

Рываева Ольга Геннадьевна

**КАРИНА БАЛА В ОПЕРЕ С. С. ПРОКОФЬЕВА "ВОЙНА И МИР" КАК ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ОПЕРЫ**

Статья посвящена второй картине оперы С. С. Прокофьева "Война и мир", рассматриваемой как отражение русской бальной культуры и продолжение традиции М. И. Глинки и П. И. Чайковского. В этой связи дана краткая характеристика бального церемониала и отмечены особенности организации сцен бала Глинкой и Чайковским. Сравниваются детали воссоздания бала у екатерининского вельможи в романе Л. Н. Толстого и опере Прокофьева. Основное внимание сосредоточено на анализе второй картины оперы, позволяющем обозначить традиции и новаторские черты.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2015/3-1/43.html](http://www.gramota.net/materials/3/2015/3-1/43.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (53): в 3-х ч. Ч. I. С. 173-176. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2015/3-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2015/3-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

## ORIGINS OF MUSICAL CULTURE IN NORILSK. NORILLAG (1935-1941)

Prokof'ev Yurii Olegovich

*Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre  
yurij.prokofjev2014@yandex.ru*

The article is devoted to the musical life of Norilsk in the first years of the construction of integrated iron-and-steel works. The activity of artistic groups and their genre range are considered. The repertoire consisted of opera, operetta, string, brass, jazz orchestras, choral music, and solo performance – vocal and instrumental. As a peculiarity of the creative life of Norilsk the formation of musical groups mainly from prisoners is shown. The role of concerts in the spiritual life of the town is estimated; the names of many musicians, who have played a significant role in the development of the musical culture of Norilsk, are presented.

*Key words and phrases:* prisoner; civilian; musical enlightenment; opera; operetta; orchestra; performance.

УДК 782.1

**Искусствоведение**

*Статья посвящена второй картине оперы С. С. Прокофьева «Война и мир», рассматриваемой как отражение русской балльной культуры и продолжение традиции М. И. Глинки и П. И. Чайковского. В этой связи дана краткая характеристика балльного церемониала и отмечены особенности организации сцен бала Глинкой и Чайковским. Сравниваются детали воссоздания бала у екатерининского вельможи в романе Л. Н. Толстого и опере Прокофьева. Основное внимание сосредоточено на анализе второй картины оперы, позволяющем обозначить традиции и новаторские черты.*

*Ключевые слова и фразы:* вторая картина оперы , Война и мирі С. С. Прокофьева; русская балльная культура; сцены бала; традиции Глинки и Чайковского; драматургия оперы; вальс.

**Рываева Ольга Геннадьевна***Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки  
olgarivaeva@mail.ru***КАРТИНА БАЛА В ОПЕРЕ С. С. ПРОКОФЬЕВА «ВОЙНА И МИР»  
КАК ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ОПЕРЫ**

Сцены бала не редкое явление в русской опере. Композиторы с одной стороны совершенно индивидуально воссоздают бал, с другой – прослеживается определенная традиция его организации и драматургического функционирования. К сожалению, рассмотрению данного вопроса не уделено должного внимания в музыковедческой литературе, в то время как русские оперы, элементами которых стали картины бала, не мыслятся без них как художественное музыкальное целое. Таков , Бал у екатерининского вельможиі в опере Прокофьева , Война и мирі, анализу которого посвящена данная статья.

Истоки появления картины в романе Толстого, а затем и в опере Прокофьева восходят к русским балам, ставшим неотъемлемой составляющей специфической дворянской культуры. Появившись в начале XVIII века как западноевропейский элемент, на русской почве бал приобрел национально окрашенные черты.

К началу XIX века сложилась стройная композиция бала, подчиненная единому движению от строгих форм балета к вариативным видам хореографической игры. Открываясь чинным, торжественным полонезом, развиваясь в фигурах романтического вальса и изысканной мазурки, бал устремлялся к непринужденному котильону. При этом под влиянием русского начала танцы приобретали иной, нежели на Западе, характер за счет более живой и непосредственной манеры исполнения. Кроме того, в состав утвердившихся в танцевальной структуре танцев могли включаться русские – , казачокі, , русскаяі.

Будучи организующим началом бала, танцы задавали определенный стиль не только движений и настроения, но и беседы. Ю. М. Лотман отмечает: . Возникла грамматика бала, а сам он представлял собой некое театрализованное представление, в котором каждому элементу (от входа в залу до разъезда) соответствовали типовые эмоции, фиксированные значения, стили поведенияі [13, с. 121]. Каждый танец влек за собой приличествующие ему темы разговора, далекие от интеллектуальных бесед и идеальные для признаний и проявления симпатии. Это нашло отражение и в композиторском творчестве: вспомним диалог Онегина и Ольги (вальс в 4-й картине оперы , Евгений Онегині П. И. Чайковского), реплики Наташи и Андрея (вальс 2-й картины оперы , Война и мирі Прокофьева).

Русская балльная культура, став эпохой в истории, повлияла и на творчество русских композиторов, в частности, оперы М. И. Глинки и Чайковского.

У истоков включения сцен бала в русскую оперу стоит польский акт оперы , Жизнь за царяі Глинки. Здесь берет начало сюитный принцип построения сцены, использование танца как средства характеристики героев (, обобщение через жанрі согласно А. А. Альшвангу [2, с. 420]) и основы для завязки действия (мазурка).

Особое место занимают сцены бала в операх Чайковского: два бала в , Евгении Онегине, бал в , Пиковой даме, танцы во дворце Екатерины в , Черевичках. Как и Глинка, Чайковский привлекает танцевальные жанры, преследуя различные цели. Новым становится соединение вокального и танцевального начал. Танцы и вокальные номера (хоры, ансамбли, ариозо) чередуются, представляя баланс вокальных и инструментальных средств. Так композитор использует ситуацию бала в развитии лирико-психологической драмы.

Традицию включения сцен бала в оперу по-своему продолжает Прокофьев в , Войне и мире. Бал задает тот единый музыкально-сценический ритм, который объединяет картину, построенную по кинематографическому монтажному принципу.

Выдающаяся по красоте и содержанию картина , Бал у екатерининского вельможи стоит в ряду уникальных по цельности, законченности и предельной выразительности музыкального языка. Одна из наиболее тонких и лирически проникновенных, она демонстрирует мастерство композитора-портретиста и психолога, отражает его особый интерес к танцевальным жанрам (на протяжении всей жизни (1891-1953) Прокофьев обращался к разнообразным танцам: десять пьес для фортепиано op. 12: марш, гавот, ригодон, мазурка, каприччио, легенда, прелюд, аллеманда, юмористическое скерцо, скерцо (1913); четыре пьесы для фортепиано: танец, менуэт, гавот, вальс op. 32 (1918); фортепианные транскрипции вальсов и лендлеров Ф. Шуберта (1921) и т.д.).

Сцена бала в , Войне и мире» появилась во второй редакции оперы по предложению дирижера С. А. Самосуда. Поначалу, как утверждает Б. А. Покровский [15], инициатива Самосуда не заинтересовала композитора. Но позже он изменил свое отношение и создал картину, без которой не представляется произведение.

В работе над картиной Прокофьев опирался на роман Толстого и традицию, сложившуюся в операх Глинки и Чайковского. В романе Толстого сцена бала – отражение русской танцевальной культуры XIX века и один из этапов в развитии чувств Андрея и Наташи. Балу в романе отводятся три главы. В опере они объединены в одну сцену, где используется текст, составленный либреттистом из наиболее значимых в смысловом отношении фраз автора (исключение – эпизод Анатоля с Элен и два хора).

Бал у Толстого открывается польским: «...при звуках заигравшей музыки, вошел государь. За ним шли хозяин и хозяйка. <...> Музыканты играли польский, известный тогда по словам, сочиненным на него. Его сменяют , отчетливые, осторожные и увлекательно мерные звуки вальса. Из текста романа мы понимаем, что на этом балу было несколько котильонов (непринужденный, шаловливый танец-игра включал фигуры распространенных салонных танцев – вальса, мазурки, польки): , Один из веселых котильонов, перед ужином, князь Андрей опять танцевал с Наташей [22, с. 154].

Бал в , Войне и мире Толстого и Прокофьева можно представить следующими схемами:

<u>Роман Толстого</u>	<b>Польский</b> (появление государя, начало танцев)	<b>Вальс</b> (танец Наташи и Андрея)	<b>Котильон</b> (танцы Наташи с кавалерами)	<b>Котильон</b> (разговор Андрея с Наташей об Отрадном)
<u>Опера Прокофьева</u>	<b>Полонез</b> (начало танцев)	<b>Мазурка</b> (появление Александра, продолжение танцев)	<b>Вальс</b> (танец Наташи и Андрея, их диалог)	<b>Экосез</b> (завершение сцены)

Прокофьев в целом придерживается последовательности танцев, описанной в сочинении писателя, но, исходя из собственного замысла, несколько модифицирует ее, располагая в кульминационной точке картины вальс Наташи и князя Андрея. Вальс в произведениях обоих авторов занимает особое место, но в опере ему отведена ключевая роль.

Детализировано представим картину в следующей схеме:

<u>Полонез</u>	<u>Хор</u>	<u>Полонез</u>	<u>Ода</u>	<u>Мазурка</u>	<u>ариозо Наташи</u>	<u>Вст. раздел</u>	<u>Вальс</u>	<u>ариозо Кн. Андрея</u>	<u>Экосез</u>
Moestoso e brioso	Poco meno mosso	Tempo	I L, istesso tempo	Animato	Andante assai	Allegro	Tempo di valse	Piu mosso	Molto animato
4/4	4/4	4/4	4/4	3/4	4/4	3/4	3/4	4/4	4/4
C-As-C	A	As-C	Es	Es-C-Es-D	Es	Es	h-D-e-h		F
66т	37т	28т	24т	147	9т	149т	274т	16т	12т

Картина великосветского праздника открывается блестящим **полонезом**. Он служит своеобразным фоном сценического действия и задает тон всему балу (что вполне соответственно его реальной функции на балах: служил интродукцией вечера, где гости общались друг с другом, создавал определенную атмосферу, настраивая на танцевальный вечер). Для музыкального воплощения танца композитор привлекает характерные жанровые средства: мажорный лад (C-dur), четырехдольный размер, специфический ритмический рисунок, использует яркие авторские штрихи: мелодические скачки и гармонические мажорно-минорные краски. Начальный эпизод картины он облекает в трехчастную форму, помещая в среднем разделе полонеза **хор** на слова Батюшкова , Вы ль други милые. Хор исполняется крепостной капеллой хозяина дома, контрастирует танцу по музыкальному языку и подчеркивает его чопорность.

Далее, в честь прибытия государя, крепостной хор поет торжественную **оду** на стихи М. Ломоносова , Да движутся светила стройной. Он написан в гармонической четырехголосной фактуре со скромным сопровождением и аналогично хору , Вы ль други милые является колоритно стилизованным фоном. Оба **хора**, выдержанные в старинном духе, служат целям реалистической обрисовки времени и места действия и выступают ярким контрастом к инструментальным танцам.

Второй план картины представлен вокальной партией героев. Впервые этот план – слышатся реплики Хозяина, графа Ростова, Наташи, сплетничают Перонская и Ахросимова – возникает на фоне хора крестьян (мелодичные, интонационно самостоятельные высказывания Ахросимовой и Перонской, косвенно характеризующие Наташу и Соню) и далее на фоне возобновившегося полонеза (дублируют тему танца, впервые экспонируя Элен, Курагина, Долохова).

Следующая затем **мазурка** отличается живым и празднично приподнятым характером. Ее нет в романе Толстого. Согласно русской бальной традиции она была обязательным танцем – третьим после полонеза и вальса (выступала кульминацией бала). Композитор же помещает мазурку после полонеза, перед вальсом, стремясь, вероятно, подчеркнуть вальс – лирическую кульминацию картины.

В мазурке второй план картины также образуют отдельные вокальные высказывания героев. На материале первой темы мазурки при его повторении строится квинтет (Перонская, Ахросимова, Элен, Анатолий, граф Ростов). Смотрите, Денисов танцует мазурку! [16, с. 66] (выбранная композитором фраза не случайна – на балах мазурка считалась больше мужским танцем и требовала большой удали от кавалеров); на второй более нежной, лирической теме танца – реплика Наташи, узнавшей среди гостей князя Андрея: Соня, вот еще знакомый...! [Там же, с. 68]. Эту тему подхватывают Ахросимова и Перонская, начиная обсуждать семью Болконских. В отличие от предыдущих хоров и танца, где вокальная партия была самостоятельна и наслаивалась на инструментальную, в мазурке вокальная речь дублирует музыкальные темы танца.

Бал уже в разгаре, но никто не приглашает Наташу. Это отчаянное состояние Прокофьев передает небольшим ариозо юной Ростовой: Неужели так никто не подойдет ко мне?! [Там же, с. 71] (9 тактов), построенном на лейттеме, которая неоднократно появляется в опере и воссоздает внутренний поэтический мир героини, привлекая внимание зрителя к эмоциональному плану картины.

Самым ярким и разнообразно выделенным композитором танцем в картине является **вальс** (танец полюбился в России, получив широкое распространение в быту, в литературном и композиторском творчестве. Он продолжался достаточно долго, можно было присаживаться, а затем вновь включаться в очередной тур, что создавало благоприятную обстановку для нежных объяснений). Вальсы составляют особую ветвь в прокофьевской лирике (стихия вальсовости повлияла на произведения автора: музыка к фильму *Пиковая дама* (1936); спектаклям *Евгений Онегин* (1936), *Золушка* (1946); сюиты *Вальсы* (1946), *Пушкинские вальсы для симфонического оркестра* (1949), *Зимний костер* (1949), *Детская музыка* (третья часть *Вальс на льду*); опера *Война и мир* (1952); седьмая симфония (1952) и др.). За вальсом у Прокофьева закрепилась семантика тонких и поэтических чувств, нежных и возвышенных порывов. Не случайно они, как правило, связаны с духовным миром лирических героев, их эмоциональной жизнью. Такова роль и этого танца, звучащего в решающий для Наташи момент.

Вальс главных героев предваряется развернутым вступительным разделом. Он построен в рондальной форме, где рефреном служит реплика Долохова, сообщающего о начале вальса *Вальс, вальс, вальс, мадам!* [Там же]. Первый эпизод – обращение Пьера к Андрею Болконскому с просьбой пригласить Наташу. Второй – сцена приглашения. Третий – экспозиция новых персонажей: Элен и Анатоля, замышляющего обольстить Наташу. Эта сцена – завязка лирико-психологической линии Наташи и Андрея и направленной против нее интриги Курагиных.

Собственно танец Наташи и Андрея также представляет собой рондообразную форму. Несмелые первые звуки трепетной мелодии, проникнутой живым открытым чувством (рефрен, *h-moll*). Так удивительно чутко композитор передает робость Наташи, замирающей от охватившего ее волнения. Иной по настроению эпизод *D-dur* – размашистые движения, гаммообразные взлеты, отражающие восторженные эмоции героини, которая переживает свой первый бал.

Вторым эпизодом рондообразной композиции становится короткий диалог Наташи и Андрея (*Когда весной...!*), раскрывающий их разное душевное состояние. Тепло, но сдержанно вспоминает Болконский о весенней ночи в Отрадном. Наташа его слов как будто не слышит, ее переполняет счастье: Какой веселый бал! [Там же, с. 81].

Диалог вновь обрамляется необычайно выразительной музыкой вальса. Отказ от традиционного вокального дуэта вполне оправдан: слова могли бы нарушить прелесть безмолвного признания.

Третий рефрен, более интимный, проводится в другой тональности – *e-moll*. Когда вальса – общий вихрь танца. В завершение ее вновь звучит основная тема вальса. Здесь она, исполняемая в камерном звучании струнных, отличается особой трепетностью.

Вопреки традиционным оперным приемам Прокофьев показывает важный этап лирической линии – зарождение взаимной симпатии героев – средствами не вокальной, а инструментальной танцевальной музыки. Оркестровый вальс – своего рода психологический этюд, в котором передаются тончайшие оттенки просыпающегося чувства Андрея и Наташи: робость, восхищение, сомнения. Он характеризует Наташу Ростову, соответствует ее трогательному юному и чистому облику, воплощает ее возвышенную романтичность чувств и отражает чувства Андрея, являясь портретом Наташи, увиденной его глазами.

В драматургическом отношении вальс Наташи и Андрея – не только кульминация картины, но завязка и кульминация лирической драмы всей оперы (одной из двух главных сюжетных линий произведения). Воссоздавая образ русской жизни, он становится лейтмотивом оперы, скрепляющим элементом музыкальной драматургии эпопеи Прокофьева: звучит в монологе Андрея, вспоминающего о Наташе в 8-й картине и в сцене предсмертной встречи героев в 12-й картине, как воспоминание об ушедшем счастье.

Невольно вспоминаются вальсы оперы *Евгений Онегин* Чайковского, где танец также имеет большое драматургическое значение. На его фоне появляется Татьяна, звучат реплики хора гостей, косвенно

ее характеризующие, происходит новая встреча Татьяны и Онегина. Танец не только запечатлевает новый облик Татьяны, ставшей звездой петербургского высшего света, он необычайно чутко передает изменение душевного состояния героев: удивление, волнение Татьяны, восхищение Онегина. Бал в «Евгении Онегине» и бал в «Войне и мире» вполне сопоставимы: в частности, в той и другой картинах встреча героев ассоциируется с вальсом. Но в музыкально-драматургическом отношении сцены, где звучит вальс, выполняют разные задачи и решаются композиторами по-разному. Вальс в «Евгении Онегине» все-таки один из фрагментов картины бала. Вальс в «Войне и мире» – ее наиболее протяженный этап, завязка лирико-драматической линии действия. По эмоциональному плану она ближе романсу Чайковского «Средь шумного бала». М. Г. Арановский [3], впрочем, видит преемственную связь с «Вальсом-фантазией» Глинки (для этого есть все основания).

За вальсом следует экосез, завершающий картину. Она выстроена композитором по кинематографическому принципу – монтаж кадров. Объединяет их в цельную структуру бал, который задает единый музыкально-сценический ритм. Во второй картине оперы «Война и мир» Прокофьев продолжил и обогатил русскую традицию отражения бальной культуры.

#### Список литературы

1. Александрова Е. А. От драматургии к концепции: С. Прокофьев в интерпретации Г. Анисимова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурологи и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 3 (17): в 2-х ч. Ч. I. С. 25-27.
2. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. Изд-е 3-е. М.: Музыка, 1970. 816 с.
3. Арановский М. Г. Мелодика С. Прокофьева: исследовательский очерк. Л.: Музыка, 1969. 232 с.
4. Асафьев Б. В. Об опере: избранные статьи. Изд-е 2-е. Л.: Музыка, 1985. 345 с.
5. Боганова Т. О русских традициях в творчестве Прокофьева // Советская музыка. 1959. № 8. С. 76-84.
6. Волков А. Война и мир: Прокофьева: опыт анализа вариантов оперы. М.: Музыка, 1976. 135 с.
7. Долинская Е. В. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012. 376 с.
8. Друскин М. Музыкальный театр Прокофьева // Друскин М. Избранное: монографии, статьи. М.: Совет. композитор, 1981. С. 223-225.
9. Захарова О. Ю. Русский бал XVIII – начала XX века. Танцы, костюмы, символика. М.: ЗАО «Центрполиграф», 2010. 448 с.
10. Кандинский А. И. Диалоги Прокофьева на оперной сцене // Кандинский А. И. Статьи о русской музыке. М., 2010. С. 660-669.
11. Колесникова А. Бал в России XVII – начала XIX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. 304 с.
12. Лобачева Н. Прокофьев – читатель: к истории оперных замыслов 1940-х годов // Музыкальная академия. 2008. № 4. С. 63-77.
13. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство, 1994. 339 с.
14. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. Изд-е 2-е, пер. и доп. М.: Советский композитор, 1973. 713 с.
15. Покровский Б. А. Моя жизнь – опера. М.: Аграф, 1999. 272 с.
16. Прокофьев С. С. Война и мир: опера: клавиш. М.: Музыка, 1973. Т. 1. 220 с.
17. Прокофьев С. С. Война и мир: опера: клавиш. М.: Музыка, 1973. Т. 2. 328 с.
18. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М.: Госмузиздат, 1956. 468 с.
19. Ручьевская Е. А. Война и мир: роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. СПб.: Композитор, 2010. 478 с.
20. Сабинина М. Война и мир: опера С. Прокофьева // Советская музыка. 1955. № 12. С. 29-38.
21. Савельева Ю. Зрелища, концерты и вокзалы в общественных садах Петербурга первой трети XIX века // Старинная музыка. 2002. № 2. С. 16-18.
22. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 20-ти т. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 5. 302 с.
23. Ушуллу И. И. Оперная и романсовая музыка П. И. Чайковского: жанрово-стилистические параллели // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурологи и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 7 (21): в 3-х ч. Ч. I. С. 202-206.
24. Энтелис Н. Пушкинский бал: с описанием традиций и подлинными танцами. СПб.: Композитор, 1999. 54 с.
25. Южак К. Возвращаясь к Наташе Ростовской в «Войне и мире» Прокофьева // Отражения музыкального театра. СПб., 2001. Кн. 2. С. 44-49.

#### BALL SCENE IN S. S. PROKOFIEV'S OPERA "WAR AND PEACE" AS CONTINUATION OF THE RUSSIAN OPERA TRADITION

Rybaeva Ol'ga Gennad'evna

Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka

olgarivaeva@mail.ru

The article is devoted to the second scene of S. S. Prokofiev's opera "War and Peace", which is considered as a reflection of the Russian ball culture and the continuation of the traditions of M. I. Glinka and P. I. Tchaikovsky. In this regard the brief characteristic of ball ceremonial is given and the peculiarities of ball scenes organization by Glinka and Tchaikovsky are noted. The details of the portrayal of the ball of the noble of the time of Catherine the Great in the novel by L. N. Tolstoy and in the opera by S. S. Prokofiev are compared. Main attention is paid to the analysis of the second scene of the opera that allows revealing traditions and innovative features.

*Key words and phrases:* the second scene of opera "War and Peace" by S. S. Prokofiev; the Russian ball culture; ball scenes; traditions of Glinka and Tchaikovsky; dramaturgy of opera; waltz.