

**Аплечева Мария Владимировна**  
доцент кафедры академического хора СПбГИК,  
кандидат искусствоведения  
masha-aplecheeva@yandex.ru

## **Музыкальная драматургия кантаты С. Прокофьева «Здравица»: парадоксы явные и скрытые**

*И гений, парадоксов друг*  
P.S. А. С. Пушкин

Парадоксальность и в самом деле – отличительная черта Гения. Разумеется, С. Прокофьев не исключение. Одновременные, порой конфликтные сочетания лирики и гротеска, агрессивной токкаты и набата, протяжной песни и напористого марша. Таковы излюбленные сочетания внутритематических парадоксов Прокофьева. Чрезвычайно ярко парадоксальность музыкального мышления Прокофьева обнаруживает себя в его вокальной музыке, опере, камерно-вокальных сочинениях, кантатах. Оставить без внимания эту черту стиля Прокофьева – значит весьма «обузить» характер суждений о музыке композитора. Впрочем, парадокс как свойство творческого метода автора обнаруживает себя не только на тематическом уровне. Парадоксален композиционный метод Прокофьева. Зачастую неожиданна и парадоксальна драматургия и само содержание его произведений. Так, например, причина острой разногласия<sup>1</sup> суждений о «Здравице», на наш взгляд, заключается в скрытой за внешними атрибутами традиционного политзаказа внутренней парадоксальности драматургии этого сочинения, и не в последнюю очередь объясняется спецификой ее сюжета, содержащего, при всей его простоте, по меньшей мере, три плана.

Первый из них связан с жанром политического заказа и обусловленным им славлением – воспеванием Вождя. Заметим, что Прокофьев довольно строго придерживается канонов (по крайней мере внешних), предписанных жанром:

- 1) песенная природа тематизма;
- 2) связь с народным творчеством;
- 3) воплощение образа Вождя в светлых мажорных тонах (преобладание тональности *до мажор*), уподобление Сталина Солнцу;
- 4) ликующий мощный финал.

---

<sup>1</sup> Думается, что две основные точки зрения выглядят следующим образом.

1. Прокофьев создает мастерский, хотя с изрядной долей цинизма, заказной опус, посвященный определенной теме и имеющий совершенно конкретный сюжет, каковые он весьма подробно и детализировано воплощает. Данной точки зрения придерживаются И. Вишневецкий, Р. Тарускин, С. Рихтер, Г. Рождественский.

2. К юбилею «Вождя» композитор создал (пользуясь конкретным поводом) обобщенное – в чем-то сродни притче – гениальное произведение, универсальное и имеющее очевидную общечеловеческую направленность. Эта позиция на сегодняшний день – в меньшинстве, ее разделяют Е. Войцицкая, А. Ляхович.

Второй сюжетно-драматургический план – воспроизведение свадебного фольклорного обряда. Об этом подробно пишет И. Вишневецкий: «То не замуж мы Аксинью выдавали, – В гости к Сталину Аксинью провожали. В Москву-город провожали мы, в столицу, Как невесту, наряжали – молодицу...»<sup>2</sup>. Задолго до Вишневецкого о свадебном обряде написала Н. Рогожина в книге «Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева». Автор справедливо замечает: «В средней части эпизода – (*Andante come prima*, 24) музыка напоминает величальные свадебные песни. Рассказ ведется неторопливо, в плавном движении (шестидольный размер), с распевной мелодикой. Композитор избирает этот жанр, исходя из образов поэтического народного текста, в котором мы находим типичные для круга величально-свадебных песен приемы: своеобразный ритм стихов с остановками на конце строки, особые поэтические сравнения, а также само упоминание о свадебном обряде, которому уподобляются празднично-торжественные проводы колхозницы в Москву»<sup>3</sup>.

И, наконец, – третий план, касающийся сюжетно-драматургической основы кантаты.

Представляется, что на канву свадебного обряда парадоксальным образом «отбрасывает» тень древний миф о драконе. В самом деле, Аксинью провожают отнюдь не замуж<sup>4</sup>. Ее по-существу приносят в жертву. Она – одна из многих предназначенных Вождю-Солнцу, а по весьма прозрачной аллегории – Дракону-Властителю<sup>5</sup>. На сопоставлении этих сюжетов и основывается, на наш взгляд, музыкальная драматургия кантаты «Здравица». Причем, если очевидная парадоксальность заключается в сопряжении славления Вождя и свадебного обряда, то противоречащий им обоим миф о драконе, вне всякого сомнения, является скрытым от невнимательного уха парадоксом.

При этом, нетрудно заметить, что «идеологический» и свадебно-обрядовый планы оказываются не только не исчерпывающими, но в каком-то смысле камуфлирующими основную идею произведения – идею жертвоприношения!

Начиная с самого очевидного – избранной Прокофьевым формы, в которой написана «Здравица», находим подтверждение удивительному совершенству воплощения этой идеи.

Целый ряд исследователей<sup>6</sup> характеризует эту форму как рондо. Повидимому, это не совсем верно. Безусловно, структура кантаты имеет рондальную природу. Но, скорее, – это двойная сложная трехчастная форма. Вне

---

<sup>2</sup> Вишневецкий И. Евразийский вызов : Диалектика сотворяемого мифа : Кантата к XX-летию Октября // «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов : История вопроса : статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича : Монография. М. : НЛЮ, 2005. С. 132.

<sup>3</sup> Рогожина Н. «Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева. Л. : Музыка, 1964. С. 60.

<sup>4</sup> Слова народные в литературной обработке А. Машистова: «Как невесту, наряжали – молодицу».

<sup>5</sup> Позже в пьесе Е. Шварца «Дракон», созданной в 1942-1944 годах в эвакуации в Сталинабаде, нашел отражение тот же миф о ежегодном жертвоприношении девушки Дракону.

<sup>6</sup> Шлифштейн С. Солнце искусства // Советское искусство. 1940, январь. С. 2.

Хохловкина А. Советская оратория и кантата. М.: Музгиз, 1955. С. 120–121.

Нестьев И. Жизнь С. Прокофьева: Монография 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. С. 436.

зависимости от определения формы кантаты: рондо или двойная сложная трехчастная – выразительный ресурс мультирепризности (наличие двух реприз) раскрывается Прокофьевым с почти кинематографической наглядностью.

I часть представляет собой повторенный куплет и содержит две темы, довольно близкие по характеру. После первого трио, написанного в трехчастной форме, следует первая реприза основного тематизма, значительно укрупненная за счет появления средней части. Вследствие этого форма первой репризы превращается в трехчастную. Второе трио (пятичастное рондо) завершается разделом, выполняющим своего рода подготовительную функцию («проводы невесты»), после чего наступает вторая, общая реприза. Здесь главная тема проходит в двойном увеличении. Таким образом, в развитии основного материала кантаты образуется определенная структурная прогрессия: первое появление – двойная куплетная форма; второе – простая трехчастная; третье – итоговое – темы в двойном увеличении. Разрастание разделов формы с постепенным расширением к коде оркестровой фактуры вплоть до мощнейшего *tutti* создает почти визуальный эффект приближающегося объекта, видимого более отчетливо, с все большим количеством подробностей. Прокофьев пользуется своеобразным музыкальным аналогом кинематографического укрупнения плана. При этом, учитывая характер материала, появляющегося еще до начала общей репризы, у слушателя возникает впечатление надвигающейся на него громады.

Как отмечает большинство авторов статей о «Здравице»<sup>7</sup>, Прокофьев практически отказывается от дословного воплощения текстового содержания. Но особый скрытый драматизм произведения кроется в том, что по мере развития сюжета кантаты парадоксальное расхождение музыки и слова становится все более очевидным. В «Здравице», написанной на тексты русской, украинской, белорусской, кумыкской, курдской, марийской и мордовской песен, существует как бы две канвы событий, развертывающихся в тексте и музыке.

Ряд исследователей<sup>8</sup>, трактующих «Здравицу» как написанное эзоповым языком сочинение, обращает внимание на некоторые приемы работы со словом. Так, например, тритон на слове Сталин, пишет А. Ляхович, символизирует нечто ужасное, связанное с именем Сталина: «Далее Прокофьев, пользуясь средствами “эзопова языка”, подчеркивает первое упоминание имени Сталина в тексте неожиданным нисходящим тритоном – риторической фигурой отрицания <...>, которую к тому же назойливо повторяет дважды (в тексте повторения нет) <...> “Сталинский тритон”, которым отмечено первое появление “священного имени” в кантате, также образует противоречие иллюстративного уровня с ассоциативным: иллюстративная связь (нисходящий тритон) здесь приведена к единству с просодической и фонической, но противоречит ассоциативной связи (общий характер музыки – “мирный”,

<sup>7</sup> И. Вишневецкий, Р. Тарускин, Е. Войцицкая, А. Ляхович.

<sup>8</sup> И. Вишневецкий, А. Ляхович.

успешно маскирующий коварство “тайных знаков”»<sup>9</sup>.

На наш взгляд, данная трактовка выглядит несколько прямолинейной. И вот почему: в этом эпизоде свадебный обряд вступает в «фазу хуления жениха». По этой причине частушечный материал, как и тритон, здесь связан не столько со Сталиным, сколько с игровой природой интонации.

Гораздо более существенным в работе с текстом представляется то, как Прокофьев переключается от воплощения текстового содержания, на создание зачастую противоречащего тексту музыкального образа. Необходимо отметить, что этот парадоксальный прием Прокофьев применяет почти демонстративно. Не случайно в этой связи то, что главная тема кантаты, экспонируемая в оркестре, связывается затем с одним текстом и настроением, а в последнем проведении – совсем с другим. Данный пример как нельзя лучше иллюстрирует одну из характерных особенностей драматургии кантаты: наличие смысловых, порой противоположных по характеру и жанру контрапунктов. Так, «Здравица» начинается темой-гимном (прим. 1), но в оркестре Прокофьев помещает важнейшую деталь: три шестнадцатых у литавр. От этой оркестровой подробности кажущееся лирическим вступление окрашивается в совершенно иной, «державный» колорит. И вся тема с ее затактом и ритмической устойчивостью приобретает отчетливый лирико-гимнический характер.

Иногда в работе со словом Прокофьев не отказывает себе в удовольствии «поиграть» с тестом. В первой репризе на главной теме басы запевают: «Ой, бела, бела в садочках вишня как туман бела, жизнь моя весенней вишней расцвела» (прим. 2). Из уст басов этот текст «от женского лица» (на первой теме первой части) звучит довольно неожиданно. А если учесть, что им «жалостно» вторят сопрано: «Расцвела, расцвела», трудно отделаться от ощущения некоторой двойственности художественного эффекта и не заподозрить известную театральность, если не лукавство, в игре со стихом. Тем более, что ранее он (стих) появлялся с другим музыкальным материалом. И парадокс здесь не только в текстовом различии, здесь все довольно очевидно, речь идет о том, что Прокофьев выстраивает совершенно определенную жанровую ситуацию в кантате. Так, вторая тема двухчастной формы, в которой написана I часть, принадлежащая, как и первая, к песенному жанру, существенно отличается от нее своим характером. Несмотря на оркестровку (тема появляется сначала у труб), она довольно явственно обнаруживает свои лирические корни. Не случайно ее продолжает материал, напоминающий вступление к колыбельной с характерной для этого жанра «покачивающейся, убаюкивающей» интонацией у скрипок. Впрочем, музыкальный материал парадоксальным образом сопровождается весьма мало соответствующей облику колыбельной ритмической фигурой из трех шестнадцатых в басу у литавр (прим. 3). Эта не слишком заметная подробность партитуры, как было

---

<sup>9</sup> Ляхович А. Смысловые парадоксы «Здравлицы» Прокофьева (к вопросу об отношении слова и музыки) // Израиль XXI: №14 (февраль 2009). URL : [www.21israel-music.com/Zdravica.htm](http://www.21israel-music.com/Zdravica.htm). Дата обращения 24.02.2012

отмечено выше, привносит в звучание противоречащий заявленному лирическому жанру характер уверенной, едва ли не «державной» поступи.

Начало первой средней части напоминает кинематографическую смену кадра. При этом обращает на себя внимание то, как Прокофьев, сознательно нарушая просодию, создает совершенно неожиданный смысловой план: окончание фраз у теноров и басов «Никогда так не было поле зелено`, никогда нам не была жизнь так весела`!» в значительной мере контрастирует со словом. Эти акценты, подчеркнутые ударами духовых, большого и малого барабанов, а также мощным *sf* струнных (при этом, каждый раз на новом звуке: *до*, *си*, потом *ре бемоль*), создают ощущение не просто угловатости, а даже некоторой агрессивности (прим. 4). Подчеркнуто смещенные окончания где-то выглядят проявлением игрового начала, отсылающего нас к свадебному обряду, а где-то имеют гораздо более сложное выразительное значение. Так, например, в начале первого трио («Никогда так не было зелено!») ответ сопрано и альтов («Небывалой радости все село полно!») поддерживают пиццикато струнных и рояль с арфой. Если сыграть партию оркестра отдельно от хора, то никакой «небывалой радости» не обнаружим. Напротив, довольно угрюмая музыка! Разумеется, подобный прием – создания смысловых контрапунктов в работе со словом – открыт задолго до Прокофьева. Но в «Здравице», как кажется, он использован с особенным блеском. Кульминация этого приема приходится на начало последней репризы «Много, Сталин, вынес ты невзгод». Гаммообразные механические пассажи (умноженные имитацией) в партиях хора и оркестра, у сегодняшнего слушателя вызывают эмоции, далекие от панегирических. Это – скорее проснувшийся молох. Безжалостный и неумолимый. Не случайно лишь у скрипок, обратим внимание на этот факт, не поддержанных ни одним духовым инструментом, а, напротив, сопровождаемых угрожающим воєм тромбонов, тубы и низких струнных, почти отчаянно звучит колыбельная из первого трио.

Известное сходство с кинематографом обнаруживают некоторые этапы тонального развития в кантате.

Начальная нота *соль* (доминанта к неперемемному в данного вида композициях *до мажору*) с ее стремительным и мощным «разгоранием» у меди вызывает непосредственную ассоциацию с восходом солнца, как бы опаляющим вторую – лирическую – тему первой части. Далее *до мажор* возникает в первой репризе. Здесь, в условиях разросшейся формы он звучит еще более устойчиво, завоевывая себе значительно больше пространства, в том числе и фактурного, поскольку к оркестру добавляется хор. Окончательное же возвращение *до мажора* – основной тональности кантаты создает почти визуальный эффект постепенного появления Солнца. Первый этап этого возвращения тональная реприза – вместе с темой «проводов невесты». При этом спокойная и плавная музыка входит в противоречие с довольно драматичным, в контексте свадебного обряда, ритуалом проводов невесты. В этот момент, невзирая на прощальный смысл, солнечный свет нисходит на нас, в то время как само светило еще скрыто за горами (или за редееющими тучами!)

Следующий этап воцарения *до мажора* – гаммообразное, основанное на имитации движение в хоре и оркестре. «Дыхание солнечных лучей» становится почти обжигающим!

А. Ляхович в статье «Смысловые парадоксы “Здравицы” Прокофьева (к вопросу об отношении слова и музыки)» пишет: «Кульминацию сатирического начала в “Здравице” Прокофьев приберег напоследок, не завершая, однако, им кантату – это противоречило бы принципу “эзопова языка”. В подходе к генеральной кульминации композитор воспользовался “промежуточной” драматургической ситуацией, карикатурно подчеркнув в ней безликость “общего места”: подготовка к кульминации представляет собой многократно повторенную гамму *до мажор* в восходящем и нисходящем движениях (прием – примитивизация, подобный скандированию фразы о “сталинском тепле и свете” на одной ноте). Прокофьев вплел в этот эпизод псевдодраматичный текст о горестях дореволюционной жизни и подвигах, свершенных Сталиным “за народ”, максимально (в рамках “эзопового языка”) – подчеркнув несоответствие ходульной героики текста – механическому “нагнетанию восторга” в музыке.

Этот прием вызывает прямые ассоциации с аналогичной ситуацией в арии Лепорелло из первого акта оперы Моцарта “Дон Жуан”, где Лепорелло характеризует любовные “подвиги” Дона Жуана (“V`han fra queste contadine, cameriere, citadine...”) с помощью тех же тонических гамм вверх-вниз <...>. Возникает аллюзия – уподобление “подвигов” Сталина “подвигам” Дона Жуана (!); на эту аллюзию Прокофьева могла натолкнуть двусмысленная строчка из текста этого эпизода – “жен без мужей он оставлял” <...> “Дон-Жуановский” эпизод – сатирический венец “Здравицы” – пример тотального противоречия-несоответствия на всех уровнях: гаммообразное движение не соответствует тексту ни просодически, ни фонически, ни ассоциативно, иллюстрируя текст “от противного” и создавая соответствующий ассоциативный ряд; уровень логического соответствия приведен к максимальному противоречию текста – формальной логике музыкальной конструкции»<sup>10</sup>.

О каком моцартианстве может идти речь? Заработал мотор адской машины, уничтожающей все и вся на своем пути. Именно машины! Механические, лишённые дыхания пассажные имитации, застывший, угрожающе топчущийся на месте бас, и далеко вверху – лишённая поддержки в фактуре и опоры в гармонии, исчезающая в «неравной борьбе» с остальным оркестром тема «Колыбельной», потерявшая всякое сходство со своим первоначально заявленным жанром и характером. Разумеется, можно представить этот эпизод кантаты проявлением прокофьевского гротеска. Но эмоция, вызываемая деталями музыкального текста, о которых речь шла выше, не вписывается в рамки гротеска. Она глубже, трагичнее парадоксальнее.

И, наконец, кульминационный момент кантаты – ее последний раздел, возвращение основного материала. Явления миру Солнца – (Вождя!). *До мажор* разгорается до сверхмощного сияния. Столь резкого, что у слушателя

---

<sup>10</sup>Ляхович А. Указ. соч.

не может не возникнуть ощущения света, способного не столько озарить, сколько ослепить, уничтожить то живое, что он освещает. Максимально возможная динамика. Оркестровка вызывает отчетливую ассоциацию с огромным, идеально отлаженным механизмом, работающим на предельных оборотах; «смысловые» контрапункты, столь характерные для прокофьевской фактуры, – в прошлом. Оркестр един! Лирический характер основной темы уступил место преобразившему этот характер «неистовому» славлению. Последний островок лиризма – вторая тема первой части (Прокофьев в этот момент «снимает» оркестр) звучит как воспоминание. И, затем, – финальная точка кантаты – «Сталин»! Высочайшая тесситура у сопрано до третьей октавы (!). Это по своему напряжению – почти крик! Жертва принесена! Во имя чего?

В том то и гениальность «Здравицы», что Прокофьев не дает ответа на этот вопрос. По крайней мере – прямого. Можно лишь предположить, что во имя Любви.

Очевидно лишь то, что потрясающая выразительность и драматургическое совершенство «Здравицы», безусловно, допускают ее гимническое толкование. Но гимн этот, замешанный на трагедии, не может быть «обужен» до жанра славления – пусть даже всемогущего и обожествленного правителя!

Точно также, невозможно представить себе прокофьевскую «Здравицу» в виде памфлета написанного эзоповым языком. Для этого в «Здравице» слишком много живого человеческого чувства.

В этом и заключается главный из явных парадоксов «Здравицы»! Сквозь признаки типичного политзаказа – от выбора текстов до тональной драматургии – в ней отчетливо проявляются (и это со временем становится все более очевидным!) черты истинной прокофьевской лирики, окрашенной столь же явственно слышимым драматизмом!

Что же касается скрытых, то они обнаруживают себя в работе Прокофьева со словом. При которой убогий и маловыразительный текст не просто обогащается, но обретает глубину и выразительность, которые вне музыкального воплощения невозможно было представить. Столь же неявной является парадоксальность строительства формы с характерным разрастанием разделов. Приемом, вызывающим отчетливые ассоциации с кинематографическим постепенным укрупнением плана изображения. Наконец, скрытой, но от этого не менее реальной, представляется парадоксальность содержания кантаты с ее накладывающимися один на другой сюжетно-драматургическими планами:

«Здравица Вождю»

«Свадебный обряд»

«Миф о драконе»