

О ТЕАТРАЛЬНОМ КОДЕ ПРОКОФЬЕВА

Е. Б. ДОЛИНСКАЯ
профессор Московской консерватории

Блок говорил об искусстве, как о едином потоке поэзии, музыки и театра. Перефразируя Бытие, он писал: «Вначале была музыка! Музыка есть сущность мира. Мир растёт в упругих ритмах.... В то время, как одно движение утрачивает свои последние звуки, рядом с ним из той же музыкальной стихии растёт на смену ему новое, непохожее... Живопись, поэзия и музыка — неразлучимы»¹.

Роль театрального фактора столь важна, что порой суть человеческого характера раскрывалась мастерами минувшего столетия через параллели с театром. К. Чуковский так определяет своеобразие личности писателя-современника: «Во всем, что касалось Леонида Андреева было что-то декоративное, театральное, обстановка в его доме казалась иногда бутафорской; и самый дом в странном стиле, с башней, казался вымыслом талантливого режиссера. Костюмы не шли к нему, как к знаменитому тенору — костюмы ученика, спортсмена, моряка»².

Прокофьеву театр был нужен изначально, так как он тяготел в любой сфере музыки, и в том числе инструментальной, к острой характеристичности, стремительности в развитии действия, четкой очерченности образов-персонажей, к передаче зримости жестов. Трудно не увидеть в Прокофьеве то, что его творения в какой-то степени отделены от своего творца, представ-

ля закономерное целое, где автор не стремится навязать свою волю, будто не вмешиваясь в естественное течение художественного процесса. Интерес композитора к театральности ощутим во всем, включая его инструментальную музыку. Здесь не столь важны ее чисто внешние признаки, например, конкретные ассоциации со сценическим действием драмы или комедии, хотя и это имеется в избытке. Дух лицедейства пронизывает творчество Прокофьева, даже в области чистой, непрограммной музыки.

Исследователь прав, говоря, что нередко складывается впечатление, что у автора «Любви к трем апельсинам» «разыгрывается своеобразное представление, где воображаемые герои действуют не сами, но через посредников — актёров.... Сопоставив сценическую музыку с инструментальной, можно убедиться в том, как много в последней идёт от театра»³.

То, что в любом жанре у Прокофьева есть элемент театризации, аксиома, не требующая доказательств. Сама тенденция предопределена тем, что он жил не только театром, но и блистательно преломлял главное, на что театру было указано с античных времён — театральность. Уже на фазе предслышания новых композиций синкретизм, свойственный музыкальному и драматическому театрам, а также кинематографу, способны были

обострить врождённое композитору чувство сцены. Последнее же проявилось на самой ранней фазе его работы над партитурами для театра. Особая значимость литературного труда уже на этапе отделки либретто свидетельствует об убеждении Прокофьева, что, начиная работу с тщательной шлифовки вербального ряда, он не только уже практически подходил к сочинению музыки, но и интуитивно обретал пути воздействия на слушательское восприятие. Прокофьев не просто писал музыку на прозу, которая может существовать сама по себе. Он умел проникать в дух и душу самой прозы. В своем «театре слова», прикасаясь к тайне писателя, композитор вдохновлялся прозаическим текстом.

Общеизвестна необходимость Прокофьеву постепенности перехода от литературного текста к обретению его музыкального эквивалента, где в начале возникали метроритмические схемы, строились тональные планы, на базе которых и рождалось осмысленно-осознанная мелодика, творимая говором человеческим (термин Мусоргского). Б. Асафьев, по этому поводу свидетельствовал, что «речевая и чисто музыкальная интонации — ветви одного звукового потока», а Паустовский продолжил эту мысль так: «проза обладает такой же внутренней мелодией, как стихи, и как музыка»⁴. Да и ритмические «подсказки» вербального и

¹ Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово, М., 1978, с.19.

² Чуковский К. Современники, ЖЗЛ., М., 1963, с.291.

³ Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева, М., 1968.

⁴ Эйхенбаум Б. О поэзии, Л., 1969, с.515.

визуального рядов были для музыкальной лаборатории Прокофьева важным образно-смысловым импульсом. С.Эйзенштейн рассказывал в своих «Заметках о Прокофьеве»: «По экрану бежит картина, а по ручке кресла, нервно вздрагивая, словно приёмник телеграфа Морзе, движутся беспощадно чуткие пальцы Прокофьева. Прокофьев отбивает такт? Нет. Он отбивает гораздо большее. Он в стуке пальцев улавливает закон строения, по которому на экране ... скрещены между собой длительности и темы отдельных кусков, и то, и другое, вместе взятое, сплетено с поступками и интонацией действующих лиц»⁵.

В русской опере со времён Мусоргского хозяином сцены считался композитор, а не режиссёр. Прокофьев как художник обладал даром не только образной, но и пластической звукописи. Дягилев не однажды говорил о живописности прокофьевских движений, в том числе и музыкальных. В период работы с композитором над «Шутом» именно «живописность движения» музыки Прокофьева, вероятно, в какой-то степени предопределила решение Дягилева пригласить художника М. Ларионова на роль хореографа. В числе первых роль пластического фактора в лаборатории Прокофьева заметил Мясковский. Данные им определения *звукослова* и, особенно, *звук-жест* породили ряд близких терминов музыковедов, в частности, «звуковую жестикуляцию» И. Нестьева. Для изучающих музыку композитора не имеет принципиального значения приоритет в терминологическом первенстве. Важно иное — объективная фиксация «в коде» Прокофьева *взаимодействия призваний*: режиссера и композитора, драматурга, дирижера, звукорежиссера — вне зависимости от того, пишет ли мастер оперу или балет, музыку к драматическому спектаклю или кинофильму, создаёт ли вокально-симфоническое или инструментальное полотно.

При рождении произведений непосредственно для теа-

тра Прокофьев не только уже изначально *слышит, но и видит будущий спектакль*. Мастер предощущает мимику и жесты своих героев, решает проблемы их портретирования, в том числе через закреплённый тип движения. Прокофьев хочет, чтобы его идеи, в том числе и в области мизансценирования, были воспроизведены исполнителями детально. Отсюда и берут свой исток многочисленные ремарки. Их почти совсем ещё нет в консерваторской «Маддалене», но поток очевидно возрастёт, начиная с «Игрока», и вплоть до опер 1930–1940-х годов, «Семена Котко», «Дуэньи», «Войны и мира». Именно в них имеет место обстоятельный режиссерский монолог, который касается разных сторон сценической поэтики.

Борис Покровский абсолютно доказателен в такой своей режиссерской тезе: «...темп, метр, ритм, тональность, инструментовка — все это признаки сценической жизни персонажа, для проявления которой необходимо единство сценической и пластической формы, логики действия и содержания музыкально-вокального образа»⁶. Обилие ремарок именно в вокальных сочинениях Прокофьева, как и у Мусоргского, связано с особенностями процесса их сочинения: музыкальное решение приходило в зависимости от зримого сценического воплощения — как конкретного героя, так и отдельного эпизода⁷.

Сближение черт театральной поэтики имеет место у Прокофьева во взаимосвязях между оперными и балетными сочинениями. В частности, показательно *воплощение в образе Меркуцио того имманентно прокофьевского типа игровой скерцозности, что зарождался много ранее, чем знаменитый персонаж балета-трагедии по Шекспиру*. Так, кроме ранних детских инструментальных пьес, вроде «Карнавала», позже включенного в Первый фортепианный концерт, есть и очевидные театральные прародители Меркуцио — это Шут (в

балетной сказке о «Шуте, семерых шутов перешутившего», и Труффальдино в другой сказке, оперной — «Любовь к трем апельсинам». Именно они стали ранними выразителями действенных скерцозных образов, токкатной моторики, буффонной бравады и озорства. Лирическое же начало для названных героев (да и даже для самих спектаклей) ведущей роли не играло. Оно, напротив, стало весьма важным для таких прокофьевских композиций как «Маддалена» и «Игрок», или «Блудный сын» и «На Днепре». На следующем этапе, принесшим «Огненного ангела», «Котко», «Ромео», а затем и «Войну и мир» справедливо говорить не только о ведущем значении лирической сферы, но и о максимальном расширении *самых модусов лирической образности*, в которых органично соседствуют лирико-скерцозный тип (Красавица в «Блудном сыне» и Четвертой симфонии), высокая поэзия чувств (жанровые эпизоды «Войны и мира», *Amoroso* в «Золушке»), чуть иронично стилизованный лирический церемониал (Дон Карлос в «Дуэнье») и лирика ночи (ноктюрны в «Семене Котко», «Дуэнье», «Скифской сюите»).

Просто половодье лирических эмоций объединяет такие, хронологически близкие сочинения, как «Дуэнья» и балет «Золушка». Характерность прокофьевской лирики, в частности, мадригальной, как ее удачно определил М. Арановский, можно также встретить в партитурах «Блудного сына» и «На Днепре», в теме патера Лоренцо и в мадригале «Ромео и Джульетты», в медленной части Шестой сонаты, в главной партии Восьмой сонаты. Образно-интонационные и фактурные ассоциации не сложно обнаружить между эмоционально и жанрово сближенными медленными частями Второго скрипичного концерта и Пятой — Шестой симфоний.

Прокофьев умел играть в стили, где особую роль выполняло классическое начало. Стиль классиков особенно тяготеет к гармонии. Прокофьев владел секретом придавать

⁵ Прокофьев С. *Материалы, документы, воспоминания*, М., 1956, с.296.

⁶ Покровский Б.А. *Введение в оперную режиссуру*. М., ГИТИС, 1985, с. 54.

⁷ *Проблеме триединства: время – движение – пространство в стиле Мусоргского – посвящены труды*: Э. Фрид. *Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского*. Л., 1974, с.4; см. также: А. Берченко. *Композиторская режиссура Мусоргского*. М., 2003.

хорошо известному, устоявшемуся черты неожиданности, а порой и неизведанности. К самой же традиции, и в том числе классического искусства, Прокофьев относился исключительно творчески, свободно — как истинный художник XX века⁸. Обновление же привычного стало одним из главных свойств его композиторской техники. Амбивалентность театральных канонов мастер претворял и по отношению к опере, и в работе над балетом. Он любил наполнять старые формы новым содержанием: в «Дуэнье», как прототип называл стиль опер Моцарта. В частности, учитывал динамику моцартовских ансамблей, нередко использовал эффектную театральность буффонных или лирических финалов, вводил игровые эпизоды в сольные вокальные формы. Стравинский по этому поводу говорил, что «живая диалектика требует, чтобы обновление и традиции развивались в диалогах совместно, во взаимопомощи. По мере удаления эпох человечество, как известно, углубляет свое о них представление».

Индивидуальные композиторские манеры и стили целых исторических периодов становились для Прокофьева то объектом для подражания (2-я симфония написана по модели 32-ой сонаты Бетховена), то текстовым или жанровым прототипом для прямой стилизации (1-я симфония а ла Гайдн⁹, сюита старинных танцев в «Золушке» да и весь совокупный образ балета ведут к эпохе классицизма). С венским классицизмом Прокофьев связан и подчеркнутой тягой к гомофонности. Его многоголосие лирично, что ярко проступает, например, в построении ансамблей

в опере, где каждый голос любого персонажа доступен восприятию слушателей. Вместе с тем, о независимости своего творчества от каких-либо стилистических воздействий Прокофьев любил заявлять фразой, не лишенной бравады: «Предков моих не ведаю и куда иду не интересуюсь». Для него важным было подчеркнуть иное: «Я не стесняюсь заявлять, что по- существу являюсь учеником своих собственных идей»¹⁰.

Вместе с тем исключительно легко и свободно Прокофьев шагал из одного столетия в другое, прежде всего, благодаря жанровому многообразию своего творчества. Казалось, что именно в этой сфере он особенно естественно становился современником разных исторических периодов, как бы непосредственно участвовал в их жизни. Вообще, как бы жить одновременно в нескольких эпохах, где теснится множество различных событий и действующих лиц, доставляло композитору очевидное удовольствие. И помогало ему в этом наличие во всех каналах творчества излюбленных жанров, например, маршей и гимнов, драматических повествований и рассказов¹¹, скерцо и ноктюрнов. Но особенно — сказок и вальсов. Сказы, сказки, мифы для Прокофьева, неутомимого рассказчика, важная жанровая ветвь творчества во всех возможных сферах: от фортепианных «бабушкиных сказок», через балеты («Шут», «Золушка», «Сказ о каменном цветке»), оперы («Любовь к трем апельсинам»), до симфонической сказки для детей «Петя и волк».

Вальсы же, как у Глинки, Чайковского, Глазунова, насыщенные пронзительно русской ностальгиче-

ской образностью, входят важнейшей составляющей не только в жанровый мир оперы («Война и мир»), балета («Золушка»), но и симфонии, инструментального концерта, фортепианной сонаты. Русский вальс поэты образно называли «тоской праздников, тщетой и торжеством жизни, пиром и похмельем одновременно». Нет ничего удивительного в том, что Прокофьев объединял свои разнохарактерные вальсы в симфонические сюиты, которые, составлял для концертного исполнения неизменно из многих театральных опусов.

Жанр ноктюрна, как и связанное с ним явление ноктюрновости представлены в творчестве композитора достаточно широко. Разные жанры — опера и балет, симфоническая сюита и инструментальный концерт, кантата и камерная музыка весьма оригинально преломляют отдельные инвариантные признаки ноктюрна и ноктюрновости. Однако, во всех случаях красота ночного пейзажа бывает слита с чувствами героев. В зарисовках ночной природы Прокофьев сродни Чайковскому, Бородину и Рахманинову. В первой картине «Войны и мира» в звуках воссоздан фантастический свет луны. Описывая романтический настрой князя Андрея, Толстой рисует такой лунный пейзаж: «Ночь была свежая и неподвижно светлая, все затихло и окаменело как луна, и ее свет, и тени». Невольно здесь возникает параллель со второй картиной «Пиковой дамы»: ночи Лиза поверяет свои чувства.

Одной из лирических кульминаций «Котко» Прокофьев делает начало 3-го действия, заставляющее вспомнить поэтические строки

⁸ Близкий пример — осмысление другим петербургским композитором, Слонимским оперного творчества Монтеверди, явления, на его взгляд, архисовременного.

⁹ Любил Прокофьев разыгрывать и пародийно-театрализованные ситуации в инструментальной музыке, как, например, в финале Симфонии-концерта для виолончели, или в любительском трио «Дуэньи». И делалось это действительно с «оглядкой» на венский стиль. Напомним о театрализованном окончании «Прощальной» симфонии Гайдна или его же 60-ой симфонии. Г. Рождественский вспоминает в этом случае: «Гайдн сочинил последнюю на материале своей музыки к пьесе французского комедиографа Реньяра «Рассеянный». Поэтому в 6-ой части, по пьесе соответствующей приходу музыкантов, он написал в партитуре: «Остановить оркестр и попросить настроиться, после чего продолжить 6-ю часть». Очаровательная и такая «модерная» шутка гения! Я честно выполнил авторские указания и на следующий день прочел в «Коммерсанте», что оркестр под моим управлением играл так скверно, что я вынужден был его остановить и попросить настроиться!» Вопиющая безграмотность автора пасквиля привела к тяжбе дирижера и журналистики, которая опубликовала свои извинения перед дирижером, много исполняющим Прокофьева. Г. Рождественский считает одной из лучших своих работ запись первой редакции «Игрока». Музыкальное обозрение, 2011, № 5-6, с.3.

¹⁰ С. Прокофьев. МДВ, с. 206-207.

¹¹ Здесь показательна нередкая у композитора повествовательная ремарка *narrante*, которая сопровождает чисто инструментальные темы, в том числе, например, гениальную в своей простоте исходную тему Второго фортепианного концерта.

— «Тиха украинская ночь. Прозрачно небо. Звезды блещут...». Оркестровая интрада здесь написана как ноктюрн. В нем романтика тихой экспрессии сливается любовь и пейзаж в неразделимое единство. А в «Дуэнье», в экспозиционной сфере оперы возникает ночная Севилья, где рисуется эпизод постепенно замирающего карнавала. Как и в названных примерах, этот фрагмент не просто красочная картина ночи, но и сцена, усиливающая поэтическое начало после начальных комедийных ситуаций. Заметим также, что данный ноктюрн концентрирует национальный колорит оперы. По форме это балет масок, который органично включен в действие. Однако в своей драматургической сути он не является лишь дансанным дивертисментом, традиционным для оперы.

Среди ранних композиций Прокофьева ноктюрн-пейзаж включали «Скифская сюита» и «Маддалена». Однако в последний ноктюрн приобретает зловещие черты: единственный в опере краткий хор гондольеров звучит в лучах «багряного заката». Этому эпизоду контрастирует реплика героини «А ночью будет буря. Знойный воздух заснул, не колыхнется. Воды тоже дремлют». Реплика Маддалены («одни до самого рассвета») сопровождается ремаркой — *Amoroso*.

Ближе к традициям классического воплощения жанра ноктюрна стоят у Прокофьева инструментальные и оркестровые тексты: импрессионистический в своих акварельных красках степной ноктюрн «Скифской сюиты» и романтически вдохновенный ноктюрн — *Amoroso*, сцены у балкона в «Ромео».

Одним из существенных свойств музыки Прокофьева, указывающий на наличие в ней театрального кода, является жанрово-стилевое моделирование, расширяющее и уточняющее ассоциативное восприятие самих текстов. Здесь в ход идут разные приемы: техника «припоминания» жанра и стиля, (прежде всего инварианта жанра и семантических знаков того или иного стиля), либо

оригинальное истолкование поэтики театральных жанров.

Индивидуальное же «прочтение» разных театральных жанров у Прокофьева сродни его отношению к классическим взвешенным формам, которыми он не уставал восхищаться, но всегда с удовольствием их обновлял. Инструментами здесь становились: сквозная сцена, сочетающая дискретность с кантинуальностью, а также взаимодействие мозаичности и комбинаторики. Излюбленным способом объединения-разъединения быстро сменяющегося материала выступали разные формы рондальности, где Прокофьев использовал идею обновленных повторов в структуре полирефренности сцен — оперных (Рулетки «Игрока»), балетных («Шут»), инструментальных (финал 8-ой фортепианной сонаты). Композитор заранее предусматривал обновленное возвращение рефрена, нередко связывая его метаморфозы с появлением действующего лица или хоровой группы. Намечая, например, структуру седьмой картины «Дуэньи», мастер пишет себе руководство: «хор Мендоза идет жениться» в начале, в конце и в середине¹². В восьмой картине этого спектакля роль назойливого рефрена предназначается хору «Бутылка — солнце нашей жизни».

Только аллюзию на закругленный номер в виде миниатюрного дуэта или сжатых вариантов других оперных форм включали оперы 1910-30-х годов (от «Игрока» до «Семена Котко»). В операх же следующего десятилетия появились завершенные вставные арии (Кутузов), ансамбли (дуэт Наташи и Сони), жанрово-бытовые сцены (серенада Антонио). Во всех случаях их важный тематический материал приобретал сквозное развитие.

Создание темы яркой, запоминающейся, отчетливо воспринимаемой слухом, играет, как и в классическую эпоху, в театральном мышлении Прокофьева особую роль. Многокрасочность же в тембровой раскраске темы — скорее знак XX столетия. В балеты, оперы, инстру-

ментальные тексты 1930-1940-х г.г. композитор охотно вводит музыку, написанную ранее, по другому поводу: песни фольклорные и массовые («Повесть о настоящем человеке», «Сказ о каменном цветке»), жанровые эпизоды (гавот в «Ромео», марш из «Любви к трем апельсинам» в «Золушку»).

В опере материал редко создавался вне слов, и это изначально ориентировало на единство не только тематизма, но, прежде всего, стиля. Свою роль здесь играл не безликий образно аморфный речитатив, а его интонационно-образное наполнение. Именно этот фактор делает органичным вызревание на его основе распевных ариозо, дуэтов, хоровых песен. «Цветной» же речитатив был главным фокусирующим моментом в портретировании героев. Свою волю к максимальной рельефности и образно-смысловой наполненности каждой единицы музыкального времени Прокофьев с особым тщанием реализовал в речитативах. Именно здесь композитор стремился прочертить интонационный портрет героя с предельной точностью. Эту тенденцию Б. Асафьев определял как наличие «интонационного типажа», в звуковом воплощении которого очевидно велика была роль оркестровой тембро-линии. Усиление портретирующих черт в этой сфере происходило и за счет подчеркивания особенностей избранного ритмического пульса. Последний позволял раскодировать сами жанровые аллюзии. Активизация речевой сферы была необходима композитору в связи с его незатухающей борьбой со сценической статикой: «Всякое движение на сцене скорее всего связано с речитативом, тогда как кантилена вызывает в известной мере неподвижность на сцене» — утверждал композитор в официальном письме, обращенном в 1948 году к власти предрержащим. Прокофьев доводит до сведения чиновников, что «в каждом оперном либретто есть места, требующие обязательно речитатива, и места, требующие обязательно ариозности, но есть и такие куски — и эти куски

¹² Даныко Л. Театр Прокофьева в Петербурге, цит. изд, с. 50.

занимают огромное место, может быть в общей сложности половину оперы, которые композитор может истолковать по собственному желанию — или речитативно, или же ариозно. Возьмем для примера письмо Татьяны из «Евгения Онегина»: совсем не трудно было бы написать большую его часть речитативом, но Чайковский направил весь 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 действием на сцене, давая, таким образом, пищу не только для уха, но также и для глаз»¹³. Только Прокофьев мог свершить такой театрализованный акт — послать чиновникам от культуры в ЦК партии текст, наполненный сугубо профессиональной проблематикой.

Коснемся, однако, еще нескольких принципиальных моментов. В частности того, что для творчества Прокофьева всегда было родовым явлением: *изначально ощущать создание текста для театра как музыкально-сценический контрапункт*. При этом композитор предпочитовал ту свободу, что могут приобретать опера и балет (как и многие другие виды композиции), вступая в межжанровые контакты. Ассимиляция самых различных явлений, включая стилизацию, автоцитирование, полемику с инвариантными признаками любого жанра и еще многое другое не исключали, а, напротив, пролонгировали возможность самого жанра возвращаться к себе самому, к пракорням. Постановщики же обычно поступали иначе¹⁴. Приоритеты, например, хореографа неизменно ощущали многие композиторы. Стравинский во второй редакции «Поцелуя феи» снял почти все режиссерские ремарки, разрешив хореографам ори-

ентироваться только на название номеров. Аналогичным путем шел в дальнейшем и Прокофьев: в весьма развернутые подзаголовки номеров он вводил ориентиры прямого сценического действия.

Автоцитирование как тип межтекстовых взаимодействий позволяет и по отношению к творчеству Прокофьева поставить тему макротекста, явления, характеризующего авторский стиль. Известно, что в творчестве любого композитора автоцитирование есть способ выражения инвариантных идей, которые могут проступать на уровне кочующих тем или более крупных и структурно оформленных текстовых единиц, переходящих из произведения в произведение. В стилистических исканиях музыки XX столетия¹⁵ повышенная значимость сквозных тем — одна из характерных примет. Автоцитирование есть отражение идеи интеграции, результатом которой является превращение текста в текст, или, по Ю. Лотману, «творчество всей жизни воспринимается как одно произведение»¹⁶.

В процессе своего творчества Прокофьеву нередко доводилось работать параллельно над несколькими сочинениями, в том числе и сценическими. Причем они могли быть весьма несхожими по художественным ориентирам. Так, например, «Стальной скак» писался параллельно с «Огненным ангелом» и «Ромео и Джульетта» со Вторым скрипичным концертом. Подобные явления — регулярны в практике многих композиторов. Но имел место и иной, совсем не субъективный фактор: сложение балетного театра шло, естественно, путями, отличными от оперного. При написании ранних балетов Прокофьев охотно пользовался существующим материалом из записных книжек, а сюжет порой созда-

вался в какие-нибудь 5-10 минут. В поздних же композициях Прокофьев подчеркивает важность специального написания балетной музыки. Опера же, изначально питающаяся соками высокой литературы, как ведущую определяла роль «театра слова» для определения будущей сценической фрески. Симфонизм здесь был надежной опорой.

Во всех произведениях для театра (включая драматический) оркестр стабильно играл важную роль. Он не аккомпанирует, уравнен в правах с солистами, т.к. интенсивно ведет развитие ведущих тематических идей. Тенденция к тембровой характеристичности звучания коснулась не только раскраски разных тем, но и склонности к переменной плотности самой звукомотки. Последнее допускает правомерность идеи о влиянии принципа концертности на структуру оркестровой партитуры театральных опусов. Именно концертность оказывается способной в первую очередь усилить игровое начало в общем звучании. К этой же тенденции следует присовокупить трактовку симфонических антрактов, которые, будучи как бы большими оркестровыми Tutti, мыслились Прокофьевым и как сценические, тем давая режиссеру волю.

Прокофьев был наделен театральным даром необычным: не следовать чужим технологиям, или апробированным рецептам. Его творчество всегда было максимально индивидуальным. Мастер умел одухотворять красоту, даже в обыденной жизни. Тем он близок Пушкину, Гоголю, Толстому, Мусоргскому, Чехову. Без имени Прокофьева нет истории русского театра, ибо в противном случае музыкальное искусство XX столетия стало бы совсем иным. Ныне волна интереса к творчеству русского гения нарастает са-

¹³ Письмо С. Прокофьева. «Советская музыка», 1948, №1, с. 66-67.

¹⁴ Несмотря на то, что Прокофьев выписал сценическое действие во всех подробностях, хореографы, однако, предпочитали свое: возможность доказать, что балетный спектакль — прерогатива постановщика.

¹⁵ Монограмма Баха или тема *Dies Irae*, например, исторически приобрели особый этический смысл. Доказательством повышенной смысловой наполненности сквозных тем являются монограммы Шенберга и Берга, Веберна и Шостаковича, Шнитке и Денисова. Указанной функции монограмма не получила в творчестве Щедрина.

¹⁶ Лотман. Ю. Внутри мыслящих миров, СПб, 2004, с. 200. Автоцитирование, как известно, в XX веке имеет две стадии. Начальная, охватившая первую половину столетия, является воплощением художественной памяти, вторая половина века более ориентируется в интертекстуальности на ее информативные и синтезирующие свойства. Прокофьев продолжил первый код, «художественную память» в рамках ярчайшего сугубо индивидуального стиля. Шостакович объединил обе тенденции — художественную (множественная жизнь одного текстового материала) и информативно-синтезирующую (роль монограммы).

моочевидно. И театр Прокофьева взывает к новым постановкам, к художественно оправданным современным решениям. И чем дальше, тем это осознается яснее.

Рождественский был прав, призывая к осмыслению театра Прокофьева как некоего совокупного

единства: «Нельзя считать отношение к наследию Сергея Сергеевича справедливым до тех пор, пока не будет существовать *театр Прокофьева как отдельный институт* – подобно Байрейту, подобно театру Яначека в Брно. Туда приезжали бы со своими спектаклями труп-

пы из различных городов и стран. Одна за другой поставлены были бы *все его оперы, все балеты*, и вот так – в различных исполнительских версиях – и обрело бы свою настоящую жизнь *величайшее достояние XX века – театр Сергея Прокофьева*¹⁷. (Разрядка моя – Е.Д.) ■

КОНЦЕРТЫ АНСАМБЛЯ «XX ВЕК» В ГОСТИНОЙ ЮРГЕНСОН

ПЕТР ШЕСТИКРЫЛОВ

Среди коллективов, посвятивших себя исполнению современной музыки, в Москве выделяется ансамбль «XX ВЕК». Он был создан в 2000 году на базе Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова, и его художественный руководитель — скрипачка Мария Ходина, видный энтузиаст современной музыки, а также зав кафедры Современного исполнительского искусства в Институте Ипполитова-Иванова. Ансамбль активно выступает на многих площадках в Москве – в Гостиной Юргенсон, Центральном доме работников искусств (ЦДРИ), Архиповском зале, Государственном центре современного искусства, Музее имени Н.Г. Рубинштейна, в Конференцзале и в Рахманиновском зале в Московской консерватории, в Доме композиторов. Они принимали участие в различных фестивалях современной музыки и творческих объединениях в Москве, таких как Московский молодежный музыкальный клуб, руководимый композито-

ром Григорием Фридом, фестивали «Московская осень», «Московский форум» и Альтернатива. У ансамбля также были гастролы в Киев и в Петербург, в частности, на петербургский фестиваль «От авангарда до наших дней».

Название ансамбля подчеркивает всеохватность его репертуара. Оно было придумано исходя из мысли, что хотя уже наступил XXI век, в большинстве программ концертов главенствует музыка XVIII и XIX веков, в то время как музыка XX века остается достижением меньшего количества слушателей, будучи в недостаточной мере изученной. Тем не менее, в течение всего прошлого столетия сформировался огромный пласт музыки, который заслуживает большего внимания со стороны широких слоев населения — та же ситуация продолжается и в наступившем XXI веке. Таким образом, в репертуар ансамбля входят сочинения русских и зарубежных композиторов, как начала XX века, так и живых композиторов начала XXI века. Среди композито-

ров начала XX века ансамбль исполнял музыку Стравинского, Хиндемита, Рославца, Мосолова, Лурье, а среди современных композиторов — многих достойных авторов, как старшего, так и младшего поколения. Среди исполнений ансамбля XX ВЕК — много мировых и российских премьер. Ансамбль также выступает в различных составах, как в полном объеме — флейта, кларнет, фагот, фортепиано и струнные, включая контрабас — так и в различных малых составах — квинтетах, квартетах и даже дуэтах. К тому же, солисты ансамбля часто выступают с сольными номерами. Последние три года дирижером ансамбля является Олег Танцов, который активно пропагандирует творчество молодых композиторов.

Одной из наиболее заметных площадок в Москве для проведения концертов современной музыки стала Гостиная Юргенсон. Это — здание XVII века, в прошлом палаты Дьяка Украинцева, а во второй половине XIX века — дом Петра Ивановича Юргенсона, первого нотного

¹⁷ Сергей Прокофьев. Дневник: Письма. Беседы. Воспоминания. М., 1991, с. 259-260.