

УДК 782.1

Ольга Битко

## КОМПОЗИТОРСЬКА РЕЖИСУРА С. ПРОКОФ'ЄВА В ОПЕРІ «ВІЙНА І МИР»

*У статті розкривається одна з найхарактерніших рис музичної творчості Прокоф'єва – його режисерський талант. Відштовхуючись від досягнень, викладених у роботі Р. Берченко, нами проводиться аналіз ремарок в опері Прокоф'єва «Війна і мир». Особлива увага приділяється композиторським прийомам, які тісно пов'язані з режисерськими поглядами як на сюжетну, так і на сценічну виразність оперного твору.*

**Ключові слова:** театральність, сценічність, опера, драматургія, режисер.

В історії розвитку музичної культури театр є найбільш важливим засобом відображення дійсності. Синтетична, багатовимірність театру сприяла втіленню складних життєвих тем і образів. Кожна із загальнолюдських проблем в певну історичну епоху знаходить своє неповторне рішення. І в цьому процесі особливо важлива роль режисера, оскільки саме від нього залежить, чи в спектаклі відтворюватиметься істинна ідея автора, або ж цей задум сприйматиметься глядачем у спотвореній формі. Саме тому, проблема адекватного сценічного відображення режисером театральних прийомів, закладених в музичному творі самим композитором, є для нас дуже актуальною.

Театральна творчість С. Прокоф'єва відрізняється особливим жанровим різноманіттям. До нього відносяться балети: казка «Блазень», «Попелюшка», притча «Блудний син», оповідь «Кам'яна квітка», міф «Алла і Лоллій»; опери: лірико-трагедійна «Гравець», лірико-романтична «Вогняний ангел», народно-побутова «Семен Котко», опера-сатира «Любов до трьох апельсинів», опера-епопея «Війна і мир». У кожному з цих творів Прокоф'єв проявив себе не лише як талановитий композитор, але й як майстер сценічних постановок. Його режисерське бачення підкреслювали багато театральних діячів. Наприклад, С. Ейзенштейн відзначає: «У Прокоф'єва вражаюча здатність перекладати пластичне зображення в музику» [10, с. 593].

Розкриття художнього змісту творів автора різними режисерами здійснювалося в історії музичного мистецтва неодноразово. Важливою в цьому процесі виявляється відповідність режисерської інтерпретації авторській, історично-часовій та сюжетно-ідейній спрямованості творчості композитора.

Професія режисера складна і об'ємна. Вона припускає знання з різних областей мистецтва. Особливо це важливо для оперного режисера. Б. Покровський підкреслює, що «оперний режисер – це музикант, що музикує дією» [6, с. 71]. Як музикант, він вказує на те, що режисер оперного театру повинен професійно знати музику, процес формування її образів та їх сценічного втілення. Режисер, за його словами, «об'єднує, синтезує музичний, вокальний, дієвий і візуальний образи в єдиний, надаючи йому нової якості – театральності» [7, с. 7]. Таким чином, режисер – це творчий організатор, який проявляє зміст партитури сценічними засобами, розкриває суть музичної драматургії опери.

Завдяки співпраці і спілкуванню С. Прокоф'єва з відомими режисерами В. Мейерхольдом, А. Таїровим, С. Ейзенштейном композитор мав можливість вибудувати дієву логіку власних постановок. Новаторські риси режисерської творчості Прокоф'єва багато в чому були близькі й Мейерхольду. Життєвість його постановок обумовлювалася синтезом різних жанрових характеристик, починаючи від традицій народних вистав на майданах, включаючи патетику, сатиру, буфонаду, гротеск, ексцентрику, що стало розробкою нових прийомів сценічного втілення спектаклю [8].

Взаємодія композитора і режисера результативна за наявності загальних естетичних і смакових їх установок. У зв'язку з цим показовий приклад Б. Покровського, котрий зізнається в тому, що повів себе неправильно, запропонувавши Прокоф'єву переробити окремі фрагменти опери «Війна і мир». В результаті композитору довелося скоротити ряд номерів, які на думку режисера були менш виразними. Але вони виявилися внутрішньо дуже важливими для твору Прокоф'єва. Наприклад, втратила свою масштабність сцена пожежі, менш виразним став фінал. Тому Покровський робить висновок: «Ні, якщо композитор зумів написати оперу, яка переконує, треба вірити йому. Він краще знає» [7, с. 127].

Вперше режисерські риси в операх Прокоф'єва були розглянуті в роботі М. Сабініної. Автор особливо виділяє схожість режисерських прийомів в оперній творчості С. Прокоф'єва і М. Мусоргського. Вона відзначає паралелі між прийомами діалогічності та жестовості в «Зарученні» Мусоргського і «Гравцеві» Прокоф'єва. Композиторові вдається через жест передати психологічні характеристики і досягти індивідуальної портретності кожного з персонажів, навіть другорядного плану (соратники Кутузова). Музикознавець знаходить схожість образу Платона Каратаєва з Юродом, в партії якого звучать інтонації колискової і запозичуються образи з духовного вірша. Виявляється також деяка тотожність засобів відображення хору з Прологу «Бориса Годунова» (архаїчні унісоми, чиста квінта) і божевільних в картині Москви, що горить. В опері «Гравець» застосовується прийом безперервного оновлення музичного матеріалу при використанні рондоподібних варіантних і варіаційних форм в умовах швидкого темпу сценічної дії, з повторами слів, монтажністю. Різні остінатні прийоми Мусоргського (зокрема, в хорі «Хліба» з «Бориса») у всіляких варіантах втілюються в операх Прокоф'єва [9].

Режисерські особливості стилю Прокоф'єва також досліджені музикознавцем Е. Долинською. У роботі «Театр Прокоф'єва» автор виділяє таке поняття як *режисерська поетика Прокоф'єва* і дає наступне його визначення – «сума художніх прийомів, що становлять специфіку режисерського бачення композитора, а також форми взаємозв'язку двох текстів – музичних і позамузичних, чисто режисерських» [3, с. 44]. Дослідник підкреслює універсалізм Прокоф'єва, його особливе володіння режисерським і звукорежисерським компонентами художнього письма, найточніше зафіксованих у слові, що супроводжує нотний текст. Завдяки цьому Прокоф'єву вдається відтворити власне рішення спектаклю, дати акторам підказки того, як має бути трактована кожна мить сценічної ролі.

Для нас важливим є дослідження Р. Берченко «Композиторська режисура Мусоргського». В ній автор класифікує конкретні режисерські прийоми, спираючись на твори композитора. З високої позиції оцінюється творчість Прокоф'єва,

який зумів продовжити і розвинути традиції Мусоргського. Виходячи з цього, Берченко визначає оперний метод Прокоф'єва як *метод «композитора-режисера»* [1]. Наше завдання полягає в подальшому розширенні проблеми режисерства і конкретизації прийомів за допомогою залучення результатів аналізу опери «Війна і мир».

Режисерська майстерність Прокоф'єва проявляється у вмінні побачити в своїй уяві який-небудь жест, мізансцену, і з цього зерна виростає цілісна картина майбутньої музичної і сценічної постановки. Завдяки такому баченню виникли перші нариси опери «Війна і мир» зі сцени зустрічі пораненого князя Андрія з Наташею. Тому не випадково починається опера саме з експозиції названих образів, а їх особові стосунки визначили ліричну спрямованість усієї композиції. В результаті подальшого розвитку сюжету виникла складна багатопланова драматургія, що включає різні жанрові начала. У ній режисерські риси з найбільшою повнотою відобразилися в ремарках композитора. Вони відносяться не лише до характеристики емоційно-психологічних станів і стосунків між героями опери, але й до їх просторово-часових дій.

Особлива увага композитора до індивідуального втілення основних образів простежується у вказівках у клавирі акторам не лише на їх темброве забарвлення голосу, але і його характерність. Наприклад, Князь Микола Андрійович Болконський – бас (низький, саркастичний), Пан де Боссе – тенор (комічний), Маршал Даву – бас (густий, похмурий, але без низьких нот), Метів'є, французький доктор – баритон або бас (м'який, оксамитовий), Мар'я Дмитрівна Ахросимова – меццо-сопрано (владне), Іванов – тенор (пронизливий) тощо.

Для детальнішого уточнення специфіки інтонації голосу Прокоф'євим використані додаткові ремарки. Наприклад, ремарка до образу П'єра (*раптом міняючи тон*) відмічає переломний момент в драматургії опери – перемогу російського народу [ц. 523]. Ремарка до образу Анатоля (*майже говіркою*) з'являється в епізоді, в якому герой за келихом вина змовляється з товаришами викрасти Наташу [ц. 161].

Цікаве застосування Прокоф'євим варіаційного прийому або ж *варіаційної режисерської техніки*. Це варіації на ремарки, в яких спостерігається мінливість, динаміка, розвиток і безперервне збагачення початкового стану героя в драматургії. Подібний прийом називається ще горизонтально-пересувний сценічний контрапункт (термін Берченко). Наприклад, до образу Наташі Ростової підібрані наступні ремарки:

1. *Відчай Наташі. Вона падає на диван, закривши голову руками* [ц. 187];
2. *Наташа змінює положення, але тіло її починає здригатися від беззвучних, судомних ридань* [ц. 193];
3. (У ремарці Ахросимової міститься непряма характеристика Наташі) – *Залучає до себе Наташу і із здивуванням бачить блискучі, сухі очі її і стиснуті губи* [ц. 195];
4. *Виривається і знову лягає на диван* [ц. 196];
5. *Вибігає з риданням.*[ц. 199].

Подібний розвиток відзначається і в музичних засобах. Початковий стан героїні композитор характеризує оркестровим епізодом в об'ємі 21-го такту і ремаркою *Moderato drammatico*. Акомпанементом до другої ремарки служать ті ж мотиви з цього епізоду (14–15 т.), які тепер звучать на терцію вище з ритмічним збільшен-

ням завершальної низхідної секундової інтонації (замість чверті – половинна). Третя ремарка проводиться в супроводі тієї ж формули мотиву, але з контрапунктичним поєднанням хроматично низхідних ходів і «відтяжкою» секундової інтонації (тривалістю половиною з точкою). Нарешті, інструментальна партія четвертої і п'ятої ремарок основана на тому ж мотиві. Два пласти фактури поєднують хроматичне балансування півтонової інтонації (у верхньому) і основного мотиву в ритмічному скороченні (шістнадцятими), а потім в інверсії (у нижньому). Так досягається органічний процес сценічного і музичного розвитку образу.

Композиторів вдається також відобразити в ремарках і музично-виразних засобах трансформацію художнього образу. Наприклад, Анатоль: *Хода його молодця, але на обличчі помітне занепокоєння* (октавне тремоло) [ц. 239]; *Анатоль сидить біля столу і, спохмурнівши, кусає губи* (вигук засурдиненої труби, звучить як внутрішній протест) [ц. 251]; *підбадьорюючись у міру того, як П'єр долає свій гнів* (без супроводу) [ц. 252]; *Анатоль не може стримати посмішки* [ц. 256]. Це дивовижний приклад, коли композитор засобами оркестру, передає легку зміну міміки обличчя. При цьому Прокоф'єв не уточнює наскільки широкою має бути посмішка, але враховуючи тремолоюче крещендо від двох піано до двох форте, в уяві мимоволі виникає посмішка, якщо образно сказати, «від щирого серця».

Помітна роль ремарок спостерігається і в мізансценах. Одним із вживаних Прокоф'євим мізансценічних прийомів є *пластичний контраст*. Це співвідношення швидкого і повільного, плавного і уривистого, тихого і гучного в музиці і слові. Характерний такий приклад в сцені зустрічі Наташі з пораненим Андрієм. Авторська ремарка – *Підходить до ліжка і швидким, гнучким, молодим рухом опускається на коліна* – посилюється звучанням гаммоподібних ходів починаючи з високого регістру і закінчуючи низьким регістром, завдяки чому створюється ефект присідання героїні [ц. 483, т. 13–14]. Цим Прокоф'єв акцентує увагу глядача на енергійній і жвавій натурі Наташі. Але водночас статичний стан Андрія – його втомлений від болю і страждань організм – сценічно суперечить відтворній паралельно швидкій і рухливій музиці.

В іншому випадку завдяки ремарці дії утворюється *сценічний і музичний паралелізм*. Наприклад, ремарка – *Повільно піднімається на курган* – поєднується водночас з вокальною партією Кутузова, в якій мелодійна лінія поступово досягає кульмінаційної вершини на словах «Звір буде на смерть поранений» [ц. 313].

Своєрідний прийом – *ефект безлюдної сцени*. Це відбувається тоді, коли герої, охоплені єдиним емоційним станом, по черзі покидають сцену. Так, в 6 картині – розкриття намірів викрадення Наташі. Кожен з персонажів переймається почуттям жалю – спочатку Ахросимова йде зі сцени, потім П'єр вибігає, Наташа у відчаї повільно йде, і у кінці Соня покидає сцену з ремаркою композитора (*Соня кидається за нею*). При цьому музика ще продовжує звучати деякий час без участі героїв, і тільки на останньому акорді опускається завіса. Таким чином, автор дає можливість глядачам домислити те, що відбувається вже поза сценою.

Вагомими є прийоми, які створюють навколо реального простору сценічного майданчика ще один *простір – ілюзорний*, використовуючи уяву глядача. Ці прийоми пов'язані із співвідношенням дії на сцені і поза нею. Наприклад, уявний простір створюється завдяки всіляким пересуванням персонажів (*Солдати з бара-*

*банищиком проходять в глибині сцени*) [ц. 305], ефектам наближення і видалення (*Хор солдатів (за сценою, наближаючись)*) [ц. 390], звучання окремих голосів (*за сценою, ліворуч*) [ц. 513].

Подібні прийоми можуть відображати деякі доленосні події героїв, які винесені за сцену. Наприклад, в 11 картині такі ремарки: *Солдати беруть Іванова. Він, як тільки до нього доторкнулися, в жаху відплигує і хапається за П'єра. Його тягнуть по під пахви. Затихає. Його відводять. Звучить зал руїниці* – передають факт трагічної загибелі цього солдата [ц. 444, 445]. Паралельна дія за сценою може відчуватися за допомогою звукових символів, що вторгаються на сценічний майданчик у вигляді своєрідних «напливів»: *труба за сценою* – як сигнал до бою [ц. 360], ремарка Кутузова – *Відкриває вікно. Видніється Москва. Чути передзвін* – відображає перемогу росіян [ц. 388].

Прокоф'єв також застосовує різні прийоми внутрішньої деформації часу, в результаті якої утворюється так званий **ілюзорний сценічний час**. При незмінності музичного темпу активізується ритм, відчутними стають уповільнення і прискорення в показі ситуації. Приміром, композитор призупиняє розвиток дії і концентрує увагу на емоційній стороні образу за допомогою «німого жесту». Так, у сцені втечі з Анатолем Курагіним Наташа виявляється обманутою. Її стан розчарування подовжується за допомогою такої послідовності ремарок: *опускається на стілець, роблячи руками знаки, щоб її залишили; з соромом і приниженням; Наташа залишається нерухомою; одна, йде* [ц. 212, 221, 223, 224]. На сцені з'являються Соня і Ахросимова, їх діалог раптом зупиняється словами Наташі з вказівкою ремарки за сценою: *«Соня, врятуйте, я гірша за всіх»*. Таким чином, композитор відображає момент продовження емоційного почуття героїні за межами зримого простору спектаклю.

Індивідуальне застосування **прийому колажу** спостерігається в 11 картині в епізоді, коли Безухова ведуть на розстріл. Композитор утілює специфічний стан шоку П'єра. Це передається різким сміхом, повторенням слів і інтонацій, а також зміною розміру і динамічними контрастами в межах одного такту. Трагічна ситуація посилюється фоновим матеріалом, де слова хору «Господи, помилуй» звучать, як внутрішній голос героя [ц. 453, 454 т. 1–2].

Серед різних прийомів автора одним із складних є **режисерський перпендикуляр** (термін Б. Покровського). Це спосіб подолання інерційності в розвитку подій. Він примушує слухача мобілізувати сприйняття в плані залучення потенційної співтворчості за допомогою вільно-асоціативних зв'язків, завдяки чому значно збагачується смислова сторона в розвитку дії.

Наприклад, 11 картина опери завершується такими ремарками: *Наполеон зі свитою проходить через місто, що горить* [ц. 466]. Наступна ремарка – *Перед Наполеоном обвалюється будівля, що горить, і загороджує йому дорогу* [ц. 467]. У цей момент музика передає стан заціпеніння, жаху, за допомогою повторення гармонійних комплексів на витриманому басу. Але й це ще не кінець, остання ремарка композитора – *Проходить процесія з тілами розстріляних*. Хор співає на два форте про майбутню помсту. У супроводі виникає музика, характерна для траурних маршів, з ритмічним остінато і акцентуванням кожної долі [ц. 470]. Показово, що завершальні акорди звучать в мажорі, і при цьому композитор

не вказує ремарку «*Zavisa*». Таким чином, фінал 11 картини виявляється відкритим, з одного боку – Наполеон переможець, з іншого – він воїн, чий військовий похід призвели до величезних людських втрат, а по-третє (завдяки введенню епізодів обвалення будівлі і похоронної процесії) – у свідомості глядачів передбачається майбутній результат подій – поразка війська французького імператора.

Разом з композиторсько-режисерськими прийомами можна виділити декілька прийомів чисто режисерського характеру. Так, в темпоритмічній пульсації драматургії твору Прокоф'єв використовує **прийом гальм**. Цей термін введений в режисуру В. Мейерхольдом. Автор зіставляв прийом гальмування із затриманням гармонійного розв'язання в музиці. Під ним він мав на увазі скупчення септакордів, які довго не отримують переходу в тоніку. Подібне враження виникає в спектаклі, якщо якусь сцену не відразу доводять до логічного завершення.

В опері «Війна і мир» це виявляється на стику двох картин: п'ятої і шостої. У п'ятій картині розкривається образ Анатолія. Він зі своїми товаришами обговорює план викрадення Наташі, який реалізується лише в подальшій картині. Ця шоста картина розпочинається з оркестрового вступу і показом другорядних героїв (Дуняші, Гаврила), і тільки потім з'являється Анатолій. Момент розв'язки ситуації здійснюється на словах Долохова з-за сцени: «Назад, зрада!» [ц. 185] і авторської ремарки до образу Наташі – *З'явилася в хустці, бачить Анатолія, який зникає вдалині* [ц. 186]. Така «відтяжка» розв'язки драматургічної лінії Наташа-Анатолій посилює психологічну реакцію Наташі на те, що відбувається, і служить контрастом до зав'язки нової лінії Наташа-П'єр, оскільки тут герой (П'єр) вперше признається у своїх почуттях до неї.

До мізансценічних контрапунктів відноситься **прийом гойдалок**. Під цим терміном А. Попова має на увазі постійне порушення однієї фізичної дії іншим. Наприклад, в другій картині в сцені балу слова Долохова: «Вальс, вальс, вальс, медам!» з композиторською ремаркою *біжить через зал* різко переводять дію опери з внутрішньої в зовнішню. Це відбувається тричі у вчинках Долохова. Вперше його дії переривають роздуми Наташі, яка сподівається на те, що її хто-небудь запросить на танець. В другий раз його фраза «переводить» роздуми Андрія, виражені в ремарці (*Бачить відчайдушне, завмираюче обличчя Наташі і прямує до графа Ростова*) [ц. 69]. І востаннє висловлювання Долохова протиставляється бесіді Елен з Анатолем, в якій Елен погоджується допомогти познайомити брата з Наташею. У цьому епізоді образ Долохова виходить на перший план, оскільки фраза «Вальс, медам» отримує подальший розвиток в діалозі з Анатолем. У цьому простежується ще один режисерський прийом композитора під назвою **агон**. Суть його полягає в тому, що персонажі, що знаходяться в різних життєвих ритмах, поперемінно ведуть дію. Такі, здавалося б, окремі «кадри» водночас об'єднуються єдиним вальсовим оркестровим супроводом. У цій картині також втілений **синтаксичний паралелізм** – прийом, що втілює поліфонічне відображення загального явища. Так, і діалогічні, і сольні, і хорові, і інструментальні побудови цілісної композиції передають атмосферу танцювальної, як найбільш відповідного способу знайомства і спілкування.

У зображенні французьких завойовників Прокоф'єв застосовує **прийом гіперболи** (навмисне перебільшення якої-небудь властивості, якості). Наприклад, в партії

Де Боссе нарочито виникають ліричні інтонації з характерними розспівами в стилі опер бельканто: «Немає у світі причин, які могли б перешкодити снідати» [ц. 363]. Його надмірний спокій в ситуації поразки підкреслюється ремаркою Прокоф'єва *З блаженною посмішкою жалю, розкаяння і захвату відходить кроком, що пливе, до генералів* [ц. 364]. У музичному супроводі композитор використовує висхідні ходи по звуках зменшеного ввідного септакорду. Пунктирний ритм з штрихом легато не отримує гострої виразності, а подальше затримання і розв'язання названого септакорду в мінорний тризвук сприймається в контексті загального музичного тематизму опери, як щось абсолютно «чужорідне».

Підсумовуючи, зазначимо, що в статті зосереджена увага на режисерських особливостях творчості Прокоф'єва, які були застосовані в опері «Війна і мир». Виходячи з викладеного, можна підкреслити, що за допомогою режисерських засобів композитор досягає особливої виразності в передачі художньої ідеї твору. Глибинний зв'язок режисерських прийомів із становленням загальної драматургії опери та з музично-виразними засобами підтверджує необхідність дотримання в клавірі усіх вказівок композитора, оскільки саме у такому разі в постановці спектаклю буде досягнута органічна єдність цілого.

***Olha Bytko. S. Prokofiev composer's direction in his opera «War and Peace». The article is dedicated to one of the most typical features of Prokofiev's musical art: his talent as a stage director. A long-term practice and the concord with the film directors V. Meyer-khol'd, A. Tairov, P. Eisenstein assisted the development of the composer's directing vision. Prokofiev's special attention to a staging of theatrical genres shows up in a presence of enormous amount of stage directions in the claviers of opera and ballet works. The musicologist M. Sabinina was the first who had shed light on director's aspects of the composer's art. To deepen and extend the understanding of the composer-director's method of Prokofiev's work we proceed from R. Berchenko's research, in which the classification of the stage directions in M. Musorgskiy's operas is presented and typical devices are being exuded.***

*Making a start from the achievements stated in this work, we have carried out the analysis of notes of the Prokofiev opera «War and Peace» with attraction of concrete director's receptions. In multidimensional dramatic art of the opera composer's verbal comments became necessary "intermediary" between instrumental plan of action, existential movements of heroes on a scene and the characteristic of their emotional psychological states and relations with each other.*

*Special attention of the composer to the exact embodiment of the main characters is traced in instructions in a clavier to actors not only on their timbre coloring voice, but also on its character (for example, Monsieur de Bosse is the tenor comic; Ivanov is the tenor shrill). In complete dramatic art of the opera are used such composer and director's receptions as variation director's technic or scenic horizontally mobile counterpoint, plastic contrast and musical overlapping, effect of a deserted scene, illusory space and illusory scenic time, collage, director's perpendicular. To typical director's means of the organization performance belong reception of a swing, brakes, hyperboles, agon, syntactic overlapping.*

**Key-words:** *theatricality, staginess, opera, dramaturgy, stage director.*

### Література

1. Берченко Р. Е. Композиторська режисура М. П. Мусоргського / Р. Е. Берченко. – М.: УРСС, 2003. – 221 с.
2. Діанова В. М. Діалогічна природа театральної творчості / В. М. Діанова // Методологічні проблеми сучасного мистецтвознавства. – Вип. 3. – Л.: ЛГПТіК, 1980. – С. 89–94.
3. Долинська О. Б. Театр Прокоф'єва / О. Б. Долинська. – М.: Композитор, 2012. – 380 с.
4. Карп В. І. Основи режисури / В. І. Карп. – Харків-Єрусалим, 2004. – 264 с.
5. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації / В. Г. Москаленко. – Київ: Пляма, 2013. – 271 с.
6. Покровський Б. А. Роздуми про оперу / Б. А. Покровський. – М.: Радянський композитор, 1979. – 280 с.
7. Покровський Б. А. Сходинки професії / Б. А. Покровський. – М.: Всеросійське театральне товариство, 1984. – 344 с.
8. Ростоцький Б. І. Про режисерську творчість В. Э. Мейєрхольда / Б. І. Ростоцький. – М.: Всеросійське театральне товариство, 1960. – 800 с.
9. Сабініна М. Д. Мусоргський і Прокоф'єв / М. Д. Сабініна // Радянська музика. – М., 1991. – № 4. – С. 25–28.
10. Ейзенштейн С. М. Обрані твори: Теоретичні дослідження 1945–1948 рр. / С. М. Ейзенштейн. – М.: Мистецтво, 1964. – Т. 3 – 672 с.

