

SERGEJA PROKOFJEVA VĒLĪNO BALETU NOVATORISMS

Tatjana Kuriševa

Raksta pamatā ir referāts, kas nolasīts Prokofjeva simtgadei veltītajā zinātniskajā konferencē Glāzgovā (Lielbritānijā, 1991).

Ar baletu saistīts viss Sergeja Prokofjeva radošais mūžs. Viņa pirmais šī žanra darbs tapis tūlīt pēc konservatorijas beigšanas. Impulss bija Sergeja Djačiļeva aicinājums, ko jaunais komponists saņēma Londonā – uz šo pilsētu Prokofjevs devās uzreiz pēc studijām (1914), un tolaik tur ritēja kārtējā populārā krievu operas un baleta sezona. Kaut arī pirmā iecere – *Ala un Lollijs* – neīstenojās baleta formā un šī darba mūzika pārtapa *Skitu svītā*, tūlīt pēc tam sekoja otrs Djačiļeva pasūtījums. Tādējādi 1915. gadā radās *Āksts*.

Savu pēdējo baletu *Akmens zieds* komponists sacerēja mūža norietā.¹ Pamatvilcienos viņš to pabeidza jau 1950. gadā, taču uzveduma gaidās atkal un atkal atgriezās pie jaunās partitūras. Baletmeistars Leonīds Lavrovskis atmiņās par Prokofjevu raksta: 1953. gada 5. marta rītā viņš sēdēja ar partitūru, strādājot pie *Katerīnas un Daņilas dueta, jutās labi, bija iegrimis darbā* [1: 526]. Bet jau vakarā komponists šķīrās no dzīves.

Pirmā un pēdējā baleta hronoloģiskie dati simboliski akcentē žanra būtisko vietu Prokofjeva daiļradē. Bet vēl nesalīdzināmi spilgtāk to apliecina viņa baletu panākumi pasaulē un arī pastāvīgi sakāpinātā interese, ko horeogrāfu vidē raisa ārpus baletiem tapusi šī skaņraža mūzika. Aptvert visus horeogrāfiskos uzvedumus, kuru pamatā ir Prokofjeva skaņdarbi, praktiski nav iespējams, tomēr svarīgi atgādināt, ka starp daudzajām izrādēm ar viņa mūziku visnozīmīgāko lomu guvušas septiņas oriģinālpārtitūras: *Āksts* (1915, 2. red. 1920), *Tērauda auļojums* (1925), *Pazuđušais dēls* (1928), *Pie Dņepras* (1930), *Romeo un Džuljeta* (1936), *Pelnrušķīte* (1944) un *Akmens zieds* (1950). Tā ir īpaša horeogrāfiskās mūzikas pasaule, ko pats komponists veidojis visā dzīves gaitā.

Taču nebūtu pamatoti uztvert Prokofjeva jaunradi baletu jomā kā viengabalainu procesu. Viņa baletus iespējams visai reljefi sadalīt divās daļās – nosacīti *agrīnajos* un *vēlīnajos*; formālais kritērijs te ir tapšanas laiks. Tomēr atšķirību starp abām skaņdarbu grupām nosaka ne tikai (un pat ne tik daudz) hronoloģiskais faktors. Dažāds ir arī žanra traktējums, estētika, ieceres īstenojums mūzikā un, visbeidzot, adresāts, kas izvirzījis autoram gluži konkrētus uzdevumus – tos Prokofjevs sacerēšanas gaitā vienmēr mīlējis izpildīt perfekti.

Agrīnie baleti rakstīti Djačiļeva *krievu sezonām*, t.i., Rietumiem. Trīs vēlinie tapuši dzimtās zemes skatuvei, un tos pasūtījuši Krievijas teātri: Marijas (toreizējais Kirova) un Lielais teātris. Cits jautājums – kāds pēc tam bijis šo darbu ceļš pasaulē, kur tie uzvesti, kas un kā tos interpretējis: horeogrāfu piedāvāto versiju skaits un daudzveidība ir milzīga, un veidojas ļoti raiba kopaina. Tomēr šimbrīžam vēlos akcentēt tieši autora attieksmi

¹ Abu minēto baletu pilni nosaukumi, ko praksē gan bieži mēdz īsināt: *Pasaka par ākstu, kurš izāzēja septiņus [citus] ākstus* un *Teiksma par akmens ziedu*.

pret baleta žanru, idejas, kas savulaik bijušas aktuālas pašam komponistam un iemiesotas noslīpētos skaņdarbos.

Prokofjevs ir daudz domājis par šo tēmu – to apliecina sekojošas rindas: *Pie mums mīl garus baletus, kas aizņem veselu vakaru; ārzemēs dod priekšroku īsiem. [...] Šī uzskatu atšķirība izriet no tā, ka pie mums piešķir lielāku nozīmi sižetam un tā attīstībai; ārzemēs turpretī uzskata, ka baletā sižetam ir otršķirīga loma* [2: 187]. Un patiesi – visi vēlinie baleti (*Romeo un Džuljeta*, līdzīgi kā *Pelnrušķīte* un *Akmens zieds*) ir apjomīgas daudzcēlienu izrādes, piesātinātas ar sižetiskām detaļām, kas iezīmējas darbības pakāpeniskajā izvērsumā. Turklāt aiz šīs ārējās atšķirības slēpjas vēl kas vairāk – cita baleta koncepcija, kas izpaužas arī mūzikā.

Ir zināms, ka Prokofjevam pats *novatorisma* jēdziens bijis viens no galvenajiem jaunrades nosacījumiem, kredo, kuram viņš centies sekot visā mūža gaitā. Šāda pieeja noteikusi arī ārkārtīgi lielu racionālā elementa īpatsvaru. Šai sakarā var atcerēties kādu īsti *prokofjevisku* spriedumu par izgudrošanas spēju: *Izgudrošana komponistam ir gandrīz tikpat svarīga kā iekšējais saturs. Visdziļākie klasiķi bijuši vislielākie izgudrotāji. [...] grūts liktenis ir [...] komponistam, kurš nevēlas vai neprot izgudrot: ja viņam ir intonatīvs novatorisms, tad viņu pieņems, taču ne ātri; ja nav pat tā, tad viņu agri vai vēlu, bet neizbēgami nodos arhīvā* [2: 188]. Līdz ar to rodas jautājums – cik spēcīgi un kādā veidā izpaudās komponista novatorisms baleta žanrā?

Attieksmē pret Prokofjeva baletiem valda zināms stereotips. Agrīnos baletus mēdz uztvert kā novatoriskus darbus, kas atspoguļo drosmi, tiekmi apgūt neizzināto. Savukārt vēlinos baletus pieņemts uzskatīt par tradicionālas ievirzes kompozīcijām, kuru pamatā ir vēstures gaitā izstrādātie klasiskie mūzikas un teātra kanoni. Tomēr diezin vai Prokofjevs daiļrades brieduma periodā būtu vēlējies un spējis atteikties no sava pamatprincipa – nepieciešamības paust jaunu vārdu jaunā, neatkārtojamā veidā. Drīzāk komponista radošā enerģija dažādos dzīves posmos rosinājusi viņu meklēt daudzveidīgas pieejas, tajā skaitā attieksmē pret novatorismu. Tieši to apliecina baleti.

Agrīnajos baletos Prokofjevs nepārprotami izvirza priekšplānā pašu mūziku. Viņa *izgudrošana* vērsta tieši uz skaņu matēriju, nereti uz efektīgām detaļām (piemēram, *Āksta* sākumā: autors ne bez humora raksturojis to kā *sviļpšanu un šķindēšanu, it kā no orķestra pirms izrādes sākuma izslaucītu putekļus* [2: 167]. Mūzikas ideju dominante un vēlme *traktēt materiālu simfoniski* rosinājusi komponistu uz baleta *Pazudušais dēls* pamata radīt Ceturto simfoniju, kā arī simfonizēt baletu *Tērauda auļojums*, nepievēršot lielu uzmanību tā sižeta niansēm. Pat baletā *Pie Dņepras* neveiklais sižets, pēc komponista vārdiem, bijis *nevis mērķis, bet iemesls radīt proporcionālu muzikāli horeogrāfisku uzbūvi* [2: 188]. Šāds konstruktīvs uzdevums arī atspoguļo mūzikas prioritāti.

Cita aina paveras vēlīnajos baletos. Komponista meklējumiem tajos ir kompleks raksturs; sižetiskā, vizuāli teatrālā un mūzikas stihija parādās nesaraujamā viengabalainībā un mijiedarbē. Novatorisms baletā *Romeo*

un *Džuljeta* un divos turpmākajos šī žanra darbos izpaužas pirmām kārtām mūzikas režijā. Tā ieprogrammēta jau pašā nošu tekstā, un, pateicoties tieši šim faktoram, katrs balets atklāj neatkārtojamo, iekšēji vienotu sižetisko, vizuālo un muzikālo koncepciju.

Režisora talants ir visai specifisks. Tam nepieciešama organizatora enerģija, jo gan skatuves, gan ekrāna mākslā režiju veic uz sveša materiāla pamata. Izmantojot šo izejvielu, režisors koordinē laikā un telpā viņa izraudzītos mākslinieciskos elementus. Vienkāršoti izsakoties, pati materiāla atlase un sintēze jau ir individuāls radošais uzdevums, kas ietver, piemēram, tā vai cita pazīstama literārā pirmavota interpretāciju.

Mūzikas režija kā komponista radošās domāšanas veids saistīta ar īpašu pieeju režijas mākslas sniegtajām iespējām. Īstenota skaņdarba tekstā, tā izpaužas jau mūzikas materiāla raksturā – daudznozīmībā, asociatīvajās saiknēs, vizuālās iztēles rosināšanā un arī pašos izklāsta principos. Atminoties 1915. gada sadarbību ar Djagiļevu, Prokofjevs raksta: Djagiļevs *nopēla manu mīlestību uz dažādām mūzikām*. [...] "*Bet citādi taču būs aprobežotība*", – *es iebildu* [2: 152]. Mīlestība uz *dažādām mūzikām* apliecina režisoram tipisku domāšanas veidu, kas raksturīgs pašai Prokofjeva būtībai. Gluži tāpat kā komponista cildinātā *izgudrošanas* prasme.

30. gadu pirmajā pusē, tieši pirms *Romeo un Džuljetas* rašanās, Prokofjevs sacer divas kompozīcijas, kas viņa režisora talantu paceļ principiāli jaunā pakāpē. Tā ir mūzika kinofilmam *Poručīks Kižē* (1933) un mūzika lugai *Ēģiptes naktis*, kas rakstīta slavenā Aleksandra Tairova iestudējumam Maskavas kamerteātrī (1934). *Ēģiptes naktis* iezīmīgas kā tikšanās *tête-à-tête* ar Viljamu Šekspīru, kas tādējādi sagatavoja izcilā dramaturga lugas iemiesojumu baletā. Savukārt *Poručīks Kižē* kļuva par impulsu Prokofjeva jaunradei kinomūzikas jomā. Tā padziļināja viņa mākslinieciskās domāšanas komplekso raksturu, spēju vienlaikus *dzirdēt un redzēt*, ko komponists savā turpmākajā kinomūzikā (Sergeja Eizenšteina šedevros *Aleksandrs Ņevskis*, 1938, un *Ivans Bargaiss*, 1942) noslīpē līdz pilnībai. Vēlāk Eizenšteins, runājot par Prokofjevu, atzīmēs *apbrīnojamo fenomenu – spēju radīt mūzikā ekvivalentu jebkuram vizuāli tveramam fragmentam* [6: 484]. Cits viņa vērojums: *Prokofjeva mūzika ir neparasti plastiska, nekad tā neklūst par ilustrāciju: tačot vienmēr, tēliem svinīgi mirdzot, tā apbrīnojami atklāj parādību iekšējās norises, dinamisko struktūru, kurā iemiesotas notikuma emocijas un jēga. Vienalga, vai tas būtu maršs [...] vai Merkucio un Tibalda divkauja* [6: 488, 491]. To visu Eizenšteins rakstīs vēlāk. Šimbrīžam svarīgi vien uzsvērt, ka tieši abi nosauktie darbi, kas tapuši pirms *Romeo un Džuljetas*, saasināja Prokofjevam – mūziķim piemītošo režisora fantāziju un kļuva par jaunas fāzes sākumu viņa daiļradē. Viņa *izgudrotāja spējas* guva jaunu virzienu.

Baleta *Romeo un Džuljeta* pamatā ir luga. Tas atvieglo komponista darbu – trijcēlienu baleta darbība praktiski pilnībā (ar dažiem pašsaprotamiem un nebūtiskiem īsinājumiem) atbilst dramaturģiskajam pirmvariantam. Resp., no vienas puses raugoties, Prokofjevam bija it kā tikai praktisks uzdevums – spilgti un trāpīgi atveidot mūzikā nemirstīgās lugas sižeta spraigās kolīzijas, izmantojot deļai piemērotas formas. No

² Tulkojumā *Nav stāsta skumjāka pasaulē kā stāsts par Prokofjeva mūziku baletam*; pārfrāzēti Šekspīra lugas beigu vārdi *Nav stāsta skumjāka ar mīlas metu kā stāsts par Romeo un par Džuljetu*. – Red. piezīme.

otras puses, komponists nevarēja nesajust baleta žanra simfoniskās tradīcijas ietekmi, kas viņa paša daiļradei ir ļoti būtiska. Balstoties uz scenāriju, Prokofjevs simfonizējis sižetu ar mūzikā tvertām epizodēm, *kadriem, atrakcijām* (izsakoties Eizenšteina vārdiem) līdzīgi, kā to dara laikmetīgais teātris vai kinematogrāfs izcilu režisoru vadībā. Katra šāda tēlaini koncentrēta epizode atklāj būtisku momentu personāžu attiecībās vai sižeta notikumu attīstībā. Tieši epizožu montāžveida līdzāsnotatījumā izpaužas viss traģēdijas dziļums. Un ikvienai epizodei komponists atradis savu intonatīvo *atslēgu*.

Materiāla reljefā iedaba un saturiskā konkrētība Prokofjeva *Romeo un Džuljetā* izpaužas tik spēcīgi, ka mūzikai grūti piemērot citu, no scenārija neizrietošu skatuvisko risinājumu. Mūsdienās, kad daudzi uzvedumu veidotāji gatavi uz jebkuriem pārstatījumiem un isinājumiem, uz dažādavotu mūzikas apvienojumu, par panākumu ķīlu var kļūt uzmanīga sekošana paša Prokofjeva piedāvātajai *Romeo un Džuljetas* mūzikas režijai. Manuprāt, centieni izmantot konkrētai situācijai iecerētu Prokofjeva mūziku citā kontekstā jau sākotnēji lemti neveiksmei. Šī baleta partitūrā praktiski nav maznozīmīgu vietu, tā visa ir tēlaini piesātināta un apveltīta ar pašvērtību (atcerēsimies milzu popularitāti, ko uz koncertskatuves guvušas viņa simfoniskās svītas). Skaņuraksts ir piemērots arī sarežģītai plastiskai interpretācijai. Iespējams, tieši tā pašvērtības dēļ (nekādi neizpaužas praktiskā pielietojuma funkcija) teātra pārstāvji izcilo mūziku sākotnēji uztvēra kā baletam nepiemērotu. Vēsturiskajā atmiņā saglabājies ironisks Šekspīra lugas rindiņu pārfrāzējums, kas savulaik citēts teātra pirmajos mēģinājumos: *Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете...*² Tolaik arī Lielais teātris, kas komponistam bija pasūtījis baletu, lauza līgumu, aizbildinoties ar mūzikas nepiemērotību dejai (!). Pirmizrāde notika ārzemēs – Čehijas pilsētā Brno (1938). Un tikai vēlāk šo darbu *izdzirdēja* komponista dzimtenē, un sākās tā triumfa gājiens pa pasaules skatuvēm.

Nolēmis sacerēt baletu, Prokofjevs, pēc paša vārdiem, meklēja lirisku sižetu. Viņam ieteiktā Šekspīra traģēdija atbilda šim nolūkam ideāli. Patiesi, Prokofjeva baletā lirika izšķērdīgi izkaisīta daudzās smalkās emocionālās niansēs: no trausla maiguma līdz kaisles uzbangojumiem (atcerēsimies galveno varoņu daudzos duetus – ballē, pie balkona un, protams, ainā *Atvadas pirms šķiršanās*). Baletā plaši pārstāvēta arī komponistam ierastāka sfēra, proti, žanriski sadzīvīvs fons – masu dejas, kas risinās laukumā, ballē, uz ielas. Tomēr autora piedāvātās mūzikas režijas aspektā sevišķi izceļas citas epizodes; katra no tām ir ne vien unikāla šīs muzikālās traģēdijas zīme, bet arī rāda komponista novatoriskos atklājumus mūzikas režijas jomā.

Te jāmin pirmām kārtām visas galvenās epizodes, kurās jūtama nāves elpa. Starp tām ir *Brunīnieku deja* no pirmā cēliena (atcerēsimies, ka svītā šī deja saucas *Monteki un Kapuleti* un tās pamattēma ir spilgts nāvīga bezkompromisa naida iemiesojums), divas cīņas ainas un divu personāžu (Merkucio un Tibalda) bojāejas tēlojums otrajā cēlienā, kā arī sevišķi

apjomīgā, traģiskā *quasi* nāves, būtībā – Džuljetas pašnāvības aina (viss skats ar dzērienu) trešajā cēlienā. Prokofjevam pat pārmeta, ka šī baleta mūzikā ir pārāk daudz nāves. Taču to jau noteica nevis viņš, bet Šekspīrs! Mūzika vienkārši, izmantojot savus izteiksmes līdzekļus, interpretē klausītājiem un skatītājiem Šekspīra lugu ar īsti šekspīrisku vērienu.

Mūzikas režijas veiksme nenoliedzami ir arī *akvarelstilā* veidotais *Džuljetas meitenes* portrets pirmajā cēlienā. Viņas pirmais uznāciens atklāj baleta liriskajam personāžam negaidītu stūrainas, draiskas pusaudzes tēlu. Tādējādi turpmākā galvenās varones psiholoģiskā evolūcija, kas izriet no Šekspīra teksta, Prokofjeva mūzikā parādīta sevišķi dziļi un daudzšķautņaini.

Katras ainas skaņuraksta novatorismu nosaka kāds īpašs paņēmieni, kas saistīts gan ar šīs epizodes plastisko temporitma veidolu, gan tās uzbūvi un atmosfēru. *Džuljetas meitenes* tēlojumā būtisks ir pirmās tēmas motoriskais tokātiskums ar taisnvirziena kustību pa gammveida pasāžām Do mažorā un atsperīgām kadencēm. *Bruņinieku dejā* sevišķi svarīga ir faktūra un ritms. Merkucio nāves ainas kodols ir jautro vadintonāciju traģiska transformācija – nesenis, īsti renesanses laikmetam raksturīgais dzīvesprieks it kā gūst atveidu greizā spogulī. Tibalda nāves ainas noslēgumā vienas saskaņas 15 atkātojumi rada fiziski jūtamā zvēra agonijas iespaidu, ko pēc tam nomaina sēru marša *raudas*, veltītas visiem jau salauztajiem likteņiem. Savukārt *Džuljetas* ainā ar dzērienu, kas apbrīnojami spilgti aizstāj viņas traģisma pilno monologu Šekspīra lugas kulminācijā, ostinato uztverams kā lēna un neatgriezeniska ieslīdēšana nebūtībā...

Ievēribu, protams, pelnījis arī citu epizožu mūzikas materiāls. Tomēr jau minētie piemēri skaidri parāda, kādā virzienā vērsta komponista *izgudrotājspēja* šajā skaņdarbā. Autors ar mūzikas līdzekļiem veido topošā iestudējuma režijas koncepciju gan detaļās, gan kopumā.

Ne mazāk interesantu vielu pārdomām sniedz Prokofjeva nākošais balets *Pelnrušķīte*, lai gan tajā, atbilstoši scenārijam, valda gluži citi principi. Turklāt saikne ar slaveno Šarla Pero pasaku, kas ir libreta pamatā, atklāj tikai vienu, virspusēju darba satura līmeni – tā iemiesojums mūzikā ir krietni sarežģītāks, daudzšķautņaināks un dziļāks. Prokofjevam šī nav tikai labestīga bērnu pasaka, bet poēma par mīlas varenību, fabula par labo un ļauno, darbs, kurā savijas realitāte, fantastika un satīra. Un tas viss atklāts ar mūzikas līdzekļiem, proti, *ielikts jau partitūrā*.

Pelnrušķīti, līdzīgi kā *Romeo un Džuljetu*, caurstrāvo skaista mūzika, kas bieži skan arī koncertizpildījumā – kā simfoniskā variantā, tā kamerversijā. Taču vienlaikus šis ir īsti teatrāls darbs, kura mūzikas režiju veidojis meistars. Tas attiecas gan uz uzbūvi, gan arī, jo īpaši, uz baleta skaņurakstu. Pati efektīgākā autora ideja baletā *Pelnrušķīte* ir tīša dažādu stilu konfrontācija. To mijiedarbē un pretstatos attīstās mūzikas sižets.

Reiz kādā karaļvalstī, kādā zemē... – tā sākas pasakas. Notikumi tajās risinās nosacītā laiktelpā, un gan stāstnieks, gan klausītājs labprāt akceptē šos *spēles noteikumus*. Baletizrādes *noteikums* ir deja, un Prokofjeva skaņās tvirtā pasaka galvenokārt sakņota dažādos gluži konkrētos dejas žanros. Tomēr šim dejiskumam nepavisam nav tikai fona raksturs, bet īpaša saturiskā slodze.

Viens no mūzikas slāņiem rada darbības vietas skanisko atmosfēru. Stilizētās dejas pirmajā un otrajā cēlienā (gavote, burē, paspjē, pavana, kurante, menuets) ievirza klausītāja fantāziju rokoko laikmetā, reveransu un kurtuāzas nosacītības karaļvalstī, vienaldzīgā pasaulē, kurā nevienu neinteresē galveno varoņu jūtas. Trešajā cēlienā, kad princis savas mīlotās meklējumos dodas ceļojumā pa visu pasauli, darbības vieta mainās – un mainās arī skaņuraksts: parādās citas dejas (austrumnieku, spāņu)...

Otrs deju mūzikas slānis atveido pasakas galveno varoņu iekšējo pasauli. Šajā gadījumā deju hronoloģiskajām un ģeogrāfiskajām saknēm nav nozīmes. Dedzīgā prinča dvēseli skaņās pauž mazurka ar tās aso ritmu un galopi, kas pasvītro jaunā varoņa dinamismu. Apjomīgie poētiskie valši visos trijos cēlienos saistīti ar Pelnrušķīti. Tos caurvij viņas sapņi, viņas biklās cerības uz laimi, viņas priekšnojautas un papildījums mīlestībā (trešā cēliena beigu dueta lēnais valsis). Prokofjeva baletā Pelnrušķīte, kas ir tikai pasaku tēls, tieši poētiskajos valšos iegūst reāla cilvēka izsmalcināto sievišķību, dažā ziņā sasaucoties ar Natašu Rostovu no Ļeva Tolstoja *Kara un miera* – arī viņas dvēsele iekvēlojas pirmās balles valsī.

Trešo mūzikas slāni veido epizodes, kurās atspoguļojas šim baletam būtiskā taustāmi reālā pasaule. Tā aptver atsevišķu personāžu muzikālos raksturojumus, portretus un ainiņas, trāpīgus dzīvu, kolorītu cilvēku skicējumus. Prokofjevs rakstīja: *Es centos tā atainot mūzikā maigo, sapņaino Pelnrušķīti, viņas biklo tēvu, piekasīgo pamāti, iecirtīgās, draiskās māsas, dedzīgo jauno princi, lai klausītājs nebūtu vienaldzīgs pret viņu neveiksmēm un priekiem* [4: 250]. Starp šādām patiesi teatrālām pērlēm var minēt motorisko, skercozo duetu *Pas de châte* (māsu strīds šalles dē!), prinča otrā cēliena uznācienu un variāciju, ko papildina komponista remarka īsta režisora garā – *princis apsēžas uz troņa kā seglos* – taču it īpaši *Deju stundu* no pirmā cēliena; tās pamatā ir gavotes mūzika divu tapieru vijolnieku šaržētā atskaņojumā tieši uz skatuves.

Visbeidzot, ceturtais slānis – tā ir fantastiskās pasaules mūzika, kas Prokofjevam arī ir lieliska. Sevišķi tas attiecas uz vienu no būtiskākajiem muzikālajiem portretiem – labās fejas ubadzes mūziku: sastingusi divu harmoniju ietvaros, tā it kā izstāro apburošu gaismu. Interesanti, ka Gaļina Ulanova, iestudējot titulpartiju, pēc pašas vārdiem, *mēģināja pierunāt Prokofjevu atdot Pelnrušķītei brīnišķīgo fejas ubadzes tēmu, bet pilnīgi veltīgi. [...] Ja viņš šo tēmu redzēja vai dzirdēja kā fejas ubadzes tēmu, tad nebija šai pasaulē tāda spēka, kas spētu viņam iedvest par to šaubas* [5: 436–437]. Slavenās balerīnas atmiņas ir ļoti interesantas Prokofjevam raksturīgās mūzikas režijas, mūzikas teatrālisma plāksnē.

Tās varētu būt pamācošas arī daudziem laikmetīgajiem horeogrāfiem, kuri, sekojot kāda sižeta izvirzītiem lokāliem uzdevumiem, gatavi bez apdoma jebkuru mūziku ievietot tai sākotnēji svešā kontekstā.

Cita un, domājams, vissvarīgākā, autoram visdārgākā fantastiskā epizode baletā ir pulksteņa sitienu aina pusnaktī. Komponistam izvirzītais uzdevums prasīja efektīgu orķestrāciju. Uz daudzslāņu ostinato (pulksteņa vēzekļa, arī pulksteņa mehānisma kustības atveida) fona noris divpadsmit no pulksteņa izlēkušo rūķišu deja; dzirdami arī paši pulksteņa sitieni – drūmi, zemā reģistrā, ar sekojošu reverberāciju, ko ataino slidoši disonanti akordi čellu, trombonu un basklarnetes partijā. Pulksteņa sitieni pusnaktī ir ne tikai visspilgtākā simfoniskā epizode baletā. Tā ir arī izrādes dramatiskā, pat filozofiskā kulminācija. Komponists un režisors vienā personā to *izdzirdējis* un *ieraudzījis*, meklējot ceļus, kā iespaidīgi paust ideju par laika neatgriezenisko ritumu.

Lugas (Šekspīra traģēdijas) un pasakas tvērums skaņās, protams, orientē uz atšķirīgiem simfonizētas, sižetiskas baletizrādes variantiem. Mūziķa fantāzija abos gadījumos vērsta nebūt ne tikai uz *svaigas* mūzikas radīšanu. Autors visu laiku nodarbojas ar režijas eksperimentiem, piedāvājot nošu tekstā savu *atslēgu* topošās izrādes koncepcijai. Komponista pēdējais balets demonstrē jaunu šo centienu fāzi.

Balets *Akmens zieds* tapis Prokofjevam ļoti grūtā laikā. 1948. gada 10. februārī PSKP centrālkomitejas politbirojs pieņēma iznīcinošu lēmumu, kas apvainoja viņu (līdzās Dmitrijam Šostakovičam, Aramam Hačaturjanam un citiem ievērojamiem valsts mūziķiem) formālistiskos izkropļojumos, antidemokrātiskās tendencēs, kas ir svešas *padomju tautai un tās mākslinieciskajai gaumei*.³ Sekoja raksti avīzēs, aizliegumi atskaņot mūziku, un var tikai iztēloties, cik ļoti pasaulslaveno komponistu pašā spēku briedumā satrieca prasība faktiski atteikties no viņa mūziķa – novatora būtības. Šādos psiholoģiskā spiediena apstākļos Prokofjevs sāka darbu pie pēdējā baleta.

Akmens zieda sižeta pamatā ir vairāku Urālu pasaku motīvi no Pāveta Bažova grāmatas *Malahita šķirstiņš*. Libretu izstrādāja komponista dzīvesbiedre Mira Mendelsone-Prokofjeva kopā ar baletmeistaru Leonīdu Lavrovski; taču tas izrādījās pārāk līdzīgs mozaīkai, pārblīvēts ar sižetiskām detaļām. Lavrovskis bija iecerējis pirmām kārtām efektīgu šovu, kas piesātināts gan ar teiksmainas fantastikas, gan reālistiski tvertas sadzīves motīviem. Protams, bija grūti visam šim materiālam rast kopsaucēju skaņās, piemērojot dinamisku mūzikas režiju.

Baletu jau sākotnēji bija plānots veidot kā spilgtu, vērienīgu nacionālā kolorīta izpausmi. Turklāt, sekojot apjomīgā libreta izvirzītajām prasībām, komponists līdzās speciāli sacerētai mūzikai izmantoja Urālu folkloru un dažus savus agrīnos darbos. Viens no galvenajiem pārmetumiem, kas Prokofjevam adresēti *Akmens zieda* dēļ, saistīts ar baleta fragmentārismu, mozaīkveidību; šī īpatnība izriet no tā, ka izvērstu formu (ainu, skatu, epizožu) ietvaros šoreiz tiek eksponēts pārlietu liels tematiskā materiāla klāsts.

³ Pilnu lēmuma tekstu sk. laikrakstā *Pravda (Правда)*, 1948. gada 11. februāra numurā.

Varētu šķist, ka līdz ar to radīt mūzikas režijas ziņā kompaktu skatuves darbu, uz ko tiecās Prokofjevs, ir neiespējami. Un pirmizrāde (1954), kas notika jau pēc viņa nāves, šo pieņēmumu apstiprināja. Un tomēr – viss nav tik viennozīmīgi.

Padomju Savienības teātros *Akmens zieds* iestudēts divās versijās. Pirmā, ko veidojis Leonīds Lavrovskis, panākumus neguva. Viņa izrāde bija dekoratīva, bet izplūdusi, bez *iekšējā nerva*, kaut arī iestudētājs un vienlaikus libreta līdzautors sāka darbu pie tās vēl komponista dzīves laikā. Toties otra versija, ko radījis Jurijs Grigorovičs (1957), *Akmens ziedu* it kā atklāja no jauna. Šis baletmeistars būtiski mainīja uzbūvi (četrčelienu baletu pārvērtā par trijčelienu, no 46 numuriem 10 svītroja, dažus saīsināja vai mainīja vietām), bet, galvenais, faktiski piedāvāja citu koncepciju, kuras centrā bija ne vairs ilustratīvi dekoratīvā, bet psiholoģiskā sfēra. Balstoties uz Prokofjeva mūziku, Grigorovičs pats simfonizēja izrādi.

No tā izriet negaidīts un būtisks secinājums: lai gan baleta formu komponists tiešām nebija noslīpējis, tomēr pašu mūzikas materiālu viņš bija pārdomājis un izstrādājis atbilstoši noteiktai koncepcijai. Mēģināsim šo koncepciju formulēt.

Atrast jaunā baleta mūzikas režijas *atslēgu* šoreiz bija visai grūts uzdevums; tās meklējumos Prokofjevs no libreta izklidētajiem motīviem izraudzījās vienu pamatdomu – daiļrades prieka ideju [3: 257], kas iemiesota meistarā Daņilas centienos izprast skaistuma noslēpumu, t.i., mākslas noslēpumu. Citas baleta tēlu sfēras ir noslēpumainā un varenā dabas pasaule kā iedvesmas, taisnīguma, dzīves spēka avots; cilvēciskā mīla, kas piemīt Katerīnai; zemiskais ļaunums, kas raksturīgs muižas pārvaldniekam Severjanam; apkārtējās reālās dzīves virpulis. Visas šīs satura līnijas veido fonu pamatidejas kristalizācijai, izceļ to. Atbilstoši šādai pieejai par galveno personāžu kļūst Varakalna Saimniece – skaistuma un radošo meklējumu simbols. Satikšanās ar viņu atver māksliniekam dailes pasauli, ar kuras palīdzību Daņila sasniedz pilnību.

Tieši šādu baletu arī iestudēja Jurijs Grigorovičs. Taču pārsteidzoši, ka otrās versijas galvenais mākslinieciskais atklājums vienlaikus bija svarīgākais dzinulis Prokofjevam mūzikas sacerēšanas procesā. Lavrovskis atceras, kā komponists uztraucies, sākot darbu pie baleta: *Ziniet, mani jau drīz sāks mocīt Varakalna Saimnieces tēma; kāda tā būs, vēl nezīnu, bet tā drīz sāks mani mocīt...* Bet pēc neilga laika: *Ziniet, – viņš man uzsauca, – es atradu Saimnieces tēmu! Lūk, kāda tā ir!* [1: 520] Šajā atradumā, ko komponists uztvēra kā atklājumu, kā debesu dāvanu, arī slēpjas *atslēga* uz viņa radīto skaņdarbu.

Saimnieces vadtēma, kas pašam Prokofjevam ļoti patika, ir īsts viņa melodikas šedevrs. Tās straujajā lidojumā (rodas sajūta, it kā būtu atlaista atspere) un tembra nokrāsā (trompetes) apvienojas spēks un skaistums. Šis materiāls, kas iemieso mūzikas galveno ideju, baletā skan daudzkārt un atbilstoši autora iecerei pavada visspēcīgā fantastisko varoni visos aktīvās darbības momentos. Tēma piedzīvo dažādas transformācijas, izjaucot

priekšstatu par statiku, par nespēju gūt attīstību mozaīkveida mūzikas ietvaros...

Prokofjevam neizdevās ieraudzīt uz skatuves savu beidzamo baletu. Neizdevās viņam arī noslīpēt līdz pēdējam autora versiju, kas, iespējams, jau vīdēja iztēlē. Nebija komponistam tik daudz spēka, lai atteiktos no uzspiestajām ideoloģiskajām prasībām daiļradei grūtajā 1948.–1950. gada periodā. Tomēr otrs, Grigoroviča veidotais iestudējums pierādīja, ka pašā *Akmens zieda* partitūrā, pašā mūzikā jau ir viss, lai rastos spilgta, režijas ziņā pārlicinoša izrāde.

Un pats galvenais secinājums, ar ko vēlētos noslēgt Prokofjeva vēlino baletu apskatu. To novatorisms slēpjas ne tikai (un pat ne tik daudz) nenoliedzami augstvērtīgajā mūzikā, cik izraudzīto sižetu mūzikas režijā, centienos jau nošu tekstā ietvert potenciālo izrādes tēlu. Šai ziņā katra aplūkotā baleta partitūra ir unikāla.