

**РАЗДЕЛ 1
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ**

**PART 1
PHILOLOGICAL SCIENCES**

УДК 78.072

DOI 10.17238/issn1998-5320.2017.30.10

Е. Э. Комарова,
Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского

**ПРОЗА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
В «МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОЧТЕНИИ» С. С. ПРОКОФЬЕВЫМ**

В основу статьи положен анализ творческих и жизненных совпадений, наблюдаемых у создателей произведения «Игрок» в литературе и музыке – писателя Ф. М. Достоевского и композитора С. С. Прокофьева. Предпринята попытка объяснения причин появления непревзойденной музыкальной интерпретации Достоевского.

Ключевые слова: музыкальное прочтение, междисциплинарные исследования, полифоничность, самопознание, интерпретация.

Введение. Тема «Достоевский и музыка» – благодатный материал для междисциплинарных исследований. Прежде всего потому, что музыка живёт на страницах его романов и повестей. Она создаёт бытовой фон событий, происходящих на страницах произведений, способствует формообразованию романа или повести, выступает способом раскрытия образов.

Это и не удивительно. Писатель всегда отличался подлинной музыкальностью. Во время обучения в Петербурге, в главном военно-инженерном училище он посещал обязательные для этого учебного заведения уроки пения, концерты на Павловском вокзале и музыкально-литературный салон князя В. Ф. Одоевского – авторитетнейшего российского музыканта и критика. Ценил Федор Михайлович творчество Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Россини, Глинки, был завсегдатаем оперы. Исследователи творчества Достоевского отмечают пристрастие писателя к итальянской опере в 1840-х годах: «В эти годы среди слушателей оперы сформировались две оппозиционные партии, каждая из которых отдавала предпочтение и поддерживала одну из солисток: Джули Борси или же Фреццолини. Достоевский, несомненно, принадлежал к партии Борси, исполнение которой ему импонировало в гораздо большей степени. Газетные фельетоны тех лет хранят упоминания о соперничестве двух партий. И сам Достоевский, несмотря на собственную приверженность Борси, включает в повесть «Чужая жена и муж под кроватью» иронический комментарий о поклонниках Борси и Фреццолини... Есть основания полагать, что Достоевский тогда был вхож и за кулисы, был осведомлен о причинах отмены некоторых спектаклей» [1, с. 23]. И хотя позже в «Петербургских заметках» 1847 года он иронически развенчал оперную итальяноманию, любовь к музыке у него осталась.

Мог ли тогда предположить великий русский писатель, что придёт время, когда его проза будет вдохновлять композиторов на создание оперы?! В начале двадцатого века у Н. Я. Мясковского

появилось желание создать оперу по роману «Идиот», которое в силу разных причин так и осталось неосуществлённым. Зато младший товарищ Мясковского Сергей Прокофьев начал своё серьёзное творчество с обращения к «Игроку» Достоевского.

Первая редакция оперы была написана менее чем за полгода – с ноября 1915 по апрель 1916. Но постановка была отложена. Оперной премьере помешала февральская революция. Прокофьев в этот же год покинул Россию, оставив в ней клавир своего детища, с тем, чтобы позже, через десять лет создать его вторую редакцию уже для советской публики. Сергей Прокофьев обращается к Достоевскому во время поисков своего пути в музыкальном искусстве и перспектив для обновления жанра оперы. Именно в начале XX века композиторы начинают ощущать условность этого жанра, исчерпание возможностей его постромантической модели, доставшейся в наследство от Вагнера, Верди и Пуччини. Вдохновившись мыслью о создании нового музыкального театра, молодой Прокофьев в поисках первоисточника для либретто останавливается на романе Ф. М. Достоевского.

Выбор композитора на первый взгляд кажется странным, т. к. трудно представить себе более разные творческие индивидуальности, чем Достоевский и Прокофьев. В своём письме к Вере Алперс в Павловск от 1909 года молодой Сергей Сергеевич при описании того, как в два вечера проглотил «Бесов» и «на другой день очень ломило шею оттого, что читал согнувшись», называет этот роман удобоваримым, оговариваясь, что он «более удобоваримая вещь, чем многое другое Достоевского...» [2, с. 400].

И в тоже время, серьёзно задумавшись в 1913 году о создании оперы на великую русскую прозу (путь, который позже приведёт композитора к опере-эпопее «Война и мир» по Л. Н. Толстому), Прокофьев выберет именно Достоевского. Его «Игрок» увлечёт композитора возможностями написания либретто и музыки, изображающих азарт игроков, разнообразие их реакций на фатальное раскручивание рулетки, в чём композитор сам неоднократно признавался. Но, похоже, что дело было не только в этом. Сегодня, рассматривая лучшую музыкальную интерпретацию прозы Достоевского в XX веке, понимаешь всю закономерность обращения Прокофьева к этому тексту.

Постановка проблемы и сравнительный анализ. «Игрок» оказался опытом самопознания как для писателя, так и для композитора. Об этом свидетельствуют многие факты и прежде всего – отразившийся в литературном и музыкальном «Игроке» личный опыт, продиктованный жизненными обстоятельствами, в которых находился писатель с 1863 по 1866 год, с одной стороны, и композитор с 1915 по 1916 год, с другой. У Достоевского этот период ознаменовался поездкой за границу, переживанием мучительных отношений с Аполлиinarieй Суловой, ставшей прототипом Полины – главной героини «Игрока», попыткой выйти из них, одержимостью игрой, проигрышем в рулетку и от этого жёсткими сроками работы над новым романом по контракту с издательством для того, чтобы выпутаться из долгов. Стремясь к скорейшему написанию «Игрока» для того, по совету друзей он впервые воспользовался услугами стенографистки Анны Сниткиной, которая впоследствии станет писателю светлым ангелом, другом и женой. Во многом из-за неё Достоевский справится с тягой к игре, поверит в себя, выйдет из личностных тупиковых отношений прошлого. Таким образом, неприятные обстоятельства, предшествовавшие созданию этого произведения, стали основой для самопознания писателя и началом нового плодотворного как в творческом, так и в личностном плане периода жизни.

У Прокофьева время работы над оперой «Игрок» также сопровождалось поездками за границу (он работал с Дягилевым в русских сезонах), а главное – «уходом с головой» в творчество для того, чтобы поверить в себя. Так же, как и в случае с Достоевским, эта работа помогла молодому композитору изжить тяжёлые, не до конца преодоленные чувства к женщине. Нина Мещерская – первая любовь молодого Сергея Сергеевича – не решилась связать с ним свою судьбу, побоявшись отказа в благословении со стороны своего богатого отца. Потерпев фиаско в любви, молодой композитор быстро самоутвердился в творчестве, создав музыкальную драму о невозможности обретения личного счастья тонким и мыслящим человеком, даже (или тем более) если на него случайно обрушивается богатство. Близкие главному герою «Игрока» мысли и чувства самого Прокофьева отразились в литературно-музыкальной трактовке образа Алексея Ивановича.

Прокофьев, добивающийся максимального приближения оперы к литературному первоисточнику, уже начиная с ранних опер, самостоятельно создаёт для них либретто в прозе. Не стал исключением и «Игрок». Подвергая прозу Достоевского минимальным, неизбежным для оперного жанра сокращениям, Прокофьев в целом сохранил особенности авторского текста. Например, у Достоевского читаем: «Я здесь недолго, но, однако ж, всё-таки, что я здесь успел подметить и проверить, возмущает мою татарскую породу... Есть здесь везде у них в каждом доме свой фатер, ужасно добродетельный

и необыкновенно честный. Уж такой честный, что и подойти к нему страшно... У каждого эдакого фатера есть семья, и по вечерам все они вслух поучительные книги читают. Над домиком шумят вязы и каштаны. Закат солнца, на крыше аист, и всё необыкновенно поэтическое и трогательное... Ну, так всякая, эдакая здешняя семья в полнейшем рабстве и повиновении у фатера. Все работают, как волы, и все копят деньги, как жиды» [3, с. 348–349]. Именно этот фрагмент выбирает Прокофьев для начального монолога главного героя, выражающего жизненное кредо и Алексея и отчасти самого автора оперы.

У композитора он сокращается и в музыкально-декламационной подаче звучит броско, сжато, с рельефной акцентировкой важнейшей заключительной реплики о накоплении денег: «Добродетельный фатер, послушное семейство; на крыше аист, пред домиком цветы. Все работают, как волы и копят деньги». Словно бы от имени Алексея посыпал свои проклятия миру буржуазного успеха дерзкий, не умеющий проигрывать и смешиваться с толпой молодой Прокофьев. Именно в этот период творчества музыкальная критика даёт композитору нелестные определения футболиста, хулигана в музыке, сравнивает с дерзким варваром и скифом. Между тем друзья его называют «солнечным богачом». Композитор в это время работает над «Скифской сюитой» и над балетом «Ала и Лоллий» с дикими, языческими образами, а также не оставляет без внимания споры о евразийском уклонении в музыке. Отнюдь не случайно Алексей Иванович, по воле Прокофьева, неоднократно повторяя «все возмущает мою татарскую породу», подчёркивает фразу «татарская порода».

Алексей – это человек, не прячущийся от жизни, не поддающийся слепо азарту игрока, а человек, взявшийся за игру ради своей возлюбленной. Но за выбор такого способа помощи ему приходится заплатить сполна. В конечном итоге предметом страсти оказывается не Полина, а сама игра. Прокофьев гениально подчёркивает эту мысль финальным ариозо Алексея перед самым закрытием занавеса. Воплотив из семнадцати глав первоисточника только пятнадцать, композитор принял гениальное решение завершить оперу многозначной репликой главного героя вслед уходящей от него девушке: «Полина! Полина! И всё же. Не может быть! Кто бы мог подумать – двадцать раз подряд вышла “красная”...». В этой фразе предугадывается бесповоротный проигрыш героя перед судьбой. Становится ясно, что его ничто, кроме игры, больше не заинтересует в жизни.

Обе заключительные сцены оперы – сцена в игорном доме и объяснение с Полиной – пронизаны музыкальным мотивом рулетки, что, с одной стороны, позволяет догадаться об обречённости героя на фатальную страсть к игре, а с другой, великолепно передаёт умение Прокофьева воплотить музыкальными средствами человеческую одержимость. Читая Достоевского и слушая прокофьевскую гениальную сцену в игорном зале, невольно задумываешься над тем, что настолько точно передать азарт игры, одержимость ею можно лишь имея непосредственный опыт. Известно, что Достоевский прекрасно понимал своего героя, будучи сам игроком. Что же касается С. Прокофьева, то все биографы сходятся на том, что и композитору был знаком азарт игры – он великолепно играл в шахматы. И всё же спортивный азарт несравним с одержимостью игры на деньги. После долгих поисков мне удалось обнаружить интервью с Дмитрием Шостаковичем, в котором композитор обмолвился о Прокофьеве, как об игроке в азартные игры. Там же он предположил, что во многом проигрыш и безденежье подтолкнули С. С. Прокофьева в тридцатые годы к возвращению из Европы в Советский Союз, где к тому времени он был более популярен [4, с. 445–449].

Не только главный герой этого произведения Достоевского был понятен и импонировал композитору. Многое в стилистике прозы Достоевского отвечало эстетическим устремлениям Прокофьева как создателя «нового литературного оперного театра». Его прежде всего покорили яркие диалоги и монологи героев, а также полифоничность мышления самого писателя, умение динамично нагнетать напряжение, что особенно рельефно воплотилось в сцене игры главного героя в рулетку. В повести нагнетанию способствовало употребление повторяемых слов и фраз. А в опере напряжение создаётся постоянным (остинатным) повторением раскручивающегося «мотива рулетки» – темы сокрушительной, зловещей силы. Для Прокофьева сцена успешной игры Алексея стала кульминацией оперы.

Известно, что композитор принципиально долгое время (вплоть до создания оперы-эпопеи «Война и мир») предпочитал ансамблевые сцены хоровым, т. к. считал хор негибким и несценичным. Поэтому сцена игры в рулетку решена с помощью ансамблевого, полифонического сочетания множества реплик, передающих различную реакцию удачливых и неудачливых игроков, крупье, самого Алексея Ивановича на небывалый выигрыш. Приём оstinатного повторения определённой музыкальной темы впоследствии станет основным при решении кульминационных сцен в произведениях композитора. Он будет олицетворять навязчивую идею или бредовое, пограничное состояние

сознания героев в шедеврах, созданных не только для театральной сцены, но и для хора, для симфонического оркестра, для кино (например, в музыке к фильму С. Эйзенштейна «Александр Невский»).

Правда, в «Игроке» хор всё-таки выйдет на сцену. Но его пение будет олицетворять не монолитную народную массу, а пропетое на разные голоса подсознание главного героя, его навязчивые мысли и отрывочные воспоминания. «Игрок» вообще открывает путь излюбленным «странным героям» у этого солнечного, кажущегося на первый взгляд рационального и бодрого композитора. Прокофьев всю жизнь тяготел к ним – к персонажам, балансирующим на грани рассудочности и сумасшествия, прояснённого сознания и горячего бреда, жизни и смерти. Он и в дальнейшем будет озвучивать с помощью хора подсознание своих непростых героев, причём нередко помещая хористов за кулисы. Так, приём «хора за сценой» в какой-то степени олицетворяет проявление болезненного, разрушающего разум состояния у главных героев опер «Огненный ангел», «Семен Котко», «Война и мир». Все перечисленные выше факторы доказывают, насколько по силе проникновения в самые потаённые уголки человеческой психики Прокофьев приближается к Достоевскому.

И, наконец, есть ещё одна черта, вероятнее всего привлекавшая композитора к произведению Достоевского. «Игрок» Прокофьева так же как и «Игрок» Достоевского провоцирует сравнение с «Пиковой дамой» Пушкина. Описание сцен в игорном доме, страсти главного героя к игре, приводящей к гибельной опустошённости, и наконец фатальное появление в судьбе главного героя старой графини, а в опере – Бабуленьки, у Достоевского подводит читателей к сравнению с Пушкиным. В случае с Прокофьевым слушатель вспоминает ещё и оперу «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Невольно возникает вопрос: что даёт такое ассоциативное поле? Скорее всего, при сравнении с романсовой лирикой оперы П. И. Чайковского, с сочувствующим отношением Петра Ильича к главному герою бросается в глаза установка Прокофьева на создание новой, антиромантической оперы. Именно такая задача стояла перед молодым гением в начале XX века. Прокофьев остаётся почти безжалостным, объективным к оперным персонажам. В этом почти отстранённом воплощении их страданий, сохраняющий позицию трезвого наблюдателя, Прокофьев также сближается с Достоевским.

Но нельзя не заметить, что при таком отношении к персонажам и при отсутствии романсовости в вокальных партиях героев композитору не чужда лирика. Только это лирика нового времени. Она проявляется не в распетом, а в почти продекламированном слове, в ней нет намёков на элегичность, равно как и на явные связи с песенно-романсовой культурой. В опере «Игрок» композитором была решена сложная проблема музыкальной декламации, причём на прозаическое либретто. Из-за отказа писать стихотворное либретто для своей оперы Прокофьев сохраняет неповторимость текста Достоевского, его особую интонацию. «Идеалом композитора, – пишет музыковед И. Мартынов, – является “сценическая гибкость” и точность декламации, поддержанной прозрачным оркестровым звучанием» [5, с. 111]. Далее он цитирует высказывание самого композитора: «...дабы было слышно каждое слово, что особенно желательно, если принять во внимание бесподобный текст Достоевского. Я считаю, что обычай писать оперы на рифмованный текст является совершенно нелепой условностью. В данном случае проза Достоевского ярче, выпуклее и убедительнее любого стиха» [цит. по 5, с. 111]. Впоследствии, стремящийся к «литературному» музыкальному театру, Прокофьев всегда сам будет писать либретто к операм и никогда при опоре на прозаический источник не будет прибегать к его рифмовке.

Выводы. Таким образом, можно заключить, что внимание композитора привлекли не столько совпадения обстоятельств личной жизни с биографией писателя (хотя нельзя и это не принимать во внимание), сколько особенности прозы Достоевского. Литературоведы не раз отмечали, насколько «музыкальна» стилистика писателя. Как правило, говорят о «полифоничности» его прозы и «симфоничности» развития сюжетных линий.

Всё это не могло не заинтересовать композитора, который, стремясь максимально приблизиться к литературному первоисточнику, создал оперу, положившую начало русскому музыкальному театру XX века. Именно в «Игроке» Прокофьев наметил новые возможности развития оперного жанра, нашёл важнейшие приёмы воплощения «литературного театра» в музыке, подошёл к проблематике, относящейся к области самопознания русского человека.

В исследованиях отечественных и зарубежных искусствоведов не раз отмечалось, что русская литература «представляет собой богатейшее наследие духовных ценностей, которые могут быть воспроизведены в различных культурных воплощениях в любые времена» [6, с. 56]. «Игрок» Прокофьева как раз является примером такого конгениального воплощения прозы величайшего писателя молодым авангардистом нового века в музыкальной культуре его времени, примером интерпретаторской точности. Выбрав для создания оперы нового типа сложнейшего автора, композитор был сразу же

вознаграждён. Известно, что вдова писателя Анна Григорьевна при первом знакомстве с замыслом прокофьевского «Игрока» воскликнула: «Я думала, что можно сделать хорошо, но никогда не ждала, что до такой степени!»

Библиографический список

1. Курган М. Г. Концепт «итальянское» в перцепции Ф. М. Достоевского // Вестник Томского государственного университета. – 2016. – № 408. – С. 20–27. DOI: 10.17223/15617793/408/3
2. Прокофьев С. С. Автобиография. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2007. – 528 с.
3. Достоевский Ф. М. Село Степанчиково и его обитатели. Записки из подполья. Игрок. – М.: Правда, 1985. – 480 с.
4. Волков С. Шостакович и Сталин. Художник и царь. – М.: ЭКСМО, 2004. – 636 с.
5. Мартынов И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1974. – 560 с.
6. Gillespie D. Ch., Gural S. K. Film adaptation and cultural politics: the Russian approach to screening literature // Вестник Томского государственного университета. – 2016. – № 413. – С. 52–56. DOI: 10.17223/15617793/413/8

E. E. Komarova,

Candidate of Art Criticism, associate Professor of musicology and instrumental performance,
e-mail: komarova_elena63@mail.ru
Dostoevsky Omsk State University, 55a Prospekt Mira, Omsk, 644077, Russian Federation

THE PROSE OF F. M. DOSTOEVSKY IN THE «MUSICAL INTERPRETATION» OF S. S. PROKOFIEV

The article analyzes the creative and life coincidences creators of works of "Player" in the literature and in music – writer Dostoevsky and the composer Prokofiev. Attempted explanation so successful, unsurpassed in twentieth century musical interpretation of Dostoevsky.

Keywords: musical reading, interdisciplinary studies, polyphony, interpretation, self-knowledge

References

1. Kurgan M. G. the Concept of «Italian» in the perception of F. M. Dostoyevsky. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2016. no. 408. pp. 20–27. DOI: 10.17223/15617793/408/3. (In Russ.).
2. Prokofiev S.S. *Avtobiografiya* [Autobiography]. Moscow: Publ. Izdatel'skij dom «Klassika – XXI», 2007. – 528 p. (In Russ.).
3. Dostoevskij F. M. *Selo Stepanchikovo i ego obitateli. Zapiski iz podpol'ya. Igrok*. [The village of Stepanchikovo and its inhabitants. Notes from the underground. The Player]. Moscow: Publ. Pravda, 1985. 480 p. (In Russ.).
4. Volkov S. *SHostakovich i Stalin. Hudozhnik i car'*. [Shostakovich and Stalin. The artist and the king.]. Moscow: Publ. EHKSMO, 2004. 636 p. (In Russ.).
5. Martynov I. *Sergej Prokof'ev. Zhizn' i tvorchestvo*. [Sergey Prokofiev. Life and art]. Moscow: Publ. Muzyka, 1974. 560 p. (In Russ.).
6. Gillespie D. Ch., Gural S. K. Film adaptation and cultural politics: the Russian approach to screening literature. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2016. no. 413. pp. 52–56. DOI: 10.17223/15617793/413/8. (In Russ.).

Поступила в редакцию 19.07.2017

© Е. Э. Комарова, 2017

Автор статьи: Елена Эрнстовна Комарова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и инструментального исполнительства, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, 644077, Омск, пр. Мира, 55а, e-mail: komarova_elena63@mail.ru

Рецензенты:

Е. А. Акелькина, доктор филологических наук, профессор, директор Омского центра изучения творчества Ф. М. Достоевского.

Н. В. Проданик, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и культурологии, Омский государственный педагогический университет.