начал.

Как линия социальной драмы кульминировала в VI части, так и для данной образной сферы ключевой становится II часть («Философы») – своего рода «вершина-источник», поскольку её музыка наиболее выразительна, и суть выраженного в ней затем проецируется на остальные части аналогичной направленности.

На фоне неспешного (*Andante assai*), но неутомимо-деятельного репетиционного движения (оркестр и мужской хор, в непрерывной пульсации восьмых скандирующий слово «*философы*») женские голоса в широких длительностях интонируют необычайно красивый, привольный и величавый распев знаменитого режюме «*Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтоб изменить его*» («Тезисы о Людвиге Фейербахе» К. Маркса (1955, с. 11)).

Незамирающий фоновый ритм наполняет пластику мелодической линии, и это сопряжение двух взаимодополняющих фактурных пластов (мерная поступь верхнего и неустанный «рабочий мотор» нижнего) создаёт удивительное полнозвучие. Кроме того, впечатляющая объёмность образа в немалой степени определяется также богатейшей ладогармонической светотенью в чисто прокофьевской расширенной диатонике (условно: *C–G–F–Des–d–A–B–H–C*). Так складывается вдохновенный гимн, утверждающий дух созидания, несущий в себе спокойствие и уверенность.

Многообразно варьируя этот образ созидательной деятельности в следующих частях, композитор привносит в него сурово-деловитый настрой, тон твёрдой непреклонности, усиливая значимость декламационного интонирования (IV часть «Мы идём тесной кучкой...» и VIII-я «Клятва»), либо в опоре на светлую лироэпическую акцентирует черты мягкой умиротворённости и даже чувство достигнутого благоденствия (VII часть «Победа») или, наконец, выводит к состояниям всеобщего радостного подъёма, расцвечивая его торжественно-праздничной славицей (IX часть – инструментальная «Симфония» и X-я «Конституция»). В любом случае всеми силами утверждалось то, что несла в себе ленинская фраза из VII части «*Нам нужна мерная поступь железных батальонов пролетариата*», так отвечавшая духу второй половины 1930-х годов.

Важным составным элементом подобной настроенности была коллективистская сплочённость, и Прокофьев всемерно утверждает это, категорически отказываясь от сольных номеров. Народные массы у него не просто главное, а единственное действующее лицо. Облику этого коллективного героя в «Кантате к XX-летию Октября» отвечают фресковая манера письма и широкое использование плакатных приёмов картинно-зримого изображения.

Находясь по складу разрабатываемой проблематики в одном ряду с такими произведениями середины 1930-х годов, как Четвёртая симфония Д. Шостаковича и Фортепианный концерт А. Хачатуряна (то и другое – 1936), «Кантата к XX-летию Октября» выдвинула чрезвычайно своеобразный вариант трактовки главенствующей темы тех лет: жизненный поиск и преодоление острой противоречивости на пути к конечному утверждению позитивных ценностей реального существования.

Остаётся добавить, что при всём соответствии запросам своего времени этот звуковой монумент был воспринят руководящими инстанциями как эксперимент, обречённый на неудачу, в том числе отпугивало и «кощунственное» обращение к текстам «*классиков марксизма-ленинизма*». Произведение впервые прозвучало только три десятилетия спустя. Исполненное с огромным успехом, оно воочию подтверждало булгаковское «*Рукописи не горят*».

* * *

Благополучнее сложилась судьба другого прокофьевского произведения, также имевшего прямое отношение к столь поощрявшейся тогда тематике. Имеется в виду опера «*Семён Котко*» (1939), написанная по повести В. Катаева «Я сын трудового народа», рассказывающей об одном из эпизодов Гражданской войны.

Отдельные моменты этого произведения воспринимаются как определённая уступка господствующим в отечественном искусстве того времени идеологическим установкам. М. Тараканов в своих последних материалах о Прокофьеве, отмечая конформизм его отдельных работ советского периода, без околичностей квалифицирует «Семёна Котко» как конъюнктурное сочинение.

Признавая долю справедливости в столь жёсткой оценке, тем не менее, необходимо заметить, что всё-таки пресловутые «соцзаказы» подобным образом не выполняются. И не случайно у этой оперы нашлись горячие поклонники – так, для С. Рихтера, резко порицавшего склонность Прокофьева к компромиссам, «Семён Котко» был в числе самых ценных им произведений.

Начнем с того, что события Гражданской войны на Украине раскрываются здесь с житейских позиций, в видении рядовой крестьянской массы, и выдающееся завоевание композитора состоит в паразитично выпуклом и достоверном запечатлении народных характеров. Как никогда ни до, ни после, он демонстрирует здесь чуткое проникновение в особенности крестьянской психологии и соответствующего уклада, сочными красками живописуя колорит сельской жизни – именно в этой опере самым непосредственным образом отразились впечатления детства, проведённого Прокофьевым в украинском имении Сонцовка.

Композитор создаёт целую галерею разнообразных типов, раскрывая их внутренний мир объёмно, в тонкой психологической нюансировке, порой в сложном взаимодействии противоречивых стремлений. Ярким свидетельством реалистически полнокровной обрисовки образов можно считать фигуры основных антиподов:

- Ременюк (председатель сельсовета, затем командир партизанского отряда), как правило, неотрывен от своего окружения, сродни односельчанам, изъясняется на их «наречии», с живой непосредственностью, без какой-либо выпренности;
- Ткаченко (бывший фельдфебель, состоятельный хозяин) изображен без малейшей пародированности и тем более плакатного гротеска, но от бесхитростных, открытых натур положительных героев его отличают угрюмый, тяжёлый нрав и язвительная, недобрая ироничность.

Ведущим средством приближения к народной музыкальной речи становится претворение людского говора – через гибкий речитатив, иногда почти напрямую воспроизводящий специфику разговорного диалога, но чаще распевный. Своеобразие интонационности, «пересыпанной» просторечно-грубоватыми оборотами, опирается на своеобразие диалекта смешанной русско-украинской лексики прозаического текста.

С той же целью воссоздания народного духа Прокофьев впервые для себя широко вводит фольклорные цитаты и по их подобию создаёт ряд собственных мелодий. Свою лепту в ощущение подлинности происходящего на сцене вносит и по-шекспировски органичное сопряжение драматического и комедийного, возвышенного и жанрово-характеристического.

Полюсы этого сложного, многосоставного симбиоза определяют, с одной стороны, тщательно выписанный бытовой фон, как выражение обыденного течения повседневной жизни, и группа тем эпического звучания, величаво-суровых, словно пришедших из толщи веков, а с другой стороны – трагедийные страницы бедствий и противостоящее этому неистощимое жизнелюбие, коренящееся в цельности и душевном здоровье народного мироощущения.

К слову, на второй из отмеченных оппозиций лежит отчетливый отпечаток реалий 1930-х годов: мрачная тень массового террора, насилия (через образ гайдамаков и немцев) и, несмотря ни на что, – ярко оптимистический настрой, а также твердыня человеческого прямодушия и доброты, отстаиваемая в столкновении с чуждыми проявлениями.

Живой поток жизни, переданный в «Семёне Котко», базируется на тематической работе исключительной тонкости и на той удивительно свободной организации оперного действия, которая создаёт впечатление максимальной достоверности изображения. Новаторское музыкально-драматургическое мастерство композитора кульминирует в эпизодах, основанных на совмещении двух и даже трёх планов действия – подобный монтаж событий, происходящих одновременно, как бы независимо друг от друга, даёт полный эффект жизнеподобия.

С точки зрения убедительности воздействия оперы не менее важен и эффект совсем иного рода – чисто эмоциональный. Автор рисует своих героев с теплотой, доброй улыбкой, искренней симпатией, поэтизируя их облик, что, в частности, находит себя в щедром мелодизме, особенно обаятельном в лирических страницах (их череду начинает «лейттема родного края», открывающая оперу, а одну из вершин представляет оркестровый ноктюрн из III действия).

Итак, «народная опера» как совершенно новый жанровый вид прокофьевского творчества – позднее эта новация отозвалась в «Войне и мире» и в «Повести о настоящем человеке». В панораме аналогичных опусов историко-революционной тематики 1930-х годов «Семён Котко» выделится неординарным, живым и жизненно убедительным решением. Поэтому вполне справедлива следующая оценка: *«По своему художественному уровню и мастерству опера Прокофьева значительно превосходила все остальные советские оперы того времени на современную тему... Новаторская драматургия и своеобразие музыкального языка "Семёна Котко" сделали это произведение выдающимся явлением»* (Туманина, 1939, с. 228).

* * *

При всех своих идеологических наслоениях опера «Семён Котко» наглядно отображала преодоление той напряжённости и противоречивости, которая была свойственна социуму «страны Советов» середины 1930-х годов. О том, что ещё всего несколько лет назад положение вещей было наполнено высочайшей напряжённостью и противоречивостью, свидетельствует балет *«Ромео и Джульетта»* (1936).

Замысел этой музыкальной драмы оказался гораздо шире и масштабнее, чем создание хореографической повести о любви юных веронцев. Конечная суть произведения состоит в том, чтобы показать, сколь опасна атмосфера вражды и ненависти для человеческого существования как такового.

Уже сама по себе подобная постановка вопроса представлялась для балетного жанра изначально неосуществимой, что поначалу вызвало сопротивление артистической среды, в кругу которой получил хождение каламбур «*Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете*». Прима Большого театра Г. Уланова, будущая великолепная исполнительница партии Джульетты, отказывалась танцевать, так что мировая премьера балета состоялась не на родине, а в Чехословакии (Брно).

При всей непривычности и новизне музыки, композитор в определённой степени отдал дань традициям жанра. Это касается главным образом эпизодов светской жизни с её ритуалами, церемониями, шествиями. Подобный антураж призван обставить действие условно-историческими «декорациями», отсылающими в далёкое прошлое, чему служат приёмы стилизации (в номерах с соответствующими подзаголовками – Мадригал, Менуэт или Гавот, заимствованный из «Классической симфонии»). Однако чуткий слух может уловить в картинной пышности этих сцен очертания тяжеловесного парадного официоза, характерного для сталинского ампира или неоклассики Третьего рейха.

Приведённая параллель отнюдь не случайна. Определяющие акценты, проставленные в балетной интерпретации шекспировского сюжета, исходят именно из контекста времени создания данной партитуры, то есть 1930-х годов. Главный из этих акцентов связан с обрисовкой негативных образов, олицетворяющих антигуманное начало. Оно сконцентрировано в зловещем тандеме двух лейттем – темы вражды и темы танца рыцарей.

Суммарно их характеристика нацелена на воплощение экспансивного натиска сил попрания и подавления. Поэтому уместно использование средств гиперболизации: подчёркнуто резкие и мрачные краски, плакатно-грубые очертания, жёсткий прессинг и холодный блеск нарочито грузной фактуры с главенством низких духовых. В случаях особо фанатичного напора этих сил невольно возникают ассоциации со стальной армией «коричневой чумы», и тогда кажется, что над происходящим незримо витает знак свастики.

Вместе с тем подобная образность не лишена впечатляющей силы и своеобразной импозантности. Это прежде всего относится к теме рыцарей (экспонируется в № 13 «Танец рыцарей»). Она наделена парадоксальной двойственностью: безусловно притягательная в эстетическом отношении (недаром данная сцена в числе популярнейших образцов симфонической музыки) и устрашающая по своей этической сути. Неотразимый интонационный рельеф, внешнее благородство линий и властная поступь говорят о сильной «харизме», но в сочетании с открыто воинственным, словно ошетившимся характером (отсекающие «жесты» кадансов, хлещущие удары малого барабана) производят угрожающее впечатление чётко организованной армии террора.

И даже сама смерть у персонажей такого рода становится продолжением кровавого ристалища – погребение Тибальда (финал II акта) обретает облик «чёрного реквиема» с буквально скрежещущим скандированием диссонирующих звучностей и фанатично вдальбывающей фиксацией остиной формулы.

Художественный парадокс иного рода несёт в себе тематический материал сцены «Приказ герцога» (№ 7) с его прямой реминисценцией во Вступлении к III действию. Казалось бы, по сюжету перед нами властитель, ратующий за мирную жизнь города, стремящийся прекратить клановую рознь. Однако Прокофьев, очевидно, непроизвольно наделил его музыкой, говорящей совсем о другом. Благодаря гиперболизму низвергающихся звуковых глыб (напластования невероятно массивных резко диссонирующих кластеров) складывается ощущение фатальной неотвратимости, нависающей над человеческими судьбами. Встающая за этой громадой некая верховная воля и непререкаемый внеличный императив вместе со следующей затем реакцией мертвенного оцепенения зримо ассоциируются с представлениями о диктате времён тоталитаризма.

Столь устрашающим угрозам в балете «Ромео и Джульетта» противопоставлены лиризм высоких чувств и несравненное жизнелюбие.

Первая из этих образных сфер, естественно, обращена к главным героям. И важно, что именно она ставится во главу угла драматургии, составляя преобладающий объём материала, открывая повествование лирическим зачином Вступления с присоединяемой к нему первой сценой («Ромео») и завершая развитие сюжета Эпилогом (две последние сцены), основанным на лирических темах.

Образы этого ряда всецело являются средоточием гуманных начал, олицетворяя самые отрадные мгновения жизни, жажду нежности, счастья, добра. Отсюда главенствующий светлый, умиротворённо-благостный тон, опорой которому служат ровная, покойная ритмическая пульсация, плавность и мягкость очертаний обаятельнейшего мелодизма, господство диатоники и прозрачная гармонизация, а также выбор соответствующего инструментария (теплота струнных и целомудренная чистота звучания высоких деревянных).

Неизменно сохраняя поэтичность, одухотворённость и возвышенность лирического высказывания, композитор раскрывает через широкий круг тем и их преобразований многообразный спектр состояний – от хрупкой тонкости мечтательной отрешённости до всплесков горячей, полнокровной экспрессии, а с середины балета в облике Джульетты появляются черты смелости, решимости и возрастает роль разного рода психологических нюансов.

Своё особое место в данной сфере занимает лирозника образа патера Лоренцо и связанных с ним сцен. Свойственные всей лирической сфере возвышенность и одухотворённость разворачиваются здесь в плоскость неких идеальных измерений. Величавый покой и равновесие духа, благодать душевной гармонии, жизненная умудрённость, ласковость отеческого чувства – всё в фигуре этого миротворца исполнено покоряющей силы, что поддержано хоральным складом фактуры и «матовой» лучезарностью оркестровых красок.

Другим сильнейшим противовесом разгулу антигуманизма служит в «Ромео и Джульетте» Прокофьева блистательно претворённый дух жизнелюбия, раскрываемый главным образом в народных сценах. То, что практически

отсутствует в литературном первоисточнике, становится в балете не просто широко выписанным красочным фоном, а важнейшим пластом содержания. Совершенно очевидно, что в этом на эстетику произведения наложили свою печать 1930-е годы, которые вошли в художественную летопись как время поразительного оптимизма. В том числе в ряде номеров чувствуется прямое воздействие столь характерных для того периода праздничных шествий и демонстраций (к примеру, в среднем эпизоде № 24 это подаётся как наплыв кадра в кино).

Именно в отношении народных сцен особенно уместно воспользоваться выражением «живая жизнь» (В. Вересаев). Действительно, перед нами само воплощение жизни, причём не только окружающей существование главных героев, но жизни как таковой, вполне самоценной. Это жизнь, бурлящая на улицах и площадях (примечательно название номера, которым открывается данная линия – «Улица просыпается»). Царит карнавальная атмосфера, заражающая своим горячим темпераментом, в ней всё дышит светом, бодростью, задором, радостью (показательны заголовки сцен типа «Народное веселье продолжается»).

Подобное цветение реального бытия композитор передаёт с неистощимой фантазией, щедро рассыпая всё новые и новые темы, вводя многоликое разноцветье сочных красок, нередко с деятельным напором (как, например, в танталле-марше № 22), и широко используя открытое звучание трубы, сообщающее особую звонкость и нарядность. Жанрово-бытовые сцены могут представлять в смягчённых формах скерцозности и с буффонно-плакатной заострённостью (допустим, почти гротесковое комикование в № 25 «Танец с мандолинами» явно восходит к «вывертам» русского скоморошества). Этот жанризм чаще всего передаёт «шумство» толпы, но столь же великолепны и его индивидуальные преломления, связанные прежде всего с образом Меркуцио.

В подобных ему неунывающих натурах особый шарм обаяния связан с полной раскованностью проявлений, что выражается в необычайной живости и лёгкости, в склонности к шалости, озорству, добродушному подтруниванию (из образцов – № 12 «Маски»). И если смерть Тибальда (упомянутый выше «чёрный реквием») превращается в зловещее ристалище, то «Меркуцио умирает» (название № 34) светло, насвистывая любимую мелодию, с флёром баловства и с усмешкой на устах.

Столь поразительное жизнелюбие и красота возвышенных лирических чувств неизменно наталкиваются в балете «Ромео и Джульетта» на разного рода посягательства, на царящую вокруг атмосферу вражды и насилия (выражаясь словами известной песни, «Вихри враждебные веют над нами, тёмные силы нас злобно гнетут»).

Конфликт этих образных сфер предопределён их сильнейшим контрастом (поистине «две вещи несовместные»). Неуклонно набухая (начиная с № 5 «Ссора» и № 6 «Бой»), узел противостояния с предельной драматической силой стягивается в последних сценах II действия (№№ 32-36). Становясь сгустком накала розни, стычек, столкновений, эта кульминационная зона собирает в единый пучок все основные лейттемы с их активной трансформацией в соответствии с разворотом ситуации.

Тема вражды и тема рыцарей здесь по максимуму концентрируют в себе неукротимую злобу и жестокость, исходя в своей агрессивной вздыбленности бешеными наскоками (грубая, ревушая низкая медь).

Противостоящая сторона (тема Меркуцио, тема улицы, а затем и тематизм Ромео) поначалу стремится удержать дух весёлой скерцозности, но по мере развития событий возникают вскипания благородной патетики и появляются блики трагического гротеска («простуженный» тембр фагота). Среди других составляющих смыслового ядра – попытки умиротворения (темы патера Лоренцо и Джульетты) и витающий над происходящим фантом смерти.

Этот конгломерат образов и состояний ввергается в стихию батальных схваток, неистовство которых доводится до апогея в № 35 («Ромео решает мстить за смерть Меркуцио»), где виртуознейшее письмо вихревого *Prestissimo* вызывает ассоциации с экстазом яростного самосжигания.

Только что прозвучавшее слово *самосжигание* употреблено не случайно. Концепция прокофьевского балета нацелена на глубинную мысль, состоящую в том, что бескомпромиссное противоборство различных жизненных сил в конечном счёте может привести к весьма печальному результату, а именно – к их взаимоуничтожению. Доказательству этой мысли посвящено всё III действие. В самом деле, после гибели Тибальда, как главного антагониста, «негатив» заявляет о себе только отдельными отголосками, во многом утрачивая угрожающую воинственность. Но во многом мертвеет, становится полупризрачной и «живая жизнь». Гаснет свет бытия, остаётся только зыбкая, эфемерная тень прежних радостей.

В этом отношении очень симптоматичен характер «Утренней серенады» (№ 48) как причудливой парфразы-перевёртыша того, с чего начинались утехы праздничной толпы (№ 2 «Улица просыпается»): куколь-но-механистичное скерцо паяцев-манекенов с налётом малеровского гротеска, по сути приближающееся к *danse macabre*.

Что касается сферы лирических образов, то они как бы блёкнут, истаивают, становятся чрезмерно хрупкими, приобретая подчас болезненный излом. С появлением многократно возникающей монотонно-остинатной темы напитка, предложенного патером Лоренцо как спасительный обман, приходит оцепенение, застылость, а наползающий зловещий контрапункт трубы пророчит роковую неизбежность несчастья.

Музыка трёх последних сцен несёт с собой траурные констатации и тающие в дымке времени воспоминания о былом блаженстве. В этих *lamenti* слышится робкая надежда на возможность выживания и тихая мольба во что бы то ни стало хранить тепло человеческих душ. Следовательно, в отличие от Шекспира (примирение враждующих семей над искупающей жертвой юных возлюбленных), Прокофьев не даёт утешительного вывода, скорее просто фиксируя самоистребление жизни, когда иссякают силы, стремления, желания.

Сказанное выводит музыку балета «Ромео и Джульетта» за пределы столь чтимого в 1930-е годы канона «оптимистической трагедии». По всей видимости, разверзшаяся тогда бездна мракобесия побудила композитора

быть осторожным в своих прогнозах, что отчасти позволяет проводить параллель к вопрошающей неопределённости «многоточия» коды Четвёртой симфонии Шостаковича, законченной в том же 1936 году.

Однако в остальном прокофьевский балет более сопоставим со следующей симфонией того же композитора. Он в одном ряду с Пятой по проблематике (конфликт гуманных начал с враждебными им силами), художественной ценности (из высших шедевров композитора, его центральное произведение 1930-х годов) и подлинной классичности.

Двум последним из отмеченных постулатов отвечают законченная кристалличность композиции, исключительная яркость, пластичность, зримость и впечатляющая сила образов, поистине неисчерпаемое мелодическое богатство, а также безупречно выверенная симфоничность музыкальной драматургии, на которой базируется гибко дифференцированная и широко разветвлённая система жизненных отношений, связей и противоречий.

* * *

Партитура балета «Ромео и Джульетта» давала весьма неутешительный ответ на ключевой вопрос того времени, состоящий в смертоносном столкновении гуманизма и антигуманизма. Тем не менее, если брать 1930-е годы в целом, жизненные силы одерживали верх, и именно эта линия была для творчества Прокофьева магистральной, а значимость её неуклонно нарастала.

Вот, допустим, вехи начального этапа:

- музыка к кинофильму «Поручик Киж» (1934) – сочные жанрово-характеристические картинки национального быта, близкие к лубочным образам Б. Кустодиева;
- фортепианный цикл «Детская музыка» (1935) с особой очевидностью преподносит эстетическое кредо тех лет – ясность, простота, гармоничность, демократизм, прямые связи с классическими традициями;
- чудесная симфоническая сказка «Петя и Волк» (1936) – опять-таки в призме детского мировосприятия и в параллель произведениям А. Гайдара и Л. Кассиля излучает флюиды света, доброты, безусловной веры в лучшее.

Завершила траекторию оптимизма рассматриваемого десятилетия «*Дуэнья*» (другое название – «Обручение в монастыре», 1940). Она написана двадцатилетием позже аналогичной по жанру оперы-буфф «Любовь к трём апельсинам», и это во многом совсем иной мир, что говорит о кардинальных переменах жизнеощущения композитора. Прокофьев не утратил молодости духа, но теперь он более всего стал ценить его равновесие и гармоничность, а также реальное богатство окружающего мира.

Сбалансированность концепции начинается с её жанрового облика, который можно обозначить формулой *лирическая комедия*. Комическое и лирическое сосуществуют здесь на паритетных началах, равно как и соотношение обыденного и возвышенного.

С одной стороны, это типичная комедия характеров и положений, наполненная сочным жанризмом и чисто буффонными перипетиями. Она только внешне нацелена против стяжательства, а потому сатира трансформируется в юмор, чаще всего мягкий и добродушный, без какой-либо напряжённости и «колючести». И то, что характеристические персонажи хитрят, ловчат и брюзжат, выливается просто в смехотворные интриги и занятные бытовые дразги.

С другой стороны, это светлый лиризм, воспевание любви, романтика чувств молодых влюблённых, которая в орбиту своей поэзии втягивает и остальных персонажей оперы. Лирическое начало развернулось в «Дуэнье» широко, полнокровно и, хочется сказать, благоуханно. Его определяющим видовым признаком становится серенада, выступающая символом любви и счастья (начиная с Серенады Антонио, основная тема которой является важнейшей из целого ряда лейттем и тематических реминисценций оперы).

«Благоухание» более всего исходит от роскошных картин ночной природы, полной неги и ароматов, дополнительное обаяние чему придаёт мягкая испанская «подсветка». Именно в подобных картинах, пожалуй, и фокусируется притягательная прелесть бытия, его сладостное очарование и манящее чудо (этой прелести подвластен даже делец Мендоза – см. его «музыку похищения» во II действии).

Характерная для всей оперы тесная связь комического и лирического нашла превосходное отражение в сцене Дуэньи и Мендозы из 4-й картины. Именно Дуэнья (исп. *няня*) и здесь, и для сюжета в целом становится главной пружиной действия. Выдав себя за свою воспитанницу, она сумела заморочить голову богатому торговцу и выйти за него замуж.

В данной сцене мы становимся свидетелями удивительно живого, непосредственного диалога двух людей в возрасте. Дуэнье удаётся ловко одурачить Мендозу, и её хитроумное плутовство замечательно обыгрывается в прихотливых изгибах интонационного рисунка. При всей эффектности буффонных приёмов композитор подаёт их очень тонко, что вкупе с обольстительным кокетством субретки сообщает музыке неотразимое поэтическое обаяние.

В целом же эта опера пребывает в плоскости карнавальной суеты и гимнических изъятий. В атмосфере карнавального действа вводит Вступление, перекидывающее арку к финалу оперы, озвученному в характере тоста-провозглашения. Гимническая нота слышится здесь многократно, своей шумной бравурой энергично подтверждая воспевание утех и радостей жизни.

Собственно радость жизни представлена в различных ипостасях – от утончённо-возвышенных до бурлескно-грубоватых проявлений. К слову, с точки зрения отсутствия сатирического акцента стоит заметить, что пиршественная вакханалия в 8-й картине менее всего выглядит как обличение монашеского чревоугодия.

Всё вместе взятое так или иначе передаёт упоение жизнью, её радостное, праздничное ощущение, способность человека шутить, наслаждаться и быть счастливым (характерна одна из ключевых реплик либретто – «Как светло на душе»). Вот что ставит «Дуэнью» в число высших кульминаций в раскрытии неистощимого жизнелюбия, каким оно запечатлено в музыкальном искусстве 1930-х годов.

Важнейшей опорой сказанному служит великолепный в своей пластике, на редкость щедрый распев с его очень широким диапазоном интонационных истоков – от старинного мадригала (партия Дон Карлоса) до современной песни-романса и даже эстрадной музыки (Танец масок).

Можно утверждать, что перед нами самая мелодичная из прокофьевских опер, к чему следует присоединить и такое суждение: «В смысле концепционной стройности и ювелирной отделки деталей “Дуэнья” не имеет себе равных среди других опер Прокофьева» (Сабина, 1984, с. 42).

Надо думать, не последнюю роль в создании этого шедевра сыграли обстоятельства личной биографии композитора, связанные с его чувствами к М. Мендельсон, ставшей впоследствии его женой и постоянным либреттистом (их первой совместной работой как раз и была «Дуэнья»).

* * *

Если удавалось закрыть глаза на трагические «издержки» социалистического строительства, то к концу 1930-х годов складывалось представление (и оно было безусловно определяющим для большинства людей в нашей стране), что жизнь вошла в русло нормы, обрела стабильность и благополучие – как выразился тогда Сталин, «жить стало лучше, жить стало веселей».

Это, очевидно, так и было (пусть с какими угодно оговорками), потому что в противном случае не могли бы появиться совершенно искренние по тону и превосходные по художественному материалу произведения Прокофьева, наполненные юмором, светом и радостью.

Появление произведений, подобных «Дуэнье», убедительно свидетельствовало и о другом: помимо удивительного жизнелюбия как такового, мироощущению человека того времени нередко сопутствовала несомненная удовлетворённость сущим. И более того, его могло посещать по-настоящему счастливое состояние духа, что к концу 1930-х годов не раз выливалось в претворение мотивов благоденствия.

Как бы откликом на приведённую выше и ставшую крылатой фразу вождя явилась прокофьевская кантата «Здравица» (1939), в которой есть и соответствующий словесный послыл: «Никогда нам не была жизнь так весела». Её можно считать ещё одним из образцов так называемого госзаказа, потому что она была приурочена к широко отмечавшемуся 60-летию со дня рождения «великого вождя и учителя всех народов». Согласно официальной версии, её текст составлен на основе компиляций из песенного фольклора ряда народов СССР – русского, украинского, белорусского, кумыкского, курдского, марийского и мордовского.

Однако многие справедливо полагают, что это – псевдонародное «творчество», то есть неизвестно кому принадлежащие неуклюжие, слащаво-умилительные поделки к юбилею высокочтимой персоны («По-иному светит нам // солнце на земле. Знать оно у Сталина // побывало в Кремле... Этот свет, тепло и солнце // Сталин нам принёс»).

Столь выспренному тексту в музыке вполне соответствует набор плакатно-примитивных славословий, нашедших место в эпизодах семичастного рондо. Современные исследователи во спасение репутации выдающего композитора чаще всего заняты поиском критических подтекстов, но, похоже, что это напрасный труд, особенно если иметь в виду те случаи, когда Прокофьев действительно хотел излить своё саркастическое отношение к политическому режиму (см., к примеру, финал Симфонии-концерта для виолончели с оркестром, 1952).

От забвения этот конформистский опус спасает только рефрен, ставший истинным художественным откровением. И как в отношении к упомянутой выше коде Четвёртой симфонии Шостаковича было бы недопустимым упрощением видеть только роковую длань «хозяина» (подобным образом иногда именовали тогда между собой Сталина), так и здесь за славицей вождю стоит неизмеримо большее.

Это образ Родины-России, пребывающей в полноте своих сил (пользуясь хрестоматийной строкой – «Ты и обильная...»), в величавом покое, в необъятной шире и неоглядности далее родного приволья.

Светозарный лик образа дополняется теплотой, мягкостью и красотой мелодического распева с его интонационной раскидистостью и близостью к песенной, запевно-припевной структуре. Полный спектр оркестровых красок при главенстве «поющих» струнных, густая фактура с широкими тоническими педалями, на которые накладывается аккордика свободно трактованной диатоники (блики *B, Es, As, Des, d* и *c* в *C-dur*) – всё это создаёт впечатление особой насыщенности, всеохватности лироэпического чувства.

Тому же впечатлению способствует многообразный жанровый синтез: песня, колыбельная, серенада, ода с ведущей ролью признаков гимна, что во всей очевидности открывается в последнем проведении рефрена, вырастающем в апофеоз могучей державы.

* * *

Свидетельством тому, насколько отрадным было ощущение жизненной благодати, посетившее страну в конце 1930-х годов, может служить тот великолепный отсвет счастливого состояния духа, который находим в балете «Золушка».

Работа над ним протянулась с 1940 по 1944 год, то есть во многом совпав со временем Великой Отечественной войны и как бы в противовес её неслыханным тяготам. Определённую параллель подобного противостояния можно усмотреть в балете А. Хачатуряна «Гаянэ», исходный вариант которого, созданный в 1939 году (с «демонстративным» заголовком «Счастье»), дорабатывался затем вплоть до конца 1942-го.

Как и в «Гаянэ», где есть сильнейшие отзвуки воинственного запала (см., к примеру, «Горскую пляску» или знаменитый «Танец с саблями»), у Прокофьева в общем контексте лучезарного сказочного сюжета невольно обращают на себя внимание следующие моменты:

- затаённо-ностальгическая нота обоих вальсов;
- приближение к характерности военных скерцо в шумной бравуре галопов Принца;
- эпизоды повышенно возбуждённого экспансивного напора (они связаны по преимуществу с образом Мачехи);
- явно чрезмерная ламентозность «лейттемы обиженной Золушки» с её тоскливыми вопрошаниями и тягостной опечаленностью (стонущие хроматизмы и щемящее малосекундное сопоставление двух «миноров» *e – dis*);
- но самое неожиданное несёт в себе дважды вторгающаяся в действие балета сцена «Часы». Согласно фабуле, здесь следовало ожидать того, что героине просто подаётся знак: пора покинуть бал. Однако знак этот превращается у Прокофьева в некую фатальную громаду, в донельзя устрашающее видение с чертами погребального шествия и с «перестуком костей». Подобный гиперболизм явно выводит за пределы, мыслимые в милой хореографической сказке. И совершенно очевидно, что в данном случае свою печать наложило время с нависающим над ним бременем утрат и катастрофичности.

В остальном «Золушка» продолжает пребывание в гавани благоденствия, достигнутой в конце 1930-х годов, во многом являя собой аналог опере «Дуэнья» по части получившей тогда широкое хождение жанровой ветви *лирическая комедия*.

Действительно, всё здесь разворачивается прежде всего как игровое действие в театрально зримых, красочных образах. Господствует стихия жизненных утех и радостей, что определяет, в сущности, беспроблемный настрой произведения.

Это предстаёт преимущественно во всевозможных преломлениях скерцозности: от озорства, шутки и разного рода юмористических деталей до отнюдь не акцентированной иронично-гротесковой трактовки жанрово-бытового материала, подчас с пародийными штрихами (у Мачехи и сестёр Золушки).

Комедийное выступает здесь как выражение живости и весёлости молодого нрава, ярким олицетворением которого становится фигура Принца с его галопами и задорно-экспансивной лейттемой. Импульсивной энергии непоседливой юности сопутствует возвышенно-романтическая поэтика светлых лирических грёз, изредка оттеняемых опечаленностью томительного ожидания их исполнения («тема обиженной Золушки»).

Эти мечтания о счастье полнокровно предстают в сказочных видениях добрых фей, в притягательной пластике нескольких *Adagio*, в пленительном изяществе трёх вальсов и в великолепном *Amoroso* (итал. *любовно, ласково, нежно*), которое обрамляет повествование роскошной аркой от оркестрового Вступления к эпилогу.

Итак, балет-сказка, балет-игра, балет-скерцо, балет-празднество, балет-феерия. Слагаемые этой череды в равной мере правомерных обозначений в разных гранях отмечают то, что прокофьевская «Золушка» воспевает свет и радость бытия, утверждая мысль о непреходящем торжестве добра и справедливости.

И вовсе не случайно свою чудесную хореографическую поэму композитор создавал в истинно классическом роде – и по духу, и по формам. Так сложилось одно из его самых гармоничных творений, прежде всего предпосланных, подобно «Шелкунчику» Чайковского, юношеской аудитории.

Как видим, за музыкой Прокофьева, созданной в 1930-е годы, встаёт неоднозначная, многосложная картина жизни страны. С одной стороны, это действительно была самая настоящая *Большевиэзия* во главе с ВКП(б) – такова аббревиатура названия Всесоюзной Коммунистической партии *большевиков*, партии единственной и всесильной, много сделавшей для страны, но и позволившей произрастать омерзительному монстру, каким был тоталитаризм сталинского образца. Однако, с другой стороны, судя по произведениям Прокофьева, наряду с этой *Большевиэзией* продолжала существовать коренная Россия, отнюдь не утратившая драгоценных качеств своего национального менталитета.

Именно эти извечные качества позволили стране выстоять в самой страшной войне, которая была уже не за горами. И Сергей Прокофьев первым в отечественной музыке предупредил о ней, дав полнометражный сценарий нашествия, подневолья и освобождения. То была кантата «Александр Невский», созданная на материале одноимённого фильма 1938 года. Она пророчила о времени, когда далеко на задний план должны будут отойти все внутренние противоречия и единственной целью станет *«всё для фронта, всё для победы»*. Но это уже другая эпоха и другая глава творческой биографии композитора.

Материалы исследования | Research materials

1. Всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчёт. М.: Союз советских композиторов СССР, 1948.
2. Прокофьев С. С. Здравица. 1939. http://tekstovoi.ru/text/925147128_91720619p504305754_text_pesni_zdravica_1939.html
3. Прокофьев С. С. Кантата к XX-летию Октября: VI. Революция. 1937. <https://tekstipesen.com/song.php?id=529164>
4. Прокофьев С. С. Кантата к XX-летию Октября: VII. Победа. 1937. <https://tekstipesen.com/song.php?id=528826>
5. Прокофьев С. С. «Обручение в монастыре» («Дуэнья»). 1941. <https://www.belcanto.ru/obruchenie.html>

Источники | References

1. Демченко А. И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009.
2. Демченко А. И. Творчество С. С. Прокофьева. Саратов: СГК, 2023.
3. Маркс К. Тезисы о Фейербахе // Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений: в 50 т. М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. Т. 3.
4. Прокофьев С. С. Автобиография. М.: Классика-XXI, 2007.
5. Прокофьев С. С. Дневник: в 3 т. Париж, 2002. Т. 2. 1919-1933.
6. Прокофьев С. С. Из воспоминаний об отце // Музыкальная жизнь. 1991. № 2.
7. Сабина М. Прокофьев // Музыка XX века: очерки: в 2 ч. / ред. Д. В. Житомирский. М.: Музыка, 1984. Ч. 2. Кн. 4.
8. Туманина Н. В. М. П. Мусоргский. Жизнь и творчество. М. – Л.: Музгиз, 1939.

Информация об авторах | Author information

RU Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф.
¹ Международный Центр комплексных художественных исследований;
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, г. Саратов

EN Aleksandr Ivanovich Demchenko¹, Dr
¹ International Center of Complex Artistic Research;
Saratov State Conservatory, Saratov

¹ alexdem43@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 05.12.2025; опубликовано online (published online): 12.01.2026.

Ключевые слова (keywords): музыкальное искусство XX века; С. С. Прокофьев; композиторское наследие; новая простота; лирическая комедия; musical art of the 20th century; S. S. Prokofiev; composer's heritage; new simplicity; lyrical comedy.