



С. С. ПРОКОФЬЕВ  
Шарж Кукрынинов

дружество. Не смущаясь неблагоприятными обстоятельствами, сложившимися вокруг «Ромео и Джульетты», он не оставлял мысли о работе для музыкального театра, искал оперный сюжет. Среди его произведений конца 30-х и начала 40-х годов важное место занимает музыка для кино и театра: фильм «Александр Невский», оперы «Семен Котко», «Дуэнья».

В 1938 году на экране появился фильм «Александр Невский», который явился шедевром как Эйзенштейна, так и Прокофьева. 17 мая 1939 года композитор дирижировал в Москве кантатой «Александр Невский», в которой музыка фильма начала самостоятельное существование. Она осталась и поныне одним из выдающихся произведений мастера.

В лице Эйзенштейна Прокофьев нашел режиссера, великолепно чувствовавшего музыку, очень точного в своих пожеланиях к композитору. Прокофьев был для Эйзенштейна не только сотоварищем в создании картины, но прежде всего замечательным музыкантом, чье творчество глубоко волновало и восхищало его. Оба они отлично по-

нимали друг друга, совместная работа увлекала их, сделала друзьями и единомышленниками.

Прокофьев сказал как-то о театральной музыке слова, приложимые и к его работе для кино: «Мой метод работы над музыкой для драматического произведения заключался в том, чтобы выпросить у режиссера все, что он ждет и желает иметь от музыки в данном спектакле, затем дать ему бой на тему о моих пожеланиях и, наконец, из примирения после боя сделать окончательный вывод, какую музыку следует писать»<sup>23</sup>. Весьма возможно, что и музыка «Александра Невского» создавалась под влиянием таких творческих дискуссий.

Прокофьев имел свое мнение и о киномузыке: «Кинематограф — искусство молодое, очень современное, предоставляющее композитору новые интересные возможности, которыми надо пользоваться»<sup>24</sup>.

Прокофьев был совершенно лишен высокомерного пренебрежения к технике, еще встречавшегося тогда среди композиторов. Он готов был без усталости экспериментировать с микрофонами, искать новые звучания инструментов, необходимые для конкретизации образа. Интересно вспомнить в этой связи его слова, относящиеся к периоду работы над музыкой к «Александру Невскому»: «так как звук тевтонских труб был несомненно неприятен для русского уха, то я заставил играть эти фанфары прямо в микрофон, что и дало любопытный драматический эффект. [...] поприще для „перевернутой“ оркестровки, немыслимой в пьесах для симфонического оркестра»<sup>25</sup>.

Прокофьев внимательно изучал средства звукозаписи, интересовался тем, как применить их для озвучивания своей партитуры. «Ознакомившись со всеми условиями, — пишет звукооператор Б. А. Вольский, — он решил оркестровать музыкальные номера особо, то есть не так, как для обычного симфонического исполнения, а специально для звукозаписи. Считаю необходимым отметить, что партитура „Александра Невского“ для кинозвукозаписи очень от-

<sup>23</sup> Прокофьев С. О музыке к «Гамлету» В. Шекспира. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 227.

<sup>24</sup> Прокофьев С. Музыка к «Александру Невскому». — Там же, с. 229.

<sup>25</sup> Там же.



Рисунок С. М. Эйзенштейна  
к «Александр Невскому»

личается от партитуры, сделанной им в дальнейшем для симфонического оркестра»<sup>26</sup>.

Словом, в кино пришел композитор, глубоко ощущающий специфику жанра и готовый к эксперименту. Ему повезло встретиться с режиссером, который не только был новатором, но и искренне любил музыку. Прокофьев платил Эйзенштейну таким же глубоким уважением и пониманием. Вольский рассказывает, что режиссер рисовал кадрики, помогающие композитору в работе над музыкой фильма. Прокофьев очень ценил эти рисунки и однажды даже заявил Эйзенштейну, что без них не будет писать киномузыку. Это еще раз указывает на тесную связь зрительных и слуховых ассоциаций в творческом сознании Прокофьева. Вольский полагал даже, что композитор сочинял музыку во время просмотра соответствующих кусков фильма. Это и объясняет, по его мнению, удивительное совпадение ритма музыки и монтажа.

Каковы бы ни были методы работы Прокофьева над музыкой к фильму, главное заключалось в самой сущно-

<sup>26</sup> Вольский Б. Воспоминания о С. С. Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 528.

сти его творческой мысли, удивительно конкретной и точной. «По кристаллической чистоте образного языка Прокофьева только Стендаль равен ему»<sup>27</sup>, — отмечал Эйзенштейн. Он восхищался высокой культурой труда композитора и его умением ухватить «структурную тайну явления»<sup>28</sup>. Он писал: «Музыка Прокофьева удивительно пластична, нигде не становится иллюстрацией, но, всюду сверкая торжествующей образностью, она поразительно раскрывает внутренний ход явлений, его динамическую структуру, в которой воплощается эмоция и смысл события»<sup>29</sup>.

Если напомнить обо всем, что говорилось в связи с работой Прокофьева для кино, то станет особенно ясной необыкновенная художественная добросовестность композитора, стремившегося использовать все новые для него технические возможности. Он не жалел ни времени, ни сил, и результаты получались замечательные, памятные всем, кто видел «Александра Невского» или «Ивана Грозного». Эйзенштейн имел основания считать Прокофьева «лучшим кинокомпозитором»!

Б. А. Вольский вспоминает, что приступая к работе над музыкой к фильму, Прокофьев «решил отказаться от использования старинного музыкального материала, так как он „не звучит“ в XX веке и, следовательно, эмоционального воздействия оказать не может»<sup>30</sup>. Его мысль заключалась в том, что музыку надо писать в том стиле, к которому привык наш слушатель, но нужно его „остроумно обмануть“, чтобы он представлял ее, как музыку далекого прошлого»<sup>31</sup>.

В поисках интонационного материала Прокофьев обратился не только к своему неизменному «творческому сейфу», но и к старинной русской песне, преимущественно, эпической. Это было связано с характером фильма. Музыка Прокофьева раскрыла перед слушателями и зрителя-

---

<sup>27</sup> Эйзенштейн С. Заметки о С. С. Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 488.

<sup>28</sup> Там же, с. 491.

<sup>29</sup> Там же, с. 488.

<sup>30</sup> В этом композитор был не совсем прав, в особенности с точки зрения наших дней, когда необыкновенно возрос интерес к музыке давно прошедших времен.

<sup>31</sup> Вольский Б. Воспоминания о С. С. Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 527.



С. С. Прокофьев и С. М. Эйзенштейн

ми страницы подлинно современного эпоса. «Прокофьев национален строгостью традиций, восходящих к первобытному скифу и неповторимой чеканности резного камня XIII века на соборах Владимира и Суздаля. [...] Вот почему так прекрасно звучит в его музыке древность — не через архаизм или стилизацию, но сквозь самые крайние и рискованные изломы ультрасовременного музыкального письма»<sup>32</sup>, — совершенно справедливо отмечал Эйзенштейн.

Музыка Прокофьева является важнейшим выразительным элементом, неразрывно связанным с деталями режиссерского воплощения. Музыка звучит здесь крупным планом, и это позволило перенести ее в концертный зал почти в том же виде, если не считать перемены в оркестровке.

Кантата «Александр Невский» состоит из семи частей. Первые три части — «Русь под монгольским игом», «Песня об Александре Невском» и «Крестоносцы во Пскове» — экспозиция, рисующая и историческую обстановку и противостоящие друг другу силы народа и интервентов. Четвертая часть — знаменитый хор «Вставайте, люди рус-

<sup>32</sup> Эйзенштейн С. Заметки о С. С. Прокофьеве. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 491.

ские» — героический призыв и, вместе с тем, образ мужественных воинов, вставших на защиту родной земли. Пятая часть — «Ледовое побоище» — динамическая кульминация кантаты, средоточие быстро сменяющих друг друга событий. Шестая часть — «Мертвое поле» — воплощает чувство народной скорби. Финал — «Въезд Александра во Псков» — картина победного ликования, заставляющего забыть о трагической опустошенности, с такой силой переданной в музыке первой части. Все эпизоды связаны высшей логикой драматургического построения: возвращение в финале к тематическому материалу первой части придает форме произведения цельность и стройность. Музыка отмечена той почти скульптурной рельефностью образов, а иногда и статической монументальностью, которые приобрели новую значимость в концертном звучании.

Критика не раз указывала на удивительный эффект, создаваемый Прокофьевым при помощи простейших средств в самом начале партитуры кантаты. Всего лишь три звука в тесных пределах малой терции, удвоенные на расстоянии нескольких октав. Холодный посвист флейты — и сразу воссоздан не только национальный колорит, но и картина бескрайнего и мрачного пространства опустошенной земли. Гобой и бас-кларнет (на расстоянии трех октав) поют проникновенно-печальную, типично русскую по интонациям мелодию, созданную самим композитором. Она звучит на фоне простой журчащей фигурации. Это все, что понадобилось композитору для создания редчайшего по лаконической выразительности музыкального образа. Вот один из примеров кристаллической чистоты языка, о которой говорил Эйзенштейн.

Проста по строению и «Песня об Александре Невском». Ясная мелодия с ее мужественными четкими интонациями звучит как голос из далеких времен, сохранивший свою силу и для настоящего. Да, действительно, Прокофьев не был архаичен и, даже обращаясь к известным мелодическим оборотам, умел обогащать их новыми приемами. Так, своеобразны по колориту концовки басовых фраз: ходы вниз на октаву, а затем — на квинту. Музыка строго диатонична и, за исключением небольшого отклонения в до мажор, идет в основной тональности — си-бемоль мажор. В ней раскрываются дали чистой холодной воды, воспеваются молодецкая удаль, и негибаемая воля воинов, вставших на защиту родной земли:



49 [Lento]

Альты  
и  
Тенора

Бас

А и бы . ло де . ло на Не . ве ре . ке.

на Не . ве ре . ке на боль . шой во . де.

Какой резкий контраст вносит после этого музыка «Крестоносцев во Пскове»! Образ злобного и жестокого врага создается в двух планах: остродиссонирующими аккордами оркестра и подчеркнутой аскетичностью звучаний хора — мастерски выполненное гротескное преломление жанра. Примечателен лаконизм штрихов, из которых складывается эта страшная картина. Вначале композитору оказывается достаточно одного неаккордового звука (*си-диез*), врывающегося в до-диез-минорный аккорд. После диатоники, господствующей в предшествующем эпизоде, здесь очень впечатляют хроматизмы. В музыку крестоносцев вплетены стонущие интонации народа. Тому, кто видел фильм, памятна тесная связь между развитием музыкальных образов и кадрами. Однако музыка Прокофьева не иллюстративна, она обладает чисто симфонической обобщенностью.

Злое наваждение отступает перед могучей силой хора «Вставайте, люди русские». В нем выражены чувства, которыми жил наш народ в годы, когда все отчетливее выступала опасность надвигавшейся войны. Это придавало хору небывалую силу звучания, захватывавшую каждого слушателя. В фильме этот хор сопровождал сцену «собрания сил», роста русского войска, готовящегося выйти навстречу захватчикам-крестоносцам. В музыке воплощены героический подъем и черты русского характера, пронесенные народом через века.

В чем тайна впечатления, производимого музыкой Прокофьева? Прежде всего, в удачно найденной интонации — целеустремленной, собранной, сочетающей секундовые

ходы с нисходящим квинтовым скачком, заканчивающим фразу энергичным росчерком:

50 [Allegro risoluto]



Хор написан в трехчастной форме. Середина — свободно льющаяся, спокойная и широкая мелодия, родственная напеву «Песни об Александре Невском», но более плавная и лиричная. Она оттеняет основной образ, более того, сливается с ним в нерасторжимом единстве. В репризе главная тема хора приобретает еще большую напряженность: она звучит в переключке сопрано и альтов, басов и теноров, поддержанная насыщенным оркестровым сопровождением.

«Вставайте, люди русские» — это не только замечательная песня, выделившаяся среди множества других, сочинявшихся в те годы. Прокофьев создал музыкальный символ, родственный глинкавскому Сусанину, но воплощенный средствами современного искусства. «Вставайте, люди русские» стала одним из ключевых произведений позднего прокофьевского творчества. В кантате она занимает центральное место и не была заслонена даже следующей сценой «Ледового побоища».

Она отличается точностью и рельефностью характеристик. Сначала в музыке нарисована картина хмурого рассвета, встающего над ледяной гладью Чудского озера, напряженность ожидания. Все это выражено простыми, подчас даже элементарными средствами. Примером могут послужить первые такты, сразу вводящие в основное настроение. В них нет ничего, кроме до-минорного трезвучия и краткой восходящей фразы виолончелей. Все дело в фактуре и оркестровке, также лаконичных, но исполненных экспрессии. Незабываем образ надвигающегося строя крестоносцев — четкое размеренное движение басовых аккордов (своеобразное *ostinato*), удачно найденные тембровые краски — опять-таки традиционные (*sul ponticello* у виолончелей), но точные по своему применению. Постепенное нарастание диссонантности, создаваемое наслаиванием новых элементов (здесь есть сходство с эпизодом нашествия из седьмой симфонии Шостаковича) приводит к появлению мелодии хора крестоносцев. Многие детали



партитуры связаны здесь с монтажом кинокадров, вследствие чего эта часть, единственная во всей кантате, несколько теряет при слушании в концертном зале.

Образ надвигающейся стальной лавины внутренне связан с музыкой «Крестоносцев во Пскове», динамически преобразованной ритмической поступательностью движения. В него врываются гудошные наигрыши, точно передающие отдельные детали действия, которое разворачивается на экране.

Сцена битвы идет на безостановочно звучащем ритмическом *ostinato*, в которое врываются русские темы, определяющие основной характер второго раздела симфонической картины. Отметим широкий взмах диатонических мелодий, мастерство сочетания контрастных элементов и сопоставление двух мажорных тональностей на расстоянии большой терции (си-бемоль мажор — ре мажор), составляющее костяк гармонической структуры. Музыка несколько декоративна, но неизменно полна мелодической выразительности. В заключении в тихом и спокойном звучании проходит тема среднего эпизода песни «Вставайте, люди русские» («На Руси родной не бывать врагу») как выражение чувства воинов, одержавших победу.

✓ Строгий напев песни «Мертвое поле» (меццо-сопрано и оркестр) — одна из жемчужин прокофьевской музыки. Ей свойственна высокая обобщенность: в словах девушки выражено скорбное чувство народа, оплакивающего навших сыновей. Поэт В. А. Луговской нашел слова, по-настоящему близкие строю русской народной поэзии. В мелодии замечательно претворены интонации протяжных песен, их неспешность, истовость и проникновенность. Они сливаются с интонациями причитания, преобразованными в рельефном и лаконичном лирическом напеве. В мелодическом зерне песни чувствуется близость к образам первой части кантаты. Но там господствует оцепенелость, здесь — живое чувство глубокой скорби. Песня звучит благородно, с глубокой скорбью. Она близка величавому строю античной трагедии при всей современности типично прокофьевского склада музыкальной речи.

Финал — «Въезд Александра во Псков» — построен в основном на тематическом материале «Песни об Александре Невском», представляющем здесь в полнозвучном *tutti*, украшенном трубными фанфарами и колокольным звоном, на фоне которых выступают бойкие наигрыши гу-

дошников. Это — картина народного ликования, сочетающая декоративность колорита с высокой одухотворенностью мелодических образов.

«Александр Невский» вновь показал глубину национальных корней творчества Прокофьева и силу его связей с родной культурой. Такое произведение могло бы быть полностью одобрено строгими консерваторскими учителями композитора. Ведь в нем нашли продолжение традиции кучкистов, прежде всего — Бородина, в нем царствует безупречная логика голосоведения и гармонического письма. «Александр Невский» раскрыл новые возможности развития народно-песенных элементов и явился важным этапом в развитии русской советской музыки.

Первое исполнение кантаты 17 мая 1939 года (дирижировал автор) превратилось в большое общественное событие: слушателей захватила музыка, напоминавшая о прошлом, приобретающем такое значение для настоящего. Не случайно в этом же году состоялось и первое исполнение героико-патриотической кантаты «На поле Куликовом» Ю. А. Шапорина. Совершенно по-разному оба композитора откликнулись на то, что волновало в те годы все сердца. И в этом была подлинная современность их произведений.

Осенью 1938 года, когда с экранов кинотеатров уже звучала музыка «Александра Невского», произошли обнадеживающие сдвиги в судьбе «Ромео и Джульетты». Балет появился на сцене театра города Брно (Чехословакия) и, что было особенно важным для Прокофьева, принят к постановке Ленинградским театром имени С. М. Кирова.

Постановщик ленинградского спектакля, Л. М. Лавровский вспоминает, как при первом же прослушивании музыка «Ромео и Джульетты» сразу пробудила желание воплотить ее в хореографических образах. В то же время у него появились мысли о необходимости некоторых дополнений, не вызвавших сочувствия у композитора. Настоящее взаимопонимание установилось не сразу, несмотря на увлеченность Лавровского музыкой балета.

Немало трудностей ожидало композитора и при первых встречах с коллективом театра. Многие не удовлетворило автора, требовавшего полного уважения к своему музыкальному замыслу. Так, когда ему показался замедлен-