

Номинация «Литературное эссе»

НОВАЯ ЖИЗНЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ В МУЗЫКЕ С. С. ПРОКОФЬЕВА

Калугина Анна

Диплом Лауреата II степени, старш. возрастная гр.
МОУ «Средняя школа с углубленным изучением
отдельных предметов “Провинциальный колледж”»
Ярославской области

Введение

В музыкальной культуре есть большое количество непреходящих шедевров, с невероятным

трудом пробивавших свой путь к слушателю через всевозможные препоны, трудности, преграды. Однако, преодолев все сложности, эти шедевры заняли прочное место в пантеоне величайших произведений искусства, до сих пор продолжают радовать поклонников и собирают под свои знамена новичков. Одним из таких шедевров является знаменитый балет С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Это произведение продолжило классические традиции русского балета. Это выразилось в большой этической значимости избранной темы, в отражении глубоких человеческих чувств в развитой симфонической драматургии балетного спектакля. И вместе с тем балетная партитура «Ромео и Джульетты» была такой необычной, что потребовалось время для «вживания» в нее. Возникла даже ироническая по-

© Калугина А., 2017

говорка: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете». Лишь постепенно все это сменилось восторженным отношением артистов, а затем и публики к музыке. Необычным, прежде всего, явился сюжет. Обращение к Шекспиру было смелым шагом советской хореографии, так как, по общему мнению, считалось, что воплощение столь сложных философских и драматических тем невозможно средствами балета. Однако композиторский гений Прокофьева, хореографический гений Леонида Лавровского, величайшие дарования режиссера Сергея Радлова и драматурга Адриана Пиотровского совершили невозможное. Так появился один из хореографических шедевров, проникнутый шекспировским духом — балет «Ромео и Джульетта».

Целью данной исследовательской работы является выявление специфики музыкального языка С. С. Прокофьева.

Задачами исследования являются:

- описать особенности различных воплощений бессмертной трагедии «Ромео и Джульетта»;
- сравнить творческие подходы П. И. Чайковского, Ф. Дзеффирелли и С. С. Прокофьева.
- Рассмотреть музыкальный образ Джульетты, созданный Прокофьевым, в его развитии

Гипотеза нашей работы состоит в следующем: «некрасивость» музыкального языка С. С. Прокофьева и лаконичность образов в балете есть выражение тонкого психологизма и реалистичности.

1. Великая трагедия Шекспира.

Два воплощения

Прежде, чем говорить о новой жизни литературного сюжета и всех героев этой пьесы в музыке Прокофьева, мне бы хотелось обратиться к первоисточнику, к великой трагедии Уильяма Шекспира, а так же к одной из самых популярных ее экранизаций — фильму режиссера Франко Дзеффирелли (1968) и к знаменитой увертюре-фантазии П. И. Чайковского.

1.1. «Ромео и Джульетта» Шекспира.

Принцип «столкновения»

Трагедия «Ромео и Джульетта» является одной из самых красивых драматических произведений о любви. Любовь в шекспировском творчестве всегда играла одну из главных ролей. И здесь имеется в виду любовь во всех ее ипостасях, не только мужчины к женщине, но и к родным людям, к Отчизне, к истине. В комедиях Шекспира любовь в ее роман-

тическом проявлении вообще является единственной идеей, вокруг которой завязываются все события. Что касается трагедий, то в противоборство с любовью в них всегда вступала власть («Макбет», «Гамлет», «Король Лир»...). Что касается «Ромео и Джульетты», то это произведение, наряду с «Отелло», доказывает, что любовь может быть сильнее власти или коварнее ее.

Но красота трагедии «Ромео и Джульетты» не только в ее вдохновенной романтичности и одновременно вдохновенной же скорбности, что до сих пор является причиной такой популярности именно этого произведения и у опытного и юного читателей. Красота ее заключается в особенностях построения сюжета на принципе «столкновения», в разработке характеров и, конечно, в языке.

Что такое принцип «столкновения»? Если проследить все действия героев этого произведения, становится очевидным, что с самого начала, с первого действия, до финала человеческие взаимоотношения не возникают здесь в ходе обычного знакомства, беседы или какого-нибудь «спокойного» случая. Это всегда словесный бой, который зачастую становится не только словесным. По принципу «столкновения» строятся и дружеские отношения Ромео и Меркуцио, двух таких близких, но таких разных по характеру и темпераменту товарищей, тот же принцип просматривается и в отношениях отца Лоренцо и Ромео (жизненный и религиозный опыт с одной стороны и юная бесшабашность и порывистость с другой), а так же несомненным столкновением становится и любовь главных героев — Ромео и Джульетты: юноша проникает во вражеский лагерь, «запнувшись» о красоту именинницы забывая о меланхолии, рожденной в его душе прекрасной Розалиндой, понимая, что прежняя жизнь разбита вдребезги; Джульетту же ждет совершенное преобразование из шаловливой, но, в общем, послушной девочки в целеустремленную, мудрую, волевою женщину.

В чем же красота этого столкновения? Вчитываясь в текст бессмертной трагедии понимаешь, что все ее герои упиваются борьбой, не отпускают ее, живя ею. Это в некотором роде показывает определенное состояние души «человека эпохи Возрождения». Шекспир удивительным языком, полным всевозможных эпитетов, метафор, сравнений, олицетворений раскрывает нам не только красоту человеческого языка, сильнейшего из орудий этого мира, но и красоту человеческих чувств, человеческой мысли, свободы и — красоту борьбы за свободу чувств и мыслей.

1.2. «Ромео и Джульетта» Франко Дзеффирелли. Первая аутентичная экранизация великой трагедии

С самого рождения искусства кинематографа шекспировские драматические произведения являлись самыми популярными для экранизации. В пьесах английского драматурга сокрыты невероятные возможности, как для режиссера, так и для актеров. Но самым «снимаемым материалом» была трагедия «Ромео и Джульетта». Юность, любовь, вражда, ненависть, борьба за свое собственное счастье, конфликт отцов и детей — все это было и будет всегда. К тому же одной из главных причин такой популярности у кинематографистов является красота этой истории. Какая молодая актриса не мечтает сыграть роль Джульетты, какой молодой актер не стремится попробовать себя в роли Ромео.



Фильм Франко Дзеффирелли «Ромео и Джульетта», снятый в 1968 году с юными Оливией Хасси и Леонардом Уайтингом в главных ролях, на мой взгляд, самая аутентичная экранизация великой трагедии Шекспира. Здесь все — торжество красоты: и пыльная, пустынная или шумная и разноцветная Верона, «где встречаются нас события»

(великолепная операторская работа Паскуалино Де Сантис), и костюмы, словно сшитые по эскизам самого Рафаэля (художник по костюмам Данило Донетти), завораживающая музыка (композитор Нино Рота) и, конечно, необыкновенной красоты и молодости актеры.

Этот фильм стал кинематографическим дебютом Оливии Хасси и Леонарда Уайтинга, которым на момент съемки было соответственно 16 и 17 лет. Во всей истории экранизации «Ромео и Джульетты» они стали первыми исполнителями ролей, чей возраст оказался приблизительно таким же, каким он был задуман Шекспиром. Именно это сделало киноленту удивительно трогательной и настоящей, ведь «опытные актеры не смогли бы так сыграть первую любовь, наивность и страсть, которую можно испытать только раз в жизни» [2, с. 123]. Фильм получил огромное количество восторженных откликов как у кинокритиков, так и у зрителей. О фильме писали, что это «повод, чтобы забыть об окружаю-

щем мире и отдаться светлой волне шекспировской трагедии» [2, с. 138].

1.3. Увертюра-фантазия П. И. Чайковского «Ромео и Джульетта». Столкновение тем

Трагедия юных влюбленных никогда не оставляла равнодушными и композиторов. Это и оперы (Беллини, Гуно) и симфонические поэмы (Берлиоз), и мюзиклы (Пресгюрвик). И это только академическая и современная традиции, не считая произведений старинной музыки, посвященных любви Ромео и Джульетты (Бенда, Румлинг, Далайрак, Дзингарелли и так далее).



Одним из самых исполняемых произведений о трагедии юных возлюбленных является увертюра-фантазия П. И. Чайковского. Увертюра не является зеркальным отражением пьесы Шекспира, ее героями являются состояния, явления человеческого мира, такие, как вражда и любовь. Единственным «человеческим» персонажем здесь является отец Лоренцо, с которого и начинается это произведение. Вступление звучит мрачно, торжественно и неторопливо. Именно так начинает свой рассказ монах Лоренцо. Музыка звучит как четырехголосный органный хорал, это можно увидеть даже в нотном изложении. Гармонично выверенная, прекрасная в своей сдержанности и лаконичности тема. Отсюда ощущение значительности персонажа. Тот же неторопливый, углубленный в себя монах-молитвенник, как и у Шекспира, только уже переживший историю любви и гибели двух юных влюбленных, так как в данном произведении он выступает в роли повествователя уже произошедшей трагедии.

Главная тема экспозиции — тема вражды. Она словно разрушает скорбь и тишину отца Лоренцо, словно битва, обрушившаяся на стены векового храма. Это доказывает и нотная «живопись», пере-скакивающая со строки на строку, изобилующая

мелкими длительностями, пунктирами, знаками аллитерации. Звучание этой темы совершенно гипнотическое: оно словно втягивает слушателя в воронку бешеных темпов, звона литавр, трагическим tutti оркестра. Здесь удивительным образом совмещаются ощущение ужаса происходящего неоспоримая красота мелодии.

На смену теме вражды приходит одно из самых прекрасных музыкальных воплощений самого главного человеческого чувства — любви. Музыка напоминает колыбельную, которая убаюкивает все самые смутные и тревожные мысли, усыпляет ненависть и злобу. Чайковский раскачивает эту колыбель до состояния полета, когда весь оркестр словно врывается в небо, заставляя понять, что нет высшего счастья — любить.

Чайковский нам не дает вдоволь насладиться удивительной музыкой любви и в разработке сталкивает ее с темой вражды, которая в репризе становится похожей на «звуковую воронку», затягивающую все самое нежное и радостное, что может быть в жизни, оставляя тем самым от любовной темы только разрозненные фрагменты.

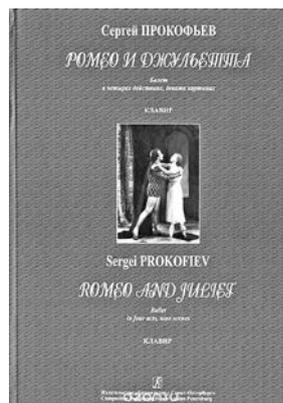
Кода вновь посвящена отцу Лоренцо, заканчивающему свой рассказ на печальной, но светлой ноте, отчего его тема звучит как гимн всепобеждающей любви.

И вновь мы слышим подтверждение красоте шекспировской пьесы. Все темы, звучащие в увертюре Чайковского, прекрасны, несмотря на этическую полюсность. Прекрасная музыка для прекрасного сюжета.

2. Балет «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева

2.1. История четырех столкновений

Говоря о знаменитом сюжете о любви и трагедии двух юных влюбленных, к вышеназванному списку всегда прибавляется великое произведение, созданное композитором С. С. Прокофьевым, балетмейстером Л. М. Лавровским, драматургом А. И. Пиотровским и режиссером С. Э. Радловым. С момента предъявления этого шедевра миру, обрисовалась его непростая судьба. Если саму трагедию Шекспира называют «совершеннейшей» [1, с. 83], увертюра-фантазия П. И. Чайковского «Ромео и Джульетта» была удостоена премии за лучшее оркестровое произведение, которую учредил известный петербургский меценат М. Беляев для поощрения русских композиторов, фильм Франко Дзеф-



фирелли произвел фурор и по сей день остается эталонной экранизацией бессмертного сюжета, то с балетом С. С. Прокофьева получилось не все так гладко и успешно. Выше мы обговаривали принцип столкновения, на котором построена трагедия. Что же касается балета, то этот принцип сработал не только внутри музыкальной и хореографической партитуры, но даже на пути его воцарения на балетных подмостках.

Замысел о создании балета у Прокофьева возник в 1933 году с легкой подачи художественного руководителя Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова (Мариинского) С. Э. Радлова. Композитор с головой окунулся в работу. К 1935 музыка к спектаклю была закончена. Но финал «прокофьевской» истории резко отличался от финала истории шекспировской. В интерпретации Прокофьева — Радлова — Пиотровского сюжет о трагической любви юных влюбленных перестает быть трагическим! Авторы решаются изменить историю и делают ее счастливой. В 1936 году Прокофьев относит партитуру в Большой театр, с которым у композитора заключен договор. Руководству театра музыка в целом понравилась. Но было бы наивным полагать, что шекспироведы, да и простые почитатели творчества великого английского драматурга, смогут спокойно отреагировать на подобную выходку пусть и знаменитого композитора. Разразился скандал. Вот оно, первое столкновение. Конечно, во время ожесточенных дискуссий авторы спектакля объяснили свою непочтительность к Шекспиру: «Причины, толкнувшие нас на это варварство, были чисто хореографические: живые люди могут танцевать, умирающие не станцуют лежа» [3, с. 134]. Когда хореографы уверили Прокофьева, что «можно разрешить балетно конец со смертельным исходом» [3, с. 135], он начал дорабатывать партитуру по шекспировской канве. Однако, несмотря на то, что во второй редакции музыкальный сюжет полностью совпадал с сюжетом драматическим,

музыку Прокофьева посчитали «нетанцевальной». И оркестр и балетная труппа за две недели до назначенной премьеры решили отменить постановку. Именно тогда в кулуарах Большого театра родилась фраза, охарактеризовавшая отношение артистов к данному музыкальному материалу: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете». И здесь — третье столкновение. Вспомним красоту музыки П. И. Чайковского, вспомним прекрасную режиссерскую, операторскую, актерскую работу дзеффиреллиевской картины. Балет Прокофьева словно перечеркивает традиционные понятия о восприятии этой темы. Большой театр нарушил договор. Дважды композитор с соавторами обращался к руководству Ленинградского хореографического училища с просьбой о постановки балета и дважды они получали отказ. Премьера затянулась на целых пять лет! Вот оно, второе столкновение. В конце концов, премьера состоялась за границей в декабре 1938 году в Чехословакии, в городе Брно в отсутствие композитора.

Своим произведением С. С. Прокофьев подчеркивает не только вечность шекспировского сюжета, но и его современность. Именно он, «крушитель основ академизма» [4, с. 59], обратился к самой классической теме не только в искусстве, но и в жизни. Современность его взгляда на великую трагедию подчас раздражала именно несоответствием общим представлениям. В его музыке не было той неоспоримой красоты, привычно-прекрасных образов, к которым привыкла взыскательная публика. Он столкнул слушателей со своей правдой о любви Ромео и Джульетты, со своим видением этой истории. И это четвертое столкновение.

2.2. Специфика прокофьевского музыкального языка

Выше мы говорили о том, что музыка С. С. Прокофьева к балету «Ромео и Джульетта» необычна. Необычна она своей современностью, колкостью, жесткостью, неоднозначностью своих гармоний. Эта музыка скорее напоминает человеческую речь, где интонационно выражены тончайшие грани эмоций, чувств, ощущений, иногда на уровне междометий. Прокофьев создал уникальные музыкальные портреты-характеристики, вечно меняющиеся в зависимости от обстоятельств, но неизменные в главном. Это выражается таким средством музыкальной выразительности как лейтмотив. Здесь лейтмотивы берут на себя роль «внутреннего цемента», стержня образа, того, что не измениться ни при каких обсто-

ятельствах. Здесь это не краткие мотивы или музыкальные обороты, здесь это целые эпизоды.

Либретто очень лаконично и сжато. Оно показывает канву, основу шекспировской трагедии. Последовательность сцен драматического произведения сохранена без изменений, однако пять актов пьесы в балете сгруппированы в три больших акта с эпилогом. Первый акт является экспозицией образов. Музыка рисует знакомство Ромео и Джульетты. Второй акт — это музыкальное воплощение любви. Прокофьев раскрывает эмоциональное состояние юных влюбленных. Здесь же происходит венчание. Но здесь же в партитуру врывается тема вражды и смерти. Композитор дает нам понять, что маятник включен, что отсчет времени для жизни и любви начался. Тем разительнее становится пропасть между прекрасным и трагическим в этом мире. Такой же прием для усиления катастрофы человеческих отношений использовал П. И. Чайковский, который так же в тему любви, на мой взгляд, одной из самых вдохновенных и прекрасных во всей мировой музыке, «вбрасывает» оглушительный, жесткий и бешеный по темпу эпизод вражды и ненависти. У Дзеффирелли символом постоянной тревоги является пыльная, желтая от песчаного ветра Верона.

Третий акт — прощание. Прощание Джульетты с Ромео, прощание Джульетты со своей прежней жизнью, когда она решает выпить зелье, приготовленное братом Лоренцо. В сцене прощания у Шекспира восходит солнце под аккомпанемент песни жаворонка. Драматург невероятно красиво «обставляет» последнюю встречу влюбленных. Нежный, трепетный голос предраассветной птички предупреждает молодоженов, что приходит время прощаться. Красота тревожного образа усиливает нелепость, немислимость того, что происходит с Ромео и Джульеттой, ведь они должны жить долго и счастливо! Как же трактует эту сцену композитор? Он не считает нужным завуалированно говорить о трагедии прощания юных героев. «Расставанье — маленькая смерть», как поется в одной популярной песне. Особенно, когда расставание переживают совсем юные и горячо любящие сердца. В музыке Прокофьева мы не слышим никакого намека на утро, на нежный пробуждающий день. В оркестре звучит бас, кларнет и фагот, которые даже с натяжкой не назовешь «музыкальной имитацией пения жаворонка» [4, с. 64].

Эпилог включает в себя смерть Ромео и Джульетты, которая, как и в шедеврах, о которых мы говорили выше, становится гимном вечной любви.

Мне показалось интересным, что разделение балета на три акта содержательно очень напоминает на развитие образа Джульетты. В знаменитом фрагменте балетного спектакля, названном «Джульетта-девочка» воплощены три образа юной героини. Если Чайковский в своей фантазии воплотил любовь Ромео и Джульетты как высшую ценность: от зарождения (колыбельные мотивы) до всепобеждающей силы, не вписываясь в образы влюбленных (задача у Петра Ильича была иной), то С. С. Прокофьев необычайно щедро прописал мир душевных состояний Джульетты, которые иллюстрируют ее становление от шаловливой беззаботной девочки до сильной женщины, способной принимать очень серьезные, по сути единственно приемлемые решения. Первая тема легкая, воздушная, словно Джульетта живет на полупальцах, не касаясь тревог и волнений реальной жизни. Это нам показывает направленность мелодии, бегущей вверх и острый стаккатированный штрих. Вторая тема — сама грациозность, плавность, нежность. Джульетту не узнать. Здесь она в блеске своего социального статуса — Джульетта — светская дама, хоть и очень юная. Это передается танцевальным ритмом в партии кларнета (гавот). В третьей теме Джульетта предстает перед нами любящей женщиной, готовой на самопожертвование: меняется темп, меняется флейтовая фактура.

Вот в таком коротком эпизоде дана «внутренняя» биография главной героини, ее развитие, ее становление. В этом — весь Прокофьев, стремящийся к психологической точности через лаконичность музыкальных форм.

Заключение

Итак, на что же пошел С. С. Прокофьев во имя воплощения на балетной сцене одной из самых великих и красивых трагедий в драматургии? Он решает писать хореографическую музыку на заведомо «не балетный» сюжет. Впрочем, в прошлом уже были попытки создать танцевальный спектакль по «Ромео и Джульетте» (например, Сергей Дягилев в рамках Русских сезонов в Монте-Карло (1926 год) поставил балет «Ромео и Джульетта» на музыку английского композитора Константа Ламберта, прошедший со средним успехом), ни одну из них нельзя назвать успешной. Если образы шекспировской трагедии совершенно гармонично воплощались в оперной традиции (как это было сделано у Винченцо Беллини, Шарля Гуно, Джузеппе Верди) или в симфонической музыке (пример

которой мы приводили выше — увертюра-фантазия П. И. Чайковского), то в балете этот эксперимент изначально был обречен если не на провал, то на справедливую недолговечность из-за жанровой специфики хореографических спектаклей. Однако это серьезное препятствие не остановило композитора. От первоначальной идее о счастливом финале трагедии, который бы по жанровым характеристикам больше подходил балету, пришлось отказаться по этическим соображениям. Спектакль с традиционным финалом в начале не получил признания у музыкантов и танцовщиков. Большой театр и Ленинградское хореографическое училище отказались от постановки — все это могло сломить кого угодно, только не Прокофьева! «Некрасивость» (с точки зрения академизма), новый прокофьевский музыкальный язык, лаконичность образов — все это легло в основу тонкого психологизма и реалистичности балета.

Появление балета «Ромео и Джульетта» является важной переломной вехой не только в творчестве композитора, но и в создании балета новой формации. Он стал одним из самых значительных завоеваний на пути нового хореографического спектакля, который стремится к воплощению живых человеческих эмоций и утверждению реализма.

Список литературы:

1. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. М., Издательство Дрофа, 2006. — 287 с.
2. Вахрамов В. Гений из Флоренции // «Музыкальная правда» М., 2008. № 27. с. 02.
3. Лавровский Л. «Ромео и Джульетта» — История спектакля // «Л. М. Лавровский. Документы. Статьи. Воспоминания». М.: ВТО, 1983. 426 с.
4. Львов-Анохин Б. Мастера большого балета. М.: ВТО, 1983. 174 с.
5. Мартынов И. Сергей Прокофьев: жизнь и творчество. М.: Музыка, 1074. 558 с.
6. Михеева Л., Келдыш Ю. Чайковский. «Ромео и Джульетта» // http://www.belcanto.ru/tchaikovsky_romeo.html#top.
7. Познанский А. Н. Смерть Чайковского: легенды и факты / А. Познанский. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2007. — 254 с.
8. Юткевич С. И. Шекспирпо-итальянски («Украшение страптивой» и «Ромео и Джульетта» Франко Дзеффирелли) // Шекспир и кино. М.: Наука 1973. С. 122–141.