

ОБРАЗ МОСКВЫ В ОПЕРЕ «ВОЙНА И МИР» С. ПРОКОФЬЕВА

Образ Москвы, воссоздаваемый средствами музыкального искусства, формируется в начале XIX века и со временем достигает огромной силы художественного воздействия. Не случайно в классических образцах русского оперного эпоса и народных музыкальных драмах образ Москвы занимает одно из центральных мест, что определяется устойчивыми традициями, заложенными М. Глинкой и М. Мусоргским. К середине XIX столетия древняя столица Русского государства, благодаря переживаемому страной экономическому подъёму, «превращается в большой промышленный центр» [6, с. 43]. Неуклонно возрастающий интерес к образу Москвы в художественной культуре соотносится с утверждаемым в романтическую эпоху культурным мифом о великой стране. В XX веке образ Москвы является неотъемлемой частью российских утопических теорий о счастливом коммунистическом обществе.

1940-е годы становятся новым этапом в развитии музыкального образа Москвы – этапом, связанным с незабываемыми страницами российской истории. Трагедия и героика Великой Отечественной войны, одним из ярчайших событий которой явилась битва за Москву, неразрывно связаны с подъёмом творческой активности отечественных композиторов, равно как и с актуализацией «московских» пластов художественной культуры XIX – начала XX столетий.

Прежде всего, следует упомянуть важнейшие достижения в сфере массовой патриотической песни. В годы войны возникают такие произведения, как «Моя Москва» И. Дунаевского, «Песня о фонарике» Д. Шостаковича (написанная в 1945 году для спектакля-концерта «Победная весна»), «Москва», «Живи, наша Родина» Т. Хренникова (из музыки к кинофильму «В шесть часов вечера после войны»). Песни о Москве становятся «...одним из наиболее ярких проявлений молодёжной субкультуры, катализатором чувств, образа мысли молодого поколения, формой его обособления» [7, с. 292]. В указанном жанре намечается тенденция к лирическому воплощению образа Москвы, дополняя его героическую трактовку.

На протяжении военных лет создаются произведения разных жанров – кантаты, оратории, оперы, посвящённые Москве и способствующие укреплению патриотического духа советских людей. Композиторы стремятся запечатлеть великие страницы русской истории – например, события 1612 и 1812 годов. Так, А. Мосолов сочиняет кантату «Минин и Пожарский» (1942–1943) и ораторию «Города-герои» (часть 1 – гимн «Москва»). Д. Васильев-Буглай пишет кантату «Бородино» на стихи М. Лермонтова (1943); одновременно с этим появляется кантата М. Ковалева «Москва боевая». 1942 годом датируется музыка Т. Хренникова к драматической постановке по пьесе А. Гладкова «Давным-давно» о борьбе с наполеоновским нашествием – интересный образец ретроспективного восприятия Москвы. Наряду с этим, появляется опера Д. Кабалевского «Под Москвой», повествующая о недавней битве защитников столицы с фашистскими полчищами. Так формируется определённая традиция музыкального воссоздания топонима, «связанного с великими именами и событиями в истории нашей страны» [4, с. 8].

Оратория «Сказание о битве за Русскую землю» Ю. Шапорина (1942–1944) становится, пожалуй, центральным произведением кантатно-ораториального жанра военных лет. Именно в этом произведении повествуется «о современности в зеркале русской истории» [2, с. 323]. Главная лейттема произведения – тема Родины – отсылает слушателя к «Рассвету на Москверекке» из «Хованщины» М. Мусоргского. Композитор советской эпохи, по сути, возвращается к извечным вопросам, которые волновали гениального отечественного художника более шести десятилетий назад. Можно полагать, что Ю. Шапорин явился одним из первопроходцев, заложивших основы послевоенной «музыкальной мифологизации» всей новейшей истории России, включая образ «Москвы советской».

В 1942 году Сергей Прокофьев завершает первую редакцию оперы «Война и мир». Композитор и в дальнейшем неоднократно возвращается к этому произведению. Опера постепенно разрастается, обогащаясь новым музыкальным материалом. К числу важней-

ших дополнений, осуществлённых Прокофьевым, относятся фрагменты и целые картины, связанные с образом Москвы. Исходя из этого, именно позднейшие авторские редакции представляются репрезентативными в «музыкально-топографическом» аспекте, по-своему аккумулируя множество различных культурных и исторических кодов. По-видимому, не случайно итоговый вариант оперы, утверждённый композитором, датируется ноябрём 1952 года: «Её создание стало делом всей жизни» [3, с. 144].

Кратко охарактеризуем важнейшие эпизоды «Войны и мира», непосредственно связанные с образом Москвы. 8 картине «Перед Бородинским сражением» отводится роль драматической экспозиции военных событий. 11 картина «Улица Москвы, занятой французами» предстаёт трагической кульминацией, а 13-я, «Смоленская дорога», – монументальным финалом всей оперы. С воплощением упомянутого образа неразрывно связана 10 картина «Военный совет в Филях» (Москва в представлении Кутузова). Впрочем, только военными картинами упомянутый «музыкально-топографический» аспект заведомо не исчерпывается.

Образ Москвы в итоговой авторской редакции оперы воссоздаётся благодаря контрастной соотнесённости «войны и мира». Так, в картинах 1–7 Москва является местом мирной жизни совершенно разных людей. Пейзажные фрагменты, бытовые сцены, жанровые зарисовки при этом не идентифицируются героями как специфически «московские», не говоря уже о восприятии города в качестве «мифологемы». Напротив, военные картины характеризуются ярко выраженной топографической конкретикой: пейзаж и ландшафт изображаются как составляющие Москвы, а Москва является частью России. Таким образом, здесь происходит символическое осмысление упомянутого образа; при этом ключевая роль отводится мотиву противоборства вражескому нашествию. Москва персонифицируется и в качестве существенного звена музыкально-драматургических процессов оперы. Этот образ приобретает в картинах 8–13 универсальное значение, чему прежде всего способствуют хоровые сцены. Кроме того, Москва рассматривается с точки зрения различных персонажей, образующих ряд оппозиций, включая исторических лиц (Наполеон – Кутузов) и представителей различных социальных групп (Пьер Безухов – Каратаев).

10 картина («Фили»), как известно, создавалась композитором в целях более масштабного воплощения «героико-драматической линии» оперы. При этом образ Кутузова, будучи ан-

типодом образа Наполеона (экспонируемого в 9 картине), способствовал динамическому развитию, укрупнению многогранной характеристики Москвы. В «Филях» господствует «...дух размышлений, тяжких сомнений и решимости Кутузова» [5, с. 303]. Великий полководец берёт на себя ответственность, объявляя о сдаче русской столицы ради сохранения армии. Кутузов уверен: «...если уничтожится армия, то погибнут и Москва, и Россия» [1, с. 103]. По сути, образ Москвы расширяется здесь до масштабов всего государства. Развивая этот тезис, генерал Раевский утверждает: для спасения Москвы новые силы даст Россия, которая непременно придет на помощь. Смысловые акценты в данной сцене расставлены Прокофьевым весьма своеобразно. Отношение Кутузова к Москве в меньшей степени связано с романом Толстого, а в большей – с героико-патриотическими традициями отечественной культуры. Кутузов у Прокофьева – не созерцатель, но вершитель исторических судеб. Он принимает решение оставить Москву, принося некую сакральную жертву, которая позволит внести перелом в ход войны. Кутузов не холодно-расчётлив или формально активен; полководец чрезвычайно тяжело переживает утрату столицы, вместе с тем, твёрдо веря в неизбежный разгром врага. Указанные психологические мотивы находят воплощение в музыке Прокофьева. Как справедливо отмечает Е. Долинская, в данном аспекте композиторская работа над «текстовой канвой» романа, «преображаемого» в оперное либретто, «...оказалась процессом не только трудоёмким, но и в высшей степени тонким» [3, с. 144].

Если в музыкальной культуре XIX века образ Москвы олицетворял Российское государство, то после революции 1917 года, устремлённой к торжеству коммунизма во всем мире, образ Москвы приобрёл планетарное значение. Эта сложившаяся культурная традиция получила в опере Прокофьева своеобразное преломление – ария Кутузова содержит примечательные слова: «Отечеству мы вернем спокойствие / И мир другим народам» [1, с. 107]. В музыке приведённые слова оттеняются рядом гармонических последовательностей (отклонения с дальнейшим возвращением в основную тональность), после чего происходит возвращение к величавой аккордовой поступи, воссоздающей облик «белокаменной матушки Москвы».

11 картина в целом является средоточием трагических событий. Центральное место в данной картине отведено пожару Москвы, наделённому функцией рефрена. Показательна сцена с сумасшедшими – она не только символизирует безумие войны как таковой, но и

приобретает сакральное значение. Вспомним оперу М. Мусоргского «Борис Годунов», где безутешные монологи Юродивого уподобляются оплакиванию разрушенного сакрального пространства Москвы. Речь Юродивого, внешне бессвязная, бессодержательная, таит в себе некий высший смысл. Аналогичным образом в опере «Война и мир» используются «...христианские мотивы воскресения (“Трижды меня убили, трижды воскресал из мертвых”)...”» [5, с. 417]. Юродивый, сумасшедшие – это «голос от автора», адресуемый слушателю и крайне редко доступный восприятию персонажей.

В других эпизодах 11 картины присутствует ярко выраженная «балаганность» действия. Инструментальная тема, открывающая названную картину, представляет собой трубный сигнал. Фанфарность, быстрый темп, некая скерцозность лишь подчеркивают нарастающее раздражение Наполеона: он ожидает «депутации с ключами от города», вместо которой появляются бродяги. В связи с этим следует напомнить, что несколько ранее (9 картина) Прокофьев сходными музыкальными средствами («Характерна ритмическая заострённость, отрывистость: никаких легато, в органном пункте вместо четвертей – восьмые с паузами между звуками, жёсткие триоли и пунктирные ритмы у духовых» [5, с. 340]) оттеняет фрагмент напыщенного монолога Наполеона: «...я покажу им (русским. – И. Я.) значение истинной цивилизации... Москва... Депутация с ключами от города» [1, с. 95]. Подобно ироническому «комментарию» к мечтаниям Наполеона, в оркестре звучит нисходящая терцовая фраза кларнетов и фаготов легато, «...а при слове “Москва” – свистящие кварто-квинтовые фигуры с солирующей флейтой – непередаваемая выразительность пустоты, может быть, сухого “ветра истории”...”» [5, с. 341].

Другой эпизод из 11 картины с чтением указа Наполеона поначалу напоминает комическую сцену из «Бориса Годунова» (Варлаам читает царский указ о поимке Гришки Отрепьева). У Прокофьева чтение прерывается

масштабным хоровым фрагментом: «Перед врагом Москва своей главы не склонит. <...> / Наш народ идёт на смертный бой. / Сыны Москвы, вперёд, на смертный бой!» [1, с. 123]. Структурные особенности и общий интонационный строй упомянутого хора тесно связаны с народной песенностью, использование элементов фригийского лада способствует усилению суровой, драматической эмоциональной атмосферы. Как отмечают исследователи, данный эпизод расходится с исторической действительностью (Москва, занятая французами, была малолюдна) и текстом первоисточника (столь активно выраженные призывы к борьбе отсутствуют в романе). Но Прокофьев последовал за классической русской оперной традицией, идущей от «Жизни за царя» М. Глинки, где «хоровой ораториальный план» является квинтэссенцией «коллективного переживания и коллективной оценки событий» [5, с. 423].

Следует заметить, что внешне противопоставленные две части оперы (мир и война) на самом деле объединены сквозным развитием личной драмы главных действующих лиц (Наташа – Андрей – Пьер). Развязка их отношений совпадает с началом войны. В финале, когда Пьер узнаёт о разгроме вражеской армии и возвращении мирных жителей в Москву, он размышляет о возможности обретения нового счастья (хотя война ещё не окончена). Тем самым история Москвы отражается в личных психологических перипетиях рефлектирующих героев.

Опера «Война и мир» Сергея Прокофьева явилась ключевым этапом развития художественно преломляемого образа Москвы в отечественной музыке 1940-х – начала 1950-х годов. На протяжении послевоенного периода, как известно, процесс мифологизации упомянутого образа в отечественной культуре приобрёл особый размах. Отражая некоторые аспекты этого процесса, композитор в целом создал полнокровный и многогранный образ Москвы, данный как в эпическом, так и в конфликтно-драматическом претворении.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Война и мир» С. С. Прокофьева: Либретто. М.: Музгиз, 1960. 152 с.
2. Воробьёв И. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы): исслед. СПб.: Композитор, 2012. 688 с.
3. Долинская Е. Театр Прокофьева: Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012. 376 с.
4. Романюк С. Переулки старой Москвы. М.: Центрполиграф, 2013. 832 с.
5. Ручьевская Е. «Война и мир»: Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева: исслед. СПб.: Композитор, 2010. 480 с.
6. Харсеева Н. Московское купечество на рубеже XIX–XX веков: социокультурный анализ: моногр. Краснодар: КСЭИ, 2013. 174 с.
7. Анатолий Цукер в беседах, размышлениях, статьях: Музыковедение и жизнь. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. 424 с.

REFERENCES

1. «Voyna i mir» S. Prokof'eva [«War and Peace» by S. Prokofiev]: libretto. Moscow: Muzgiz Press, 1960. 152 p.
2. Vorob'yov I. Sotsrealisticheskiy «bol'shoy stil'» v sovetskoy muzyke (1930–1950-e gody) [«The Grand Style» of Socialist Realism in Soviet Music (the 1930–1950s)]: research work. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2013. 688 p.
3. Dolinskaya E. Teatr Prokof'eva [S. Prokofiev's Theatre]: research essays. Moscow: Kompozitor Press, 2012. 376 p.
4. Roman'yuk S. Pereulki staroy Moskvy [Side-streets of the Old Moscow]. Moscow: Tsentrpoligraf Press, 2013. 832 p.
5. Ruch'evskaya E. «Voyna i mir»: Roman L. Tolstogo i opera S. Prokof'eva [«War and Peace»: The Novel by L. Tolstoy and the Opera by S. Prokofiev]: research work. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2010. 480 p.
6. Kharseeva N. Moskovskoe kupechestvo na rubezhe XIX–XX vekov: sotsiokul'turnyj analiz [Moscow Merchants at the Boundary of the XIX–XXth Centuries: Social-Cultural Analysis]: monograph. Krasnodar: Kuban Social-economic Institute, 2013. 174 p.
7. Anatoliy Tsuker v besedakh, razmyshleniyakh, stat'yakh: Muzykovedenie i zhizn' [Anatoly Zuckerman in Conversations, Reflections, Articles: Musicology and Life]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2014. 424 p.

ОБРАЗ МОСКВЫ В ОПЕРЕ «ВОЙНА И МИР»
С. ПРОКОФЬЕВА

В настоящей статье рассматриваются некоторые аспекты художественного воплощения образа Москвы в оперном шедевре С. Прокофьева. Исследователем уделено особое внимание целенаправленному развитию упомянутого образа, прослеживаемому в ходе аналитического сопоставления основных авторских редакций оперы (с учётом различных контекстуальных факторов). В статье отмечается, что образ столицы является одним из ключевых элементов не только сценической, но и музыкальной драматургии данного произведения. Наглядным подтверждением сказанному являются как массовые сцены, так и оппозиции действующих лиц (Кутузов – Наполеон, Безухов – Каратаев etc.). Более того, в непосред-

ственной связи с образом Москвы находится и лирико-психологическая линия оперы. Так, герои покидают столицу в равной степени из-за начавшихся военных действий и катастрофических событий личной жизни, освобождение Москвы рождает надежды на обретение нового счастья, и т. д. Исследователем проводятся параллели между прокофьевской трактовкой рассматриваемого образа и традициями отечественной оперной классики XIX века (М. Глинка, М. Мусоргский). В целом, образ Москвы, воплощаемый С. Прокофьевым, предстаёт существенным звеном исторической эволюции «московского мифа» в отечественной культуре.

Ключевые слова: С. Прокофьев, опера «Война и мир», образ Москвы, оперная драматургия.

THE IMAGE OF MOSCOW IN THE OPERA
«PEACE AND WAR» BY S. PROKOFIEV

Some aspects conformably to artistic realization of the Moscow image in the opera masterpiece by S. Prokofiev are examined in the article. The researcher pays special attention for the purposeful development of the named image. This development is retraced in the course of analytical comparing of principal author's opera wordings (with regard for various contextual factors). There is noted in the article that image of Moscow is one of key elements in conformity with not only staging but also musical dramaturgy of the mentioned work. It is visually confirmed both in crowd scenes and in oppositions of the personages (Kutuzov – Napoleon, Bezuchov – Karataev, etc.). And what's more the lyrical-psychological opera line is also directly connected with the image of Moscow. For example the heroes leave the

capital equally through starting military operations and disastrous events of their private life; the liberation of the capital raises some hopes of a new happiness etc. The researcher draws the parallels between S. Prokofiev's interpretation of the considered image and traditions of the Russian classical operas of the XIXth century (M. Glinka, M. Mussorgsky). As a whole the image of Moscow realizing by S. Prokofiev is the substantial link of «the Moscow myth» historical evolution in Russian culture. The main conclusion to which the author of the article, is that the image of Moscow in the Opera by S. S. Prokofiev is the main link of the development-related conflict and epic-dramatic line.

Key words: S. Prokofiev, opera «War and Peace», image of Moscow, operatic dramaturgy.

Яковлева Инна Аведисовна
преподаватель отделения теории музыки
Ростовский колледж искусств
Россия, 344010, Ростов-на-Дону
e-mail: inna_jakovleva@rambler.ru

Yakovleva Inna A.
lecturer at the Section of Music Theory
Rostov College of Arts
Russia, 344010, Rostov-on-Don
e-mail: inna_jakovleva@rambler.ru

