

Опера XX века: Стравинский и Прокофьев

Опера никогда не исчезнет.

С.С. Прокофьев

Опера XX века — время поисков, экспериментов и новаторских решений, коснувшихся жанра, драматургии, языка и обусловивших многогранный облик современного музыкального театра в целом. Опера минувшего столетия подобна магическому кристаллу, вглядываясь и поворачивая который, обнаруживаются различные взаимодействия музыки и действия, вокального и инструментального планов, слова, претворяемого то в выразительной мелодии, то в ритмически заостренном говоре, то в мелодекламации. Определяющая при этом поэтику жанра идея синтеза стала для ведущих мастеров минувшего столетия некоей путеводной звездой, под знаком которой в творчестве Р. Штрауса, Б. Бриттена, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, И.Ф. Стравинского, Д. Мийо, А. Онеггера, П. Хиндемита, К. Орфа и других композиторов осуществлялись различные метаморфозы.

Прокофьев и Стравинский. В их оперном наследии, глубоко оригинальном, во многом отличном друг от друга, отражаются вместе с тем характерные грани мира оперы первой половины XX века и намечаются пути-перспективы последующей эволюции жанра. Опера-оратория и опера-пьеса — так определяют исследователи основные направления развития оперы в XX веке¹. Ярчайшее воплощение эти тенденции получили в искусстве русских классиков. «Царь Эдип» и «Похождения повесы» Стравинского, «Игрок», «Огненный ангел», «Война и мир» Прокофьева не просто вливаются в общее течение оперного потока, но отмечают в определенном смысле его вершинные моменты. Инициативы Стравинского подхватываются А. Онеггером, Д. Мийо, К. Орфом, позже по-своему переосмысливаются как русскими, так и зарубежными композиторами 2-й половины XX века. Выдающиеся творения Прокофьева предвещают появление трагедий А. Берга, Д.Д. Шостаковича, Б. Бриттена, а также определяют последующие пути развития отечественной оперы.

Модусы оперных решений корифеев искусства XX столетия не выходят за рамки музыкального театра. Жанр подвергается разным испытаниям, но его право на существование скорее подтверждается, нежели опровергается. Воздействие драматического театра, ораториальных и симфонических форм вело к внутреннему переосмыслению жанровых составляющих, раскрытию их глубинных архетипических свойств, издревле в них

¹ См.: Друскин М. Проблемы оперы // О западноевропейской музыке XX века. — М.: СК, 1973. — С. 54–91.

заложенного содержания, скрывающегося под покровом многовековой истории. Символично завершение первой половины столетия созданием «Похождений повесы» Стравинского и «Войны и мира» Прокофьева. Обе оперы подчеркнута связаны с традициями. Обе обобщают опыт прошлого, интерпретируя его в современном ключе. Обе верны истокам жанрового содержания, философской проблематике жизни — смерти — бессмертия. Преднамеренная установка на традицию создает атмосферу доверительного общения современников со своими предшественниками. В качестве посредника избирается язык «оперного эсперанто», стирающий границы между настоящим и канувшим в Лету. В опере Стравинского символическая многозначность музыкального текста, усиливаемая резкими жанровыми переключениями, создает эффект всеприсутствия героев во Времени. Оживающие персонажи хогартовского живописного театра моралите становятся героями притчи. Их поступки и деяния познаются через цепь перевоплощений. Перед современными зрителями-слушателями словно разыгрывается орфическая мистерия об Адонисе и Венере — мифологических двойниках главных героев — Тома и Энн, об умирающей и оживающей Природе, о вечном естественном круговороте, который вбирает в себя быстротечно мелькающие мгновения человеческой жизни.

Лирико-эпическая неспешность повествования Прокофьева в духе отечественной традиции оперы с ее тяготением к сказу, обретает вместе с тем в современном произведении почти кинематографическую осязаемость, зримость происходящего, пронизанного историческими и музыкально-литературными реминисценциями. Погружения в прошлое и выходы в настоящее осуществляются незаметно, не создают «швов», что заставляет вспомнить о столь близком Прокофьеву драматургическом методе монтажа, разрабатываемом С.М. Эйзенштейном. Образ движения Времени, раскрываемый через сопоставление лирических «крупных планов» и исторической панорамы, приобретает в опере Прокофьева основополагающее значение. Свое внутреннее обоснование он получает в сценах, связанных не с конкретными событиями истории, а в психологических чувствованиях героев. Герои Толстого в опере Прокофьева, также неразрывно слитые с природой, словно рождаются из недр ее, чтобы, завершив свой жизненный путь, вновь раствориться в ее глубине. Мифологический подтекст обоих сочинений возвращает к истории жанра, к свойственной ему духовно-содержательной многомерности².

² В той или иной мере мифологическое измерение событийного ряда присуще и другим сочинениям композиторов. Так, исследователи находят мифологические корни, в том числе и в «Повести о настоящем человеке», и в «Любви к трем апельсинам», и в «Огненном ангеле» Прокофьева. У Стравинского миф в его современной интерпретации воплощается в «Царе Эдипе», отчасти в «Соловье». Возрождением древнейших мифов и созданием новых окрашен путь оперы в XX веке.

В прозрениях русских классиков теперь, по прошествии времени, всё более отчетливо проступает связь настоящего и прошлого, обнажается разветвленная корневая система жанра. Здесь, например, обращение к комедии *del arte* («Любовь к трем апельсинам»), к балладной опере («Обручение в монастыре»), к пассионам («Царь Эдип») и синтез различных разновидностей собственно оперного жанра. Так, в «Войне и мире» сочетаются черты русской эпической оперы и лирико-психологической оперы-драмы; в «Похождениях повесы» образуется жанровый сплав оперы-*buffa*, *seria*, романтической оперы и классицистской оперы в духе Глюка. В этом же опусе возникает явление жанровой модуляции — из сферы комической в трагическую. Подобная метаморфоза по-своему осуществляется и в «Семене Котко» (имеется в виду впечатляющий драматургический перелом в III акте, когда лирико-бытовая опера приобретает трагическое наклонение).

Стремление трактовать оперу как спектакль синтетического типа (по твердому убеждению Прокофьева, чтобы добиться «сценической гибкости»³, и с целью, по словам Стравинского, «избежать оперной вампуки») приводит в их сочинениях к внутренней подвижности и изменчивости структурных границ определенного оперного жанра, расширению их путем внедрения различных жанровых элементов, как собственно оперных, так и внеоперных. Таковы, к примеру, «Любовь к трем апельсинам», в которой «действие разворачивается наподобие театрального спектакля», развивая эстетические принципы условного театра В. Мейерхольда, и «Мавра». Претворяемая в ней форма русского оперно-водевильного спектакля начала XIX столетия, вместе с тем соприкасается с искусством начала XX века — театра кабаре, пародии, мелодрамы. Созданные на рубеже 1910–1920-х годов, оба произведения отразили поиски новых приемов оперно-театральной драматургии, которые нередко приводили к нетрадиционным жанровым решениям. Кризис оперы как театра побудил в первые десятилетия XX века к созданию особых форм музыкально-сценических представлений, обусловленных общей тенденцией «театрализации» театра, инициативами Г. Крэга, А.Я. Таирова, Е.Б. Вахтангова, В.Э. Мейерхольда, М. Рейнхардта. Отсюда, по словам М.Д. Сабининой, «и воинственные призывы к “реконструкции” оперного театра, и требования, чтобы опера приблизилась к современному драматическому спектаклю»⁴.

³ «В своем новом произведении, — писал композитор еще в период создания “Игрока”, — я обратил особое внимание на сценическую гибкость оперы». Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 20.

⁴ Сабинина М.Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров. — М.: Композитор, 2003. — С. 107. Новая концепция спектакля, в том числе музыкального, особенно заметно проявившаяся в театре первых десятилетий XX века, когда «театр зазвенел бубенцами чистой театральности» (В.Э. Мейерхольд), во многом связана с обращением к условным сценическим формам, с возрастанием

Следует отметить, что сочинение «Мавры» и «Апельсинов», определялось также и общим интересом различных композиторов к старинной опере-буффа, комедии масок, ренессансом драматургии Гоцци и Гольдони, захватившими в первой четверти XX века сферу музыкально-сценического искусства. Это и «Испанский час» М. Равеля, воскрешающий традиции буффонных представлений с характерным обращением к зрителям в конце спектакля, и «Балаганчик мастера Педро» М. де Фальи с его подчеркнутой театральностью. Отдельные черты комедии масок нашли претворение у Ф. Бузони («Арлекин», «Турандот») и Р. Штрауса («Ариадна на Наксосе», позже традиции буффа, воспринятые сквозь призму опер Моцарта, Россини, Верди, получили воплощение в «Молчаливой женщине»), в «Трех комедиях» Гольдони» Д.Ф. Малипьеро⁵.

В целом в произведениях Стравинского и Прокофьева конца 1910–1920-х годов (здесь наряду с «Маврой» и «Апельсинами» необходимо назвать «Царя Эдипа», «Игрока», «Огненного ангела») запечатлелся важный, исторически значимый момент в движении оперы XX века. В то время, когда опера стала полем активных экспериментов, Стравинский предложил две модели — камерную, буффонную и оперно-ораториальную; Прокофьев же, в свою очередь, акцентировал внимание на связи оперы, с одной стороны, с драматическим театром, а с другой — с экспрессионистской оперой-драмой⁶. Так, обозначив выдвигание на авансцену музыкального театра определенных жанровых лидеров, композиторы наметили перспективы собственной творческой эволюции и предвидели важнейшие пути развития современного оперного искусства⁷.

В решении вопросов оперной драматургии и Стравинский, и Прокофьев нередко касаются проблем вагнеровского наследия. Нельзя не согласиться с утверждением М.Е. Тараканова, что отношение к Вагнеру служит «решающим критерием» в определении характера их собственных оперных исканий, и прежде всего их схождения — расхождения в трактовке оперы как музыкально-театрального спектакля. Еще в начале композиторской

чисто игровых моментов. Это получило отражение не только в указанных операх Прокофьева и Стравинского рубежа 10–20-х годов, но и позднее — в «Обручении в монастыре» и в «Похождениях повесы».

⁵ «Своеобразный ренессанс старинной оперы-буффа, начавшийся еще в первом 10-летии XX века у Вольфа-Феррари, нашел свое продолжение в творчестве крупных, выдающихся композиторов — Казеллы, Пиццетти и Малипьеро», — пишет О.Е. Левашева. См.: *Левашева О.* Пуччини и его современники. — М.: Музыка, 1980. — С. 472.

⁶ Ее черты претворились уже в «Мадалене», напоминающей об опытах австро-немецких композиторов эпохи Югендстиля, в том числе Р. Штрауса, Ф. Шрекера, А. Цемлинского, Э.В. Корнгольда.

⁷ В целом же в полемике, развернувшейся в среде художественных деятелей вокруг оперы, скорее подтвердилось, нежели было опровергнуто (вопреки громким заявлениям С. Дягилева) право жанра на существование.

деятельности Стравинский говорил: «Мечта Вагнера о совершенном произведении искусства, где сочетались бы все виды искусства, несбыточна. Там, где есть музыка, она должна быть неограниченной владычицей»⁸. А на исходе творческого пути, вновь, возвращаясь к этой мысли, решительно подчеркивал: «Идея Gesamtkunstwerk уводит нас прочь от музыки в собственном смысле слова»⁹.

Прокофьев же, в известной степени поддерживая идею Gesamtkunstwerk, высказывал следующие соображения: «Оперу надо писать так, чтобы был и сценический интерес, и чисто музыкальный, точнее — чтобы получилась форма чисто музыкальная (объяснимая с музыкальной точки зрения) и в то же время, чтобы это была безукоризненная сценическая вещь». Однако затем, подводя итог своим размышлениям, писал: «Сочетание это было бы идеалом, но оно очень трудно»¹⁰. Приведем еще одно важное суждение композитора, по сути выражающее его кредо: «Я считаю, что величие Вагнера губительно отозвалось на оперном развитии, вследствие чего даже самые передовые музыканты стали считать оперную форму отмирающей. А между тем, при понимании сцены, при гибкости, свободе и выразительности декламации, опера должна быть *самым ярким сценическим искусством*» (курсив мой. — А. Б.)¹¹.

Природная театральность, присущая Прокофьеву (равно и Стравинскому), обуславливает трактовку оперы прежде всего как динамичного спектакля, в котором в единстве должны быть музыкальная и зрелищная стороны. «Я очень люблю сцену, как таковую, и считаю, что человек, пришедший в оперный театр, имеет право требовать впечатления не только для слуха, но и для зрения», — постоянно подчеркивал композитор¹². «Боязнь неподвижности» побуждала Прокофьева использовать приемы активизации сценического действия, в том числе путем наплывов, внезапных вторжений, совмещения различных планов действия, происходящего в разных местах. Можно привести различные примеры, в том числе разделение сцены «сватовства» во II акте оперы «Семен Котко» на два

⁸ И. Стравинский — публицист и собеседник / сост., текстол. ред., коммент., вступ. ст. В.П. Варунца. — М.: СК, 1988. — С. 23.

⁹ Там же. С. 298. Стремление преодолеть влияние Р. Вагнера, опираясь на структуру оперы барокко и использование хоровых и полифонических форм в построении оперного целого, в известном смысле сближает И. Стравинского с П. Хиндемитом. Выход за пределы вагнеровской музыкальной драмы в первые десятилетия XX столетия показал и К. Дебюсси в «Пеллеасе и Мелизанде», и Р. Штраус в «Кавалере розы» и «Ариадне на Наксосе».

¹⁰ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 404.

¹¹ Прокофьев. МДВ, 1961. С. 206.

¹² Прокофьев о Прокофьеве. С. 220. «На сцене все время должно что-то происходить... важно, чтобы сценическое действие было подвижно», — об этом композитор размышляет, например, в связи с работой над «Семеном Котко» (там же, с. 176, 183).

параллельно развивающихся действия; постоянные игровые перебивки в опере «Любовь к трем апельсинам», возникающие в результате введения в действие группы комментирующих персонажей; стремительный темпоритм действия в 11-й картине оперы «Война и мир», достигаемый путем нанизывания кратких, контрастирующих между собой эпизодов. Напомним и об «Игроке», в котором горизонтальный и вертикальный монтаж фрагментов-кадров определяет построение целого¹³. К аналогичным драматургическим средствам нередко прибегает и Стравинский, начиная с «Соловья», в котором появление японских послов резко «ломает» предшествующий ход событий, и вплоть до «Похождений повесы». (Драматургия этой оперы полностью основана на эффекте постоянных монтажных переключений из одной образно-смысловой сферы в другую.)

Подобно Прокофьеву, Стравинский также стремился, чтобы опера давала «пищу не только для слуха, но и для глаз», утверждая, что «в искусстве важно не только чувственное начало, но и его зрительное восприятие»¹⁴. Еще в 1911 году в письме В.Н. Римскому-Корсакову Стравинский высказал, во многом, программное заявление, восставая против «оперной вампуки» и стремясь к «красоте гармонии» оперного спектакля: «...опера есть зрелище (и притом зрелище, долженствующее быть художественным) и, следовательно, как таковое, должно иметь свою собственную самодовлеющую ценность»¹⁵.

Зрелищность, вместе с тем, никогда не воспринималась Стравинским как синоним действительности. Подтверждение тому и опера-оратория «Царь Эдип» с ее изначальной установкой на статуарность, и опера-балет «Соловей», зрелищность которого определяется созданием сквозного визуально-пластического ряда спектакля и использованием приема непсонификации. В противовес сценической гибкости, подвижности, обуславливающей в большинстве сочинений Прокофьева взрывчатый характер

¹³ Монтажная стыковка эпизодов-кадров — «аттракционов» (*attractio* с *лат.* — привлечение), обладающих, по мысли Эйзенштейна, «аффективной выразительностью», интерпретируются, на наш взгляд, в операх Прокофьева как «единицы воздействующего построения на эмоцию зрителя». Цит. по: Эйзенштейн С. Избр. произведения. В 6 тт. Т. 2 / редколл.: П.М. Аташева и др.; сост.: П.М. Аташева и др. — М.: Искусство, 1964. — С. 277.

¹⁴ Цит. по: И.Ф. Стравинский: сб. ст. / сост. В.П. Варунц. — М.: МГК, 1997. — С. 152. И не случайно, высоко оценивая творчество Верди, Стравинский отмечал, что музыка его опер — это «музыка театра» (там же, с. 155).

¹⁵ И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. 1 / вступ. ст. и комм. В.П. Варунца. — М.: Композитор, 1997. — С. 292. Приведем еще одно из высказываний композитора, обнаруживающих его позицию по отношению к оперному жанру. В «Музыкальной поэтике» Стравинский отмечает: «Под влиянием Вагнера законы, защищающие жизнь пения, оказались погрязшими, и музыка потеряла свою мелодическую улыбку». См.: *Игорь Стравинский*. Хроника. Поэтика / сост., ред., комм. и закл.ст. С.И. Савенко. — М.: РОС-СПЭН, 2004. — С. 201.

действия, особенно в кульминационных моментах, финальных разделах, Стравинский постоянно заботится о динамическом равновесии музыкально-сценической формы. (Точно величественный портал обрамляет хор композицию «Царя Эдипа», в «Соловье» же акты триптиха прославляет песня-рефрен Рыбака, придавая уравновешенность всему произведению.) Акцентируя значимость совершенной музыкальной формы, композитор отмечает: «Арии, ансамбли и их взаимоотношения в структуре оперы придают всему произведению связность, которая является только лишь внешним и видимым проявлением внутреннего и глубокого порядка»¹⁶.

Динамический покой (динамика в статике) — важнейший принцип эстетики Стравинского. Этим обусловлены многие особенности его оперных концепций, и прежде всего тяготение к исторически устойчивым оперным формам, к опере так называемого номерного типа, к музыкально-драматургическому разделению функций между речитативом и вокальным номером. Не будучи реформатором оперного искусства, композитор стремился «перекинуть мост между старой и современной операми», полагая, что «можно сохранить старые оперные традиции, но нужно дать им новую жизнь»¹⁷.

Музыка в сочинениях Стравинского всегда оставляет пространство для игры, воспринимаемой композитором не только в своем прямом значении (как сценическое движение), но, что особенно важно, как выбор той или иной сценической формы, имеющей свои правила, условия¹⁸. Желание скорее «представлять, чем описывать» определяет особое значение для его произведений условности, театрализации происходящего на сцене. С этим связано использование в драматургии произведений типично игрового приема обращения к зрителям (введение Чтеца в «Царе Эдипе», излагающего события, Рыбака в «Соловье», песня которого вводит слушателя в общую атмосферу повествования). Функцию обращения к зрительному залу выполняют и музыкальные «представления» публике в начале и конце спектакля (например, увертюра, напоминающая парад-алле участников действия, в «Мавре», оркестровая интрада и финальное моралите в «Похождениях повесы»)¹⁹.

¹⁶ Игорь Стравинский. Хроника. Поэтика. Указ. изд. С. 200. Не случайно композитор принципиально разводит такие понятия, как «опера в прозе» и «опера в стихах», не в пример Прокофьеву, который лишь изредка обращается к поэтическим фрагментам (например, в «Обручении в монастыре», «Войне и мире», «Повести о настоящем человеке»). Утверждая приоритетное положение прозы (по мнению композитора, «более удобной, для пения»), Прокофьев, однако, не исключал ритмической организации прозаического текста.

¹⁷ И. Стравинский — публицист и собеседник. Указ. изд. С 87.

¹⁸ Отсюда — претворение черт античной трагедии в «Эдипе», водевиля в «Мавре», традиций мистерии и моралите в «Похождениях повесы».

¹⁹ Подобные приемы характерны и для Прокофьева, прежде всего в операх «Любовь к трем апельсинам» и «Обручение в монастыре».

Но вернемся вновь к роли музыки в системе синтетического целого в операх Стравинского. Приведем еще одно весьма существенное высказывание композитора: «Моя первейшая забота, когда я пишу для театра, добиться полной автономии музыки, что обезопасит ее от риска попасть в зависимость от других театральных элементов». И далее разъясняет: «В моем представлении связь между этими элементами и музыкой должна быть прежде всего *параллельной*» (курсив мой. — А. Б.)²⁰, что напоминает синхронное движение «вертикали» у С.М. Эйзенштейна, означающее контрапунктическое *соотнесение* звуковых и зрительных образов²¹. Примечательно также замечание Стравинского, сделанное в одном из интервью в связи с постановкой «Царя Эдипа» в Берлине: «Музыкальная драма, возведенная в идеал Вагнером, мне совершенно чужда, там драма становится музыкой, у меня же наоборот — *музыка делается драмой*» (курсив мой. — А. Б.)²².

Иной подход к соотношению музыки и драмы обнаруживает Прокофьев. Размышляя об оперном стиле, композитор замечал: «Писать надо так, чтобы музыка все время усиливала впечатление по сравнению с тем, если б это была простая драма без музыки»²³. Если для Стравинского «музыка важнее действия»²⁴, то для Прокофьева действие «не менее важный элемент, чем музыка»²⁵. И не случайно, что в желании уравновесить музыкальное и драматически-действенное начала, композитор отдает приоритет диалогическим приемам развития (диалогической опере, насыщенной сквозным развитием), декламации, воспринимаемой им как «сильный язык в выражении эмоций».

Сочиняя «Игрока», Прокофьев подчеркивал, что певцы должны «более сосредоточиться на драматической стороне оперы»²⁶. А в 1919 году, созда-

²⁰ И. Стравинский — публицист и собеседник... С. 411.

²¹ Так, например, в «Мавре» оркестр берет на себя функцию актера-пародиста, иронически обыгрывая происходящее на сцене, вокальная же партия становится непосредственным воплощением лицедейства актеров, имитирующих поведение определенных персонажей спектакля. Утрировка, гротескное заострение отдельных деталей, их переинтонирование входит в правила игры, предназначенные исполнителям композитором.

²² И. Стравинский — публицист и собеседник... С. 82. Согласно Стравинскому, в его опере-оратории «музыка идет дальше слов». Вводя в партитуру музыкально-риторические фигуры, композитор «говорит» со слушателями посредством барочной символики, интонаций, интервалов, тональностей, тембров с закрепленной, но вместе с тем обладающей достаточно широким смысловым диапазоном, семантикой.

²³ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 235. 22 января 1924 года.

²⁴ «Моя музыка для сцены никогда не пытается «объяснить» действие, она, скорее, живет бок о бок со зрительным воспроизведением», — подчеркивает композитор. См.: И. Стравинский — публицист и собеседник... С. 149.

²⁵ Прокофьев о Прокофьеве. С. 187.

²⁶ Там же. С. 21.

вая «Любовь к трем апельсинам», безапелляционно заявлял, что «сегодня прошло время старомодных арий, прерывающих действие». Стравинский же в период сочинения «Мавры» словно в пику Прокофьеву говорил: «Опера будет с ариями, дуэтами и трио и вся “очень мелодична”»²⁷. Так, в своеобразной композиторской полемике вновь обнажается извечная для оперы дилемма между музыкой и словом. Хотя и разными путями, оба композитора приходят в результате, как ни парадоксально, к общему выводу. В одном из разговоров с Р. Крафтом Стравинский скажет: «“Музыкальная драма” и “опера”, конечно, давным-давно слились воедино, но тогда [имеется в виду период работы над “Эдипом”] в моем представлении это были устойчивые категории»²⁸.

Прокофьев, в свою очередь, не изменяя собственной позиции, испытывая неизменное тяготение к речитативно-декламационной манере письма, на рубеже 40–50-х годов утверждал и возможное использование арий типа сцены письма Татьяны, то есть насыщенной эмоционально-драматическим действием арии-сцены. Так, приступая к работе над «Повестью», композитор отмечал: «Чайковский направил свой музыкальный язык в сторону кантилены и все письмо превратил как бы в огромную арию, которая имеет еще и то преимущество, что она исполняется с одновременным движением на сцене»²⁹. К гибкому соотношению декламационности и ариозности, к созданию сцен «с певучей партией» (именно так композитор воспринимал современную арию) Прокофьев приходит и в предшествующих операх 30–40-х годов. Творчески восприняв метод Мусорского — характер есть пение, каждому соответственно присущее, в своих поисках ди-

²⁷ И. Стравинский — публицист и собеседник... С. 499.

²⁸ Игорь Стравинский. Диалоги: воспоминания, размышления, комментарии / общ. ред. М.С. Друскина. — Л.: Музыка, 1971. — С. 178. При этом Стравинский имеет в виду не современную ему музыкальную драму, испытывающую «тиранию вагнеровской системы» (о чем он, в частности, рассуждает в «Музыкальной поэтике»), а различные аспекты претворения музыкально-драматических элементов в истории оперного искусства. В известном смысле в «Эдипе» намечается оппозиция Стравинского к современному экспрессионистскому наклонению оперы-драмы. Весьма симптоматичные факты: время начала работы над оперой совпадает с премьерой «Воццека» А. Берга (1925), а завершение — с созданием Прокофьевым «Огненного ангела» (1927). При этом Стравинский говорит об обеих операх (наряду с операми Ф.Б. узони «Доктор Фаустус», А. Шёнберга «Моисей и Аарон», Б. Бриттена «Поворот винта») как достижениях музыкально-сценического искусства XX века. Возможно, «Царь Эдип» стал «ответом» Стравинского и на так называемую «злободневную оперу» (Zeitoper), получившую повсеместное распространение в 20-е годы.

²⁹ См.: Прокофьев о Прокофьеве. С. 221. Именно так решает Прокофьев сцену письма Алексея. Подобным же образом, по наблюдению Лобачёвой, композитор выстраивает и всю партию главного героя. См.: Лобачёва (Бабаташ) Н.А. «Повесть о настоящем человеке» С.С. Прокофьева: 60 лет спустя. — М.: Композитор, 2008. — С. 144. Аналогичным образом, на наш взгляд, Прокофьев интерпретирует и партию Андрея Болконского в опере «Война и мир».

намичной оперной формы, стремлении к живости действия, к созданию образов-характеров, образов реальных людей композитор нередко вносит элементы музыкальной характеристики непосредственно в речитатив героев (таков, к примеру, выразительный оборот Софьи «И с тем до свиданьчика» в ее первой встрече с Семеном в опере «Семен Котко»). В этой опере «в более выразительных моментах я стремился делать речитатив певучим, получая так называемый мелодический речитатив. В более “деловых” же местах я переходил на ритмованный говор <...> нечто вроде неинтонированного речитатива. В каждом отдельном случае я обращал тщательное внимание на то, чтобы *переходы от пения на говор и обратно были естественны*», — говорил композитор (курсив мой. — А. Б.)³⁰.

Заметим: мелкий штрих, дробность, детализация вокального письма сочетается в операх Прокофьева зачастую с своеобразным прорастанием предыдущих интонаций в последующие, что придает высказываниям персонажей особую рельефность. (Так, тема «весеннего обновления» в партии Болконского в 1-й картине оперы, сообщая его речи приподнятую эмоциональную окраску, постепенно в процессе развития вырастает до символа любви.) В целом же тенденция к текучести музыкальной ткани, чутко реагирующей на слово-эмоцию героя, сосуществует у Прокофьева одновременно с другой — определяемой символизацией содержания. Метафорически емкие музыкальные образы концентрируют внимание на главной теме той или иной оперы, затрагивающей коренные проблемы бытия и олицетворяющей, как правило, созидательное, светоносное начало. Среди подобных тем назовем: диатоническую тему Огненного ангела, служащую основой рассказа Ренаты и получающую широкое симфоническое развитие в рамках всего произведения; ноктюрн из III акта оперы «Семен Котко», связанный со светлым миром оперы; марш в «Апельсинах», выражающий идею жизненной активности (1-я картина II действия).

В заключение выскажем еще несколько соображений относительно оперного стиля обоих композиторов. И Стравинский, у которого «музыка делается драмой», и Прокофьев, заботящийся о естественном взаимодействии музыки и драмы, по сути, исходили из усиления театрально-драматургической функции всех элементов, составляющих оперное целое. В зависимости от ситуации, драматургической задачи, направленной на раскрытие смысла происходящего, оба композитора обращались к различным структурам: простым песенным композициям, небольшим ариям *da saro* и развернутым сценам, монологам, насыщенным интенсивным развитием сквозных идей-мыслей, к дуэтам с традиционным терцово-

³⁰ Прокофьев о Прокофьеве. С. 183. Подобные поиски начались еще в 20-е годы, когда Прокофьев «обдумывал форму “музыкальной драмы”, которая, по его мнению, могла бы родиться из мелодекламации». См.: Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 243 (28 февраля 1924 года).

секстовым строением и многоголосным ансамблям с применением разнообразной полифонической техники. Наряду с действенными, подвижными формами (таковы, например, знаменитая сцена рулетки в «Игроке», сцена аукциона в «Похождениях повесы»), оба композитора не избегают в своих музыкально-драматических концепциях и выстраивания крупных статических планов (будь то ария Кутузова в «Войне и мире» или ария Иокасты в «Царе Эдипе»). Исходя из специфики жанра оперы, если перефразировать слова М.Г. Арановского³¹, как явления музыкально-театрального порядка, предполагающего взаимодействие двух форм общения — монологической и диалогической, нельзя не обратить внимания и на придание композиторами сольным высказываниям своих героев черт диалогичности. Диалог при этом может уходить в подтекст монолога героя, беседующего с самим собой, со своим внутренним «я», либо общающегося с миром Неведомым (например, монологи-рассказы Ренаты в «Огненном ангеле», ариозо Эдипа в «Царе Эдипе»), возникать «на расстоянии», между персонажами, разделенными временем и пространством (в «Войне и мире», в «Похождениях повесы»).

Как подлинно театральные драматурги выступают композиторы и в трактовке вокальной интонации, которая в зависимости от ситуации словно моделирует различные формы общения. Она может быть ариозной, речевой со всевозможными градациями произнесения пения-речи, инструментальной. При этом вокальный стиль и Прокофьева, и Стравинского — воспользуемся в данном случае высказыванием последнего — «не имеет ничего общего с так называемым *Sprechgesang*, речью-песней и вагнеровской бесконечной мелодией»³². У Стравинского вокальная интонация в известной мере формируется под воздействием «культуры пения, идущей из Италии», стилистики И.С. Баха и В.А. Моцарта, М.И. Глинки и П.И. Чайковского, а также других мастеров прошлого. У Прокофьева она развивается прежде всего в русле традиций Мусоргского — Чайковского³³. И хотя сам композитор замечает, что в его творчестве, в отличие от Стравинского, не так сильна... интернациональная нота («на меня заметную

³¹ См.: Арановский М.Г. Специфика оперы в свете проблемы общения // Вопросы методологии и социологии искусства. — Л.: СК, 1988.

³² Стравинский И. Статьи и материалы / сост. Л.С. Дьячкова, общ. ред. Б.М. Ярустовского — М.: СК, 1973. — С. 58.

³³ От М.П. Мусоргского, а также в определенной степени от А.С. Даргомыжского исходит его повышенный интерес к прозе, «более удобной для пения, чем стихи», к сценическому действию, которое должно быть «подвижно», проистекает «ритмованный говор», «мелодический речитатив». Напомним и об обращении композитора к эпической традиции русского искусства при претворении героико-эпических образов в «Войне и мире» и эпико-лирических в «Повести о настоящем человеке».

окраску наложило мое русское происхождение...»)³⁴, тем не менее, творчество обоих художников отличает универсальный характер исканий, определяющий как нео-позицию Стравинского, так и «новую простоту» Прокофьева. «Синтезирующая сила прокофьевского гения связывает воедино, — по словам М.Е. Тараканова, — самые различные музыкальные стили, отражающиеся в зеркале индивидуального почерка композитора»³⁵.

В использовании многоплановых возможностей оперных форм в раскрытии содержания классики XX века словно видят очередное разрешение извечного спора между музыкой и драмой. Не снятие противоречия между словом и музыкой, но сохранение состояния неустойчивого равновесия между ними воспринимается в данном случае как необходимое условие существования жанра. И в этом обнаруживается созидательный характер оперно-творческой деятельности Стравинского и Прокофьева.

³⁴ Прокофьев о Прокофьеве. С. 95.

³⁵ Прокофьев. ДПБВ, 1991. С. 7.