

---

**Надежда ЛОБАЧЕВА**

## **ВАРИАЦИЯ НА КАЗАХСКУЮ ТЕМУ**

**О НЕОСУЩЕСТВЛЕННОЙ ОПЕРЕ  
С. С. ПРОКОФЬЕВА «ХАН БУЗАЙ»**

Значимость творческого вклада С. С. Прокофьева в оперное наследие XX века не подвергается сомнению. На сегодняшний день исполнены и изданы в клави-ре все завершённые оперы композитора. Создано и значительное количество научных работ, в которых с разных позиций исследованы оперные сочинения Прокофьева. Однако «в тени» шедевров музыкального театра остался целый ряд незавершённых оперных замыслов композитора, которые не привлекали исследовательского внимания. Среди таких, практически «неосвоенных», материалов — наброски С. С. Прокофьева к опере «Хан Бузай» по казахским народным сказкам<sup>1</sup>. Данный оперный замысел уникален во многих отношениях. В частности, именно здесь — первый и единственный раз в оперном произведении — Прокофьев планировал при написании музыки отталкиваться исключительно от звучания народного материала. Однако необычность замысла вкупе с его незавершённостью послужила, скорее, одностороннему освещению неоконченной оперы — в литературе она упоминается обычно лишь как «красочная иллюстрация» жизни композитора в эвакуации. Между тем, «Хан Бузай» — не просто название в списке сочинений Прокофьева. Материалы незавершённого произведения позволяют прояснить «отправные точки» музыкального театра композитора 1940-х годов.

Хронологию работы над оперой позволяют отчасти восстановить воспоминания М. А. Мендельсон [4, 40–41]. Летом 1942 года дирекция оперного театра г. Алма-Ата обратилась к Прокофьеву с предложением написать балет. Композитор выдвинул встречное предложение об опере, основанной на казахском музыкальном фольклоре, знакомом ему по сборникам А. В. Затаевича. В сентябре 1942 года Прокофьевым записано содержание трех картин оперы (из пяти существующих)<sup>2</sup>.

---

*Лобачева Надежда Александровна* — кандидат искусствоведения, архивист Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

21 января 1943 года М. А. Мендельсон и С. С. Прокофьев подписали договоры с Комитетом по делам искусств на создание либретто и музыки<sup>3</sup>. 6 июля 1943 года должно было быть готово либретто (летом 1943 года композитор работал над ним [4, 41]), 15 сентября того же года — клави́р, а 1 ноября — партитура. Комитет по делам искусств оценил либретто М. А. Мендельсон на 8000 рублей, музыку С. С. Прокофьева на 20000 рублей. Для скудного военного времени — значительная сумма.

Закончив клави́р «Золушки», С. С. Прокофьев погрузился в инструментовку этого балета и оперы «Война и мир», затем в постановку «Золушки», в сочинение новых произведений. «Хан Бузай», несмотря на установленные договором сроки, оставался на стадии написания либретто, о чем свидетельствует дата (11 мая 1943 г.) на одном из подготовительных листов<sup>4</sup>. К работе над музыкой оперы композитор приступил лишь в 1946 году. В августе 1946-го Прокофьев дает указания переписчикам, как именно выписывать из сборника песни, избранные для оперы<sup>5</sup>. Дата 23 августа 1946 года стоит в верхнем правом углу первой страницы полного либретто оперы с выписанными народными темами (см. Илл. 1)<sup>6</sup>. По всей видимости, это было последнее обращение композитора к замыслу «Хана Бузая».

16 апреля 1947 года С. С. Прокофьев направил официальное письмо в Комитет по делам искусств с просьбой о расторжении договора<sup>7</sup>. К данному замыслу композитор не вернулся. Однако ранее, на протяжении почти пяти лет (с начала 1942 до конца 1946 года), он постоянно вспоминал о казахской опере. В чем же заключалась притягательность для композитора национальной темы?

Версия самого С. С. Прокофьева такова: «Во время пребывания в Средней Азии, в Казахстане, в городе Алма-Ата в 1942 году я ознакомился с искусством казахского народа, слушал казахские оперы, побывал в театре казахской драмы. Мне захотелось написать лирико-комическую оперу на казахском народном музыкальном материале, очень свежем и красивом» [5, 213]. И действительно, народный материал послужил основой как для словесного, так и для музыкального текста «Хана Бузая».

При работе над либретто были использованы народные сказки, легенды и пословицы. М. А. Мендельсон указывала также на «Очерки истории казахской литературы» М. Ауэзова и Л. Соболева, откуда Прокофьев делал «выписки, касающиеся казахского фольклора, названий и описания народных песен, их характера» [4, 40]. Обращаясь к литературе, Прокофьев, очевидно, искал не столько научных подробностей, сколько характерных деталей, позволяющих «вылепить» из обобщенного оперного амплуа конкретного персонажа. Результат подобного

<sup>1</sup> Единственное исследование принадлежит М. Д. Сабининой. Разные варианты статьи были опубликованы в журнале «Советская музыка» [9] (название — «Об опере, которая не была написана») и в сборнике «Музыка народов Азии и Африки» [8] (здесь под названием «Незавершенная казахская опера» появился расширенный вариант статьи).

<sup>2</sup> Там же, с. 40.

<sup>3</sup> Российский государственный архив литературы и искусства (далее РГАЛИ), ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 806. Л. 22–23 об.

<sup>4</sup> РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 23. Л. 5–5 об.

<sup>5</sup> РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 22. Л. 1.

<sup>6</sup> РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 21.

<sup>7</sup> РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 327. Л. 26.

труда — «украинизированная» речь персонажей «Семена Котко» (без сомнения, задача характерности речи во многом была решена в повести самого В. Катаева), «классическая» литературная стилистика речи героев оперы «Война и мир», терпкие обороты в репликах деревенских жителей из оперы «Повесть о настоящем человеке». В либретто «Хана Бузая» также представлено множество сюжетных деталей и лексика, характерная для речевой казахской культуры.

4 апреля 1943 года С. С. Прокофьев писал Н. Я. Мясковскому и В. Я. Меньшиковой: «Я сейчас подбираю всякий казахский материал для одной довольно большой вещи. Как там много интересного, целое нетронутое море! Ходил я на концерт оркестра казахских народных инструментов — звучит довольно занятно и приятно-фальшивовато как только взлетают во вторую октаву. Но о какой-нибудь обработке музыкального материала пока нет речи, все это в зачаточном состоянии» [7, 467]. Как видно, впечатление Прокофьева было двойственным: возможности претворения богатого народного материала в профессиональном композиторском творчестве были, по его мнению, слабо реализованы.

В первой половине XX века республики Средней Азии и Кавказа развивали преимущественно свою традиционную культуру, европейская же была там сравнительно мало освоена. С 1930-х годов южным окраинам СССР уделялось повышенное внимание, национальные таланты получали образование в российских центрах, множество русских специалистов отправились поднимать европейски неосвоенную культурную «целину»<sup>8</sup>.

Знаковыми событиями культурной жизни Казахстана 1930-х годов стало открытие музыкального театра (1934 г.), позднее преобразованного в оперный (1937 г.)<sup>9</sup>. В это же время (1936 г.) в Москве прошла декада Казахской культуры. Однако в музыкальном плане Алма-Ата все же оставалась глубокой советской провинцией. Нельзя не поразиться фактам, приведенным в «Материалах к докладу о работе композиторов Казахстана» (1948 г., авторы — Е. Г. Брусиловский, А. К. Жубанов, Л. Хамиди)<sup>10</sup>: в Союзе композиторов Казахской ССР не было ни помещения, ни штата, ни бюджета, ни единого инструмента. Не было и музыкального издательства, ноты переписывались от руки. Отметим и критику творческих тандемов так называемых «композиторов-мелодистов» и других, собственно композиторов («обработчиков»): «Ряд мелодистов настолько злоупотребляют помощью со стороны композиторов-профессионалов, что в дальнейшем начинают умалчивать заслугу и роль последних в их творчестве и объявляют вместо “мелодия такого-то, запись, обработка и гармонизация такого-то”, просто “музыка такого-то”»<sup>11</sup>.

Конечно, факт двойного (и весьма неравноценного) авторства указывает, прежде всего, на то, что главным музыкальным богатством республики была

<sup>8</sup> Насколько это было нелегко, можно узнать, в частности, из воспоминаний В. А. Власова [2; I10–I11]. Столица Киргизии в 1936 году показалась молодому композитору больше похожей на разросшееся село, нежели на главный город республики.

<sup>9</sup> До этого в театре исполнялись так называемые «музыкальные драмы» (см. об этом: [1; 186]).

<sup>10</sup> РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 298, л. 39–105.

В 1948 году, после Постановления ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», в Казахском отделении Союза композиторов, как и во многих других, часто звучали критика существующего положения вещей. Однако приводимые авторами «Материалов к докладу...» факты красноречивы и вне исторических обстоятельств.

<sup>11</sup> Там же. Л. 91.

ее народная музыка, а также профессиональная музыка устной традиции — в частности, кюи, — навыки же местных композиторов часто сводились к простому воспроизведению услышанного, что и отметил Прокофьев в письме к Мясковскому<sup>12</sup>.

Любопытна и другая оценка, данная Прокофьевым опере Ниязи «Хосров и Ширин» в преддверии собственного обращения к народным казахским сказкам: «Опера <...> представляет, на мой взгляд, прежде всего попытку разрабатывать азербайджанский народный музыкальный материал европейскими методами. Хорошо ли это? Азербайджанский музыкальный фольклор богат и оригинален, европейская же техника разработки, развития музыкальных тем дает хорошие возможности <...> Не надо пугаться того, что будто бы одно с другим несоединимо. Природа учит нас, что от родителей, сильно отличающихся друг от друга, рождаются здоровые дети. Так и от применения европейской техники к азербайджанскому фольклору мы вправе ждать свежих и здоровых результатов» [5, 194]. В данном высказывании Прокофьев, в сущности, сформулировал те идеи, которые найдут воплощение в материалах его собственной оперы «Хан Бузай».

«Отправной точкой» для музыки неосуществленного произведения Прокофьева послужили народные мелодии из сборников А. В. Затаевича «1000 песен киргизского народа (напевы и мелодии)» (Оренбург, 1925), «500 казахских (так у Затаевича — Н. Л.) песен и кюев адаевских, букеевских, семипалатинских и уральских» (Алма-Ата, 1931) и «250 инструментальных наигрышей и напевов» (М., 1934). Факт обращения Прокофьева к народной музыке знаменателен. Широко известно, что цитирование источников композитор отнюдь не возводил в достоинство, а скорее наоборот, считал во многих случаях прикрытием скудости творческой фантазии. Однако убежденность Прокофьева не переросла в предрассудок, и среди его собственных сочинений немало таких, в которых «народное начало» ярко слышимо.

Свой «рецепт» работы с чужим материалом Прокофьев сформулировал в 1945 году в беседе с Д. Б. Кабалаевским: «Возьмите мелодии народных песен и развивайте их так, как будто это Ваши собственные мелодии» [6, 421]. Как известно, при работе Прокофьев весьма волюно обращался с народным материалом. Как пишет М. Д. Сабина: «В процессе обработки народной песни Прокофьев подходит к ней, прежде всего, как к тематическому материалу, порою вовсе помимо имеющегося словесного текста, ломая его строение <...> Е. В. Гиппиус рассказывает, что Прокофьев, на основе мелодии песни “Спасибо тебе, синему кувшину, разогнал ты тоску-кручину” (сообщенной А. В. Рудневой) написал очень красивое, возвышенно-лирическое Адажио, не соответствующее ни просодии, ни даже образу текста» [6, 70]. В таком контексте кажется более вероятным творческое переосмысление и казахского народного материала в неоконченной опере «Хан Бузай». Цитирование казахских песен, как нам кажется, представлялось Прокофьеву еще одним «творческим ребусом». Конкретное решение задачи ограничилось лишь распределением музыкальных

<sup>12</sup> Неудивительно, что композиторы-профессионалы охотно обращались к народному материалу южных республик. Приведем в пример «Интермеццо на темы казахских песен» Н. П. Ракова (1931), секстет «Адыгея» М. Ф. Гнесина (1933), ряд произведений А. В. Мосолова (рапсодия для солистов, хора и оркестра «Киргизия»; Туркменская, Узбекская и Кабардинская сюиты, Фортепианный концерт на киргизские темы), «Шесть миниатюр» для струнного квартета Л. К. Книппера (1956–1957 гг.).

23 Авг. 1946

# Хан Гюзай

Картина первая.

2. Женщина собирает плоды: Копыти в наших землях сады  
Искро зрелой в садах пшозы

Ма смеет те плоды во дворах  
Поклонивши: отведи отцы  
Этот шлет тебе Кизакстан  
Свои поклон, солдатокий Хан.

Музыкальная запись (голос и фортепиано):

Музыкальная запись (фортепиано):

Музыкальная запись (голос):

Музыкальная запись (фортепиано):

Музыкальная запись (голос):

Музыкальная запись (фортепиано):

Музыкальная запись (голос):

Музыкальная запись (фортепиано):

Музыкальная запись (голос):

Музыкальная запись (фортепиано):

Музыкальная запись (голос):

Музыкальная запись (фортепиано):

Музыкальная запись (голос):

Музыкальная запись (фортепиано):

См. на обороте  
стр. 11

Илл. 1. Первая страница либретто с выписанными народными темами

тем по конкретным фрагментам либретто. Тем не менее, сохранившийся материал позволяет исследовать некоторые типичные для оперного произведения моменты.

Прежде всего, до определенного этапа было доведено либретто: выписаны и реплики героев, и сценические положения, и строение спектакля. Сам композитор отмечал: он собирался писать оперу, «придерживаясь нового метода, разбив либретто на отдельные моменты, подобные кадрам кино, и подбирая к каждому такому кадру музыкальный материал, кажущийся <...> подходящим именно к данному моменту» [5, 213–214]. В связи с этим высказыванием, конечно, вспоминается опера «Семен Котко», где принцип соединения небольших мозаичных эпизодов стал основой текстовой и музыкальной формы. Однако в случае с «Ханом Бузаем» композитор напрямую апеллирует к киноискусству, с которым был тесно связан в военные годы.

Если в кино основной структурной единицей является сцена или даже кадр, то в проекции на оперный спектакль логично предположить номерное строение. На первый взгляд незавершенное либретто «Хана Бузая» выглядит именно как материал для номерной оперы. Пример одного из таких номеров (музыкальные наброски к тексту см. в Илл. 1<sup>13</sup>):

2. *Женщины собирают плоды:*

Хороши в наших землях сады  
Щедры зреют в садах плоды

Мы несем те плоды во дворец  
Поклонимся: отведай отец,  
Это шлет тебе Казахстан  
Свой поклон, солнцеекий хан<sup>14</sup>.

Приведенный фрагмент текста соответствует традиционному «оперному» пониманию «номера». Однако в большинстве случаев организация материала оказывается значительно крупнее прокофьевских «номеров-кадров». Приведем пример из первой картины:

«4. Сынок вельможи старается настигнуть Айжан. (*Это передвижение между деревьями, корзинами, женщинами должно быть постоянно сложно*). Наконец он подходит к ней.

5. В глуповатой самовлюбленной песенке он требует от Айжан в последний раз решительного ответа.

«Сколько раз, Айжан, предлагал я тебе любовь свою, а ты только смеешься в ответ. Напрасно. Посмотри на меня. Краса дерева — листья, краса человека — одежда».

6. Сынок вельможи спрашивает Айжан: «И что ты нашла в этом нищем бра-добрее?»

<sup>13</sup> С текстологической точки зрения данный лист показателен для всего либретто. Слоvesный текст записан рукой М. А. Мендельсон черными чернилами. Музыкальные же темы выписывал сам С. С. Прокофьев черными чернилами или простым карандашом, в некоторых случаях вместе с текстом (см. иллюстрацию), изредка появляются и знаки поэтического ритма (см. нижнее поле иллюстрации).

<sup>14</sup> РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 21, л. 2.

Что у него есть кроме бритвы? Гм... да... забыл я — есть у него еще паршивый щенок, из шерсти которого он делает свои кисточки для бритвы. А я? Всем известно, как я богат. У моего отца не счесть овец, ишаков, верблюдов. О, я наградил бы тебя щедро за твою любовь. Проси все, что хочешь. Барана хочешь? Ишачка хочешь? *(С дрожью в голосе)* Верблюда хочешь?»

Айжан, смеясь, отрицательно качает головой в ответ на каждое предложение.

7. Айжан: «Платишь верблюдами отца за поцелуи прекрасно. Да будет тебе известно, что никакой самый жирный баран, ишак и даже сам верблюд не отвернет меня от моего жениха. Оставь меня. Я знаю, что твоя внутренность еще чернее, чем твоя наружность».

Сынок вельможи: «И это твое последнее слово?»

Айжан: «Других не услышишь».

Сынок вельможи: «Вот что. Я могу поговорить с тобою иначе *(наступает на Айжан, она старается увернуться)*»<sup>15</sup>.

Приведенные четыре номера, по сути, представляют собой единую диалогическую сцену. Таким образом, номерное строение либретто отражает стремление композитора максимально детально проработать отдельные сцены, ясно видимые и на существующем этапе работы над оперой.

Главным доказательством того, что Прокофьев мыслил именно сценами, служит четвертая картина. Ее подробный план, записанный 11 мая 1943 года, Прокофьев озаглавил «Сон хана Бузая»: «Хан полуразвалился на подушках, визирь читает длинный, утомительный доклад: тут ослы, верблюды, опять ослы, цифры, собственные имена, опять ослы и т. д. Хан еле сдерживает зевоту и борется со сном. Визирь вдруг уезжает вдаль в темноту и вновь возвращается. Членораздельная речь его превращается в “бубу, ды-ды, кап-кап, калык-калык”. Второй раз уезжает и возвращается. Хан *(сквозь сон)*: “И все-таки надо было отрубить голову этому негодному цирюльнику. Неровен час, разболтает. Но Зипа...” У визиря вырастают рога. Хан *(не удивившись)*: “Смотрите, и у него рога. Теперь все знают, и у всех растут рога. А где же Зипа? Скоро ли?” Визирь уезжает в темноту, но это уже не он, а пляшущая девушка. Хан: “Зипа... ты?” Идет навстречу, хочет обнять, но их уже две одинаковых девушки. Хан: “Две Зипы? Как хорошо!” Их уже четыре, потом шесть, все пляшут, заигрывая с ханом. Хан: “Гарем из Зип!” Из кулисы в рупор: “ды-ды, кап-кап, калык-калык. Четыреста ослов. Великий хан, какое вы положите решение?” Хан *(отвлекаясь от девушек)*: “Подумаю, дальше”. Девушки тают в темноте. Хан: “Зипа, Зипа”. Девушки возвращаются. Вдруг у них вырастают длинные рога. Хан как в чаще. “И здесь рога. Везде рога!” Девушки пляшут, окружая хана. Рупор: “Четыреста ослов, четыреста ослов, калык-калык, калык-калык”. Хан: дальше! Рупор: Великий хан, я кончил. Хан: А? Рупор: Великий хан, великий хан, я кончил. Хан: “Читай сначала. Зипа, где же Зипа?” Девушки рассеиваются. Совсем темно. Слышен голос визиря (без рупора), читающий с начала. Чуть светлеет. Визирь на старом месте. Хан крепко спит на подушках в смешной позе»<sup>16</sup>. В либретто данный план был воплощен с помощью 9 номеров с 28 музыкальными темами.

<sup>15</sup> РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 21, л. 2–3 об.

<sup>16</sup> РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 23, л. 50.

Из приведенного текста номеров 4–7 также видны и некоторые другие моменты, характерные для незавершенной оперы. Прежде всего, Прокофьев снабжает текст обильными режиссерскими комментариями, что в целом типично для его сценических произведений. В «Хане Бузае» сценическая ситуация была для композитора «отправной точкой»: порой нет даже словесного текста, а по пометкам уже понятно, что делает персонаж в данный момент. Пример такого «предварительного режиссерского решения» встречаем в №14 второй картины. Текст гласит: «Входит глухонемой страшный Калимолда, запирает все двери, ставит ширмочку, обнажает меч»<sup>17</sup>. Темы для данного номера Прокофьев выписывает очень характерные: одна с ярко выраженным моторным началом, другая, как и гласит ремарка Затаевича, «медленная и суровая»:

1a

Степенно  $\text{♩} = 84$

1б

Медленно и сурово  $\text{♩} = 69$

Что касается соотношения объема словесного текста номеров с количеством выписанных Прокофьевым мелодий, то здесь, вероятно, не существует определенной закономерности. Наибольшим количеством выписанных мелодий (7) отмечены первый и последний номера оперы — начальный хор женщин и заключительный свадебный хор. Значительная часть мелодий предназначалась для четвертой картины («Сон хана»). Из номеров, в которых наиболее подробно разработан словесный текст, выделим Квартет из I действия. Текст либретто приведен в Таблице 1.

<sup>17</sup> Там же, л. 19.



Мухита	Сынок вельможи	Джуман	Айжан
Смотри, девушка, не прозевай свое счастье. Богата будешь. А когда надоест, пойдешь к своему голодранцу. Ведь ты же никакими узами с ним ( <i>указывает на сына вельможи</i> ) не будешь связана, захотела и ушла. Зато сколько подарков, добра внесешь в дом к своему женишку любезному. Эх, глупая, одумайся. Не выпячивай зад, когда перед тобой склоняют золотую голову.	Знатная профессия — брадобрей! Почетная профессия — брадобрей! Жених завидный. Только не везет что-то брадобреям в нашем ханстве. Помнишь, Махмета нашли в колодце, вытянули его оттуда бадьей, набирая воду. А Али нашли в степи с петлей на шее, помнишь? Не везет у нас брадобреям.	Ладно, я беден, но не стыжусь этого. Я брадобрей, а ты волочишься за невестой брадобрея и она тебя ни во что не ставит.  ( <i>в сторону</i> ) Это правда, но к чему он клонит? Не волнуйся, Айжан, идем отсюда.	Зачем эта ссора?  Я люблю только моего Джумана.  Что он говорит? Что он говорит?

Такой крупный ансамбль — типичное явление для кульминационных моментов прокофьевских опер (другие примеры — «Рулетка» в опере «Игрок», многохорный финал оперы «Огненный ангел», сцены сватовства и пожара в опере «Семен Котко»). Однако каждый раз для появления подобных форм имеется убедительная сценическая подоплека. В квартете из «Хана Бузая» определяющей сценической ситуацией становится ссора.

С музыкальной точки зрения «Хан Бузай» не может служить основой для полноценного исследования прокофьевского музыкального стиля. Тем не менее, сохранившееся неполное либретто, содержащее множество выписанных народных тем, обнаруживает некоторые характерные детали, свидетельствующие о прикосновении к ним творческого гения Прокофьева.

Прежде всего, в инструкции для переписчика композитор указывает, каким образом нужно выписывать мелодии из сборников А. В. Затаевича (в либретто, как правило, фигурируют лишь весьма ограниченные фрагменты мелодий). Отмечая различные песни, Прокофьев дает им собственные наименования, выделяя несколько групп: «главная партия», различные «лирики», «танцы», «песня широкая», «марш», «сценическое действие» и некоторые другие.

М. Д. Сабинаина пишет, что «выбирая темы, наделяя их определенными образно-смысловыми функциями, Прокофьев стремится быть как можно ближе к первоисточнику, его народному пониманию» [8, 149]. Позволим себе отчасти не согласиться с исследователем. Определение Прокофьевым принадлежности темы к той или иной группе в подавляющем большинстве не вступает в противоречие с ремарками А. В. Затаевича. Однако, как кажется, происходит это не по причине «вживания в материал», а, если можно так выразиться, в противоположной попытке «вживить» избранный материал в собственный музыкальный язык. Выше уже приводилась цитата со слов Д. Б. Кабалевского об отношении С. С. Прокофьева к народной музыке [6, 421]. Как чуткий музыкант, Сергей Сергеевич, конечно, чувствовал характер, заключенный в казахских музыкальных темах. Но вряд ли, обращаясь к теме, композитор воспринимал характеристики, предложенные собирателем и составителем сборника, как неизменяемую данность. В двух случаях Прокофьев избирает противоположный путь.

Текст №15 из II действия («Хан, не без некоторого волнения, снимает тюрбан. На голове его оказываются небольшие рога. Хан (*опешившему*

*брадобрею*): Ну? Что же ты медлишь? Торопись показать [выше рукой Прокофьева: покажи-ка] свое искусство») сопровождается двумя музыкальными примерами:

2а



2б



Если в случае с первой темой между ремарками Прокофьева («лир[ическая] трещ» [«тревожная»]) и Затаевича («довольно медленно, ярко акцентируя») еще можно найти некоторое соприкосновение, то во второй теме, как видно, композиторское слышание («быст[рый] тан[ец]») вступает в противоречие с изначальной характеристикой песни («медленно, в характере молитвы»).

Противоположный пример встречаем в заключительном номере оперы. Приведем одну из тем Свадебного хора Айжан и Джумана:

3



Конечно, в указанном темпе ( $\text{♩} = 176$ ) тема никак не может оказаться «медленным танцем». А значит, Прокофьев сознательно планирует изменение характера темы.

В целом ряде фрагментов видна начальная работа композитора над мелодией. Пять музыкальных тем содержат аккомпанемент в том или ином виде. Приведем три из них<sup>18</sup>:

4а (I действие, №4)



<sup>18</sup> Факсимиле автографа Прокофьева воспроизведено в статье М. Д. Сабининой «Незавершенная казахская опера С. Прокофьева» [8, 133].

4б (V действие, №3)

Оживленно  $\text{♩} = 104$

Гл. партия

4в (I действие, №2)

Умеренно, с грацией  $\text{♩} = 92$

Очевидно, что гармоническое оформление, задуманное Прокофьевым, весьма терпко по звучанию. Во всех случаях это полигармонические и даже полиладовые сочетания.

Музыкальный фрагмент в №14 II действия (см. пример 1а) примечателен не только аккомпанементом с характерными «пустыми» квинтами. Повторяя отрезки мелодии и добавляя характерные, «неожиданные» с точки зрения гармонии, каденции, Прокофьев выстраивает из краткого фрагмента мелодии две части простой трехчастной формы. А это значит, что, работая с народным материалом, композитор и в данном случае остался верен своему принципу: развивать темы так, как если бы он написал их сам.

Вероятно в «фальшивизмах» прокофьевских гармоний проявилось индивидуальное слышание композитора. Сами по себе темы, содержащиеся в либретто «Хана Бузая», лишь изредка предполагают вариантность ступеней (что в европейской системе было бы отмечено как хроматизм или переменность), и в приведенных примерах говорить о каких-либо гармонических «остротах» в мелодии не приходится.

Либретто «Хана Бузая» содержит также множество примеров, в которых к мелодиям рукой Прокофьева приписан текст<sup>19</sup>. В некоторых случаях, когда текст «не укладывался» в мелодическую канву, композитор дописывал недостающие ноты или даже фрагменты. Наиболее яркий пример встречаем в дуэте Джумана и Айжан (№14) из I действия (см. пример 5). Снизу к мелодии композитор добавляет текст первой реплики Джумана, а сверху — более развернутый ответ Айжан, с тремя дополнительными тактами музыки. Ниже в либретто приведена и другая мелодия, сопровождаемая тем же текстом<sup>20</sup>:

<sup>19</sup> См. например №5 из I действия, №№22, 23 и 25 из II действия, №№8 и 13 из III действия, №№1 и 10 из пятой картины.

<sup>20</sup> Тему см. в: [8, 154].

5

Умеренно  $\text{♩} = 116$

каж - дай звез-доч-кой, вос-хо - дя - щей на не - бо  
 О - бод - ком зо - ло - то - го ме - ся - ца - склон по - кля - лась в люб - ви к те - бе  
 О, как хо - ро - ша средь цве - ту - ще - го са - да сес - тра цве - тов мо - я от - ра - да

Вообще сам факт обращения к народно-песенным темам в «Хане Бузае» как нельзя более красноречиво свидетельствует о том, что мелодизация стиля Прокофьева в его произведениях сороковых годов — явление отнюдь не случайное. Мелодическая щедрость, отличающая оперы «Дуэнья», «Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке», в набросках к «Хану Бузаю» обнаруживает себя в наиболее чистом виде. Данный документ свидетельствует о том, что стремление к плавной вокальной партии было целенаправленным. В этом плане показательна следующая мелодия:

6

Ты зна-ешь я со - рва - ла у ко - лод-ца трост-ник сле-дла-ла ду-доч-ку и о -  
 на о - ка - за - лась за-кол-до-ван-ной вот Где же о-на? Где же б - на?

В отличие от других выписанных тем, данная мелодия содержит большое количество пауз. Учитывая также, что рядом с началом фрагмента не указан его номер в каком-либо из сборников, можно предположить в данном случае авторство Прокофьева.

По предположению М. Д. Сабининой, подтвержденному в беседе исследователя с М. А. Мендельсон, процесс выбора тем еще не был завершен. Конечно, 190 народных мелодий, встречающиеся в плане «Хана Бузая», — огромное количество для одной оперы. Впрочем, число выписанных мелодий несколько сократится, если учесть, что на протяжении либретто 27 тем повторяются, некоторые по три-четыре раза. Таким образом, уже на уровне музыкального плана можно видеть попытку тематического объединения оперы. Как справедливо отметила М. Д. Сабинина, некоторые лейтмотивы связаны не столько с конкретным персонажем, сколько с каким-либо переживанием героев [8, 140]. Такое проявление лейтмотивного принципа обнаруживает сходство, ни много ни мало, с оперой «Любовь к трем апельсинам», написанной двадцатью годами ранее. Как известно, за одной из наиболее ярких тем оперы закрепилось название «лейтмотив скерцозности» (а не Труффальдино). А первое действие открывает «лейтмотив царственного величия» (а не короля). Интонационное объединение могло базироваться не только на повторе лейттем, но и на выявлении близких интонаций в разных темах. Так, мелодии с родственными друг другу интонациями Прокофьев отбирает для характеристики лирической пары Джуман — Айжан<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> М. Д. Сабинина даже определила характерную тональность — ми минор, — встречающуюся только в номерах с развитием любовной линии.

В целом подход Прокофьева к фольклорному источнику характерен: композитор руководствовался прежде всего заложенной в музыке интонационностью, — рамки выбранного фрагмента порой совершенно не учитывали общие границы музыкальной формы.

«Хан Бузай» — замысел уникальный и среди советских опер на сказочный сюжет, и среди опер С. С. Прокофьева. Оригинальность оперы на фоне подобных образцов жанра заключается в высоком качестве текста, пусть даже оставшемся на этапе музыкальных набросков. Стремление «вжиться» в национальную культуру, с одной стороны, и приблизить ее к собственному музыкальному стилю — с другой, обещало привести к поразительным результатам. В манере поведения и в речи действующих лиц представлены народные черты, а мягкий юмор придает сюжету обаяние восточной притчи. Нет ни одного персонажа, не затронутого стихией юмора, даже главный герой («герой-любовник», сказали бы мы, если бы речь шла о традиционной любовной опере) в кульминационный момент оказывается в комическом положении — на него внезапно падает шкура чудовища, в результате чего хан принимает Джумана за шайтана.

Хоть опера «Хан Бузай» и не была завершена, замысел ее позволяет говорить и об определенных тенденциях в прокофьевском театре сороковых годов. Две оперы с явно выраженным комическим началом, «Семен Котко» и «Дуэнья», довольно сильно отличаются друг от друга (впрочем, как две любые другие оперы Прокофьева). Возможно, «Хан Бузай» представляет собой «связующее звено» между операми о советской действительности и о сказочной истории любви, между оперой декламации и речитативов и оперой с «демонстративно» вписанными «номерами», между оперой с отчетливо слышимыми народными интонациями и другой, музыка которой не лишена неоклассического колорита.

Показательна драматургия и строение «Хана Бузая». Впервые в своем оперном творчестве Прокофьев вводит целую картину («Сон хана Бузая»), которая не вносит в движение действия ничего нового. Вместе с тем ее появление оправдано сюжетным контекстом: картина дополняет портрет хана и активизирует сказочную линию сюжета. Наконец, и третья, и четвертая картины показывают, как прошел день героев перед решающим событием (предполагаемой казнью). Таким образом, развитие сюжета в третьей и четвертой картинах соответствует их драматургическим функциям, они показывают «как течет время». Вспомним, что и в «Повести о настоящем человеке» композитор решает во многом схожие задачи: на протяжении оперы должно было быть показано психологическое перерождение героя при минимуме реально происходящих событий.

Музыкальная сторона оперного замысла «Хан Бузай» демонстрирует не только характерное отношение Прокофьева к народному источнику — при внимательном вслушивании композитор, прежде всего, стремится приблизить новый материал к собственной стилистике. Сам факт обращения к материалу, который а priori содержит яркие мелодические характеристики, отражает тенденцию к дальнейшей мелодизации стиля Прокофьева в сороковые годы. Поэтому даже в незавершенном виде опера «Хан Бузай» дополняет представление о музыкальном театре Прокофьева, выявляя главные линии развития оперного стиля композитора.

## Использованная литература

1. *Виноградов В. С.* Музыка советского Востока. От унисона к полифонии. Очерки. М.: Советский композитор, 1968. 234 с.
2. *Власов В. А.* Встречи. М.: Советский композитор, 1979. 246 с.
3. *Дрожжина М. Н.* Национальные композиторские школы: к проблеме типологизации // *Музыковедение*, №2. 2004.
4. *Мендельсон-Прокофьева М. А.* В Алма-Ате // *Советская музыка*. 1962. №8. С. 40–41.
5. *Прокофьев о Прокофьеве.* Статьи и интервью / Сост. и комм. В. П. Варунц. М.: Советский композитор, 1991. 285 с.
6. *Прокофьев С. С.* Материалы, документы, воспоминания / Сост. — С. И. Шлифштейн. Изд. 2. М.: Музгиз, 1961. 707 с.
7. *Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я.* Переписка / Сост. М. Г. Козлова, Н. Р. Яценко. Комм. В. А. Киселев. М.: Советский композитор, 1977. 599 с.
8. *Сабина М. Д.* Незавершенная казахская опера // *Музыка народов Азии и Африки* / Ред.-сост. В. С. Виноградов. М.: Советский композитор, 1969. С. 132–163.
9. *Сабина М. Д.* Об опере, которая не была написана // *Советская музыка*. 1962. №8. С.41–48.