



УДК 782.1

Ольга БЫТКО,

аспирантка Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

СПЕЦИФИКА ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ С. ПРОКОФЬЕВА «ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ»

Бытко О. Специфика драматургии оперы С. Прокофьева «Огненный ангел»

В статье раскрываются основные способы динамического становления драматургии оперы Прокофьева «Огненный ангел». Подчеркивается роль приема остинато в целостной композиции произведения и в воплощении ведущих персонажей оперы. Автор статьи сосредотачивает внимание на процессе взаимодействия театральных и инструментальных средств в формировании драматургии. Новаторским является привлечение Прокофьевым сонатного принципа для претворения свойств динамического сопряжения отдельных сторон внутреннего противоречивого мира главного образа оперы Ренаты.

Ключевые слова: драматургия, остинато, сонатный принцип, амбивалентность.

Бытко О. Специфіка драматургії опери С. Прокоф'єва «Вогняний ангел»

У статті розкриваються основні способи динамічного становлення драматургії опери Прокоф'єва «Вогняний ангел». Підкреслюється роль прийому остінато в цілісній композиції твору та у втіленні провідних персонажів опери. Автор статті зосереджує увагу на процесі взаємодії театральної та інструментальної засобів у формуванні драматургії. Новаторським є залучення Прокоф'євим сонатного принципу для посилення властивостей динамічного поєднання окремих сторін суперечливого внутрішнього світу головного образу опери Ренати.

Ключові слова: драматургія, остинато, сонатний принцип, амбівалентність.

Bytko O. The specifics of the dramaturgy of S. Prokofiev's opera "The Fiery Angel".

The article reveals the basic methods of dynamic formation of the dramaturgy of S. Prokofiev's opera "The Fiery Angel". The role of ostinato device in the integral composition of the work and in the incarnation of leading characters of opera is emphasized in the article. The article's author focuses on the process of interaction between theatrical and musical means in shaping the dramaturgy. The Prokofiev's usage of sonata principle for implementation of the properties of dynamic interfacing of individual aspects of the inner controversial world of the opera's main character Renata is innovative.

Key words: dramaturgy, ostinato, sonata principle, ambiguity.

Постановка проблемы. Прокофьев является мастером в области драматургии. В ее воплощении применяются новаторские средства, в частности, в «Войне и мире» композитор претворяет симультанный тип оперной драматургии (эта проблема освещена в нашей статье: №1). Значительным этапом в творческой эволюции является опера «Огненный ангел», которая создавалась в течение 1919-1927 г. В ее драматургии наблюдается взаимодействие разных жанровых свойств. Это нашло отражение в ряде

исследований музыковедов (М. Тараканов, Б. Ярустовский, Л. Кириллина, Е. Долинская, Н. Ржавинская и др.) раскрывающих отдельные аспекты художественного решения композитора. В частности затрагиваются вопросы музыкального языка, оркестрового стиля, приема остинатности, но остались в стороне проблема взаимодействия инструментальных и вокальных свойств становления драматургии. Поэтому предложенные положения о роли сонатного принципа в формировании образа Ренаты являются актуальными, поскольку

дополняют и углубляют имеющиеся сведения о специфике драматургии оперы.

Цель статьи – расширить представления о драматургии оперы «Огненный ангел», посредством привлечения приема остинато и принципа сонатности в раскрытии главного образа Ренаты.

Изложение основного материала. Названное произведение относится к одной из сложнейших опер Прокофьева экспрессионистского направления его творчества. В ней возрождается мистическое миропонимание времен готической Германии. Здесь композитор обратился к героям внутренне противоречивым, среди которых особенно выделяется «сжигаемая адским пламенем дьявольского наваждения, образ Ренаты». В ее музыкальном воплощении можно ощутить то романтическое двоение, которое и поныне составляет сущность произведений искусства, пронизанных высшей духовностью.

Вся жизнь Ренаты подчинена стремлению к одной лучезарной мечте о любви к Огненному ангелу Мадизлю. Эта любовь выразилась в земном воплощении Ангела в облике графа Генриха, которого она также внезапно потеряла. Именно такая возвышенная и в то же время безответная любовь стала причиной ее постоянного внутреннего напряжения. Девушка рассказывает о своих чувствах, случайно встретившемуся рыцарю Рупрехту. Он пытается помочь Ренате в поисках Ангела, исполняет все ее безумные просьбы: идет к гадалке, производит особые обряды, связанные с черной магией, убивает графа Генриха. Рупрехт стал для Ренаты лишь средством достижения своей цели, поэтому с ним она была то ласкова, дружелюбна, то жестока и равнодушна, а иногда и враждебно настроена. Своеобразный жизненный путь, по которому Ренату ведет ее любовь, в конце концов, завершается пытками и костром инквизиции.

Такой амбивалентный образ включает в себя не только противоположные чувствования и переживания, но и их столкновения и преобразования. Признаки этого явления усматриваются в сменах состояний героини – то наивысшего напряжения сил, то полной опустошенности, оцепенения. Двойственность проявилась в ее отношениях с окружающими. Так, неистовая любовь к Генриху внезапно сменяется ненавистью, в связи с чем она обращается к Рупрехту, чтобы тот убил его на поединке. Затем возродившееся чувство

приобрело столь возвышенный характер, что побудило ее отказаться от обыденной жизни и уйти в монастырь.

Индивидуальность облика Ренаты проявляется в своеобразном драматургическом становлении, когда демонстрация образа начинается с кульминации, а затем следует экспозиция и завязка. Это один из приемов театральной драматургии, в котором первая встреча с героем дана в конкретной ситуации, а полная характеристика предыстории дается в последующем развитии. Такой прием сопряжен с повышенной динамичностью образа.

Сложность, многогранность, противоречивость мира героини, передается композитором при помощи синтеза средств мышления различных эпох. Поэтому в опере использованы музыкально-выразительные приемы от Средневековья и Барокко, которые соответствуют времени жизни самой Ренаты, до тематических комплексов музыки XX века, поскольку именно в данный период культурного развития истории человечества произошел всплеск интереса к мистическим наукам в противовес религиозным. Композитор использует символическую тему времен Барокко, так называемый «жесткий ход», параллельные чистые кварты, как отражение старинных огранумов, параллельные секстаккорды, присущие фобурдону. Романтического облика образ девушки подчеркивается введением Мвв.7. Повторение ниспадающей терции является характерным показателем народной музыки, как интонации плача. Различные септаккорды с большой септимой, с побочными тонами, многочисленные разновидности полиструктур, аккорд Шнитке (тритон + чистая кварта). В вокальной партии применяется диатоника, хроматика, хроматизмы на расстоянии, псалмодирование и распевные интонации. Необычным творческим решением является применение принципа остинатности.

В художественном мышлении композиторов XX века, как уточняет музыковед В. Задерацкий, принцип остинато получил разноплановую трактовку. Автор выделяет следующие его варианты: строгое и свободное, тематическое и нетематическое, моносмысловое и полисмысловое. Обычно под остинато понимается повторение какого-либо материала в неизменности, позволяющее сохранить образную стабильность. Также остинато может быть «рассредоточенного и полиостинатного типа». Полиостинато – сложное и многосоставное понятие. Оно характеризуется соединением



в контрапункте различных остигато-организованных линий и пластов, с чередованием остигатных построений в развертывании формы. При этом полиостигатность может проявляться в вариантно-контрапунктическом развитии, в связи с передачей множественности художественных смыслов [3].

В опере Прокофьева «Огненный ангел» остигато оказывается универсальным средством, в котором значительно расширены его конструктивные функции, благодаря чему обогащается выразительная сторона музыки. При помощи остигато автор передает состояния крайнего эмоционального возбуждения – безумия, бреда, активные волевые импульсы, а также юмористические моменты. В целостной композиции это содействует усилению динамического начала, способствует нагнетанию энергии, достигая в отдельных случаях эффекта «длящегося напряжения».

Так, во время ритуального действия гадалки, повторение слов в сопровождении круговых хроматических ходов ассоциируется с чувством безысходности, приводящим в итоге к предвидению трагической судьбы Ренаты. Напряженность усиливается постепенным увеличением количества дублирующих оркестровых партий и динамическим крещендо от *рдо ff* [5, ц. 148-154].

Применяются остигато, построенные на преобладании ритмического начала, нарочито механистические, моторные. Такие остигато в большинстве случаев основываются на принципе варьированной повторности, со сквозным развитием. Музыковед М. Тараканов указывает на чередование у Прокофьева относительно законченных структурных тематических единиц, образующих некий ритм высшего порядка. Автор находит «...смысл развития в музыке Прокофьева в постоянном обновлении исходного тезиса, подвергаемого разнообразным метаморфозам, и все же остающегося в основе тем» [6, с. 26]. Различия между исходным элементом и его видоизмененным проведением в последующем развертывании формы зависят от темпо-ритмических средств выразительности, а родство обнаруживается в интонационной сфере.

Изложение основного материала. Например, в первом действии, (в ситуации, которая обозначена ремаркой...) в сцене, где Рупрехт внезапно хочет овладеть Ренатой, звучит оркестровый эпизод. Здесь 12 тактов подряд происходит пронзительное повторение звука «ре» шестнадцатыми длительностями в партии трубы, которое перемежается с нисходящим

движением по звукам мажорного секстаккорда [5, ц. 127-128]. Такое звучание в образе Рупрехта отражает черты грубого рыцаря-воина, при этом труба воспринимается как символический призыв к достижению желаемого.

Пораженный видом Ренаты, он останавливается и просит прощения. Теперь остигатная линия сдвигается на тон «до», а вместо секстаккорда, формируется нисходящий ход на звуках малого вводного септаккорда [5, ц. 129-130]. Остигато проводится струнными и становится только фоном для основной ведущей мелодии у деревянных духовых инструментов. Музыка приобретает совсем иной характер звучания благодаря динамике *pp*, легатым штрихам, ремарке *dolce*. Она становится нежной, утонченной. Таким образом, при сохранении основного элемента остигато, наблюдается трансформация эмоционального состояния героя оперы.

Музыковед М. Друскин в творчестве композитора усматривает **театрально-кинематографическую природу явления ритма высшего порядка** и под прокофьевской драматургией подразумевает «не просто смену «кадров», не калейдоскоп чередующихся эпизодов, а музыкальное перевоплощение принципов то «замедленной», то «убыстренной» съемки, то «наплыва», то «крупного» плана» [2, с. 44]. По такому принципу особенно наглядно построено пятое действие оперы, представляющее собой полиостигатную композицию, основанную на ритмическом и тематическом варьировании.

Так, первое остигато Инквизитора, в котором он обращается к Ренате, отражено мерным пением половинных и четвертных в низком диапазоне [5, ц. 497-499]. В ответе Ренаты – «тот, кто является, говорит мне о Боге» сохраняется такое же спокойствие, благодаря равномерному чередованию четвертных длительностей у струнных инструментов в высоком регистре. Данный эпизод звучит возвышенно, утонченно, мягко за счет диатоники с опорой на ми и ля минор, штриха легато. Темпо-ритмический сдвиг происходит со смены размера на 2/4, в результате чего более частое звучание метрически сильной доли как бы ускорило общее течение времени. С этого момента в сопровождении преобладают шестнадцатые длительности.

Постепенное напряжение усиливается при помощи ритмического дробления. Теперь остигато Инквизитора, контрапунктирует остигатному проведению партий монахинь. Как «заведённые куклы», они повторяют

ровными восьмыми «Уйди темный дух» сначала на одном тоне [5, ц. 511- 515], затем в терцию, и в итоге добавляются «стенания» юных монахинь тридцать вторыми длительностями [5, ц. 519-530].

Переломный момент в сознании Инквизитора передан композитором введением сплошных хроматизмов в вокальной и инструментальной оstinатных партиях [5, ц. 531-534]. Вследствие этого, усложнение обнаруживается и в эмоциональном состоянии монахинь. Хор послушниц представлен в виде полифонического многоголосия. Прокофьев создает эффект постепенного «наплыва», за счет разновременного наложения слов «Он идет», сначала в двух, четырех, и затем в шести голосах [5, ц. 535-539].

После небольшого «замедления» выраженного инструментальным проведением тремоло струнных, снова звучит хор монахинь. На этот раз все партии вступают одновременно, с преобладанием полиритмии [5, ц. 545-546]. Прием «убыстренной съемки» подчеркнут введением ко всему этому масштабному звучанию хорового ансамбля из шести монахинь, в котором обнаруживается словесное, ритмическое и динамическое единство.

Имитационные переключки хоровых партий, неуклонное звучание молитвы Инквизитора приводят к ужасающему состоянию Ренаты. После внезапного ее крика, который выразился в длительном выдерживании одной ноты на протяжении шести тактов, все умолкают. Возникает оstinато Ренаты из первого действия на словах «Отойди», и «Сжался». Подобное состояние одержимости охватывает и всех монахинь, которые начинают повторять эти же слова [5, ц. 558-571]. Кульминация приходится на момент общего звучания ведущих персонажей оперы – Ренаты, Инквизитора, монахинь, Мефистофеля, Рупрехта (без слов). Здесь воплощено ритмически-интонационное и смысловое полиостинато. Момент обобщения подчеркнут введением основных тематических элементов оперы, благодаря чему усилилось художественное единство всего произведения.

Глубинную связь между всеми средствами выразительности, в том числе и оstinато, позволяет осуществить сонатный принцип. В музыковедении сонатность определяется, как взаимодействие противоположных образных сфер. Динамический характер отношений двух тем в сонатной форме характеризуется музыковедом Б. Яворским как «сопряжение». В технических науках данный термин указывает

на способ плотного скрепления деталей. Исходя из этой идеи, исследователь Ю. Тюлин подчеркивает внутреннюю глубинную природу отношений тем в музыкальном произведении, особую драматургию сходную с литературными жанрами. Автор предложил свою трактовку термина под названием «динамическое сопряжение».

В данном определении, для Тюлина важным является не столько строение сонатной формы, сколько процесс особого развития, благодаря которому происходит интенсивная подготовка всех последующих разделов. Так, главная партия, как первая тема, изложенная в основной тональности, является ведущей. Обычно она активна, динамична. В процессе изложения основная ее экспозиционная функция переходит к подготовительной к следующему разделу. Благодаря этому побочная партия воспринимается, результат развития главной. Между ними возникает внутренняя преемственность. Принцип их взаимосвязи во многом сходен с завязкой в драме. А последующее преобразование, трансформация характера тем, достижение кульминации аналогично соответствующим разделам театральной драматургии. В музыкальной форме такой тип развития свойственен разработке. Репризное сближение тем подобно развязке. Таким образом, принцип становления сонаты отражает этапы драматургического действия, а с философской точки зрения, диалектическую триаду – тезис, антитезис, синтез [4].

Сонатный принцип получил активное претворение в первом действии оперы. Здесь героиня изображается в мучительных наваждениях потусторонних сил, наблюдателем которых невольно оказался Рупрехт. Оstinатные проведения инструментальной и вокальной партий данной сцены передают кульминационный момент показа образа. Подобный стремительный, активный характер тематизма выполняет функции главной партии. В ней воплощены два основных оstinато, первое – это одержимое повторение слов Ренаты «Отойди, отойди, отойди от меня», второе – дуэт особого типа, который мы называем амбивалентным. В нем оstinатная просительная фраза-мотив Ренаты: «Сжался» звучит параллельно с псалмодированием молитвы Рупрехтом сначала на одном тоне, а затем на неполной интонации жесткого хода. Амбивалентность ситуации усилена ладогармонической организацией тематизма, в котором прослеживаются мажоро-минорные вибрации с



опорой на тон «до». В данной сцене явными оказываются два мира: Рупрехта и Ренаты. Выход главной героини из подобного состояния композитор отмечает генеральной паузой в клавире оперы.

После такого интенсивного изложения первого тематического комплекса, выполняющего функцию главной партии, формируется сфера побочной партии на основе темы любви Ренаты. Героиня повествует о своей жизни, об Огненном Ангеле, который являлся ей, о любви к нему. Тема звучит широко, объемно, ее утонченность подчеркнута струнными инструментами. Особой выразительности композитор достигает в побочной партии, используя тональный пласт, в котором помимо необычного применения субдоминантовой сферы (фа мажорной, и ре-бемоль мажорной неаполитанской гармонии), также присутствует Прокофьевская доминанта (си мажор) [5, с. 48-51]. Такой нетрадиционный тип соотношения тональностей присущ романтическому искусству. И это не удивительно, ведь героиню переполняют именно нежные, лирические воспоминания.

В дальнейшем Рената повествует о проведенных вместе с Мадием днях, о том, как она стала к нему привязываться, о его словах любви, терпении, о возникновении у нее способности исцелять людей. Этот раздел оперы основан на преобразовании темы из побочной партии. В нем происходит динамическое сопряжение двух начал: духовного и телесного. Сложность тонального развития, включение полиструктурных гармонических комплексов, появление в среднем инструментальном пласте видоизмененных мотивов из главной партии (тон-полутон). Напряженность нарастает за счет смены фактурного изложения: сначала легкое тремоло струнных, с последующим охватом всех регистровых диапазонов, а затем уплотнение всей музыкальной ткани хроматическими, гаммообразными ходами – все это воспринимается, как разработочный раздел сонатной формы [5, с. 52-63].

Переломный момент рассказа снова отмечен генеральной паузой. Рената говорит о том, что с 16 лет ею стали овладевать чувственные желания. Она молебно просила Мадиеля ответить взаимностью, но вопреки всем ее ожиданиям, он покинул ее навсегда. Указанный этап представляет собой репризное проведение главной партии, в котором содержится результат предшествующего развития. Это проявляется в том, что при сохранении смыслового подтекста (просьбы), передается общий характер ее состояния. Музыкальный материал при повторении

подвергается некоторому изменению со смещением тональной опоры с до, на до-диез [5, с. 64-77].

Следующий раздел может расцениваться как реприза побочной партии. Здесь, из монолога Ренаты, становится понятным, что ее мучительные страдания завершаются перевоплощением Ангела в образ графа Генриха. Эта новость позволила героине обрести надежду на обоюдные чувства. Тема любви излагается в фактурных и тональных изменениях. Теперь она проходит в ми-бемоль мажоре, параллельном к тональности главной партии в экспозиции, а также здесь появляется ми-мажор, в свою очередь, параллельный к звучанию главной партии в репризе [5, с. 78].

Таким образом, сонатный принцип и прием остинато играют значительную роль в музыкальной драматургии «Огненного ангела» Прокофьева. В становлении оригинального стиля композитора в опере проявилось то качество его музыки, которое можно определить понятием совмещения несоединимого. Театральное, инструментальное и вокальное начала достигли здесь особой внутренней целостности, художественного единства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бытко О. Опера С. Прокофьева «Война и мир» как индивидуальное претворение симультанного типа драматургии / О. С. Бытко // Наукові розробки, передові технології, інновації: збірник наукових праць та тез наукових доповідей за Матеріалами II Міжнародної науково-практичної конференції. – Будапешт-Прага-Київ: НДІЕР, 2015. – С. 40 – 48.
2. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы / М. Друскин. – Л.: Музгиз, 1952. – 344 с.
3. Задерацкий В. Сонористическое претворение принципа остинатности в творчестве Оливье Мессиана / В. В. Задерацкий // Проблемы музыкальной науки: Сборник статей. – Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1985. – С. 283 – 317.
4. Нивельт О. Сонатный принцип в композиторском творчестве / О. А. Нивельт // Музичне мистецтво і культура. – Вип.8. – Книга 2. – Одеса: Друкарський дім, 2007. – С. 7 – 17.
5. Прокофьев С. Огненный ангел [клавир] / С. С. Прокофьев. – М.: Музыка, 1981. – 380 с.
6. Тараканов М. Прокофьев и некоторые проблемы современного музыкального языка / М. Тараканов // С.С. Прокофьев: Статьи и исследования / сост. В. Блок. – М.: Музыка, 1972. – С. 7 – 36.
7. Тюлин Ю. Музыкальная форма / Ю. Тюлин. – М.: Музыка, 1965. – 395 с.

Надійшла до редакції 02.10.2015