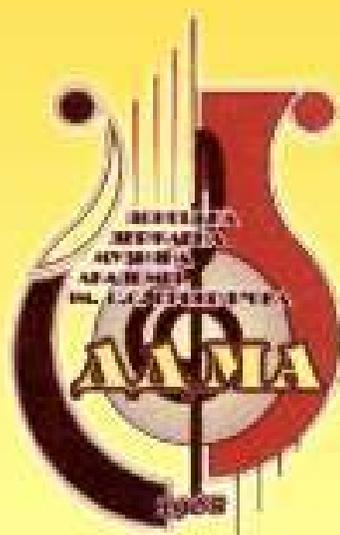


МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

ДО 120-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
С. С. ПРОКОФ'ЄВА

ВИПУСК 11



Донецьк - Львів
2011

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені С. С. ПРОКОФ'ЄВА
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. ЛИСЕНКА

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

До 120-річчя від дня народження
С. С. Прокоф'єва

Збірник наукових статей

Випуск 11

Донецьк-Львів
Юго-Восток
2011

УДК 78.01:78.03:78.07:78.071.1

ББК 85.31

М 89

Редакційна колегія:

Пилатюк І. М. — народний артист України, член-кореспондент Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (головний редактор);

Скрипник О. В. — заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва (заступник головного редактора);

Кияновська Л. О. — доктор мистецтвознавства, професор;

Козаренко О. В. — доктор мистецтвознавства, професор;

Цалай-Якименко О. С. — доктор мистецтвознавства, професор;

Качмарчик В. П. — доктор мистецтвознавства, професор;

Москаленко В. Г. — доктор мистецтвознавства, професор;

Гребеньков Г. В. — доктор філософських наук, професор.

Редактор-упорядник:

Тукова Т. В. — проректор з наукової роботи Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, кандидат мистецтвознавства, професор.

*Рекомендовано до друку вченою радою
Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва
(протокол № 3 від 26.10.2011 р.)*

*Свідоцтво про державну реєстрацію
Серія КВ № 17000–5770 ПР*

*Збірник внесений до нового Переліку наукових фахових видань України
в галузі мистецтвознавства*

Постанова Президії ВАК України № 1-05/8 від 22.12.2010 р.

Бюлетень ВАК України, 2011, № 2

© Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва, 2011

© Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2011

I. Естетико-культурологічні та жанрово-стильові проблеми творчості С. С. Прокоф'єва

М. Д. Копиця

С. ПРОКОФ'ЄВ І Р. ГЛІЕР. ФАКТИ ЛИСТУВАННЯ, ПОВЕРНЕНІ З НЕБУТТЯ

Взаємини С. Прокоф'єва і Р. Глієра — факт давно відомий і незаперечний. У різних виданнях наводяться історії дитинства Сергія Сергійовича і перші професійні кроки в музичний світ на заняттях з Глієром у Сонцовці. Про це згадує у своїй автобіографії сам Прокоф'єв, а згодом — автор масштабної і до теперішнього часу неперевершеної монографії, музикознавець І. Нест'єв. Здавалося би все ясно: сонцівська сторінка біографії композитора перегорнута. Але це не зовсім так.

У великому, далеко не до кінця вивченому інформаційно безцінному архіві Р. Глієра в Москві, несподівано відкрилось листування Прокоф'єва з Глієром сонцівського періоду. На жаль, зворотні епістологічні матеріали знаходяться в архіві Прокоф'єва в Російському державному архіві літератури і мистецтва, що досі заборонені до користування, а також розпорошені по кількох архівних і приватних сховищах Англії, Франції, Америки.

У архіві Глієра знаходяться 25 кореспонденцій Прокоф'єва (фонд 2085, справа 1, одиниця зберігання 877), крайні дати яких: лютий 1903 — лютий 1915 років. Цей факт розвінчує міф № 1 про спілкування обох митців тільки кілька років дитинства юного Серьожи. Сонцевський період листування закінчився 1910 роком з причини смерті батька Прокоф'єва Сергія Олексійовича.

«Многоуважаемый Рейнгольд Морицевич! Пишу Вам из Сонцовки, где мы находимся с первых чисел августа. Еще в феврале месяца папа, приехав в Пбг¹ заболел и лег в больницу. Ему сделали две операции, а в конце июля он скончался от оказавшегося рака. Теперь мы

¹ Петербург. Тут і далі, цитуючи листи, намагались зберегти важливі орфографічні ознаки прокоф'євської стилістики, за виключенням букви ь (ять), прийнятої в тодішніх текстах.

кончаем в Сонцовке ликвидацию дел...», — інформує улюбленого вчителя Сергій Сергійович в листі літа 1910 року.

Листування продовжується майже до від'їзду Прокоф'єва за кордон у 1918 році — у час трагічних революційних катаклізмів.

Листуванням із Сонцовки взаємини композитора з Україною не закінчились, вони перейшли у творчість, де проявлялись надзвичайно своєрідно і ностальгічно. Митець часто згадував Сонцовку, її природу, особливо у період весняного буння. Згадаймо автобіографічні спогади майстра, де він з теплою розповідає про дружні стосунки із сільськими дітьми, школу, якою опікувалась мама у Сонцовці, але найпроникливіші слова звернені до природнього ландшафту цього мальовничого донецького краю: «Когда весной 1878 года таратайка, запряженная четверкой, ввезла родителей в Сонцовку, их поразила красота цветущей степи. Я помню этот край четверть века позднее: и тогда еще в одном сонцовском имении оставалось несколько десятков, а может и вся сотня гектаров целины — степи, не тронутой плугом; в конце апреля, в мае она пестрела тысячами полевых цветов, а позднее, летом, высоко вставали седые ковыли. <...> цветные ковры чередовались с зелеными полями пшеницы, вплоть до далекого плоского горизонта. Иногда попадались невысокие курганы, памятники степных кочевников. В них случалось находить утварь и старинные монеты» [1, с. 21].

Джерелом натхнення для композитора було й донецьке село — пісні, танці, народні обряди, церковний ритуал — все це закладалось у генетичну пам'ять з народження і своєрідно актуалізувалось у мелодиці балета «На Дніпрі», або своєрідній донецькій говірці опери «Семен Котко».

З відомих у вітчизняній історіографії джерел про життя і творчість С. Прокоф'єва можна припустити, що листи Сергія Сергійовича повністю ніде не зафіксовані і не проаналізовані. Окремі згадки про них, хоча без бібліографічних посилань, подаються в монографії І. Нестьєва, з чого робимо висновок, що музикознавець користувався матеріалами, які ще не потрапили до архіву.

Що ж нового і до цього часу невідомого приховалось у листах Прокоф'єва? Ознайомившись і проаналізувавши двадцять п'ять епістол, робимо висновок, що вони виконують майже всі найважливіші функційні якості епістологічних документів. За кожним листом — не тільки особиста доля дописувачів, у них «запеклась кров подій», віддзеркалені історичні катаклізми тої непростой доби, гаряча хроніка з цікавими сюжвилинними деталями, спостереженнями щодо психології творчості, творчої лабораторії, розмислів над майбутнім і вже написаним твором, спонтанно-мистецькі одкровення, гра розуму і сплеск чуття, багатий матеріал для реконструкції сторінок біографії. Але головне, що всі ці події не призначені для широкої аудиторії — і тим цінні в одному примірнику.

Останнім часом наука епістологія вийшла «з історичної тіні», все більше приваблюючи до себе дослідників, широкі кола зацікавлених читачів. Радість роботи з поживклими від часу папірцями недописаних нотаток, нотними сторінками аркушів і пошкоджених неблаганним часом листів, з лупою читаючи нерозбірливий почерк — все це зрозуміє тільки той, хто навчився входити до чарівної країни віртуального минулого, проживаючи фрагменти життя дописувачів, розмірковуючи над обставинами їх життя.

Листи С. Прокоф'єва раннього періоду його формування як особистості, митця, дають можливість простежити як йшло становлення маленького вундеркінда, згодом юнака-студента. Через епістоли простежується самостійність і неординарність мислення майбутнього генія, етика відносин з рідними і наставниками, особлива енергетична наповненість прокоф'євського слова, його життєдайна, оптимістична спроектованість до світу, бажання берегти час у запрограмованій працездатності.

Події і факти, віддзеркалені у 25 листах, достатньо цікаві і насичені. Але найважливішими для цього періоду формування Прокоф'єва як митця і людини, виділимо три — вчителі і друзі, перші творчі опуси та факти життєвої біографії.

Не секрет, що на кожного з нас, особливо у ранньому віці, тобто, періоді інтенсивного формування, впливають різні особистості — хтось залишає менший слід в юнацькій пам'яті, а хтось доленосно формує наше майбуття.

Були такі особистості і у Прокоф'єва. Через листи ми відчуваємо надзвичайну притягальну силу впливу на юнака постаті С. І. Танєєва, якого називають великим наставником молодого генія.

І. Нестьєв, йдучи за розповідями самого Прокоф'єва, в монографії вказує на факт пошуку матір'ю Сергія Сергійовича достойного вчителя з музики. Після успішних спроб написати серії фортепіанних п'єсок, вальсів, маршів, намагання створити опери «Великан», «На пустынних островах», Марія Григорівна зрозуміла, що другий «700-рублевий рояль Шредер», регулярні постачання нотної літератури з Москви до Сонцовки та її особисті заняття з сином — вже замало і хлопчику потрібні серйозні кроки в музичний світ. Був знайдений контакт через знайомих з учнем С. І. Танєєва Ю. Померанцевим², але заняття не склались. «Хотелось сочинять оперы с маршами, бурями, страшными сценами, а тут связывали по рукам и ногам какой-то скучной канителью», — напише Прокоф'єв в автобіографії [1, с. 64]. Правда, по-

² Померанцев Ю. С. (1878–1933) — композитор, диригент балету Великого театру в Москві (1912–1918).

зтивним у контактi з Померанцевим було те, що Серьожа з Марією Григорівною познайомилися з С. І. Танєєвим. Близький контакт з видатною людиною, якою був Сергій Іванович, його мудрість, такт, культура, етика у спілкуванні і безмежна відданість мистецтву вразила молоду душу Прокоф'єва. Сергій Сергійович не раз шукав нагоду зайти додому до композитора, який мешкав в одному з провулків на Пречистинці, почути його поради, зауваження, настанови. «Многоуважаемый Рейнгольд Морицевич! — звертається в листі до Глієра вже студент Петербурзької консерваторії Сергій Прокоф'єв. — Мне очень бы хотелось Вас повидать и если Вы в Москве, то напишите, пожалуйста, мне, и мы заехали бы в Москву. Также я хочу побывать у Сергея Ивановича, он как-то зимою был в Петербурге и сказал мне, что когда буду в Москве, чтобы зашел к нему» (лист від 29 квітня 1907 року).

На все життя Прокоф'єву запам'яталась одна зустріч, коли «милейший профессор был как всегда ласков, благостен, иногда чуть насмешлив. <...> Играли симфонию в 4 руки. Много Глиэр помог. “Браво! Браво! Только вот гармонизация довольно простая. Все больше... хе-хе... первая да пятая, да четвертая ступени”. Вот это маленькое хе-хе сыграло совсем большую роль в моем музыкальном развитии. Оно запало вглубь, уязвило и пустило ростки» [1, с. 85], — зауважить самолюбивий юнак про колосальний вплив, що мали на нього кілька коротких, але таких корисних і значущих спілкувань з С. І. Танєєвим.

Якщо С. І. Танєєва можна назвати першим наставником, то Р. М. Глієр по праву залишається першим вчителем молодого композитора. Розум, талант музиканта, природжене вміння бути великим Учителем, який окрім Прокоф'єва виховав цілу плеяду видатних композиторських постатей (згадаємо класиків української музики Б. Лятошинського і Л. Ревуцького), — все це вивищує фігуру Р. М. Глієра, на жаль, майже забуту сьогодні в музичному середовищі Росії. Розглянемо чотири важливих принципа, або секрета педагогічної практики Глієра, що яскраво віддзеркалюються з листування.

Перший з них — шукати шляхи до серця і душі учня в орбіті його позамузичних захоплень. З листів Серьожи до вчителя дізнаємося, що це — фотографія, філателія, збирання і вивчення гербаріїв, прогулянки на конях, розповіді про цікаве, написання віршів. «Очень благодарен за присланные мне марки, — пише в листі від 29.03.1903 року Прокоф'єв, — их оказалось такое множество, что до сих пор не могу их сосчитать и рассортировать. Между ними оказались такие иностранные, каких у меня до сих пор не было, например, из Мексики, из Индии, Канады, Новой Зеландии, Дании, Цейлона и многих других мест. Позвольте предложить Вам бесплатное кресло 1-го ряда во всех моих

спектаклях». Або: «Ваши фотографии я проявил и они уже более или менее готовы и через неделю я Вам их пришлю. На всех Вы похожи и вообще снимки вышли не дурные: хуже других тот, на котором Вы вдвоем с Марией Робертовной³». Хлопчик з нетерпінням чекає на вчителя, турбується «каким поездом выедете из Москвы» та хоче зацікавити Глієра: «С нетерпением жду Вашего приезда в Сонцовку. У нас хорошая погода и мы часто катаемся верхом» (там само).

Другим важливим методичним принципом Р. М. Глієра у спілкуванні з Прокоф'євим було закладання навичок знайомства і гри учня і вчителя в чотири руки творів світової класики, на основі класичної мелодики писати диктанти і ненав'язливо подавати ази музично-теоретичних вчень, ази інструментознавства, оркестровки тощо.

«Многоуважаемый Рейнгольд Морицевич! Посылаю Вам номера несделанных задач Аренского. Прошу Вас отметить на листке те, которые я должен сделать. А также посылаю вам бандеролью задачи сделанных мною на этой неделе и прошу Вас их поправить», — інформує учень свого вчителя у лютому 1903 року. З цього першого листа Прокоф'єва до Глієра можна зробити висновок, що заняття після літнього перебування Рейнгольда Морицевича в Сонцівці 1902 року, продовжувались заочно. Пізніше Прокоф'єв з великою теплою згадає заняття з учителем, який був «более гибок, чем Померанцев» [1, с. 70]. Заняття були не нав'язливими, будувались у формі питань учня і відповідей учителя, гри вчителя на скрипці, або на фортепіано. Пізніше, Глієр почав привчати Серьожу імпровізувати, як у них звалось «фантазувати за роялем». «Это наилучшее и наидрагоценнейшее, — напише Глієр дружині в листі, — что передаю его чистой детской душе»⁴.

Особливо в заняттях з Глієром Прокоф'єву подобалось, що вчитель сам зранку до 11 години вправляє за фортепіано, або пише музику. А після занять вони грали в крокет або шахмати, стріляли на несправжніх пістолетах на дуелі, чим Рейнгольд Морицевич підкоряв серце талановитого хлопчика. До всього, чим займався або захоплювався Серьожа, Глієр ставився уважно і з невдоволеною зацікавленістю.

Щирість у відносинах Глієра викликала повагу і довіру учня, бажання дізнаватись про всі творчі досягнення Рейнгольда Морицевича навіть тоді, коли Прокоф'єв стане студентом, а Глієр поїде до Німеччини для продовження навчання. «Последние дни в Петербурге слышал от многих о Глиэр-абенд, но никаких подробностей узнать не мог. Знаю только, что был очень удачный и что на программе был портрет автора. Обращаюсь к

³ Марія Робертівна Ренквіст — дружина Р. М. Глієра.

⁴ «Сов. музыка», 1965, № 11, с. 62.

Вам, как к человеку, ближе стоящему к делу и если у Вас осталась программа, то ради Бога, пришлите ее мне» (приблизно липень 1907 року). Цей лист Прокоф'єв направляє Глієру із Сонцовки до Німеччини, а через рік інтенсивних листувань, він отримує безцінний подарунок — можливість ознайомитись з нотами нової симфонії Глієра «Ілля Муромець». «Ваша симфония была взята, просмотрена, проиграна и теперь водворена обратно. Сначала я ее просмотрел дома один, затем проиграл ее у Мяковского с Крыжановским и, наконец, она попала уже к Крыжановскому. Мне очень нравится в ней самое начало с широкой главной партией, ход мне нравится меньше, а побочная партия опять очень хороша. Форму вариаций я вообще недолюбиваю и сам никогда не пишу. Но Ваши я играл с удовольствием, благодаря очень хорошей теме. Наконец, финал вовсе не так страшен, как о нем говорили. Вообще мне очень хочется поскорее увидеть симфонию в четырехручном переложении — мы бы ее с Мяковским уж поиграли как следует» (19.11.1908).

Наступний третій, найважливіший, принцип Глієра — не забороняти писати учневі, що хочеш, навіть якщо впевнений, що якість творчого продукту від цього може постраждати. Саме тому в листах Прокоф'єва відчувається відвертість та щире бажання ділитися з вчителем усім своїм композиторським доробком. «К приезду мамы я окончил скрипичную сонату, — інформує 11-річний композитор в листі від 29.03.1903 року, — несмотря на то, что 1-я часть в *c-moll*, финал я написал в *C-dur*, т. к. *presto* у меня не выходило в миноре. У Чайковского 2-я симфония также начата в *c-moll*, а окончена в *C-dur*. Еще я написал вторую песенку из 2-й серии. Музыкальный диктант мне очень нравится и пока идет легко».

Із листування стає очевидним, що творчі стосунки Глієра і Прокоф'єва у подальші роки не тільки не припиняються, але стають ще міцнішими. «Лядову своїх сочинений не показываю, т. к. за них он, вероятно, выгнал бы меня из класса. Лядов крепко стоит за старую, спокойную музыку и дороже всего ценит хорошее голосоведение да логичность последовательностей. А новую музыку с интересными гармониями и неожиданностями он ругает на чем свет стоит. Мои последние вещи как раз туда принадлежат, так что предпочитаю уж лучше совсем не показывать» (лист від 10.02.1908 року). Крім цього відвертого листа Прокоф'єв не раз висловлює бажання показати саме Глієру (і Сергію Івановичу Танєєву) свої твори. Мабуть чекаючи саме від цих митців добрих побажань і зацікавлених зауважень.

Із листів дізнаємося про написання скрипкової сонати (1903 рік), опери «Ундіна», яку піддавав переробці по мірі професійного зростання («старое не нравится, пишу все заново, серьезнее и с проведением

лейтмотивов» (1905 рік), нової симфонії (1908 рік), симфонієти («сизу в Сонцовке и “творю” симфониэтту. Состоит из пяти небольших частей для небольшого оркестра. Всего 130 страниц партитуры» (14.07.1909), оркестрової п'єси «Сни» (1910 рік) та цілої серії фортепіанних творів, серед яких «Сказка», «Отчаяние». «Наваждение», які відомі на весь світ, стали класичним репертуаром сучасних піаністів.

Симфонія *e-moll*, доля якої найбільше хвилювала молодого композитора, була написана в Сонцовці влітку 1908 року. Прокоф'єв настійливо домагався виконання цього твору: «...теперь (да и всю осень) хлопоту об исполнении своей симфонии. Все конечно зависит от Глазунова — от него ход и в Придворный оркестр, и в Шереметьевский, и в консерваторский. Но чтобы он сделал что-нибудь надо это постоянно подталкивать. А посему я уже совершил на него свыше 15-ти набегов, результатом чего исполнение финала обеспечено» (грудень 1908 року).

I, нарешті, останній, четвертий принцип Глієра-вчителя — стати другом своєму учневі не тільки під час занять. Але й у подальші роки спілкування, всіляко допомагати виходу творів молодого автора на концертну естраду, до слухача, отримати неупереджені відгуки в пресі.

У листі Прокоф'єва від 1907 року, учень поздоровляє молодого батька Рейнгольда Морицевича з народженням сина, радить назвати Ріхардом (саме на цей час припадає захоплення Прокоф'єва творами Вагнера). «Поздравляю Вас с сыном! Нареките ему, пожалуйста, имя Рихард: Рихард Вагнер, Рихард Штраус — очень легко произносится и красиво звучит: Рихард Глиэр — по-моему, тоже прекрасно!» (липень 1907 року). Глієр назвав свого сина Робертом, майже виконавши побажання учня.

Червоною ниткою по листуванню проходить тема всілякого захоплення Глієром на демонстрацію творів Серьожки на Беляєвському гуртку, Вечорах сучасної музики («иногда бываю у современников... и где мои вещи имеют большой успех. Завтра понесу туда первую часть своей новой сонаты» (22.04.1908). «На днях на концерте современников пойдут мои семь фортепианных пьесок и исполняют их будет автор» (19.11.1908). I першу рецензію (Каратигіна)⁵ Прокоф'єв відсилає в листі саме вчителю. Рецензія настільки прозорлива, написана рукою блискучого критика-музиканта, якому вдалося пророчо розгледіти в перших опусах талановитого студента риси його майбуття, що варто навести кілька абзаців із цієї статті:

«Молодой автор, еще не закончивший своего художественного образования, принадлежит к крайнему направлению модернистов заходит в своей смелости и оригинальности гораздо дальше современных

⁵ Каратигін В'ячеслав Гаврилович (1875–1925) — музичний критик, композитор та педагог.

французов. Крупный несомненный талант сквозит во всех причудах этой богатой творческой фантазии, талант еще не уравновешенный, еще отдающийся каждому порыву, увлекающийся экстравагантными звуковыми сочетаниями, с большой ловкостью находя логичную основу для самых рискованных модуляций. <...> Громадная сила фантазии, изобретательность, дают автору избыток творческого материала».

В Афіші цього концерту, прикладеній до листа, повідомлялось, що концерт відбудеться 8-го грудня 1908 року в приміщенні Концертного залу при реформаторському училищі (Мойка, 38). Крім творів Гріга, Танєєва, Мясковського, Черепніна, Скрябіна, Ф. Акименка, Метнера прозвучать наступні п'єски для фортепіано Прокоф'єва (рукопис): Казка, Сніжок, Спогад, Порив, Мольба, Відчай у виконанні автора.

Більше того, Глієр включає виконання фортепіанних творів Прокоф'єва у престижному концерті-виставці в Москві, про що в листах відбувається домовленість і уточнюється програма: «Многоуважаемый Рейнгольд Моричевич! Вещи, предложенные мной для исполнения, следующие:

Соната		8 мин.
Этюд		<i>d-moll</i>
Этюд		<i>e-moll</i> } 5 1/2 мин.
Этюд		<i>c-moll</i>
Сказка		
Отчаяние	}	6 мин.
Наваждение		

Я продолжаю очень настоятельно просить позволить мне сыграть в двух отделениях 1) сонату, 2) 6 пьес» (лист від 07.01.1910).

Перші оркестрові твори Прокоф'єва також не обходяться без уваги вчителя: «Я был очень тронут Вашим вниманием и заботливостью Вашей ко мне и моим пьескам. На днях я видел одного из современников, который сообщил мне, что некто Сараджев⁶ в Москве хочет поместить мои сочинения на программу и по этому поводу скоро обратится ко мне письменно» (1909 рік). Так почалась довга і тепла дружба молодого композитора і вже маститого диригента, який влітку

⁶ Сараджев К. С. (1877–1954) — диригент, один з організаторів «Вечорів сучасної музики».

1911 року вперше виконав оркестровий твір «Сни», а також перший презентував публіці Перший фортепіанний концерт, а для московського слухача — прем'єрний показ «Класичної симфонії».

Не забував потурбуватись Рейнгольд Морицевич і про видання творів улюбленого учня («... благодарю за исполнение моей просьбы, относительно письма Сергея Ивановича к Юргенсону» (30.12.1910). Не зразу склались відношення Прокоф'єва з Юргенсоном, але у 1916 році перша друкована продукція — соната, 12 п'єс для фортепіано, пізніше друга соната та 10 п'єс *op.* 12 з'явилися у нотних магазинах.

Ставши ректором Київської консерваторії Р. М. Глієр запросив Прокоф'єва до Києва і місцеві поціновувачі сучасної музики 1916 року почули епатуючий своєю новизною Перший фортепіанний концерт в авторському виконанні з оркестром під орудою Р. М. Глієра. І взагалі, авторські концерти тих років Глієра загалом не обходились без включення до них творів Серьожі Прокоф'єва.

У листах Прокоф'єва до Глієра періоду 1903–1915 років зафіксовано багато творчих і біографічних подій молодого генія — сторінки дружніх взаємин з Мясковським («Ваш бывший ученик Мясковский тоже пишет симфонию, тот даже в двух частях, но только кажется каждая часть по несколько сот страниц» (25.07.1908), про насолоду занять з Корсаковим удвох в класі, після чого Микола Андрійович перевів студента на наступний курс без екзаменів, читання партитур і диригування у Черепніна, причини переходу до класу фортепіано Єсипової.

Отже, пізнання про спілкування двох видатних митців, завдячуючи їх листуванню, значно розширює горизонти нашого інформативного поля про невеликий, але надзвичайно плідний для обох період творчого формування і становлення як музикантів. Для Прокоф'єва все було першим — радості музичного навчання, перші досягнення, перші композиторські опуси, перші критичні відгуки. Для Глієра — вдалий досвід формування педагогічних принципів і навичок у непростого учня-вундеркінда, продовження етапу професіоналізації за кордоном, написання одного з фундаментальних творчих опусів — симфонії «Ілля Муромець».

У наступний закордонний період творчих і біографічних етапів формування Прокоф'єва частота спілкувань з друзями стає менш активною, але Сергій Сергійович ніколи не забував поздоровити вчителя з датами народження, згадати добрим словом сонцівське спілкування, на що Глієр, зустрівшись з учнем якось у Спілці композиторів у тривожні роки сталінських повоєнних репресій, ностальгічно згадає: «А хорошо было в Сонцовке!».

На жаль, вчитель пережив свого учня на три роки.

Література

1. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания / С. С. Прокофьев. — [2 изд.]. — М. : Музгиз, 1961. — 707 с.
2. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / И. В. Нестьев. — М. : Сов. композитор, 1973. — 644 с.
3. Рукописний відділ Російського Державного архіву-музею літератури та мистецтва (Москва, Росія). Фонд Р. М. Глієра 2085, справа 1.
4. Копиця М. Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії : монографія / М. Д. Копиця. — К. : Автограф, 2008. — 528 с.: іл.

Копиця М. Д. С. Прокоф'єв і Р. Глієр. Факти листування, повернені з небуття. У статті порушуються питання епістолярної спадщини С. Прокоф'єва, зокрема, аналізуються маловідомі його листи до свого першого вчителя Р. М. Глієра (періоду: лютий 1903 — лютий 1915 року). Значна частина листів належить до так званого сонцівського періоду життя і творчості С. Прокоф'єва, а також часу навчання композитора в Петербурзькій консерваторії. Листи розширюють горизонти інформативного поля щодо спілкування С. Прокоф'єва з видатними музичними діячами того часу, подає роздуми композитора про свої твори, перші виступи на концертній естраді, перші критичні відгуки на ранні опуси митця.

Ключові слова: епістолярна спадщина С. Прокоф'єва, сонцівський період життя С. Прокоф'єва, рання творчість С. Прокоф'єва.

Копиця М. Д. С. Прокофьев и Р. Глиер. Факты переписки, возвращенные из небытия. В статье затрагиваются вопросы эпистолярного наследия С. Прокофьева, в частности, анализируются малоизвестные письма к своему первому учителю Р. М. Глиэру (периода: февраль 1903 — февраль 1915 года). Значительная часть писем принадлежит к так называемому сонцевскому периоду жизни и творчества С. Прокофьева, а также времени учебы композитора в Петербургской консерватории. Письма расширяют горизонты информативного поля общения С. Прокофьева с выдающимися музыкальными деятелями того времени, подает размышления композитора про свои произведения, первые выступления на концертной эстраде, первые критические отзывы на ранние опусы художника.

Ключевые слова: эпистолярное наследие С. Прокофьева, сонцевский период жизни С. Прокофьева, раннее творчество С. Прокофьева.

Kopitsa M. S. Prokofiev and R. Glier. The facts of correspondence had been returned from oblivion. In the article based on the epistolary inheritance of S. Prokofiev, particularly analyzed little-known letters to his first teacher R. Glier (period: February 1903 — February 1915). The best part of letters, belongs to the period of his life became known as «sontsovka period» (when he lived and worked in the village named Sontsovka) and also to the time of his studies in Saint Petersburg Conservatory. Letters are extended horizons of information realm of Prokofiev's socializing with eminent personalities of that time, represented composer's thoughts about his own works, first performances on the concert stage, first reviews on his early opuses.

Keywords: epistolary inheritance of S. Prokofiev, «Sontsovka» period of S. Prokofiev's life, early opuses of S. Prokofiev.

ДО ПРОБЛЕМИ ОСОБИСТІСНО-ТИПОЛОГІЧНИХ
ДЕТЕРМІНАНТ ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА

Гігантська творча постать Сергія Сергійовича Прокоф'єва вже більше століття привертає погляди музикантів, які прагнуть збагнути її феномен. «Підхоплений хвилею неусвідомленого бунтарства й жагою вивільнення від будь-яких пут, він шукав шляхів художнього новаторства, йдучи у розріз із загальноприйнятою нормою» [11, с. 3], і досяг на цьому шляху досі нечуваних результатів, створивши надзвичайно яскравий індивідуальний стиль і водночас — еталонний зразок національного стилю в музичному мистецтві Росії ХХ століття.

У передмові до «Автобіографії» композитора Д. Кабалевський зазначав¹: «Прокоф'єв прожив не злишком довго, але напружену, насичену більшим содержанием життя. Він їздив майже по всьому світу. Він зустрічався майже з усіма відомими музикантами, артистами, письменниками і режисерами — своїми сучасниками. Він бачив і чув майже все, що було створено мистецтвом його часу» [9, с. 6]. Кабалевський називає Прокоф'єва «восторженним співачком життя, сонця, молодості», відзначаючи мужній, оптимістичний і шляхетний характер його музики [там само, с. 6].

Музикознавча література, присвячена творчості С. Прокоф'єва, є надзвичайно обширною. Однак при наявності широкого масиву джерел, які дозволяють скласти уявлення про непересічну особистість митця, яка, перефразуючи С. Ейзенштейна, була «основним, головним і живлячим джерелом» «усього досвіду, усієї потужності, всієї образної сили» його творчості (цит. за: [19, с. 126]), досі цій проблемі не приділялося уваги саме з позицій особистісно-типологічної обумовленості, що і визначає **актуальність** пропонованої статті.

Глибокі, хоча й ідеологічно спрямовані, узагальнення, певною мірою дотичні до проблематики пропонованої статті, містяться в монографії Ю. Кремльова «Естетичні погляди С. С. Прокоф'єва. За матеріалами висловлювань» [5]. Однак автор вирішує поставлену проблему виходячи з об'єктивних умов формування творчої постаті композитора — передусім

¹ Тут і далі висловлювання Д. Кабалевського, а також самого С. Прокоф'єва та його сина Святослава наводимо мовою оригіналу з метою збереження найтонших відтінків їх змісту і стилю.

«як результат бурхливого зіткнення естетичних імпульсів двох епох» [там само, с. 153]. В окремих музикознавчих працях знайшли висвітлення особливості творчого процесу С. Прокоф'єва². У статті «Композитор-виконавець — двоєдність творчого процесу (на прикладі фортепіанного стилю С. Прокоф'єва)» Л. Соломонова виходить з позицій розуміння «стилю як людини» та суб'єктивної обумовленості виконавської діяльності, залежної «від світосприйняття, інтонаційної “картини світу” і психотипу музиканта-виконавця» [19, с. 126], однак ці позиції отримують у статті розвиток лише в напрямку розкриття єдності образної системи прокоф'євського піанізму та його фортепіанної творчості. **Метою** пропонованої статті є спроба поглянути на творчу постать С. Прокоф'єва з точки зору вияву в ній ознак особистісно-типологічної детермінації.

Зважаючи на великий обсяг фактологічного матеріалу, який слід залучити до розгляду для більш-менш повного висвітлення заявленої проблеми, та воістину непересічний, гігантський масштаб постаті самого композитора, ми одразу ж зауважимо, що пропонована розвідка не претендує ні на всеохватність, ні, тим більше, на «абсолютну істину», а є лише певним кроком у напрямку — як видається, можливого й перспективного. При цьому методологічне підґрунтя дослідження становитимуть три особистісно-типологічні теорії: вчення К. Юнга про установку свідомості, психологічні функції та типи³, соціонічна теорія (соціоніка)⁴ та система конституціональних типів, сформована в галузі гомеопатії⁵.

У часо-просторовому детермінуючому «конгломераті», що включає спадковість, дату і місце народження, тезаурус і психологічний

² Див., зокрема: Волков А. «Война и мир» Прокофьева. Опыт анализа вариантов оперы / А. Волков. — М. : Музыка, 1976. — 134 с.

³ Психологічна типологія К. Юнга — одна з найбільш докладно описаних та відомих на Заході типологій особистості. За висловом відомого професора сінології Р. Вільгельма, вчення К. Юнга «являє собою повний переворот у психології, якому фрейдіанство дало лише гранично односторонній поштовх <...> Залишаючи відкритим питання, знайшов Юнг істину чи ні, слід визнати, що в наш час немає взагалі жодного психолога, який міг би зрівнятися з ним як у практичній проникливості, так і в теоретичній глибині, сміливості й беззабобності» (цит. за : [12, с. 40]).

⁴ Соціонічна теорія (соціоніка) заслуговує на особливу увагу серед існуючих типологій особистості, адже вона відзначається високою інформативністю, докладною розробленістю, системністю, можливістю виходу на різноманітну проблематику, зокрема, мистецтвознавчу та педагогічну. У своїх витоках вона пов'язана з ученням З. Фрейда про структуру особистості та системою психологічних типів К. Юнга. В основу соціонічного підходу до вивчення особистості та її функціонування в суспільстві покладено теорію енергоінформаційного метаболізму психіки (закінчення і сноска 5 на с. 15).

клімат сім'ї і ширше — малої батьківщини, стосовно С. Прокоф'єва, безумовно, звертають на себе увагу такі чинники, як обстановка сільського життя та патріархальне середовище, які в сукупності визначили характер ставлення майбутнього митця до природи, рідного народу, фольклору [5, с. 8–9].

Для з'ясування витоків певних рис особистості композитора стають у пригоді його спогади про батьків, причому не лише відомий іронічний тон цих висловлювань, а й реальні людські риси, які за ним проступають.

Так, важливо підкреслити діловитість, акуратність батька, м'якого й тактовного у спілкуванні, не без сором'язливості, проте здатного й впадати в лють [там само, с. 10–11]. Сергій Олексійович не надто прагнув товариства і більш за все боявся, щоб хтось не поплескав його по плечу [10, с. 23]. Образ людини, зануреної у виконання доручених їй управлінських та комерційних справ, доповнюється аспектом заглибленості у власні тривожні ділові думи, стурбованості тим, щоб не допус-

Серед основних понять соціоніки вкажемо лише на елементи соціотипу. Це чотири діхотомічні пари: логіка — етика, сенсорика — інтуїція, раціональність — ірраціональність, екстраверсія — інтроверсія. По одному елементу з кожної пари переважають у психіці певного типу, який, таким чином, характеризується чотирма елементами. Відповідна комбінація елементів утворює 16 основних психосоціотипів, в основі яких — вісім психологічних типів К. Юнга.

⁵ Система конституціональних типів — абсолютно оригінальна типологія, що склалася протягом двох останніх століть. Ідеї основоположника гомеопатії — Самуїла Ганемана (1755–1843) — розвивалися в працях Геринга, Аллена, Кента та їх послідовників. Останнім часом надзвичайно багато зробив у розвитку гомеопатичної типології Джордж Вітулкас — грецький вчений, автор фундаментальних досліджень, засновник Міжнародної академії класичної гомеопатії, лауреат альтернативної Нобелівської премії (1996). Широковідомою стала праця «Портрети гомеопатичних препаратів. Психофізичний аналіз вибраних конституціональних типів» американського психіатра Кетрін Култер, дружини відомого гомеопата Харріса Култера [6]. Пройшовши досить довгий шлях, гомеопатія актуалізується у наш час, коли в медицині дедалі очевиднішою стає потреба лікувати не хворобу, а людину.

З точки зору сучасної наукової думки, механізм гомеопатичного впливу на організм людини певної речовини у високих і найвищих потенціях (багато-разових розведеннях), можна уявити собі як дію інформаційно-енергетичного поля речовини (його квінтесенції) на інформаційно-енергетичне поле людини, що викликає резонанс і подальший вплив на фізіологічні системи організму [18, с. 120–121].

Можна стверджувати, що гомеопатія сформувала свою власну філософію, виходячи з уявлення про єдність усіх процесів в організмі людини і ширше — єдність світу. Отже, індивідуальний конституціональний тип являє собою

тити якоїсь помилки, а разом з тим — людини, здатної цінувати культуру, на наш погляд, цілком вписується в гомеопатичний тип *Arsenicum album* [6], тобто виглядає з точки зору цієї типології цілком природно і системно. Водночас те, що у висловлюваннях Сергія Прокоф'єва про батька присутні, за висловом Ю. Кремльова, «тьмяні, невизначені барви» [5, с. 11], те, що він постає в оповідах сина як людина з якоюсь невизначеною життєвою поведінкою, з неясними рисами характеру [там само, с. 10], може свідчити або про інтровертованість його особистості, яка недостатньо проявляла себе назовні (а це теж цілком відповідає арсенікальній типології), або про дійсну нерозкритість, неактуалізованість особистості, потенційні можливості якої не знайшли гідного застосування. Нарешті, можливо й те, що син адекватно відчував певну суперечливість у постаті батька, що могло бути пов'язане з наявністю ознак ще й іншого типу, що найчастіше і трапляється, адже людська особистість формується на перехресті багатьох чинників.

До речі, щодо загальновідомого іронічного тону С. Прокоф'єва на адресу його батьків, зауважимо, що його ставлення до них, на наш погляд, не було настільки однозначним. На підтвердження наведемо його висловлення з «Автобіографії»: «Не без тайной гордости мне хочется отметить: в своей семье моя мать была самой интеллектуальной, то же в своей семье был отец. И по взаимному влечению произошел отбор» [9, с. 22]. Так, безумовно, слід звернути увагу на роль матері Прокоф'єва — Марії Житкової (1855–1929). Дочка кріпака, «вона була дуже цікавою співрозмовницею, непогано грала на роялі, постійно виписувала з Москви нові книги й ноти, вчила

архетипічну модель з комплексом як фізичних, так і психологічних властивостей. У чистому вигляді конституціональні типи зустрічаються досить рідко. Зазвичай у кожній людині поєднуються ознаки двох або декількох типів, що, очевидно, пов'язане, з одного боку, з успадкуванням рис різних типів, а з іншого — з еволюційними процесами протягом життя. При цьому якийсь один або два типи бувають визначальними з огляду на наявність ключових ознак.

Надзвичайно цікавими видаються спостереження стосовно характеру мислення, професійних здібностей і навіть хоббі представників різних конституціональних типів. Зі сторінок гомеопатичної літератури постають відомі історичні постаті та літературні герої — яскраві представники різних конституціональних типів. Тож ця типологія, на наш погляд, може бути застосованою не лише в медичній практиці, а й ширше — як методика діагностики типів особистості в наукових дослідженнях різного профілю. Див., зокрема: Гусарчук Т. Особистість І. Ф. Ляшенка та індивідуальний стиль діяльності вченого / Т. В. Гусарчук // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Культурологічні проблеми української музики (Наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). — К. : Кий, 2002. — С. 32–45. — (Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського ; вип. 16).

у Сонцовці сільських дітей грамоті. Крім любові до музики Марія Григорівна Житкова прищепила сину інтерес до природничих наук, до літератури. Вона дуже багато зробила для становлення сина як особистості, підпорядкувавши цьому завданню все своє життя» [4, с. 399]⁶.

Спробуємо тепер визначити, які ж риси портрету юного Прокоф'єва, відзначені Ю. Кремльовим, ми зможемо взяти до уваги, відтворюючи типологічний профіль його особистості. Серед них безумовно, гордість і самолюбство, певний практицизм, владна наполегливість, прагнення відстоювати свою точку зору, пристрасть до раціоналістичних («рассудочных») розваг та захоплень, часто пов'язаних із «статистикою» — підрахунками, складанням списків тощо, холоднокривність спостережень, гранична емоційна стриманість [5, с. 13, 15–17]. «Можна подумати, — зауважує автор монографії, — що перед нами не майбутній композитор, а майбутній морський інженер, математик або статистик» [там само, с. 17]. З одного боку, ці риси характеру, як вважає Ю. Кремльов, могли стати своєрідною реакцією творчої натури на емоційно бідне життя родини, а з іншого — ця специфіка безпосереднього оточення вплинула на майбутнього композитора і прямо, адже «Прокоф'єв уже в отроцтві більш за все боявся сентиментальності, розчуленості і менш за все боявся сухості, придуманості» [там само, с. 14].

Усі ці риси «одностайно» вказують на такі особистісно-типологічні ознаки, як переважання розумової психологічної функції (за К. Юнгом), а також на раціональний характер типу⁷.

Процитуємо далі Ю. Кремльова мовою оригіналу задля якнайточнішої передачі всіх відтінків його характеристики: «Очевидно, тот Прокофьев, которого современники знали позднее — аккуратный до пунктуальности, не терпящий никакой “неорганизованности”, весьма самолюбивый и всегда готовый к самому резкому и дерзкому отпору в ответ на ущемление его прав, держащий наготове всевозможные орудия нападения и защиты, включая высокомерие, насмешливость, надменность, заносчивость и т. п., убежденно и последовательно самоуверенный, стремящийся всегда и во всем утвердить свою самостоятельность (а то и своеволие), гордый и обидчивый, способный решительно наступать, не считаясь с авторитетом и силой противника, — этот Прокофьев стал складываться достаточно явственно уже в годы детства» [5, с. 14]. Змальований профіль поведінки цілком відповідає

⁶ У статті О. Кисельової докладно розглядається родовід композитора, починаючи з пра-пра-прадіда Нікити Андрійовича Шиліна, який жив у XVIII ст.

⁷ Логіка у поєднанні з раціональністю вже вказує на певний психологічний та соціотип, однак не будемо поспішати з «навішуванням ярликів».

образу людини, яка має у своєму конституціональному типі складову типу *Arsenicum album*⁸.

З часу написання монографії Ю. Кремльова вийшли друком видання, що містять безцінні матеріали для ще глибшого осягнення особистісного феномену Сергія Прокоф'єва (див.: [4; 8–10, 13–17 та ін.]). Проте на сьогодні нами не виявлено в них інформації, яка б спростовувала шойно висловлені припущення стосовно типологічних ознак особистості митця. Так, у статті «Сергій Прокоф'єв про час і про себе», в якій на основі щоденникових висловлювань робиться спроба у формі уявного інтерв'ю з композитором відтворити риси його творчого портрету, відзначено, що характер у юного Сергія був, «що називається, “важкий”»: він легко сходився з людьми, і ще більш сварився. “Я майстер рвати стосунки”, — критично писав про себе Прокоф'єв» [13, с. 2]. «Я с подчеркнутой независимостью высказывал свои мнения» [там само, с. 4]. Б. Покровський підкреслював такі властивості композитора, як «ироничность», «лукавство», «ядовитость» (цит. за: [1, с. 653, 655]). Усе це лише увиразнює образ арсена.

Композитор залишив після себе багату літературну спадщину — крім автобіографії, це ще його щоденники, листи, статті, оповідання, переклади віршів, оперні лібретто. У передмові до першого окремого видання «Автобіографії» Прокоф'єва Д. Кабалецький підкреслює, що композитор мав неповторно-своєрідний літературний талант, і вказує на особливості його літературного стилю, які також «вписуються» в арсенікальний тип: «Так же, как в самых ранних, детских пьесах Прокофьева (они были непривычно острыми, колючими, “кусачками”, и он называл их “собачками”) уже проглядывал будущий Прокофьев-новатор, так уже в детских письмах к родным нетрудно разглядеть черты литературного стиля зрелого Прокофьева — острого по языку, точного и лаконичного в характеристиках, полного колючего юмора» [9, с. 5].

Літописанням свого життя С. Прокоф'єв почав займатися з юних років, і вже тоді з'являються точні, часом далеко не втішні, характеристики людей, критичні оцінки подій, поданих у найдрібніших деталях, і «таке ставлення до навколишнього світу зберігається впродовж усього щоденника», — зауважує у передмові син композитора — Святослав Прокоф'єв [14, с. 9]. Втім, як він слушно зазначає, безжальна критика недоліків «успішно поступається місцем позитивним оцінкам, якщо об'єкт того гідний» [там само, с. 10]. При цьому звернемо увагу на яскраво емоційний стиль вислову С. Прокоф'єва, підкреслення най-

⁸ З приводу етимології латинського слова *arsenicum* Н. К. Сімеонова зазначає: «Арсен у перекладі з грецької означає — сильний, чоловічий. Він же — грецький бог війни, як Марс у римлян <...> Арсенал — це склад зброї» [18, с. 153].

вищої міри того чи іншого позитивного явища. Для прикладу наведемо кілька таких епітетів із його щоденника: «интереснейший», «остроумнейший», «любопытнейший», «чрезвычайнейшие друзья», «полнейший восторг», «совершенно очаровал меня», «страшно быстро», «страшно шикарен» і т. ін. А ось приклад захопленого висловлення про музичний твір: в листі до Володимира Держановського від 23 листопада 1922 р. Прокоф'єв писав про один з романсів М. Мясковського на слова О. Блока: «...совершенно изумительно красив...тонкий, таинственный, ароматный — прямо одно наслаждение!» . І тут-таки: «секвенция — дешевка», «проклятое фа-диез» [17, с. 53].

«Подорожуючи» сторінками щоденників, ми можемо простежити, як поступово романтичний, палкий юнак перетворюється на зрілого й холоднокровного майстра. Святослав Прокоф'єв підкреслює, що «задира и вундеркинд», юний Прокоф'єв «...не был сухарем, отнюдь, он был весьма романтическим юношей. Этими чертами пронизана “консерваторская” часть дневника» [14, с. 10]. Дедалі все більше уваги композитор приділяє музиці, але цілий ряд тем з часом зберігає свою актуальність, наприклад, описи пейзажів або філософські роздуми. Ці зауваження розширюють «образний спектр» нашого героя, але, доповнюючи його почуттєвим та інтуїтивним (філософія) аспектами, все одно не суперечать ні арсенікальності, ні навіть логіці та раціональності як основним елементам його психосоціотипу. Так само не порушує нашої гіпотези і висловлення Святослава Прокоф'єва: «При чтении дневника получаешь исчерпывающее представление о С. Прокофьеве, как о невероятно трудолюбивом, умном и проницательном, добром, но требовательном человеке. Порой он бывал сух и резок, но в совокупности это был цельный, прокофьевский характер» [там само, с. 12]. Натомість наступна група відзначених Святославом Прокоф'євим рис його батька — сміливість і рішучість, енергійність і незгасний оптимізм [там само, с. 10] — підкреслюють ті добре відомі нам сторони «сонячної» особистості композитора, які вже примушують нас замислитися над другим конституціональним типом (натомість соціонічна теорія і досі дає нам простір для визначення типу відповідно до раніш встановлених параметрів).

Логіка і раціональність як базові елементи особистості Прокоф'єва, цілком природно, виявлялися і в характері його творчого процесу. Так, у вступі до своєї монографії Ю. Кремльов відзначає, що Прокоф'єв прагнув до продуманості творчих намірів, усвідомленості зробленого і планованості нових завдань [5, с. 6]. У монографії Н. Рожнової цитується зауваження композитора про його роботу над кантатою «Семеро их». Автор розповідає, що вирішив написати твір у три етапи. Спочатку було складено план цілого, намічені основні композиційні моменти форми, інто-

наційні елементи, оркестрові звучання. Потім цей план деталізувався за фортепіано, і, нарешті, третій етап — оркестровка [11, с. 10]. Зокрема, композитор зазначає: «...наличие текста позволяло распределить все содержание по тактам, притом настолько точно, что оно являлось окончательным» [10, с. 159]. Ще один штрих, що характеризує творчий процес композитора в тому самому ключі, — це співвідношення копіткої, наполегливої праці та імпровізації. Хоча Л. Соломонова неодноразово наголошує на величезній ролі імпровізаційного дару Прокоф'єва в його творчості [19, с. 133, 134], сам він підкреслював протилежне: «Я не люблю импровизировать и делаю это редко, раз в год. Процесс сочинения за фортепиано не есть импровизирование. Сочинение состоит в назойливом, интенсивном искании. Автор разбивается на две половины, на изобретателя и критика <...> Я хочу сказать, мне никогда не приходилось в импровизациях находить материал для моих сочинений» [14, с. 310]

Усе вищезазначене дозволяє зробити певні **висновки**.

1. Стосовно особистісно-типологічних характеристик батьків С. Прокоф'єва. Із спогадів самого композитора про матір на сторінках його автобіографії постає образ жвавої, кмітливої, веселої, активної, діяльної особи, який у світлі системи психологічних типів К. Юнга та у соціонічній типології виглядає як екстравертний відчуттєвий (за К. Юнгом), або сенсорний (у соціонічній теорії) тип. Для більш точного визначення типу, на наш погляд, все ж таки не вистачає інформації, тому подальша конкретизація є дещо ризикованою. Щодо батька можна зробити припущення про його приналежність до інтровертного розумового типу (за К. Юнгом), або психосоціонічного типу «логіко-сенсорний інтроверт» (символічна назва — «інспектор»)⁹. Таким чином, з позицій вищезгаданих типологічних теорій, батьки композитора належали до групи не інтуїтивних, а саме сенсорних (відчуттєвих) типів, на що вказує їхня діловитість, практична спрямованість інтересів. Тож певні іронічні оцінки Прокоф'єва, як видається, могли бути реакцією не стільки на бідність емоційного життя родини, скільки на нестачу інтуїтивності у психотипах його батьків. Саме у площині цієї дихотомії — сенсорність-інтуїтивність, на наш погляд, і полягав глибинний особистісний конфлікт Прокоф'єва і його батьків, що й спонукав його до іронічного тону й прагнення підкреслити заурядність, сірість його сімейного оточення.

2. Стосовно типологічних ознак особистості самого композитора.

Наявна в особистісному профілі Сергія Прокоф'єва арсенікальна складова, очевидно, має генетичне походження, оскільки спостерігається і в «портреті» його батька. З точки зору юнгівської та соціоні-

⁹ Про цей тип див. докладніше: [20, с. 425–431; 3, с. 85–88].

чної типологій, в особистості Прокоф'єва превалювала розумова (мислительна) провідна психологічна функція (за К. Юнгом), або логіка (за соціонікою), також, найвірогідніше, успадкована від батька.

Зауважимо, що зовнішня емоційність, поривчастість, емоції напору, наскоку, збудженості, притаманні молодому Прокоф'єву, що знайшло відбиття у творчості, насправді, як видається, не були емоціями зовнішнього порядку, як це розцінює Ю. Кремльов, а, можливо, були пов'язані з виявом емоційності композитора, успадкованої від матері (ряд епізодів, описаних в автобіографії Прокоф'єва, вказують на певну емоційну вибуховість, а також імпульсивну наполегливість, притаманні їй).

Якісним «кроком», що визначив «профіль» особистості Прокоф'єва у порівнянні з особистісним «тезаурусом» його родини, є набуття якості інтуїтивності, що й визначила її творче спрямування¹⁰. Звичайно, цей якісний «стрибок», мабуть, теж був деякою мірою підготовлений генетично, адже ті риси матері композитора, на які звертає увагу О. Кисельова, вже свідчать про певний «нахил» її особистості в бік розвитку інтуїтивності.

У визначенні особистісно-типологічних чинників формування творчої постаті Сергія Прокоф'єва ми можемо скористатися вченням К. Юнга та його учнів про так звану четверту, підпорядковану функцію¹¹. Як видається, з поступовим розвитком саме цієї функції (а це у структурі особистості Сергія Прокоф'єва згодом мала бути почуттєва функція, протилежна провідній — розумовій), пов'язаний розвиток четвертої, за визначенням самого композитора (такий числовий збіг!) — ліричної лінії в його творчості. Про неї Прокоф'єв писав у своїй «Автобіографії»: «Эта линия оставалась незамеченной, или же ее замечали задним числом. В лирике мне в течение долгого времени отказывали вовсе и, непоощренная, она развивалась медленно. Зато в дальнейшем я обращал на нее все больше и больше внимания» [8, с. 24].

¹⁰ При цьому зауважимо, що життя і творчість митця свідчать про потужний розвиток обох різновидів інтуїції — так званих інтуїції можливостей та інтуїції часу. Див. вчення про комунікативні одиниці: [3, с. 25–28].

¹¹ Підпорядкована функція, за К. Юнгом, пов'язана з позасвідомим, а відтак примітивна, архаїчна, повільна та вразлива, така, що несе в собі приховані можливості, є хранителем символічного досвіду [7, с. 17]. Учення К. Юнга М.-Л. фон Франц характеризує її як «приховану частину людської особистості», яка «здійснює зв'язок із позасвідомим і володіє таємничим ключем до особистості в усій її позасвідомій цілісності», «завжди тяжіє до позасвідомого і до світу символів» [там само, с. 16]. Мабуть, саме тому з нею пов'язаний «потрясаючий заряд енергії», творче начало [там само, с. 31], тож «якщо людині вдасться знайти шлях до своєї підпорядкованої функції, вона зможе відкрити для себе новий життєвий потенціал» [там само, с. 22].

Як уявляється, в процесі композиторської творчості задіяні всі психологічні функції, відкриті К. Юнгом, однак у різних її «сегментах» (напрямках, стильових періодах, етапах роботи над твором тощо) вони, вочевидь, виявляються з різною інтенсивністю і в різних співвідношеннях (ця проблема взагалі не досліджена в українському музикознавстві). На даний момент можемо лише висловити припущення щодо можливої аналогії між чотирма головними лініями творчості С. Прокоф'єва та чотирма психологічними функціями. Так, перша лінія з визначених композитором — класична, за нашою концепцією, буде відповідати провідній (першій) — розумовій функції, друга — новаторська — функції інтуїції¹²; третя — токатна (моторна), яку композитор вважав найменш цінною, — відчуттєвій функції¹³ і, нарешті, як уже зазначалося, — четверта — лірична лінія, що відповідає почуттєвій функції.

Отже, зробивши спробу відстежити походження деяких типологічних компонентів особистості Сергія Прокоф'єва, підкреслимо, що ні ними, ні навіть у цілому характеристикою психологічного або психосоціального типів митця (навіть якщо б ми зараз ризикнули їх назвати), не буде вичерпано особистісну індивідуальність генія та з'ясовано «механізм» її вияву у творчості, адже індивідуальність завжди багатша за тип, а творчість завжди утаємничена.

Література

1. Войцицкая Е. Оперная «советика» С. Прокофьева: взгляд из XXI века (эскиз проблемы) / Е. Войцицкая // Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. Марині Романівні Черкашиній-Губаренко присвячується : Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : [зб. статей]. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. — С. 646–657. — (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського; вип. 89).
2. Гуленко В. В. Соционика для руководителя / В. Гуленко, А. Молодцов // Гуленко В. В., Молодцов А. В. Введение в соционику : [метод. рекомендації]. — [2-е изд.-е]. — К. : МЗУУП, 1993. — Кн. I. — 128 с.
3. Гуленко В. В. Соционика для руководителя / В. Гуленко, А. Молодцов // Гуленко В. В., Молодцов А. В. Основы соционализа : [метод. рекомендації]. — [2-е изд.-е]. — К. : МЗУУП, 1993. — Кн. II. — 128 с.
4. Киселева Е. О предках Сергея Прокофьева / Е. Киселева // Сергей Прокофьев. Воспоминания, письма, статьи: биография отдельного лица. — М. : Дека-ВС, 2004. — С. 396–405.

¹²За соціонічною теорією, це другий елемент так званого «его-блоку», більш розвинена з двох допоміжних функцій, за якою в соціоніці кожний юнгівський тип поділяється ще на два типи.

¹³Друга допоміжна функція, менш розвинена в структурі особистості Прокоф'єва, що цілком відповідає раніш висловленій думці про інтуїтивність композитора, що виділяла його з родинного оточення.

5. Кремлев Ю. Эстетические взгляды С. С. Прокофьева. По материалам высказываний / Ю. Кремлев. — М. : Музыка, 1966. — 155 с.
6. Култер К. Портреты гомеопатических препаратов. Психофизический анализ избранных конституциональных типов / К. Култер ; [пер. под ред. Н. Данилова]. — М. : Атлас, 1996. — Т. 2. — 378 с.
7. Лекции по юнговской типологии. Мария-Луиза фон Франц. Подчиненная функция. Джеймс Хиллан. Чувствующая функция / М.-Л. Франц, Д. Хиллан ; [пер. с англ. М. Г. Пазиной ; под общ. ред. В. В. Зеленского и А. М. Ельяшевича]. — СПб. : Б. С. К., 1998. — 110 с.
8. Прокофьев о Прокофьеве : Статьи, интервью / [ред.-сост. В. Варунц]. — М. : Сов. композитор, 1991. — 285 с.
9. Прокофьев С. С. Автобиография / С. С. Прокофьев. — М. : Сов. композитор, 1973. — 704 с.
10. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания / [сост. С. Шлифштейн]. — [2-е изд.]. — М. : Музгиз, 1961. — 707 с.
11. Рогожина Н. Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева / Н. Рогожина. — М.-Л. : Музыка, 1964. — 128 с.
12. Романова Е. С. Психодиагностика : учебное пособие / Е. Романова. — СПб. : Питер, 2006. — 400 с.
13. Сергей Прокофьев о времени и о себе // Музыкальная жизнь. — 2004. — № 3. — С. 2–5.
14. Сергей Прокофьев. Дневник. 1907–1918 (часть первая) / [предисл. Святослава Прокофьева]. — Париж : sprkfv, 2002. — 813 с.
15. Сергей Прокофьев. Дневник. 1919–1933 (часть вторая). — Париж : sprkfv, 2002. — 891 с.
16. Сергей Прокофьев. Дневники. Лица. — Париж : sprkfv, 2002. — 61 с.
17. Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма, воспоминания, статьи. — [2-е изд.]. — М. : Дека-ВС, 2007. — 285 с.
18. Симеонова Н. К. Философский камень гомеопатии / Н. Симеонова. — К. : София, Ltd, 1997. — 256 с.
19. Соломонова Л. Композитор-виконавець — двоєдність творчого процесу (на прикладі фортепіанного стилю С. Прокоф'єва) / Л. Соломонова // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : [зб. статей]. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. — С. 126–137. — (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського ; вип. 91).
20. Юнг К. Психологические типы / К. Г. Юнг ; [пер. с нем. С. Лорие ; под общ. ред. В. Зеленского]. — Мн. : ООО Попурри, 1998. — 656 с.

Гусарчук Т. В. До проблеми особистісних детермінант творчості Сергія Прокоф'єва. Статтю присвячено дослідженню особистісних детермінант творчості С. Прокоф'єва. На основі фактів біографії композитора, його «Автобіографії» та щоденників, спогадів його сучасників у статті здійснюється спроба визначити домінуючі типологічні риси особистості С. Прокоф'єва, які вплинули на формування його життєвого шляху і творчої індивідуальності.

Ключові слова: С. Прокоф'єв, особистість, типологія особистості, особистісні детермінанти творчості.

Гусарчук Т. В. К проблеме личностных детерминант творчества Сергея Прокофьева. Статья посвящена исследованию личностных детерминант творчества С. Прокофьева. На основе фактов биографии композитора, его «Автобиографии» и дневников, воспоминаний его современников в статье осуществляется попытка определить доминирующие типологические черты личности С. Прокофьева, повлиявшие на формирование его жизненного пути и творческой индивидуальности.

Ключевые слова: С. Прокофьев, личность, типология личности, личностные детерминанты творчества.

Husarchuk T. On the Problem of the S. Prokofiev's creativity personale determinantes. The article covers a research into personale determinantes of S. Prokofiev's creativity. On the basis of the facts of the composer's biography, his «Auto-biography» and diaries, memories of his contemporaries in the article attempt to define the dominationg typological lines of the composer's person, affected formation of its course of life and creative individuality is carriad out.

Keywords: S. Prokofiev, the person, typology of the person, personal determinants of creativity.

О. О. Дерев'янченко

**ТВОРЧИСТЬ С. ПРОКОФ'ЄВА 1910–1920-х РОКІВ
В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ТА ФІЛОСОФСЬКИХ
ТЕНДЕНЦІЙ ЕПОХИ**

XX століття подарувало світові плеяду яскравих митців, творчі пошуки яких були спрямовані до нових художніх перспектив. У цій славетній когорті одне з провідних місць належить сміливому новатору С. Прокоф'єву. За життя композитора ставлення до його творчості було досить суперечливим. Так, в ранній період у ньому переважно бачили бунтаря, руйнівника традицій, у зрілий — відзначали «ясність класичного бачення», життєлюбність, «сонячність», нову простоту тощо. У радянську добу оцінка та стильова ідентифікація творів композитора періоду творчого становлення здійснювалась нерідко з ідеологічних позицій. Наприклад, у монографії І. Нестьєва зазначається, що мало «переконують виникаючі іноді аналогії між стилем Прокоф'єва і паралельними течіями західноєвропейської музики — урбаністичним динамізмом, експресіонізмом, неокласицизмом <...> хоча певні контакти його з неокласицизмом та так званим “неофольклоризмом” безперечно існували» [2, с. 630–631]. Дослідження 1990-х років

© О. О. Дерев'янченко, 2011

М. Тараканова, М. Арановського, Л. Нікітіної та інших авторів уявляють якісно новий погляд на спадщину С. Прокоф'єва, а саме як на «епохоосязне» універсальне явище, що акумулювало в собі весь діапазон художніх новацій свого часу. Перспективність пошуків у цьому напрямку зумовлюється необхідністю сучасної трактовки витоків стилю композитора, поглибленні знань про твори періоду творчого формування геніального майстра.

Метою даної статті є спроба узагальнення та розширення уявлень про особливості відбиття рис певних художніх та філософських тенденцій епохи на творчість геніального майстра і реалізація, таким чином, актуальних і в наш час дослідницьких інтенцій, ініційованих працями видатних прокоф'єзнавців.

Серед художніх напрямів, які мали найбільший вплив на ранню творчість С. Прокоф'єва, слід виділити *символізм*. Як відомо, головним прагненням символістів є «прорив» до «скритих реальностей», осягнення ідеальної сутності світу, потаємних начал буття, «великих невидимих сил» (М. Метерлінк), що керують життям (Вічна Жіночість, Софія Премудрість Бога, Любов, Смерть таємна і неминуча тощо). Специфіка вираження смислу у творах названого напрямку пов'язана із застосуванням категорії символу — знаку, що відображає певні поняття, ідеї, явища у формі багатозначного, іносказанного і логічно непроникливого образу, — та виробленням прийомів смислової поліфонії.

Естетика позасвідомого, інтуїтивного пізнання світу, культ недовмленості, багатозначності — все це прямим чи опосередкованим шляхом вплинуло на різні види мистецтва: літературу, театр, живопис, музику. Свідченням цього є активна творча діяльність двох поколінь прихильників ірраціоналістичної естетики в літературі («старші символісти» та «младосимволісти»), теоретичне обґрунтування даного напрямку в творах Д. Мережковського, В. Брюсова, К. Бальмонта, М. Мінського та інших¹. В музичному мистецтві початку ХХ століття риси символізму проявились, в першу чергу у творах, пов'язаних зі зверненням композиторів до символістських сюжетів і текстів різних жанрів (камерно-вокальних, програмно-симфонічних, фортепіанних, музично-театральних). Згадаймо хоча б оперні твори В. Ребікова («Ялинка», «Альфа і Омега»), М. Остроглазова («Маска червоної Смерті», «Привид»), О. Гречанінова («Сестра Беатриса») тощо.

Дух символізму не міг не відбитися в мистецтві молодого талановитого композитора саме в той період, коли він найбільше відчував при-

¹ Так, Д. Мережковський ще в 1892 році здійснює спробу теоретико-художнього осмислення символізму і виводить «три головні елементи нового мистецтва: містичний зміст, символи та розширення художньої виразності» [5, с. 368].

хильність до нового. Всупереч заяві самого С. Прокоф'єва про те, що він допускає «наявність символістських елементів в опері “Любов до трьох апельсинів”, але непевно собі уявляє, що символізує символізм» [4, с. 35], і більше того — він «до нього байдужий» [там само], в його творчості вплив цього напрямку позначений досить виразно. Підтвердженням цього є романси на слова К. Бальмонта *op.* 36 (1921), які репрезентують сферу «заклинальної» образності. Саме у творах цього *opus* у опрацьовувався прийом вокального *ostinato*, який пізніше був використаний в оперних партитурах («Вогняний янгол», «Семен Котко», «Війна і мир»). М. Тараканов вважає інспірованими символістською демонічністю також фортепіанні п'єси *op.* 4 (Порив, Мана, Відчай, 1910) [7].

У духовну атмосферу символістського мистецтва, яка позначена настроями хворобливої самотності, розладу зі світом, зверненням до сфери несвідомого нерідко з елементами еротики, безпосередньо «вписується» також опера С. Прокоф'єва «Маддалена», створена композитором за однойменною п'єсою М. Лівен-Орлової в консерваторські роки (1911–1913). Змістовна концепція опери, відповідно до символістських канонів, огорнута таємницею, відмічена печаткою невідомості. Складність і багатозначність трактовки образів головних героїв перегукується з розумінням поетичного символу як невичерпного, «багатосенсного і завжди таємного в останній глибині» (В. Іванов). Контрастний полюс твору закладено в опозиції образу художника Дженоаро та похмурої демонічної сили алхіміка Стеньо. У центрі цього протистояння опиняється образ Маддалени, в якому поєднуються смислові антиномії — краса та порочність. Ореол таємничості, недовомності, що супроводжує прокоф'євську героїню, на думку Н. Савкіної, пов'язує її нитками спадкоємності з традиціями ренесансного портрету, із загадковою «Джокондою» Леонардо да Вінчі, що ховає «демонів руйнування, які криються в тіні прекрасної посмішки» [6, с. 109].

На нашу думку, складний і суперечливий у своїй сутності образ Маддалени можна сприймати як символічне узагальнення трансформованого в умовах ХХ століття образу Вічно Жіночного — одного з потаємних начал буття, що втілює «силу любові, яка постійно оновлює життя і звеличує людину» (цит. за: [1]). У російській релігійній філософії Вол. Соловйова Вічна Жіночність трактується як образ вседності світу, що споглядається Богом. Відтворення Вічно Жіночного в художній творчості традиційно пов'язане з втіленням жіночих образів і образів любові як краси, джерела й мети всіх вищих переживань прекрасного в мистецтві та поза ним. Про значні внутрішні зміни Вічно Жіночного в творчості російських поетів і письменників на межі ХІХ–ХХ століть пише В. Кантор в статті «“Вічно Жіночне” і російська культура» [1]. Один з переконливих прикладів такої еволюції пред-

ставлений у поезії О. Блока, де, за спостереженням А. Макушинського, розвиток жіночого образу від «Прекрасної дами» до «Сніжної маски», «Незнайомки» зазнає поступового затьмарення і, навіть, набуває ознак демонічності. І справа тут, як пояснює В. Кантор, в тому, що О. Блок «не здатен був видумати, він писав те, що бачив» в реальному житті [1]. Чи не про це попереджав Ф. Достоевський у «Братах Карамазових»: «Краса не тільки страшна, але й таємнича річ. Тут диявол з Богом бореться, а поле битви — серця людей» (цит. за: [1]).

Образ Маддалени має смислову ємність, стягує на себе всі смислові «нитки» твору. В її особі ніби у дзеркалі відображаються два інших персонажі мелодрами: з одного боку, палко закоханий у свою дружину чоловік Маддалени художник Дженаро, з іншого боку, коханець Маддалени алхімік Стеньо, який уособлює зв'язок з демонічними силами. Символічним, до того ж візуальним «двійником» Маддалени на сцені, є портрет Мадонни з обличчям Маддалени, намальований Дженаро. У цьому портреті, так само як і в образі самої Маддалени, поєднуються полярні етичні домінуючі риси небесної, ангелоподібної краси і суто земної згубної пристрасті. Включені в оперу деталі реального світу (присмерки, гроза, світанок) покликані відобразити внутрішнє психологічне життя й сутнісні характеристики персонажів драми. Так, відкриваюча оперу картина заходу сонця, в якому «багато золота і багато крові» відтворює подобу самої Маддалени, ніжної та підступної, з обличчям ангела і волоссям «немов вогненна зміюка».

Відповідно до символістських принципів «вібруючо-багатозначними» (Н. Савкіна) є інтонації, що характеризують Маддалену або вкладені до її уст. Лейттема героїні, оркестровим звучанням якої відкривається опера, заснована на м'якому низхідному хроматизованому звороті, що характеризує чуттєвість героїні. Водночас, в розвитку цього тематичного *initio* виразно простежується контур *catabasis* 'у. У моменти, коли рокова сутність Маддалени проступає явно, лейттема окреслює низхідний зворот обсягом до двох октав (!). Таким чином, уже лейттема, яка у видозмінених варіантах супроводжує всі сюжетні ситуації, пов'язані з Маддаленою, характеризує цю героїню як «знаряддя» дії двох потаємних сил буття — Еросу і Танатосу. І дійсно, протягом опери Маддалена сприймається то як таємничий образ, який поєднує в собі смислові антиномії, то ніби «висвічується» різними гранями цієї парадоксальної єдності.

Сюжетно-драматургічний розвиток опери проникнутий постійним передчуттям катастрофи, що у фіналі призводить до кривавої розв'язки. Система «передвість» включає як словесні (наприклад, в 1 сцені), так і музичні (інтонаційна багатозначність лейттеми) «натяки». Завершення твору, що наповнене тонкою мінливістю сенсів у поєднанні з ефектом прокоф'євської *point*-кінцівки, створює поле для гри уяви і,

безперечно, узгоджується з положенням про «розширення художньої виразності», деклароване апологетом символізму Д. Мережковським.

До символістської тенденції долучається й опера «Вогняний янгол» на сюжет однойменного роману В. Брюсова (1927). Як влучно зазначив М. Тараканов, «у “Вогняному янголі” раніше скритий, ретельно зашифрований зв’язок із символізмом раптово представ настільки явно та чітко, що складається враження, ніби він виставлений на всезагальний огляд» [8, с. 192]. Семантична амбівалентність образів головних героїв визначає загальну концепцію твору, яка багата на безліч явних і таємних значень, що майже розмиває межу між уявним та реальним. Тут не можна не згадати висловлення В. Брюсова зі статті «Ключі таємниць» (1903) про те, що «мистецтво починається в ту мить, коли митець намагається з’ясувати для себе свої темні, потаємні відчуття. <...> Де немає цієї потаємності в почутті, — немає мистецтва» [5, с. 370–371].

Характерною для естетики символізму є і духовна атмосфера опери, насичена ритуалами заклання сил вогню і мороку, а також закінчення твору месою, яка набуває апокаліптичного значення. На думку Л. Нікітіної, композитор зіткнувся зі світом релігійно-філософських пошуків початку століття, тому сюжетно-сміслові відтінки опери можуть бути пояснені з позиції уявлень мислителів про російський ерос як синкретичне явище, що пов’язує сексуальну енергію людини з релігією, художньою творчістю, пошуками моральних цінностей. Сенс любові російські філософи вбачали в гармонічному поєднанні з божественною субстанцією.

Концептуальним осередком філософії еросу у творі С. Прокоф’єва є суперечливий у своїй сутності образ Ренати, на який, у протизагони до повісті В. Брюсова, переміщується центр дії, оскільки композитору «вдалося об’єднати в ньому і біснування, чуттєвий порив жіночої пристрасті і чистоту святості» [3, с. 148]. Це яскраво проявляється завдяки перетину в її партії гарячково-заклинальної, збуджено нестійкої остринатної «теми галюцинацій» і велично-цнотливої теми Вогняного янгола, спорідненої багатьом прокоф’євським темам любові, що ідеалізують героїню до обожнювання. Протиставляючи і водночас поєднуючи ірреальне й реальне, композитор показує, що спроба знайти істину поза любов’ю призводить до трагедії. Саме тому в кульмінаційному V акті «крізь оргію зла, демонізму та насланя, що викликані судом інквізиції, виразно проступає тема Вогняного янгола з її двома тональностями (До та Ре-бемоль)» [3, с. 131], яка поєднується з темою Ренати в нерозривній тематичній єдності. Все це дозволяє дослідниці визначити твір С. Прокоф’єва як «літургію еросу», оскільки в ньому, як в багатьох працях російських філософів, у переконливій художній формі ще раз доводиться, що «істина і любов нероздільні, що немає любові без Бога і немає Бога без любові, що порушення гармонії веде до загибелі» [3, с. 132].

Величезна внутрішня напруга, гранично підвищена емоційна «температура» опери дозволяє побачити в ній також риси експресіонізму. Хоча екстравертна природа прокоф'євського мислення йде всупереч з характерною для експресіонізму естетикою несвідомого, інтуїтивного осягнення ірраціонального й хаотичного зовнішнього світу, все ж таки окремі сутнісні риси даного напрямку знайшли відображення в його творчості².

Одним із найяскравіших проявів російського музичного експресіонізму М. Тараканов назвав прокоф'євську оперу «Гравець» (1 ред. — 1916, 2 ред. — 1926–1928), яка своєрідно представила «трагедію “маленької людини” — жалюгідного, але самозакоханого бідняка» [7, с. 440]. Піднесено-експресивний стиль співочого звуковисловлювання в сполученні з гротесковим інтонуванням, а також наявність гострих діалогів-поєдинків, перейнятих вибуховим зарядом емоцій та стрімким темпоритмом, що досягає найвишого вираження у сцені в гральному будинку — все це дало підстави досліднику провести паралелі з експресіоністськими творами А. Берга.

Паралельно з оперою «Гравець» з-під пера композитора виходить твір протилежної стильової орієнтації — «Класична симфонія» (1916–1917), знаменуючи прихильність молодого майстра до неокласичної тенденції в мистецтві свого часу³. Її задум сам композитор визначив таким чином: «Мені здавалося, що якби Гайдн дожив до наших днів, він зберіг би свою манеру письма, і в той же час сприйняв би щось від нового. Таку симфонію мені захотілося створити: симфонію в класичному стилі» (цит. за: [2, с. 161]). М. Тараканов називає цей твір першим вираженням російського неокласицизму, вказуючи на те, що яскравий зразок названого стилю — балет «Пулччинелла» І. Стравінського — був створений лише через три роки після прокоф'євського твору [6, с. 425].

Виходячи з конкретної стильової моделі, С. Прокоф'єв звернувся до скромного парного складу оркестру (без тромбонів), прозорої фактури, чистих тембрів, що вже саме по собі є близьким до рис ранньокласичного симфонізму. Гайднівські впливи проступають у структурі циклу, який уявляє собою послідовність стрімкого сонатного *allegro*, витонченого Інтермеццо в розміреному темпі менуету, дотепного Гавоту та польотного, спов-

² Детальний розбір опери міститься в монографії М. Тараканова «Ранні опери Прокоф'єва» [9].

³ На важливість класичної лінії у своїй творчості вказував сам С. Прокоф'єв і відмічав, що вона має початок ще в ранньому дитинстві, коли він чув від матері сонати Л. Бетховена. За словами композитора: «Вона то приймає неокласичний вид (сонати, концерти), то наслідує класиці XVIII століття (гавоти, Класична симфонія, частково Симфонієтта)» [4, с. 24]. Зародження неокласицистської лінії у творчості митця М. Тараканов пов'язує з фортепіанними п'єсами *op.* 12 (1906–1913) [7, с. 411].

неного безупинного руху Фіналу. Класицистські риси відбиваються також у характері тематизму, який включає гамоподібні пасажі, рухи по звуках тризвуків, октавні ходи, витончені прикраси у вигляді трелей, форшлагів, мордентів, чітку акцентовану метроритміку, синтаксичній розчленованості й симетричній завершеності. У той же час, як справедливо підкреслює І. Нестьєв: «Зміст симфонії в цілому навряд чи варто зводити лише до напівіронічного спомину про Гайдна <...>, у ній перш за все відчувається самобутня і сильна особистість автора» [2, с. 163]. Значною мірою це досягається неочікуваними гармонічними змінами (наприклад, співставленням мажорних тризвуків *D*, *C*, *H* у темі Гавоту), різкими кадансовими зворотами, ладовим загостренням та інтонаційним ускладненням вихідних класицистських *initio* за допомогою перmutації та комбінації різнорідних тематичних елементів.

Впливом декількох значних тенденцій часу позначена «Скіфська сюїта» (1915). По-перше, в ній виявляється прихильність молодого майстра до *нефольклорного напрямку*, виникає чітка паралель з опусами І. Стравінського, Б. Бартока⁴. У той же час у чудовому тонкому звукопису третьої частини сюїти («Ніч») з її шелесткими трелями, грою оркестрових фарб (унісон *Fl.*, *Fl. pic.*, *Arpa*, *p-no*), споглядально-статичною «білою» мелодикою, відчувається вплив *імпресіоністського стилю*.

Фінальна ж частина твору «Виправа Лоллія і хід Сонця», яка відтворює грандіозну колористичну картину дня, що палко розгоряється, є художньою проекцією філософської ідеї «*променизму*» — звернення до світла як формуючого творчого начала (згадаймо заклик К. Бальмонта «Будьмо як Сонце»). Могутній ефект наростаючого гуркоту в кодї «Скіфської сюїти» розкриває свою глибинну сутність у контексті новаторських знахідок початку століття: моделі розгинаючогося Всесвіту А. Фрідмана, наукових теорій в галузі фізики, космо- і геліобіології М. Планка, Н. Бора, А. Пуанкаре, А. Ейнштейна, О. Чижевського, концепції «ноосфери» В. Вернадського тощо. Прагнення художньо осягнути закони енергетики, динаміки в співвідношенні з основоположними біблійними універсалами викликало вибух інтересу до космічної теми у творчості П. Філонова, П. Уткіна, М. Чюрльоніса, М. Ларіонова. У руслі ідей «*космізму*» знаходяться і концепції таких прокоф'євських творів, як кантата «Семеро їх», Другий фортепіанний концерт (особливо його III частина), Третя симфонія, які відтворюють нові просторово-часові відносини в об'єктивному світі та свідомості людини.

⁴ Більш докладно про це див. статтю: Дерев'янченко О. О. «Скіфська сюїта» С. Прокоф'єва : функціонально-генетичний аналіз тематизму / О. О. Дерев'янченко // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. — Донецьк — Львів : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2010. — Вип. 10. — С. 61–70.

Яскравим репрезентантом нефольклорних пошуків С. Прокоф'єва є балет «Блазень» (1915–1920). У музиці цього балету звернення до фольклору ярмарково-балаганного шару та його «осучаснення» є націленими на створення концепції твору, що пов'язана з гротескним світобаченням як головною естетичною засадою народної сміхової культури (М. Бахтін) з її ідеєю сміху заради сміху. Гнучко оперуючи фольклорним матеріалом, композитор застосовує весь сучасний для свого часу арсенал естетико-технологічних прийомів його опрацювання. Прагнення помістити елементи народної музичної творчості в змодельований засобами композиторського письма «автентичний» контекст призвело до панування характерних фольклорних рис на рівні тематизму (мелодико-ритмічні звороти, жанрові ознаки), формотворення (мелодичні строфи). Індивідуально-авторське трактування матеріалу пов'язане з наявністю у творі струнко вибудованої системи конструктивно-поспівкової техніки (конструктивні моделі тематизму, техніка «скорочень і вставок», способи модифікації ладових осередків) та оригінально застосованих прийомів структурного варіювання, ініційованих осягненням явищ ланцюговості в російському поетичному фольклорі тощо⁵.

В прокоф'євській спадщині 1920-х років спостерігається також захоплення характерними для мистецтва тієї доби *конструктивно-урбаністичними ідеями*. Деякі сцени з його балету «Сталевий стрибок» (1927), а саме «Завод», «Молоти», «Танці машин» багато в чому перегукуються із творами французьких композиторів групи «Шести», такими як «Пасіфік 231» А. Онеггера, «Парад» Е. Саті, «Каталог сільськогосподарських машин» Д. Мійо, «Прогулянка» Ф. Пуленка та іншими з їх культом фізичного руху, «м'язової енергії».

Отже, творчість молодого С. Прокоф'єва знаходилась в епіцентрі різноманітних художніх та філософських тенденцій свого часу, які перетинаючись і синтезуючись, відтворилися у вигляді своєрідної «стретної конструкції». Разом з тим, чуйно реагуючи на сміливі естетичні пошуки, прокладаючи шляхи в майбутнє, композитор завжди відчував потребу самостійного мислення і слідування своїм власним ідеям. Наслідком цього стало активне переплавлення нових художніх елементів у самобутню авторську стильову систему, евристичну за напрямком і канонічну за результатом творчого процесу в його історичній перспективі.

⁵ Більш докладно про це див. у статті: Дерев'янченко О. О. Функціонально-генетичний аналіз неопольклорних явищ (на прикладі сюїти з балету «Блазень» С. Прокоф'єва) / О. О. Дерев'янченко // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. — Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2006. — Вип.6. — С. 133–143.

Література

1. Кантор В. «Вечно женственное» и русская культура / В. Кантор. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/october/2003/11/kantor.html>.
2. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / И. В. Нестьев. — М. : Сов. композитор, 1973. — 664 с.
3. Никитина Л. Д. «Огненный ангел» С. Прокофьева как метафора русского эроса / Л. Д. Никитина // Отечественная музыкальная культура XX века: К итогам и перспективам : [науч.-публиц. сб.] / [отв. ред. и сост. М. Е. Тараканов]. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1993. — С. 113–134.
4. Прокофьев о Прокофьеве: статьи и интервью. — М. : Сов. композитор, 1991. — 285 с.
5. Русская литература XX века: Дооктябрьский период : хрестоматия. — М. : Просвещение, 1987. — 655 с.
6. Савкина Н. П. Три портрета и развязка / Н. П. Савкина // Сов. музыка. — 1990. — № 4. — С. 104–111.
7. Тараканов М. Е. Прокофьев / М. Е. Тараканов // История русской музыки. — М. : Музыка, 1997. — Т. 10-а. — С. 403–445.
8. Тараканов М. Е. С. Прокофьев: многообразие художественного сознания / М. Е. Тараканов // Русская музыка и XX век / [ред.-сост. М. Г. Арановский]. — М. : Гос. институт искусствознания, 1997. — С. 185–213.
9. Тараканов М. Е. Ранние оперы Прокофьева: исследование / М. Е. Тараканов. — М., Магнитогорск : Гос. ин-т искусствознания, Магнитогорский муз.-пед. ин-т, 1996. — 199 с.

Дерев'янченко О. О. Творчість С. Прокоф'єва 1910–1920-х років в контексті художніх та філософських тенденцій епохи. Стаття представляє панорамний огляд впливів різноманітних художніх та філософських тенденцій на творчість С. Прокоф'єва періоду творчого формування.

Ключові слова: С. Прокоф'єв, символізм, експресіонізм, неокласицизм, неофольклоризм, конструктивно-урбаністична тенденція, «променизм», космізм.

Деревянченко Е. А. Творчество С. Прокофьева 1910–1920-х годов в контексте художественных и философских тенденций эпохи. Статья представляет панорамный обзор влияний разнообразных художественных и философских тенденций на творчество С. Прокофьева периода творческого формирования.

Ключевые слова: С. Прокофьев, символизм, экспрессионизм, неоклассицизм, неофольклоризм, конструктивно-урбанистическая тенденция, «лутчизм», космизм.

Derevianchenko O. S. Prokofiev's works of 1910–1920th in the context of artistic and philosophical tendencies of epoch. The article presents the panoramic review of influences of various artistic and philosophical tendencies on S. Prokofiev's work of period of the creative forming.

Keywords: S. Prokofiev, symbolism, expressionism, neoclassicism, neofolklorism, structurally-urbanism tendency, «lutchism», cosmism.

**«КТО ДОДУМАЛСЯ НАЗВАТЬ КАНТАТОЙ?!»
(О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ «СЕМЕРО ИХ»
С. ПРОКОФЬЕВА)**

*«Кто додумался назвать кантатой?!
Понятие кантаты соединяется с понятием
тягучки, что в разладе со стремительностью
«Семерых». Должно называться «Семеро их,
халдейское заклинание» для оркестра, хора
и тенора соло, а не кантата»*

С. Прокофьев

(из письма В. Держановскому, 18 декабря 1922 г.)

Вопреки мнению автора, жанровое определение «кантата» прочно закрепилось за его сочинением. И все же драматургия «Семеро их» во многом противоречит традиционному пониманию жанра кантаты, хотя исполнительский состав ему соответствует. Однако *заклинание*¹, как определяет свой опус сам композитор, — прежде всего, формульный жанр устного словесного фольклора², имеющий ритуальную природу.

С. Прокофьев был не первым русским композитором, обратившимся к жанру заклинания: вспомним сцену гадания Марфы из «Хованщины» М. Мусоргского, заклинание стихий в «Кашее бессмертном» Н. Римского-Корсакова. И все же именно Прокофьеву принадлежит первенство в обращении к *оригинальному тексту* заклинания³ (его предшественники использовали стилизованные тексты). Отличие заключается и в том, что «Семеро их» — первый из известных в музыке самостоятельный, заверченный вариант воплощения жанра заклинания.

¹ В основе произведения — текст заклинания древних халдейских жрецов, русский стихотворный перевод К. Бальмонта.

² Исследователи выделяют три основные магические словесно-формульные формы фольклора: заговор, заклинание, молитва (см. : [11]).

³ Заклинание древних халдейских жрецов найдено на клинописной табличке и расшифровано немецким археологом Гуго Винклером (1863–1913). К. Бальмонт осуществил русский перевод и включил его в свой поэтический сборник «Зовы древности» (1908).

Целью данной статьи является выявление семантики заклинания в музыке «Семеро их» Прокофьева путем сравнения с фольклорными образцами и частично — с интерпретацией заклинания в поэзии К. Бальмонта (степень «авторского» в которой определяется методом сравнения с признаками фольклорного прообраза)⁴.

Идея и логика заклинания во многом соответствует логике мифа («логика партиципации», по Л. Леви-Брюлю, подразумевающая «вместо логических отношений — включений и исключений <...> более или менее четко определенные, обычно живо ощущаемые сопричастия» [6, с. 139]), где сверхъестественные силы, природа и человек выступают как элементы единого Космоса. Каждая из структурных частей заклинания наделена определенным функциональным значением. Наиболее устоявшейся представляется следующая схема: *зачин* (их может быть два: молитвенное вступление — обращение к высшим силам, и более развитый зачин, где идет речь о времени, месте и действиях заклинателя; *эпическая часть* — рассказ о том, что происходит вокруг предмета заклинания; *перечисление* — называются болезни, которые заклинают и т. д., виртуально их отправляют в отдаленное место; *закрепка* (подтверждение заклинательной формулы словом или повторное обращение к высшей силе).

Как правило, текст древних заклинаний — стихия прозы (рифмованные заклинания — признак их более позднего происхождения). В словесно-формульном жанре заклинания важен сам способ изложения текста: проговаривается он почти на одном дыхании, с неизменно-монотонной интонацией. Текст произносится тихо, вполголоса, магический акт совершается одним человеком. Иногда в конце произнесения заклинания присутствует ритуал жертвоприношения — его совершают при зажженном огне.

«Я никогда не закрывал своего слуха для голосов, звучащих из прошлого и неизбежно грядущего», — писал К. Бальмонт [1, с. 541]. Его интерес к фольклору (обращение к хлыстовским мотивам старорусских сектантов, стилизация и «звуковая аранжировка» народных песен) особенно проявился в сборниках «Злая чары» (1906), «Жар-пти-

⁴ Именно заклинание стало сферой общих интересов К. Бальмонта и С. Прокофьева (на тексты бальмонтских «заклинаний», кроме «Семеро их», Прокофьев написал два романа — «Заклинания воды и огня» и «Малайский заговор для памяти», *op.* 36). В то время, как большинство композиторов (С. Танеев, С. Рахманинов, Р. Глиэр, В. Ребиков, Н. Черепнин и др.) обращали внимание, в первую очередь, на лирику поэта, Прокофьева привлек иной Бальмонт: мистический, неизвестный, «Бальмонт-графоман», «Бальмонт-чудовище» (так называли поэта некоторые критики-современники).

ца» (1907), «Зовы древности» (1908), «Зеленый вертоград» (1911), «Белый зодчий» (1914)⁵. Заклинания в поэзии Бальмонта — своеобразная стилизация признаков жанра. Вследствие утраченной магической функции, это «декоративная» поэзия, где изысканная простота речи выглядит несколько искусственной⁶.

Поэт сохраняет «названия» оригинальных образцов: встречаются любовные заклинания, заклинания против змей, против стрелы, против смерти, против природных стихий и т. д. Оперирует он и типичными речевыми оборотами, наделенными тем или иным символическим значением (*солнце-красно, море-океан, красна-девица* — в заклинаниях «на кровь»), использует архаизмы (*идоша, дочери, начаша, бити*). Ритм часто смешанный, свободный; встречается и характерный для архаических фольклорных образцов гипердактилический ритм (ударение на четвертом слоге).

Синтаксический анализ жанра заклинания у Бальмонта показал, что в большинстве образцов преобладает мужская рифма (ударение на последнем слоге рифмующихся слов), из-за чего несколько утрачивается «певучесть» стиха (характерная для лирики поэта).

Приведем для сравнения примеры «заклинания» и лирической поэзии Бальмонта:

Заклинание воды и огня

*Я свет зажгу, я свет зажгу,
На этом берегу
Иди тихонько.
Следи, на камне есть вода,
Иди со мной, с огнем туда
На белом камне есть вода
Иди тихонько⁷.*

Над пучиной морской

*Над пучиной морской, тяготея
повисла скала.
У подножья скалы бьются волны
толпы неустанной.
Грея зной ея камни, к ней ластятся
ветер и мгла
Но безмолвна она в час ночной,
в час зари златотканой⁸.*

Достаточно свободно поэт обращается с композиционным строением заклинаний. Часто весь опус состоит из так называемой эпической части; «зачин» и «закрепка» отсутствуют всегда; иногда присутствует куплетная структура (что противоречит природе заклинания).

Фольклорные увлечения Бальмонта в среде современников, в основном, не одобрялись. Критики писали, что поэту изменило чувство меры

⁵ Большинство из них не известны широкому кругу читателей, поскольку со времени первого издания стихи поэта-«декадента» практически не переиздавались.

⁶ В заклинаниях Бальмонта есть рифма (в фольклорных образцах преобладает прозаическое изложение).

⁷ Положено на музыку С. Прокофьевым («Заклинание воды и огня», *op.* 36)

⁸ Стихотворение легло в основу романа Р. Глизера.

и он окунулся в речевую стихию фольклора, противоречащую природе его дарования. Его поэзия из-за излишка в ней «славянизмов» стала предметом целого ряда пародий и фельетонов. Среди них и статья Андрея Белого, писавшего о Бальмонте: «Теперь ему кажется, что на Златопером Фениксе летит он в мир славянской души, а мы видим Бальмонта верхом на деревянном петушке <...> Завтра встанет он с петушка, надменно взлетит к лицу надменное его пенсне, и — паф, паф, паф! Уйдет в синие свои, синие, синие просторы. Наденет шляпу, запоет интерпланетный марш и... нет его» [3, с. 374]. «Органическая поэзия на неорганическом языке... — отмечала М. Цветаева. — Ибо язык Бальмонта, в смысле народности, не органичен. Для народной песни Бальмонт — слишком Бальмонт, пусть последним слогом последнего слова — он ее обальмонтит» [17, с. 150]. В. Брюсов считал, что поэтические сборники Бальмонта «Литургия красоты» и «Жар-птица» ознаменовали очевидное творческое падение поэта (см.: [4, с. 280–287]). Даже в тексте Русского биографического словаря, где объективности требует сам жанр издания, сквозь легкость стиля изложения сквозит доля иронии: «Перед ошарашенным читателем дефилирует целая коллекция ведьм, дьяволов-инкубов и дьяволов-суккубов, вампиров, вышедших из гробов мертвецов, чудовищных жаб, химер и т. д. Со всей этой почтенной компанией поэт находится в самом тесном общении: поверить ему, так он сам — настоящее чудовище» [15].

С одной стороны, «парад нечисти» в поэзии Бальмонта — это дань тяготению поэта к экзотике (объездив полмира, он не случайно побывал и в самых экзотических странах: Египте, Мексике, Индонезии, Японии). С другой, сказалась склонность Бальмонта к мистике (о чем известно, в частности, из автобиографии поэта).

Относительно «славянизмов», часто встречающихся, в частности, в его заклинаниях, известно, что Бальмонт занимался изучением истории русского языка (об это свидетельствуют его статья «Русский язык», труд «Русский язык и его творцы», подготовленный к изданию в 1920 г.). Поэт был апологетом архаического русского языка, о чем свидетельствует, в частности, его высказывание относительно введения нового правописания: «Безумно злое дело <...> совершила русская академия, измыслив нескладное, безобразное так называемое новое правописание... Новое правописание само по себе является источником порчи русского слова» [2, с. 357]. Бальмонт также не мог не почувствовать, не предвидеть тех глобальных катаклизмов, которые принесло с собой начало XX столетия. Известно, что поэт не разделял идей революции: «Проклятия, которые всегда приводит с собой каждая революция, неисчислимы. Они как те уродливые чудища, что вырвались из раскрытого сундука злой колдуньи. Они неистребимы, как полчища саранчи, которую не убьешь цепями, не отгонишь молитвою, не

заговоришь волхованиями» [там же, с. 221]. Возможно, и стихия заклинаний, которой у Бальмонта посвящены целые поэтические сборники, явилась своеобразным олицетворением пафоса противодействия, протеста и преодоления — в преддверии назревающих социальных потрясений.

«Семеро их» принадлежит к заклинаниям против злых демонов. В шумеро-аккадской мифологии «Семерка» (воспринимается как единое целое: «семеро», «их семь») — категория зла. Она фигурирует, к примеру, в мифе о лунном затмении: бог Неба, Ану посылает «Семерку» захватить и затемнить бога Луны Энку, посягнувшего на власть. Бог Луны, пытаясь раскрыть тайну семи демонов, ищет против них действенное заклинание⁹. Поскольку «Семерка» воспринимается в мифологии как единая грамматическая форма, единое число, здесь нет дифференциации имен семи демонов. Однако в тексте Бальмонта (и в партитуре Прокофьева) встречаются собственные имена; поинтересуемся их значением в шумерской мифологии: Тэлал — Злой Демон (Воин); Алал — Демон Разрушитель; Гигим (Гигим Хул) — Злой Дух; Маским (Маским Хул) — Злой Демон (сидящий в засаде).

Прокофьев достаточно свободно обошелся с первоисточником — в этом можно усмотреть его «несерьезность» по отношению к материалу, которому приписывались магические свойства. Одновременно здесь проявился свойственный композитору метод гиперболизации, использованный, видимо, в данном случае с целью усиления «пугающей» атмосферы заклинания. Основные параметры динамизации текста — введение собственных дополнительных строк, стилизованных в духе данного заклинания, повторение ключевых слов, введение эпитетов, отсутствующих у Бальмонта¹⁰.

Все «манипуляции» с авторским текстом направлены на усиление яркости образов (к примеру, «*семь веющих дьяволов*» Бальмонта «блещут» в сравнении с «*семью хохочущими дьяволами*» Прокофьева по уровню слухового ассоциативного восприятия). В начале заклинания Прокофьев выносит имя Злого Демона («*Тэлал!*» — повторено 4 раза) —

⁹ Не зная, по понятным причинам, оригинала (в данном случае перевода клинописи Гуго Винклером), невозможно судить об особенностях бальмонтовского прочтения «Семеро их». Известно лишь (см.: «Некрономикон» [9]), что текст «Семеро их» встречается в двух почти идентичных вариантах заклинаний — заклинании «против Древних» и заклинании «против Семи, ждущих в засаде». В соответствии с комментарием Д. Мигалина, Бальмонт в своем переводе использовал варианты обоих заклинаний.

¹⁰ Сопоставление вариантов текста у Бальмонта и у Прокофьева см.: [13, с.123–124].

этот выкрик выполняет функцию своеобразного «зачина» (молитвенного введения) — у Бальмонта использован так называемый «второй зачин»: речь идет о месте, времени, действиях объекта заклинания — семи демонов). Прокофьев словно отождествляет объект заклинания (семь демонов) с посредником заклинания (высшие, преимущественно «светлые» силы, в данном случае Дух Земли и Дух Неба).

Таким образом, Прокофьев уже в вербальном тексте стремится «сгустить краски», акцентируя атмосферу ужаса и усиливая ее (для творческого метода композитора характерна тенденция к усилению яркости образа, вплоть до его «визуализации»): «Это рождение <...> вещественно-органического, почти видимо материального, и осязаемо плотного и осязаемо движущегося, разрастающегося и размножающегося <...> было так странно, так поразительно, но и так реалистически убедительно, что казалось каким-то колдовством» [5, с. 322].

В музыкальном воплощении заклинания древних халдейских жрецов¹¹ обращает на себя внимание громоздкий состав оркестра, особенно — медной группы: четыре трубы, восемь (!) валторн, четыре тромбона, две тубы. Кроме того, введено пять разновидностей ударных (литавры, малый и большой барабаны, тамбурины и там-там), две арфы. Динамика звучания колеблется в основном между *f* и *fff*; «тишина» как таковая, несмотря на выставленное в тексте *pp*, невозможна в принципе — этому противоречит, пусть даже фоновое, звучание медных духовых. В то же время для фольклорного прообраза характерна, преимущественно, «камерность»: заклинание совершается тихо, обязательным условием является отсутствие кого-либо из посторонних свидетелей магического акта. Таким образом, «вагнеровский» состав оркестра и «штраусовская» динамика использованы композитором не «в соответствии», а *вопреки* древней традиции и выступают своеобразным оксюмороном, базирующимся на противопоставлении «тихого» и «громкого».

Для драматургии произведения, одночастного по структуре, характерен сквозной тип развития, что соответствует идее стихийности словесно-формульного жанра заклинания. В то же время, присутствуют контрастные сопоставления: семь эпизодов (своеобразная «рифма» символике «семи») рисуют картину хаоса (появление злых демонов, по мифологическим представлениям, разрушает установленный космический порядок и гармонию).

¹¹ Халдеи (халдейские мудрецы, вавилонские жрецы, ассирийцы) — богословы и астрологи древне-вавилонской цивилизации (существовала примерно до VI тыс. до н. э). Халдеи считались наиболее просвещенными людьми своего времени и были носителями тайных учений — астрологических расчетов, разнообразных лечебно-магических установок, а также заклинаний.

С первых же тактов композитор вводит слушателя в атмосферу космической катастрофы, глобальной разрухи и стихийного обвала (атака духовых — глissандо «воющих» валторн на *ff*, «рев» труб и вихреобразный унисон струнных). Выкрики «Тэлал!» на этом оркестровом фоне воспринимаются не как традиционное для заклинаний обращение к высшим силам, а скорее, как рефлексивная реакция на внезапное появление Демона (по интонационной формуле это напоминает крик «караул» — ассоциацию дополняет и артикуляционно-миимическая характеристика слова «Тэлал» — открытые гласные э, а повышают уровень эмоциональной выразительности).

В следующем эпизоде (тт. 7–36)¹², несмотря на динамический (*pp*) и фактурный контраст (соло тенора на фоне унисонного тремоло духовых и контрабаса), уровень напряжения не спадает. Эмоция шока и ужаса переходит в иную стадию — становится эмоцией страха. Вокальная декламация солиста передает речь взволнованного, возбужденного, эмоционально неуравновешенного человека (вокальная линия с резкими затактовыми скачками — в частности, на тритон, ритмическая организация вокальной линии насыщена короткими паузами, часто меняется размер). Подача материала происходит по принципу нарастания эмоционального напряжения¹³ (диапазон вокальной партии постепенно достигает квартдецимы, динамика в партии солиста возрастает от «громкого шепота» фактически до крика, в оркестре — постепенное нарастание от *pp* до *ff*). Прием вторы (декламации солиста «зловещим шелестом», по выражению О. Томпаковой, отвечает мужской хор) усиливает напряженную атмосферу данного эпизода и невольно вызывает ассоциации (одновременно со стереотипным представлением о «грозных шаманах») с детскими песенками на «заумном языке», построенными по тому же принципу (втора «солист-хор») ¹⁴.

¹² Ссылки на нотный текст даны по изданию: Прокофьев С. Семеро их. — Партитура. — М. : Госиздат, 1922.

¹³ Принцип «нарастающей интонации» у С. Прокофьева заметил С. Эйзенштейн. Заклучив этот принцип в числовую формулу в стиле раннего В. Хлебникова (5! 10!! 20!!! 30!!!!), он резюмировал умение Прокофьева «как бы случайность» прочитывать так, будто она поддается определенной закономерности [10, с. 159].

¹⁴ См. статью В. Шкловского «О поэзии и заумном языке» [18], где автор пишет о речевом родстве детских песенок с образцами глоссалий (речи, звучавшие на церковных собраниях апостольских времен) религиозных сектантов: в обоих случаях использовался непонятный язык. Сектанты считали это даром говорить на иностранных языках — важна была фоновая сторона звучания слов. Именно своеобразный «танец» органов речи (за тот или иной звук отвечает мускульная «ассоциация») способен довести до религиозного экстаза.

Дополнением к подобной игровой ассоциации является 12-разовое повторение солистом слов «семеро их» (оркестр дублирует вокальную партию — тритоновые унисоны струнных и аккордовое скандирование восьми валторн) с акцентом на второй доле двухдольного и трехдольного размеров. Эпизод исполняется на одном дыхании, напоминая скороговорку. Интонационная монотонность и узость диапазона (кварта), темповая стремительность (движение устремлено к последнему повторению «семеро их», сопровождающемуся скачком на терцию) напоминают детские игровые считалочки, приговорки. Последнее произнесение солистом «семеро их» подхватывается хором, после чего хористы скандируют на *ff* «Тэлал!» (затактовый скачок на терцию и нисходящее секундовое движение квазимольбы).

«Вихрь» оркестра (аккорды медных *fff*, хроматизированное восходящее и нисходящее движение кларнетов и фаготов, тремоло струнных) выполняют функцию связки (т. 37–43) эпизодов, обеспечивая сквозное, непрерывное драматургическое развитие. Последний двутакт (повторение одного звука в низком регистре медных духовых с нарастающей, а затем внезапно обрывающейся на *sf* силой ассоциируется с фанфарным предупреждением о приближении чего-то грозного и страшного) становится предыктом к следующему эпизоду (т. 44–74).

Его интонационный материал соединяет в себе несколько жанровых аллюзий. Одна из них связана с моторным жанром (маршевая природа хорового остинато), но «военный» образ подан сквозь призму игровой стихии, вследствие чего возникают ассоциации с имитированным, не настоящим, марионеточным маршем или со спортивной ходьбой (четкая и ровная ритмическая организация, акцентировка каждой восьмой ноты, размежевание нисходящего движения восьмых короткими 16-ми паузами). (Меткое высказывание о присущем Прокофьеву игровому начале находим у Жозе Брюи: «Хлесткие ритмы. Полнокровные порывы... Действие. Игры. Честная игра, которой он отдается полностью с точным, упругим и диким задором. Игра или спорт. Футбол или шест. Эквилибристика и головокружение...» (цит. по: [8, с. 198]).

Еще одна жанровая аллюзия связана с интонацией плача или молитвы¹⁵. Показательно, что эти интонации появляются на словах «Благотворенья не знают они. Стыда не имеют они. Молитв не услышат: нет слуха у них к мольбам». Скорее, это квази-молитвенная интонация (струнные и деревянные духовые резко акцентируют, дублируя,

¹⁵ Логика композиции в заклинании и молитве во многом сходна — в обоих вариантах присутствует, в частности, элемент просьбы. Не случайно в некоторых регионах заклинание называют «молитвами».

каждую долю; в качестве фона в хоровой партии и у остальных групп инструментов оркестра неизменно проходит маршевый мотив).

С точки зрения композиционного строения заклинания, данный эпизод — эпическая часть, рисующая «портрет» злых сил (какие они?)¹⁶. Мелодическая линия вокальной партии соло тенора, как и в первом эпизоде — синкопированная, порывистая, ее развитие происходит по принципу нарастания эмоционального напряжения (чему способствуют, кроме динамики, скачки на широкие интервалы — сексту, септиму, октаву, нону). Хоровое остинато с четким и размеренным ритмом выступает своеобразным «противосложением». Такое конфликтное взаимодействие противоположно организованных динамических сил, как и существование в одном музыкальном пространстве семантических признаков нескольких жанровых основ, очевидно, сознательно введены композитором для создания подчеркнуто напряженной атмосферы.

В эпизоде обращения к высшим силам (тт. 75–91) — Духу Земли и Духу Небес, — солист и хор «меняются местами»: функцию «запевалы» выполняет хор, а вторит ему солист. Интонация мольбы в партии хора проходит в увеличении (*tutti* оркестра, *fff*), а у солиста приобретает признаки императивной интонации.

Три далее следующих раздела исполняются «на одном дыхании», проходя две динамические волны развития. Идею стихийности воплощает сквозная динамическая линия (тт. 92–150), частично прием имитации (тт. 128–129; тт. 135–136), «нивелирование» тактовой черты (тт. 117–121). Быстрый темп создает впечатление, что хористы, поющие без пауз на протяжении нескольких тактов (тт. 113–124), «задыхаются». Высшей кульминационной точкой первой динамической волны становится выкрик солиста «*Закляни!!*» в высокому регистре (*fff* «с огромным напряжением», за авторским указанием).

Апофеозом второй волны развития (*tutti* оркестра, в партии хора четырехкратный выкрик «*Тэлал!*», переходящий в скандирование скороговоркой «*закляни!*» — сначала 11, затем 17 раз) становится эпизод перед кодой — соло ударных¹⁷. Кода (тт. 192–207) ярко контрастирует

¹⁶ Метод визуализации чрезвычайно важен в акте заклинания: детальная обрисовка объекта заклинаний, а значит, его представление, означало успешное осуществление желаемого. К примеру, халдейские жрецы в заклинаниях против войны, впадая в транс, четко визуализировали картину боя — представляли, как враг гибнет и отступает.

¹⁷ Возникают ассоциации с ритуалом жертвоприношения — наиболее напряженным моментом акта заклинания, сопровождающимся разжиганием жертвенного костра и вливанием в него жидкости, приготовленной по специальному рецепту. Ритуал жертвоприношения помогает достичь желаемого результата.

с предыдущими разделами — возникает эффект медитативного покоя (*ppp*, низкие мужские голоса в нижнем регистре на фоне тремоло струнных, унисона духовых и «пульсации» большого барабана): «Преобразование хаоса в космос оказывается переходом от тьмы к свету, от воды к суше, от пустоты к веществу, от бесформенного к оформленному, от разрушения к созиданию...» [7, с. 206].

Таким образом, в партитуре «Семеро их» С. Прокофьев во многом воплотил как семантику, так и саму идею заклинания. Однако «знаки» жанра (как в музыкальном, так и в вербальном текстах) поданы композитором гиперболизированно, а иногда представлены словно сквозь игровую призму.

Особенностью прокофьевского прочтения жанра заклинания является достаточно свободное обращение композитора с «канонами», традиционными для жанра (в фольклорном прообразе малейшее отступление — вплоть до неправильно употребленного слова, — считается нежелательным, даже опасным, поскольку суть каждой речевой формулы сводится, прежде всего, к магически-функциональному значению). Напрашиваются параллели с В. Маяковским, часто использовавшим подобный прием оксюморона для парадоксальных сопоставлений:

Если б был я маленький, или О, если б я нищ был!
Как Великий океан Как миллиардер!

Вспомним, что и К. Бальмонт воплощал семантику жанра заклинания достаточно свободно. Но для него, видимо, заклинания стали той стихией, которая заполнила творческие интересы поэта в определенный период жизни, отмеченный склонностью к мистике и тягой к экзотике.

Предложенное исследование семантики заклинания в «Семеро их» С. Прокофьева не претендует на исчерпывающее изучение проблемы — скорее, открывает перспективы для дальнейших научных разработок темы.

Литература

1. Бальмонт К. Стихотворения. Автобиография, фотодокументы, статьи / К. Бальмонт. — М. : Книга, 1989. — 550 с.
2. Бальмонт К. Избранное / К. Бальмонт. — М. : Правда, 1991. — 606 с.
3. Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. / Андрей Белый. — М. : Искусство, 1994. — Т. 1. — 478 с.
4. Брюсов В. Сочинения : в 2 т. / В. Брюсов. — М. : Худ. литература, 1987. — Т. 2. — 574 с.
5. Каратыгин В. Новая музыка / В. Каратыгин // В. Г. Каратыгин. Избранные статьи. — М.-Л. : Музыка, 1965. — С. 321–324.
6. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль // Психология мышления : [сб. науч. статей]. — М. : Изд-во МГУ, 1980. — С. 130–140
7. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — М. : РАН Языки русской культуры, 1995. — 406 с.

8. Назайкинский Е. О комбинаторике в творчестве С. С. Прокофьева / Е. Назайкинский // М. Тараканов: Человек и фоносфера. Воспоминания. Статьи. — М.: СПб., 2003. — С. 197–204.
9. Некрономикон: магия [Электр. ресурс] / [рус. перевод Д. Мигалина]. — Режим доступа: <http://libria.site88.net/old/lib/magoshtml/text/necros.htm>.
10. Павлинова И. О новой интонации С. Прокофьева // Московский музыковед. — М.: Сов. композитор, 1991. — Вып. 2. — С. 156–177.
11. Петров В. П. Заговоры / В. П. Петров // Из истории русской советской фольклористики. — Л.: Наука, 1981. — С. 77–142.
12. Прокофьев С. Дневник: в 3 т.: 1907–1918 / С. Прокофьев / [предисл. Святослава Прокофьева]. — Париж: sprkfv, 2002. — Т. 1. — 813 с.
13. Редя В. «Есть тонкие пленительные связи...» Интегративные процессы в музыке Серебряного века: монография / В. Редя. — К.: НАКККиМ, 2010. — 320 с.
14. Рогожина Н. Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева / Н. Рогожина. — М.-Л.: Сов. композитор, 1964. — 128 с.
15. Русский биографический словарь: в 20-ти томах. Т. 2 [Электр. ресурс]. — Режим доступа: <http://rutex.ru/01020861.htm>.
16. Томпакова О. «Музыка и молодость в расцвете...». Прокофьев и Бальмонт / О. Томпакова // Музыкальная академия. — 2003. — № 1. — С. 92–94.
17. Цветаева М. Об искусстве / М. Цветаева. — М.: Искусство, 1991. — 479 с.
18. Шкловский В. О поэзии и заумном языке / В. Шкловский // Гамбургский счет. Статьи. Воспоминания. Эссе. — М.: Сов. писатель, 1990. — С. 45–58.

Редя В. «Хто додумався назвати кантатою?!» (про жанрову специфіку «Семеро їх» С. Прокоф'єва). Жанрова своєрідність «Семеро їх» К. Бальмонта — С. Прокоф'єва — в центрі уваги автора статті, метою якої є виявлення семантики заклинання в цьому творі шляхом порівняння з фольклорними зразками жанру і його інтерпретацією в поезії К. Бальмонта.

Ключові слова: словесно-формульний жанр, архаїчний фольклор, семантика, заклинання, драматургія, стилізація, музично-виразні засоби.

Редя В. «Кто додумался назвать кантатой?!» (о жанровой специфике «Семеро их» С. Прокофьева). Жанровое своеобразие «Семеро их» К. Бальмонта — С. Прокофьева — в центре внимания автора статьи, целью которой является выявление семантики заклинания в данном произведении путем сравнения с фольклорными образцами жанра и его интерпретацией в поэзии К. Бальмонта.

Ключевые слова: словесно-формульный жанр, архаичский фольклор, семантика, заклинание, драматургия, стилизация, музыкально-выразительные средства.

Redya V. «Who would have thought to call it a cantata?!» (On genre specifics in the «They Are Seven» by S. Prokofyev). The genre peculiarity of the «They Are Seven» by K. Balmont and S. Prokofyev is the central theme of the article, whose aim is to detect the spell semantics in this work by comparing it to the folklore examples of the genre and its interpretation in Balmont's poetry.

Keywords: verbal-formula genre, archaic folklore, semantics, spell, dramaturgy, stylization, musical expressive means.

**СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО
С. С. ПРОКОФЬЕВА:
К ВОПРОСУ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ**

В творчестве русских композиторов XIX и начала XX века трудно найти сколько-нибудь значительные сольные произведения для флейты. Лишь А. Бородин в юношеские годы написал сонату, рукопись которой, к сожалению, не сохранилась. Известно также увлечение флейтой П. Чайковского¹, который в студенческие годы в Петербургской консерватории брал уроки у итальянского флейтиста профессора Ч. Чиарди и пытался к концу жизни осуществить свою давнюю мечту — написать концерт для данного инструмента. Однако преждевременная смерть не дала сбыться замыслам великого русского композитора, поэтому остались лишь черновые наброски задуманного концертштюка.

Постепенное обогащение флейтового репертуара новыми сочинениями в советский период начинается только перед Великой Отечественной войной и достигает своего пика в 70–80-е годы. На протяжении этого времени были созданы десятки произведений крупной формы для флейты (концерты, сонаты, сюиты). Не все они равнозначны по художественному содержанию: одни используются лишь в качестве учебно-педагогического репертуара, другие были преданы забвению после первых исполнений, и только немногие заняли прочное место в концертном репертуаре, войдя в «золотой фонд» флейтовой музыки XX века. К числу последних принадлежит соната для флейты и фортепиано Ре-мажор *op.* 94 С. Прокофьева.

В современной флейтовой литературе данная соната является одним из наиболее значительных и интересных сочинений. Совершенно справедливо отмечают Урсула и Зейко Пешек (*U&Ž Pešek*), что так же, как Концерт Ж. Ибера можно считать образцом жанра флейтового концерта XX века, аналогичное место в жанре флейтовой сонаты принадлежит прокофьевскому творению [15, с. 190]. Наряду с со-

¹ Живой интерес к флейте П. Чайковский проявлял на протяжении многих лет. В годы учебы он играл партию второй флейты в студенческом симфоническом оркестре и в камерных ансамблях. Сохранились пометки, сделанные композитором в партиях флейты квартета Ф. Кулау [9].

натами П. Хиндемита и Ф. Пуленка опус С. Прокофьева прочно вошел в концертный репертуар современных исполнителей, и популярность его все возрастает. Для каждого флейтиста сочинение С. Прокофьева, как и сольная ля-минорная соната И. С. Баха, концерты В. Моцарта и Ж. Ибера, — это этапное произведение, требующее не только досконального владения исполнительской технологией, но и наличия сформировавшихся художественно-эстетических взглядов, определенного жизненного опыта и творческой зрелости. Как отмечал известный советский флейтист, профессор Московской консерватории Н. Платонов, «трудно назвать какое-нибудь другое произведение, которое могло бы в такой степени способствовать всестороннему развитию исполнительских средств и музыкальности флейтиста, как эта соната» [4, с. 66].

В литературе о камерно-инструментальном творчестве С. Прокофьева флейтовой сонате отведено незаслуженно мало места. Сам композитор в своих письмах и воспоминаниях достаточно скупко говорит об этом опусе [6; 8]. Некоторые важные детали истории создания произведения фрагментарно освещают И. Нестьев [3], И. Мартынов [2] и Г. Шнеерсон [11] в монографиях, посвященных жизни и творчеству композитора. Среди работ, в которых рассматривается соната (и ее скрипичная версия)² в аналитическом ракурсе, следует выделить монографию Л. Раабена [5] и статью Я. Сорокера [7]. Однако, количество публикаций, посвященных детальному исследованию данного сочинения, весьма ограничено. Из наиболее известных отметим статью Н. Платонова [4], содержащую краткий исполнительский анализ произведения, и работы немецких авторов М. Перла (*M. Perl*) [14], Урсулы и Зейко Пешек [15] и Г. Шека (*G. Scheck*) [19]. В трех последних исследованиях основное внимание сфокусировано на интерпретации сонаты. Как видно, еще далеко не все вопросы, связанные с научным осмыслением прокофьевского сочинения, получили достаточное освещение в существующей литературе.

В предлагаемой статье рассматриваются отдельные аспекты истории создания сочинения, и, в частности, влияние представителей французской флейтовой школы на формирование композиторского замысла.

Идея написания произведения для флейты появилась у С. Прокофьева еще в зарубежный период. В беседах с известным музыковед-

² В 1944 году С. Прокофьев совместно с Д. Ойстрахом создали скрипичный вариант сонаты, известной под названием «Вторая соната для скрипки и фортепиано» (*op. 94 bis*).

дом С. Шлифштейном композитор отмечал: «Мысль о флейтовой сонате возникла у меня много лет назад. Во время моего пребывания во Франции, где, как вы знаете, культура игры на деревянных инструментах очень высока, ко мне неоднократно обращались французские флейтисты с просьбой написать для них самостоятельную концертную пьесу. Тогда-то и родилась у меня идея сонаты, однако соната как-то “не двигалась”. И вот только теперь, можно сказать, “между делом”, во время сочинения балета “Золушка” и обдумывания оркестровки последних картин оперы “Война и мир”, соната, представьте, “сама собой получилась”»[10, с. 65–66].

Кто же из французских флейтистов мог побудить композитора к созданию произведения? Из воспоминаний С. Прокофьева известно о его восхищении «небесным звуком» Ж. Баррера (*G. Barrere*)³ [3, с. 479], которого ему приходилось неоднократно слушать. Этот выдающийся французский флейтист, большую часть жизни проживший в США, стал реформатором в технологии игры на инструменте. Опираясь на традиции Парижской консерватории, и прежде всего, на дидактические принципы своего учителя К.-П. Таффанеля, Ж. Баррер «устанавливает новый стандарт для американских исполнителей на деревянных духовых инструментах». Оставаясь в душе французом, он, по словам Н. Тофф (*N. Toff*), «оказал существенное влияние на развитие музыки своей новой родины, активно участвуя в создании новых традиций американской музыкальной культуры» [18, с. 4–5].

Скорее всего, первые впечатления об игре Ж. Баррера появились у С. Прокофьева после творческих контактов с «одним из главных американских дирижеров» Ф. Х. Дамрошем — руководителем концертов «Общества музыкального искусства». Именно под его началом оркестр «Общества...» осенью 1918 года в Нью-Йорке исполнил «Скифскую сюиту» и «Классическую симфонию». Первым флейтистом оркестра Дамроша в то время был Ж. Баррер, которого дирижер пригласил в Нью-Йорк из Парижа. Безусловно, Прокофьев мог слушать и сольные концерты «монарха флейты», с которыми тот выступал в Нью-Йорке.

Однако не только исполнительское мастерство Ж. Баррера стало основным источником вдохновения для композитора. Среди других французских флейтистов, с которыми активно сотрудничал С. Проко-

³ Жорж Баррер (1876–1944) — французский флейтист, ученик П. Таффанеля и Г. Альтеса. Его исполнительская карьера началась в парижских оркестрах «Гранд-Опера» и Колонна. После отъезда в США Ж. Баррер ведет активную концертно-исполнительскую и преподавательскую деятельность.

фьев, можно выделить, по крайней мере, еще двух — Филиппа Гобера (*Ph. Gaubert*)⁴ и Роже Дезормьера (*R. Désormière*)⁵. Оба они стали первыми интерпретаторами его сочинений как дирижеры. Профессором класса флейты Парижской консерватории Ф. Гобером были осуществлены премьеры симфонической сюиты «Любовь к трем апельсинам» (1925) и балета «На Днепре» (1932). Под руководством Р. Дезормьера, ученика Ф. Гобера, состоялась в 1927 году премьера балета «Стальной скак», а в 1931 году в Париже впервые под его началом прозвучала одноименная симфоническая сюита.

Наиболее вероятным инициатором, предложившим молодому Прокофьеву создать концертное произведение для флейты, представляется Ф. Гобер, который на протяжении двенадцати лет (1919–1931) возглавлял класс флейты в Парижской консерватории. Традиции проведения ежегодных конкурсов флейтистов, сохранившиеся по сегодняшний день, предполагали исполнение обязательного сочинения, написанного специально для студенческого состязания. Поэтому Ф. Гобер, непосредственно участвовавший в концертах прокофьевской музыки, проникнувшись «новой простотой» и оригинальностью стиля художника, вполне искренне мог предложить талантливому композитору сочинить «самостоятельную концертную пьесу». Подчеркнем, что именно произведение для солирующей флейты, а не сонату, идея создания которой возникла у С. Прокофьева значительно позже.

Данное уточнение весьма важно, учитывая тот факт, что в списках обязательных конкурсных произведений упор делался на виртуозные сочинения для солирующей флейты. На протяжении более столетия со времени основания конкурса сонаты не включались в программы состязаний⁶. Лишь в 1943 году конкурсанты впервые исполняли Сонатину Г. Дютыйе, а Соната Г. Югона появилась только спустя двад-

⁴ Филипп Гобер (1879–1941) — известный французский флейтист, дирижер и композитор, ученик П. Таффанеля. На протяжении многих лет являлся солистом оркестров «Общества концертов Парижской консерватории» и «Гранд-Опера», а впоследствии их дирижером. В 1919 году он становится профессором класса флейты Парижской консерватории, а в 1931 году — художественным директором «Гранд-Опера».

⁵ Роже Дезормьер (1898–1963) — французский флейтист, дирижер и композитор. Играл в оркестрах Парижа. Его дирижерский дебют состоялся в 1921 г. в концертном зале Плейель. При активном содействии С. Прокофьева Р. Дезормьер осуществил гастрольные поездки в СССР.

⁶ Регулярно конкурсы флейтистов в Парижской консерватории стали проводиться с 1832 года.

цать два года в 1965 году. С этого времени флейтовые сонаты изредка входили в программы конкурсов, в частности прокофьевская соната была предложена конкурсантам в 1978 году. В дальнейшем доминирующими стали сонаты И. С. Баха и только по одному разу включались Соната Э. Денисова (1991) и П. Хиндемита (2002).

Заметим, что во время преподавания Ф. Гобера в Парижской консерватории программы состязаний не отличались большим разнообразием. За двенадцать лет трижды в качестве обязательного произведения включались сочинения самого Ф. Гобера, Концерт В. Моцарта *D-dur* (1 ч.), Кантабиле и Престо Дж. Энеску, Фантазия Г. Форе, концерт Ф. Лангера, которые неоднократно исполнялись в конкурсах и в предыдущие годы, а также малоизвестные флейтовые опусы Л. Обера, М. Дельмаса, Г. Гровлеца, М. Дюлона и Ж. Мацельера. Откликнувшись на предложение флейтистов, С Прокофьев, несомненно, мог своим сочинением разнообразить конкурсный репертуар.

Среди возможных инициаторов создания флейтовой сонаты нельзя исключать и легендарного Марселя Моиза (*M. Moïse*) — основателя «международной флейтовой школы» (*International Flute School*), открывшего прогрессивную технологию вокализации звукообразования на флейте, которая способствовала формированию «небесного звука». После ухода Ф. Гобера он на протяжении восьми лет (1932–1940) оставался профессором класса флейты в Парижской консерватории. Являясь активным пропагандистом музыки своих современников, М. Моиз часто выступал первооткрывателем флейтовых опусов Ж. Ибера, А. Русселя, П. Хиндемита и сочинений других композиторов. Не исключено, что С. Прокофьев, который до окончательного переезда в 1936 году в СССР подолгу находился в Париже, мог встретиться с успешно концертирующим музыкантом и получить от него творческий заказ.

У находившегося под впечатлением «волшебного звука» французских флейтистов композитора вызревали контуры будущей сонаты. Творческий процесс создания произведения у С. Прокофьева имел свои особенности и охватывал достаточно длительный период времени от возникновения замысла до окончательного завершения сочинения. Важным элементом «творческой лаборатории» мастера было предварительное накопление тематического материала для будущего произведения. Показательным примером в этом смысле могут служить рекомендации С. Прокофьева, высказанные А. Хачатуряну во время обучения последнего в Московской консерватории. Консультируя молодого композитора по вопросам сочинения фортепианного концерта, С. Прокофьев рекомендовал: «Концерт напи-

сать — это очень нелегко, нужно, чтобы обязательно была выдумка. Советую вам записывать все фактурные находки, не дожидаясь созревания всего замысла. Записывайте отдельные пассажи, интересные куски, не обязательно подряд. Потом из этих кирпичей вы сложите целое» [3, с. 353].

Работа над флейтовой сонатой строилась подобным образом и включала предварительный этап сбора тематического материала, который был начат еще в предвоенное время. Непосредственно к написанию сонаты композитор приступил осенью 1942 года в Алма-Ате. По данному поводу он в письме своему другу Н. Мясковскому сообщал: «Я, кроме фильмов, пишу небольшую драматическую кантатку и выпросил у Москвы заказ на сонату для флейты и фортепиано. Несвоевременно, но приятно» [8, с. 461].

Напомним, что это было чрезвычайно тревожное время, когда гитлеровские войска, оккупировав европейскую часть СССР, взяли в осаду Ленинград, вышли к Волге и вплотную приблизились к Сталинграду. Эвакуация на Северный Кавказ и последующий переезд в Алма-Ату, находившуюся на значительном удалении от мест боевых действий, позволили композитору обрести некоторое спокойствие. В письме к Н. Мясковскому он пишет: «Мы живем здесь тихо и приятно, но вдалеке от музыки и музыкантов <...> В смысле работы я пока сделал меньше, чем рассчитывал, так как вмешалось выключение электричества, и по вечерам я вынужден был закрыть мою лавочку, завидуя тем, у которых сняты электрические лимиты»⁷ [8, с. 464].

Обращение к флейтовой сонате становится возвращением к светлым воспоминаниям о прежней, довоенной жизни.⁸ «Меня давно привлекал этот инструмент, и мне казалось, что он недостаточно использован в музыкальной литературе. Мне хотелось, чтобы соната звучала в светлых и прозрачных классических тонах», — писал композитор [6, с. 248].

⁷ Письмо С. С. Прокофьева — Н. Я. Мясковскому от 27 февраля 1943 года.

⁸ Кроме бытовой неустроенности и титанического творческого напряжения, обусловленного работой над такими масштабными сочинениями как опера «Война и мир» и Седьмая фортепианная соната, композитор испытывал в этот период глубокие душевные переживания, связанные с его разрывом с первой семьей. Еще перед войной, зимой 1941 года Прокофьев уходит от своей первой жены Лины Любера к Мире Мендельсон. Во время эвакуации Л. Любера отказалась ехать в одном поезде с М. Мендельсон и всю войну находилась с детьми в Москве, а затем долгие годы провела в сталинских лагерях.

Такая жизнерадостная направленность сочинения была predeterminedена еще на предварительном этапе сбора «фактурных находок, отдельных пассажей, интересных кусков», навеянных искусством французских флейтистов. Дальше, строго следуя своему правилу, композитору оставалось сложить из этих кирпичей единое целое.

Для сонаты С. Прокофьев выбирает удобную «флейтовую» тональность *D-dur*. Вместе с *G-dur* это были наиболее распространенные тональности, которые использовались композиторами, начиная с XVIII ст., что объяснялось несовершенством конструкции флейты и отсутствием полноценной клапанной механики⁹. Но кажущуюся аппликатурную комфортность можно рассматривать лишь условно. Уже после первых тактов исчезает иллюзия технической доступности, характерной для флейтовых *D-dur*'ных сочинений И. Кванца, Й. Гайдна, В. Моцарта. Обилие хроматизмов, широких скачков, всевозможных пассажей, использование крайних звуков верхнего регистра флейты (*d⁴*) требуют от исполнителя технического совершенства и владения всем арсеналом художественных средств выразительности.

В сонате весьма отчетливо выделяются характерные черты индивидуального почерка композитора, которые стали определяющими для его творчества, что в сочетании с классико-романтическими традициями (бетховено-брамсовские влияния) predeterminedило ее монументальность. «Музыку надо сочинять большую, — отмечал С. Прокофьев, — где замысел и техническое выполнение соответствовали бы размаху эпохи. Такая музыка должна <...> двигать нас самих по путям дальнейшего развития музыкальных форм: она и за границей покажет наше подлинное лицо» [6, с. 192]. В этом смысле прокофьевский четырехчастный сонатный цикл поднимает на новый уровень жанр флейтовой сонаты. В содержательном и тематическом развитии сочинение не только не уступает сонатам З. Карга Элерта (1917, 1918), П. Хиндемита (1936), Б. Мартину (1945), но и значительно превосходит их. Возможно, здесь сказалось соседство с Седьмой фортепианной сонатой и оперой «Война и мир», над которыми, как уже отмечалось, композитор работал параллельно.

Интонационная новизна, «поворот от дебрей хроматизма к диатонизму», характеризуемая автором как «новая простота», является основой индивидуальности его стиля. С. Прокофьев не стремится к чрезмерному усложнению языка, что было присуще флейтовым произведе-

⁹ Показательными примерами в этом отношении могут служить концерты и сонаты И. И. Кванца, Ф. Девьена, Й. Гайдна, В. Моцарта и многих других композиторов.

ниям его молодых французских современников — Э. Бозза (Агрестид, 1942), А. Дютыйе (Сонатина, 1943), А. Жоливе (Песнь Линоса, 1944) и особенно П. Булеза (Сонатина, 1946)¹⁰, а пытается открыть «новые изгибы в мелодии <...> и расширить диапазон мелодических возможностей» [6, с. 179]. Это позволяет избежать трафаретности в технике письма и манере изложения, и уйти от «старой простоты» [6, с. 192].

Лирическое начало, которое композитор относит к одной из главных линий своего творчества и которое часто оставалось почти незамеченным, наиболее рельефно проявляется в третьей части сонаты. Изобретательность и выдумка, оригинальность тематизма *Andante* способствуют раскрытию многообразия тембровых и динамических возможностей флейты и фортепиано. Сравнивая тембр инструментов, С. Прокофьев отмечал: «В медленном темпе флейта может начать мелодию с длинной ноты, но если эту фразу повторит рояль, то длинная нота сразу покажется тембрально очень бледной по сравнению с флейтой. Поэтому нужно обладать очень большим мастерством, чтобы найти органическое единство в камерном ансамбле с участием фортепьяно» [6, с. 535]. Показательным примером в этом смысле и является *Andante*, в котором композитор избегает в партии флейты длительностей больше половинной ноты и тем самым стремится сбалансировать тембровые возможности фортепиано и флейты.

Характерные для стиля С. Прокофьева скерцозность, гротесковость, которые композитор относит к «изгибам предыдущих линий» своего творчества, приобретают в сонате особый смысл. Если известная «Шутка» И. С. Баха, завершающая многочастный цикл сюиты *h-moll*, — это легкая улыбка великого мастера, то прокофьевское Скерцо, построенное на двухдольных мотивах, уложенных в трехдольный размер, — ироническая насмешка художника XX века. Простая смена ритма ведет не только к заметному смещению акцентов, которые, как отмечал Б. Асафьев, «являются ценнейшим оформляющим фактором, вносящим <...> заостренность, капризность и особенный блеск» [6, с. 326], но и способствует более выразительной артикуляции.

¹⁰Чрезмерным техническим и ритмическим усложнением языка отличается первый вариант Сонатины для флейты и фортепиано, созданный П. Булезом в 1946 году, что стало причиной отказа Ж.-П. Рампаля от ее исполнения. Более доступной оказалась лишь вторая редакция сонатины, которая впервые была исполнена итальянским флейтистом С. Гаццелони в 1956 году [17, с. 3]. Однако из-за своей сложности произведение звучит достаточно редко.

Четкость произношения и звуковая экспрессия — важные проблемы в современной интерпретации прокофьевской сонаты. Изначальная ориентация композитора на звукодинамические возможности представителей французской флейтовой школы, которые в технологии звукообразования опирались на вокальные принципы формирования звука, далеко не всегда учитываются исполнителями в настоящее время. В художественном воплощении звуковых образов строгость стиля Прокофьева зачастую воспринимается как эмоциональный минимализм, граничащий с сухостью, что отнюдь не присуще флейтовой сонате. Ведь именно «небесный звук» Ж. Баррера привлек внимание композитора и являлся для него образцом при написании сочинения. Поэтому, чтобы приблизиться к идеалу прокофьевского звуковосприятия флейты, необходимо опираться на вокализованную технологию звукоизвлечения, использовавшуюся французскими флейтистами и вдохновившими композитора. Только таким образом можно достичь глубины и полноты исполнения музыки великого мастера, точности воплощения авторского замысла.

Литература

1. Болотин С. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах / С. Болотин. — Л. : Музыка, 1969. — 200 с.
2. Мартынов И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество / И. Мартынов. — М. : Музыка, 1974. — 559 с.
3. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева / И. Нестьев. — М. : Сов. композитор, 1973. — 664 с.
4. Платонов Н. Методика обучения игре на флейте / Н. Платонов // Методика обучения игре на духовых инструментах. — М. : Музыка, 1966. — Вып. 2. — С. 11–68.
5. Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка / Л. Раабен. — Л. : Музыка, 1963. — С. 99–102.
6. Сергей Сергеевич Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. — М. : Музгиз, 1961. — 707 с.
7. Сорокер Я. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева / Я. Сорокер. — М. : Сов. композитор, 1973. — 103 с.
8. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский. — М. : Сов. композитор, 1977. — 464 с.
9. Тризно Б. Флейта / Б. Тризно. — М. : Музыка, 1964. — 50 с.
10. Шлифштейн С. Прокофьев сочиняет музыку / С. Шлифштейн // Сов. музыка. — 1985. — № 5. — С. 65–66.
11. Шнеерсон Г. Встречи с Прокофьевым / Г. Шнеерсон // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. — М. : Музгиз, 1965. — С. 252–280.

12. Blakeman E. Taffanel: genius of the flute / E. Blakeman. — Oxford ; New York : Oxford University Press, 2005. — 357 p.
13. Fisher P. A. P. Philippe Gaubert (1879–1941): His Life and Contributions as Flutist, Editor, Conductor and Composer. DMA. Dissertation. — University of Maryland, 1982. — 156 p.
14. Perl M. Zur Interpretation der Flötensonate op. 94 von Serge Prokofjew / M. Perl // Flöte Aktuell. — 1986. — № 2. — S. 10–12.
15. Pešek U&Ž. Flötenmusik aus drei Jahrhunderte. Komponisten. Werke. Anregungen / U&Ž. Pešek. — Kassel: Bärenreiter-Verlag, Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1990. — 320 s.
16. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. London, 2000. Электронные текстовые данные (361 Мб). — 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). — Систем. треб. : Windows 95/98/ 2000/XP. Microsoft Word.
17. Tiffany Diana M. An analysis and performer's guide to the Sonatine for flute and piano by Pierre Boulez. DMA. Dissertation (These), University of South Carolina. UMI. Microform 9925546, 1999. — 67 s.
18. Toff N. Monarch of the flute: the life of Georges Barrere / N. Toff. — Oxford : New York : Oxford University Press, 2005. — 464 p.
19. Scheck G. Die Flöte und ihre Musik / G. Scheck. — Mainz: Schott, 1975. — 263 s.

Качмарчик В. П. Соната для флейты і фортепіано С. С. Прокоф'єва: до питання історії створення. Стаття присвячена історії створення Сонати для флейти і фортепіано *op. 94* С. Прокоф'єва. Розглядається вплив виконавського мистецтва французьких музикантів на процес формування композиторсько-го задуму твору.

Ключові слова: С. С. Прокоф'єв, соната, флейта, фортепіано, французькі флейтисти, Ж. Баррер, Ф. Гобер, М. Моїз.

Качмарчик В. П. Соната для флейты и фортепиано С. С. Прокофьева: к вопросу истории создания. Статья посвящена истории создания Сонаты для флейты и фортепиано *op. 94* С. С. Прокофьева. Рассматривается влияние исполнительского искусства французских музыкантов на процесс формирования композиторского замысла сочинения.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, соната, флейта, фортепиано, французские флейтисты, Ж. Баррер, Ф. Гобер, М. Моиз.

Kachmarchyk V. S. Prokofiev Sonata for Flute and Piano: the history of the issue. The article is devoted to the history of the Sonata for Flute and Piano, *op. 94* by Prokofiev. The influence of the Performing Arts of French musicians on the composers's message in the work is examined.

Keywords: S. S. Prokofiev, sonata, flute, piano, French flutists, G. Barrere, Ph. Gaubert, M. Moyses.

**БИБЛЕЙСКАЯ ПРИТЧА О БЛУДНОМ СЫНЕ
И ЕЕ ОТГЛОСОК В МУЗЫКЕ С. С. ПРОКОФЬЕВА**

Человек непростой творческой биографии и неоднозначных решений, свершающий и становящийся орудием в руках судьбы, амбициозный и кающийся, Сергей Прокофьев (1891–1953), несомненно, является гением своего времени. Постоянно добиваясь признания, композитор позиционировал себя как передовую духовную личность, человека, возвышающегося над толпой, героя, радостно и с достоинством преодолевающего сложные и ответственные моменты жизни, титана, исключительно из любви к людям вовлеченного в их непростые игры. Музыкальное творчество Сергея Прокофьева несет отпечаток его личности, его особого понимания духовности в человеке: нахождения энергии Духа внутри себя самого, ясного понимания своего предназначения — быть носителем света, красоты, совершенства¹.

Позиция композитора по отношению к известным ему религиозным концепциям мало освещалась в научных исследованиях в силу разных причин (в основном, из-за запрета на подобные темы в советской России). Однако сегодня, благодаря постоянно обновляющемуся архи-

¹ Показательными в этом отношении можно считать высказывания композитора (сделанные до 30-х годов): «Я — выражение Жизни, то есть божественной деятельности» [6, с. 82], «Я — выражение Духа, который дает мне силы сопротивляться всему, что является бездуховным» [там же]. Особенно яркими представляются рассуждения С. Прокофьева о доказательстве существования Бога, основанные на размышлениях о природе творчества (1929): «Старый вопрос — есть или нету Бога — принимает несколько иное освещение, если поставить его иначе, а именно: творчество в природе сознательно или бессознательно? Атеисты, по-видимому, утверждают, что оно бессознательно. Если же допустить, что оно сознательно, то это и есть уже Бог! В теориях атеистов какая-то шаткость: как это бессознательное творчество природы нашло в себе элементы сознательного человека, и когда этот человек все осознал, то он оказался все-таки глупее бессознательной природы, постоянно удивляясь ей и получая от нее уроки? Довольно обидно и глупо. И как все стройно, как только допустить сознательное творчество» [4, с. 682]. В данном размышлении чувствуется и скрытое, невысказанное отношение С. Прокофьева к собственной профессии, осознание своей сопричастности мировому Духу.

ву документов жизни С. Прокофьева (страницам из записных книжек², дневникам, письмам), этот вопрос все больше «проявляется», становится очевидным, объединяя на смысловом уровне достаточно широкий круг сочинений композитора. Христианская идея любви и всепрощения, очевидно, близкая композитору, на наш взгляд, соединилась в его творчестве с еще одной особой и немаловажной мыслью: Бог ждет гармонии от людей, чтобы порадоваться ей вместе, но есть люди, которым уже дана эта гармония, и их миссия — являть ее миру. Так, сам С. Прокофьев говорит: «*I have wisdom in order to constantly express it*» / «Мне дана мудрость, чтобы я постоянно выражал ее» [6, с. 84].

Мы не увидим в списке сочинений С. Прокофьева месс или духовных кантат, музыкальных молитв или мистерий — в своем миропонимании композитор обходится без традиционных форм выражения религиозности. Однако в его наследии есть исключительный пример обращения к библейской притче.

Инициатива обращения к сюжету исходила не от самого композитора: предложение С. Дягилева в октябре 1928 года написать балет по притче о Блудном сыне³ поначалу было встречено композитором без энтузи-

² Особенно важным для нас является документ, опубликованный в 1991 году в книге «Прокофьев о Прокофьеве»: это две страницы [6, с. 82–83], на которых рукой композитора в виде тезисов на английском языке изложено несколько положений (20; с дополнениями и исправлениями), касающихся самооощущения и миропонимания с позиций духовной жизни. Эти записи, названные «без преувеличения, — неизвестной и, быть может, самой загадочной страницей из биографии композитора» [6, с. 81], вероятно, умышленно не были взяты их автором в Россию в 30-х годах и оставлены в парижском архиве С. Кусевичкого. Чем являются эти тезисы? Вариантов множество: быть может, ответами на вопросы предполагаемого (отчего-то англоязычного) интервью, тезисами статьи, неким психотренингом, конспектом или собственной «Я-концепцией». Однако, так или иначе, под перечисленными пунктами имеется подпись С. Прокофьева, свидетельствующая о серьезности и важности документа для его автора, выверенности и продуманности изложенных мыслей. В вышеназванной книге упоминается также и о том, что находясь за границей С. Прокофьев активно «интересовался идеями протестантской общины “Христианская наука” (“*Christian Science*”), <...> посещал собрания общины в так называемой Второй церкви “Христианской науки” на бульваре Фландрэн в Париже» [6, с. 81].

³ Сюжетной основой балета стала притча о Блудном сыне из Евангелия от Луки ([1; в Библии — 15: 11–32]). Данный сюжет не столь часто встречается в музыкальном мире, как в мире живописи (И. Босх, Хемессен, Л. Спада, Б. Мурильо, Рембрандт, П. Батони, Т. Шевченко, П. Шаванн, П. Даньян-Бувере, И. Глазунов) и литературы (А. Пушкин, Р. М. Рильке, Н. Гумилев): среди известных сочинений назвать можно лишь оратории «Блудный сын» Ж.-Б. Люлли и А. Салливена, кантату «Блудный сын» К. Дебюсси, третью часть («Блудный сын») музыкально-драматической трилогии Б. Бриттена «Притчи для церковного исполнения», музыку к одноактному спектаклю «Блудный сын» Б. Квернадзе.

азма, однако позже, охваченный вдохновением, С. Прокофьев создал его изумительно легко и в очень краткие сроки (уже к концу ноября; премьера же прошла в мае 1929-го)⁴. Сорокалетний автор музыки сотрудничал с двумя молодыми деятелями — либреттистом Б. Кохно и хореографом Дж. Баланчиным. Негативное отношение композитора к постановке, представленной Дж. Баланчиным и одобренной С. Дягилевым, свидетельствует об особом видении притчи С. Прокофьевым. Он был настолько шокирован резкостью и откровенностью сцен, требованиями С. Дягилева к сцене соблазна и костюмам, что дело чуть не вылилось в скандал: композитор требовал не опошлять притчу и ту музыку, которую он создал под ее влиянием, музыку, как ему по началу виделось, светлую, «акварельную». Однако, итоговая постановка прошла так, как видел ее талантливый импресарио С. Дягилев, знающий, чего жаждет искушенная европейская публика⁵. И он не ошибся — балет имел оглушительный успех. Последняя сцена заставила зрителей прослезиться — каждый из них узнал в главном герое себя самого (об этом скажет и сам первый исполнитель главной роли — Серж Лифарь). Как вспоминает С. Прокофьев: «Последний номер был поставлен трогательно, публика смахивала слезы, и успех был чрезвычайный. Вообще, мне кажется, давно моя вещь не была так единогласно принята всеми партиями, как этот балет» [6, с. 90]. Позже, в 30-е годы, композитор напишет: «Чему я отдаю предпочтение в своем творчестве — это мои последние сочинения, которые представляются мне наиболее удавшимися: Третья и Четвертая симфонии, балет «Блудный сын», Квартет» [6, с. 99].

Вероятно, исключительность балета в контексте творчества композитора советского периода, открытое обращение к религиозной тематике, оставили сочинение «на периферии» исследований о С. Прокофьеве, отодвинули это удивительное музыкальное творенье на второй план. Работ о балетах композитора сравнительно немного (С. Катанова, И. Мартынов, В. Ванслов, Е. Деревянченко, Н. Барабанов), еще меньше — посвящено, собственно, балету «Блудный сын» (1928, *op.* 46) и некоторым сочинениям, продолжившим и развившим тема-

⁴ Кроме того, по словам самого композитора, обдумывание заинтересовавшей его темы Блудного сына стало причиной возникновения большого количества музыкального материала, который далеко не весь вошел в балет, составив впоследствии музыкальную ткань еще нескольких произведений: симфонической сюиты, шести пьес для фортепиано и двух редакций Четвертой симфонии *C-dur*.

⁵ Зрелый мастер, С. Дягилев редко ошибался в своих последних проектах (он переживает премьеру балета всего на два месяца).

тику и материалы балета: симфонической сюите (1929, *op. 46 bis*)⁶ и Шести пьесам для фортепиано (1932, *op. 52*)⁷. Значительно большее внимание исследователей было уделено двум редакциям Четвертой симфонии *C-dur* (1929–1930, *op. 47*; 1947, *op. 112*)⁸. Следует назвать работы С. Слонимского [7] и М. Тараканова [8], где глубоко изучаются особенности интонационно-тематических процессов и композиционно-драматургические принципы прокофьевских симфоний. В рамках настоящей статьи нам хотелось бы, учитывая опыт вышеназванных исследователей, расширить представление о концептуально-смысловом поле, инициировавшем появление столь большого числа сочинений, нашедшем различное выражение в разные годы жизни композитора, отразив изменения его собственной духовной жизни. Подчеркнем также, что столь бережное отношение композитора к идеям балета, постоянное возвращение к его образам и материалам вплоть до последних лет жизни, свидетельствуют о значительной роли данного сочинения в прокофьевской музыкальной картине мира.

Цель настоящей статьи — выявление особенностей претворения известной библейской притчи в музыкальной драматургии *балета* «Блудный сын» и ее влияния на художественно-смысловую концепцию *второй редакции* Четвертой симфонии С. Прокофьева, — «крайних хронологических точек» развития идеи.

Балет состоит из десяти номеров («Уход», «Встреча с товарищами», «Красавица», «Мужской танец», «Блудный сын и красавица», «Попойка», «Грабеж», «Пробуждение и раскаяние», «Дележ добычи» и «Возвращение»), каждый из которых имеет собственное особое значение для драматургии целого. Однако, на наш взгляд, наиболее весомыми являются первый, третий и последний номера, на которые мы и обратим внимание.

Как нам видится, ключ к пониманию драматургических принципов балета дает сам автор: на двух листах из записной книжки, оставленной в Париже, он замечает — «Я обладаю образным мышлением; это позволяет мне выражать вдохновенные мысли» («*I am the image of Mind; this keeps me busy to express inspired thoughts*») [6, с. 84]. Попытаемся рассмотреть музыкальную ткань балета с точки зрения претворения в ней библейских образов.

⁶ В дневнике С. Прокофьева есть также удивительная запись: 14 декабря, в год написания балета, у композитора родился второй сын, и несколько слов об этом перебиваются внезапным замечанием о том, что «надо из “Блудного сына” сделать фортепианную сюиту» [2].

⁷ Первые три пьесы данного опуса («Интермеццо», «Рондо» и «Этюд») основаны на музыке балета.

⁸ О первой редакции Четвертой симфонии С. Прокофьев говорил, что в ней есть хороший материал, но «она может быть сделана сильней» [6, с. 218], что и было им осуществлено в 1947 году.

Рассмотрим первый номер («Уход»). С. Прокофьев мыслит здесь «многосоставными» образами, которые в причудливых своих сочетаниях, как правило, составляют «плоть и кровь» одного героя. Две образные сферы (1 — активная до болезненности бодрость, целеустремленность, порывистость; 2 — нежная лиричность, трансформирующаяся в более глубокое, но вместе с тем простое чувство) представлены четырьмя темами. Первая тема из активной сферы (1)⁹ может быть охарактеризована как «скачущий унисон» оркестра, она угловата и экспрессивна; вторая (3) выражена «рубящими» ритмичными аккордами и быстрым взлетом у струнной группы (тема отдаленно напоминает элементы музыкального образа Джульетты-девушки, однако здесь тема более жестка, мощна, исполнена волевого порыва и силы; ее можно назвать темой Юности). Первая тема лирической сферы вальсообразна (2), легка, тембр кларнета придает ей чувственность и интимность; во второй своей волне она «расцветивается» звучанием флейт и струнных; вторая же (4) — самая яркая в номере; «чистая» в своей диатоничности, простая и ясная, она разворачивается в глубокую, исполненную чувств музыкальную мысль, которую, на наш взгляд, можно назвать темой Семьи. Она соотносится с образом Отца, и поддерживается еще более яркой музыкальной мыслью в заключительном номере балета, которую можно будет назвать темой Любви и Прощения Отца. Следует обозначить, что тема, сопровождающая появление Отца, пришла Прокофьеву внезапно — вот его слова: «Вечером, засыпая, я все искал новую тему, чистую, ясную, и думал, что для иллюстрации евангельской притчи она должна явиться свыше. Около часа ночи я встал и записал два такта... тема вышла изумительная, и я после этого чувствовал себя именинником целый день» [2].

Казалось бы, четкая аккумуляция музыкального материала в четырех тематических образованиях достаточно выразительно и полностью раскрывает смысл номера. Однако, окончательную ясность привносит зрительный ряд: первой активной темой (1) сопровождается появление друзей Сына, готовящихся вместе с ним покинуть родную землю; далее следует первая лирическая вальсообразная (2), с использованием тембра кларнета — это соответствует появлению Сына (обратим внимание, что в первый раз главный конфликтный персонаж показан композитором как нежный и чистый романтический юноша¹⁰); затем, на новой волне разви-

⁹ Номера в скобках указывают на очередность появления тем в музыкальной драматургии номера.

¹⁰ Уже сейчас частично вскрывается сложная и многоплановая символика притчи о грехопадении и помиловании (здесь воскресают в памяти и образы первоначально чистых и впоследствии предавших Отца Адама и Евы, и чистота намерений Христа, ушедшего от Отца в мир греха, соприкоснувшегося с ним и поборовшим его [1]).

тия данной темы, появляются Сестры героя (таким образом подчеркивается их родственность, общая принадлежность к сфере света, тепла, добра); третьей следует новая активная тема (3), очень близкая первой (1) — новая грань образа Сына, порывистая и слегка лиризованная, она, в то же время, в своем активном напористом движении, не оставляет «камня на камне» от предшествующей вальсовой; наконец, заключительная лирическая (4) — сопровождает появление Отца, «перевешивая» всю драматическую силу номера к этому его моменту. Если бы С. Прокофьев завершил номер здесь, то можно было бы говорить, что все события притчи уместились в виде некоего «наброска», «конспекта» в нем одном. Однако, по законам жанра, композитор не отступает от наглядной событийности сюжета: далее поочередно проходят темы 3, 1, 2. Лирическая вальсовая мелодия, завершающая номер, «истаивает» в своих ресурсах, как иссякают просьбы и уговоры Отца и Сестер героя.

Главный персонаж, Сын, уже в первом номере показан во всем своем смысловом объеме — это и романтичный юноша, и нежный брат, и смелый, разудалый друг, и авантюрист, мечтающий о путешествиях, и непокорный глупый сын, не принимающий уверений отца. В то же время показана и та сфера, которой наш герой «еще не достиг» — сфера идеальной гармонии, обретаемой лишь в Покое и Любви. К ней ему еще предстоит идти, избавляясь от наносного, лишнего, химерного, очищая «зерна от плевел».

Обратим теперь внимание на *первую часть* второй редакции Четвертой симфонии, написанной спустя 19 лет. Оговорим сразу тот момент, что композитор не мыслил свои симфонии, созданные на основе театральные сочинения, как сюжетные, напротив, подчеркивал их полную самостоятельность. Об этом свидетельствует и отказ от программных названий. Различная жанровая специфика балета и симфонии также «разводит» отстоящие друг от друга во времени сочинения как, с одной стороны, театрално открытое, в чем-то эмблематичное, эпическое и, с другой, — глубоко личностное, интимное, символичное, философски обобщенное. Но, в то же время, очевидное родство балета и симфонии на смысловом, драматургическом и интонационно-тематическом уровнях заставляет объединить их в некую «линию творчества», быть может, самую скрытую в прокофьевском музыкальном мире.

Сонатное *Allegro* первой части весьма событийно, его темы «выпуклы», почти зримы, однако они не имеют «прямых прототипов в партитуре балета» [8, с. 201].

Достаточно крупный начальный раздел *Andante* (до ц. 4) не прост в своей знаковой наполненности: величественное звучание группы деревянных духовых и струнных сразу знаменует собою некую высокую, важ-

ную музыкальную мысль, сочетающую в себе одновременно и гимничность, и хоральность, и лирическую напевность (данная тема, как известно из записей С. Прокофьева, сочинена для балета, но не использована в нем). Далее появляется трехдольность, на фоне которой первыми «вспыхивают» звуки кларнета¹¹ (вспомним, что именно этот тембр, а также лирическая трехдольность первоначально связаны в балете с образом Сына)¹². Интонации данного раздела, рассредоточенные между многими инструментами оркестра, одновременно подобны и вальсовой лирической теме сестер и брата (2), и спокойной, исполненной мудрости заключительной теме (4). Перед ц. 3 появляются также интонации, оформленные в ритме покачивания, напоминающие об оттенке «колыбельности» второй лирической темы Семьи из первого номера балета.

Основная тема *Allegro* (ц. 4) совершенно очевидно связана с активными, стремительными темами балета (1 и 3), характеризующими волевой, непокорный, увлеченный и непреклонный образ главного героя (однако интонационно-ритмический абрис ее оригинален). Размер 2/4, быстрый бег шестнадцатых и тридцатьвторых, взмывающая ввысь тема у струнных и деревянных духовых, пунктирный ритм в сочетании с триолями — все это возвращает нас к активным темам из начального номера балета. Однако в данном варианте есть выразительная особенность оркестрового решения: тема звучит на фоне почти классического бега шестнадцатых по основным звукам трезвучий. Возникает эффект «вечного движения», совершенно исчезает при этом оттенок негативности происходящего. Музыка этого раздела напоминает о словах Н. Гумилева из стихотворения «Блудный сын»: «О счастье! О пенье бунтующей крови!» [3].

В разделе, связующем главную и побочную темы (ц. 7), также можно обнаружить несколько важных деталей: оставаясь в атмосфере главной темы, вначале звучат призывные интонации в пункте (деревянные духовые и струнные), которые через 5 тактов сменяются нежными, печальными опеваниями у гобоя и струнных, а далее перетекают

¹¹ Во второй редакции оркестр вообще несколько иной, нежели в первой: в нем расширена группа кларнетов (*E-flat clarinet*) и ударных, добавлены арфа и фортепиано.

¹² В первой редакции симфония начинается сразу с материала второй лирической вальсообразной темы, в ней нет того яркого гимничного начала, оркестрового роскошества, которое присутствует во второй, где С. Прокофьев решает с самого начала дать образ, знаменующий собой основную идею — присутствие Высшей силы, Высшей воли — главного мерила справедливости и истинной правды.

во взволнованную тему у кларнетов вновь на фоне «классического бега» шестнадцатых¹³. Подобная двойственность образа (героика, стремительность, и в то же время искренность, лиричность и теплота) отдаленно напоминает о трактовке образа Сына в первом номере балета.

Перед появлением побочной темы (отличный от балета музыкальный материал) движение успокаивается. Звучит выразительная нисходящая интонация у гобоев и кларнетов (как нам видится, несущая в себе семантику вопроса). С появлением струнных, тема раскрывается подобно бутону цветка: их выразительный унисон парит свободно и легко, вызывая также ассоциации с мечтаниями и исканиями юного героя. Интонационно тема вытекает из предшествующего связующего раздела, продолжая и развивая образ, заложенный в нем.

В ц. 14 (начало разработки) вновь вступает в силу волевой, героической образ главной темы, еще более активный и целеустремленный (за счет добавления звучания ударной группы), подобный «мчащемуся поезду». Время от времени движение «переключается» (не конфликтуя, но словно «обнажая» иной, скрытый план образа, выдавая его семантическую многосоставность) на «островки» иных образов, сопровождающиеся сменой темпа, сольными высказываниями у различных инструментов (тубы, флейты, фагота, трубы). Особенно выразительна героическая, волевая реплика у трубы, которая снимает некое ощущение опасности, тревоги, впервые возникающее здесь. Общая стремительность окрашивается личностной героикой¹⁴.

Преобразования происходят и в ткани побочной темы, появляющейся в ц. 22: с проникновением в нее маршевости, она утяжеляется, становится жестче, но, растеряв свою лиричность, остается вдохновенной и выразительной, поддерживаемая голосами струнных. Здесь вновь звучит соло трубы, облагораживая, превознося основной образ.

С ц. 25 события «уплотняются» — предшествующие интонации следуют одна за другой, приводя к гимничной волевой теме, впервые звучащей во вступлении (*Andante* в ц. 27) и знаменующей здесь кульминацию.

Реприза с ц. 29 условна — в ней повторяется образный план при изменении музыкального материала. Порывистая основная тема, сме-

¹³ Раздел главной и связующей тем в первой редакции симфонии меньший по объему и не столь лиризованный, вследствие чего в большей степени апеллирует к балету.

¹⁴ С. Прокофьев почти полностью переписывает разработку первой редакции, расширяя ее значительно и убирая громоздкие и устрашающие звучания меди. Разработка во второй редакции показывает сопряженность столь различных граней единого образа.

няется многозначной связующей и причудливой, мечтательной побочной. Кода в ц. 39 вновь построена на материале основной темы.

Из вышесказанного видно, что на семантическом уровне между первым номером балета «Блудный сын» и *Andante assai, allegro eroico* первой части Четвертой симфонии много общего. Личностная энергетика в этих сочинениях, очевидно, одна и та же, однако, выражена она все же по-разному: в балете мы видим героя — мечтательного юношу, неустойчивого в своих метаниях между желанием свободы и чувством долга, ощущением чистоты своего личного истока; в симфонии — ощущаем стремления и поиски автора, оправданные личностной героикой, причем конфликт между лиричностью и стремительностью снят путем нахождения этих двух начал в самом сердце образа. Лирические темы здесь проникнуты волевыми, решительными интонациями, героические же — распевны, полны вдохновения и подкупают своей искренностью, в них совершенно отсутствует негативный оттенок своеволия, некоего исступления или «беспредела» стремящегося к свободе человека. Заметим также и то, что в балете образ Идеала, олицетворенный в фигуре Отца, распространен на образ Сына (мы видим их родственность через лирическую сферу), однако не идентичен ему. В симфонии же, первой ее части, гимничная тема, очевидно, центральная и самая позитивная, может быть представлена и как звучащая из уст автора, являя собою героико-волевою грань основного образа. В Четвертой симфонии С. Прокофьев как будто сам становится героем в еще большей степени, нежели он был им в музыке балета, он ищет Бога внутри самого себя.

Мы намеренно попытались показать детально музыкальное «конструирование» первых этапов интонационного развития в балете и второй редакции симфонии для того, чтобы обнажить существенную особенность более позднего произведения — синтез различных образных начал под эгидой единого «авторского Я», максимальное сближение героического и лирического начал, образующих сердцевину основного образа. Однако лишь первые номера (части) не могут быть показательны для суждений об общности и различиях концепционных решений двух сочинений. Остановимся на ключевых, на наш взгляд, моментах, подробнее.

Вторая часть второй редакции Четвертой симфонии (*Andante tranquillo*) исполнена чувством спокойствия и любви. В ней композитор словно останавливается и преклоняется перед важнейшим образом притчи — образом Отца, Творца, Высшего источника мудрости. С. Прокофьев использует здесь несколько выразительных интонаций и тем из балета, имеющих достаточно ясную семантику: это интонации колыбельной из № 1 (вторая лирическая тема), связанные с образом Семьи и Отца, а также тема раскаяния Блудного сына и тема Любви и Прощения Отца из

последнего номера (№ 10 «Возвращение»). Движение по звукам трезвучия *C-dur*, одновременная призывность и мягкость интонации, нежность и сила оркестровки составили неповторимый облик темы. Ее звучание у трубы придает музыке симфонии черты гимна. Значимость основной темы второй части подчеркивается еще и выбором формы рондо для данного раздела симфонии. Как замечает М. Тараканов: «Так достигается большая завершенность формы, требуемая в инструментальной музыке, не связанной со сценическим действием» [8, с. 201].

В балете данный образ помещен в крайние номера и показан как «начальный и конечный» (вспомним также, что образ Отца совпадает в символике притчи с образом Господа, который есть «Альфа и Омега»). В симфонии также видно, что он не только концепционно весом, но вообще, наиболее важен: первая часть содержит интонации, родственные гимничной теме Любви и Прощения, во второй — этот образ становится главенствующим (здесь проходят все интонации и темы, соотносящиеся с образом Отца), четвертая же, как мы увидим далее, — восстанавливает комплекс выразительных средств данного образа, завершаясь величественной темой вступления из первой части.

Третья часть симфонии (*Moderato, quasi allegretto*) по своему музыкальному материалу еще в большей степени, нежели вторая, приближена к музыке балета. Используя в симфонии законченный номер из балета (№ 3 «Красавица»), композитор добавляет к нему концовку № 5 («Блудный сын и Красавица»), цементируя тем самым форму.

Сохраняя начальную тональность (*h-moll*), композитор проводит здесь причудливую тему Красавицы, чередуя ее с репликами у кларнета (звучание которого, очевидно, символизирует чувственность Сына, а короткие нисходящие интонации, чередующиеся с восходящими опеваниями — его глубокое, еле сдерживаемое от страсти дыхание). Так же, как и в балете, дальнейший музыкальный материал приходит к изящной танцевальной теме и повторению тем Красавицы и Сына на фоне звучащей ударной группы.

М. Тараканов сравнивает данную часть симфонии с «Танцем антильских девушек» из балета «Ромео и Джульетта», указывая, что «за элегантной утонченностью ощущается огромное внутреннее напряжение, обусловленное сценической ситуацией и почти неуловимыми штрихами самой музыки» [8, с. 205]. Однако, исследователь считает, что в третьей части Четвертой симфонии такого сложного подтекста нет. На наш взгляд, все же следует обратить внимание на широкий нисходящий ход время от времени проводящийся у меди и струнных — появляясь на фоне «хрустальных» мелодий, он свидетельствует о присутствии некоего «второго смысла» происходящего, внушает чувство опасности

и недоверия. Основной образ этой части — особого рода чувственность: однако здесь не обнаженная сила страсти, а напротив, — скорее образ ложного идеала. Здесь вспоминается подобный эпизод из Альтового концерта А. Шнитке, где дивная, простая, но завораживающая мелодия, дается в нетрадиционном тембровом решении и, в конце концов, исчезает в звуковом водовороте, как видение. В данном случае мы усматриваем большее родство рассмотренных эпизодов, свидетельствующее о присутствии в образном мире С. Прокофьева особой темы — ложного света иллюзий, представляющих опасность для человека.

Третья часть Четвертой симфонии, сравнимая с традиционным симфоническим скерцо, выступает сложным контрастным звеном по отношению к предыдущим и последующей: она олицетворяет собой мир иллюзий, далекий от исполненного простыми и искренними чувствами мира Отцовской любви в ослепительной и откровенной простоте финала.

Как отмечает М. Тараканов, основным методом *финала* является монтажный (что роднит его с балетом театральной «показательностью»). Органично соединяя материал из различных номеров балета (№ 2 «Встреча с товарищами», № 1 «Уход», № 5 «Блудный сын и Красавица», интонации из № 9 «Дележ добычи») с новым, преподнесенным в центральном эпизоде, завершая финал величественным и монументальным звучанием темы вступления к первой части, композитор еще раз ставит акцент на главном образе симфонии — образе любящего и всепрощающего Отца, Творца, Создателя.

Итак, мы видим, что в двух рассмотренных сочинениях композитор не изменил основной идеи, однако дал ей новое освещение, что позволяет и нам, в свою очередь, обнаружить некоторые особые мировоззренческие позиции позднего Прокофьева:

— с уверенностью и опытом прожитых лет композитор говорит с нами музыкальным языком симфонии как главный герой всех развивающихся событий;

— он чутко слушает собственное сердце, и ясно отдает отчет тем образам и мыслям, которые складывают его представление о Боге и пути к Нему: 1-я, 2-я, 4-я части — есть мир прекрасный, идеальный, наполненный светом, любовью, смыслом; 3-я — ложный путь, заманчивый и опасный; симфония, скорее, есть сложившееся мировидение С. Прокофьева, в то время как балет — достаточно глубокое, но лишь погружение в библейскую историю;

— аллегоричность симфонии приобретает новое качество: обретая поддержку в глубокой психологизации образов, она становится не литературно-художественным атрибутом, а знаком зрелой, выкристаллизовавшейся художественной концепции;

— духовное «зрение» автора, мудрость, данная ему свыше, определяет оригинальную драматургию второй редакции Четвертой симфонии, в которой С. Прокофьев выполняет свою высокую миссию — осветить людям путь к Богу, указав, что Он ждет и любит их.

Литература

1. Библия: книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. — М. : Российское Библейское общество, 1994. — 1278 с.
2. Блудный сын [Электронный ресурс]. — Режим доступа к статье : <http://www.neofit.ru/modules.php?name=bs&file=displayimage&album=75&pos=840>.
3. Гумилев Н. Блудный сын [Электронный ресурс] / Н. Гумилев. — Режим доступа к стихотворению : http://slova.org.ru/gumilev/bludnyi_syn.
4. Прокофьев С. Дневник : в 3-х тт. / [предисл. Святослава Прокофьева] / С. С. Прокофьев. — Париж : sprkfv, DIAKOM, 2002. — Т. 1. : 1907–1918. — 814 с.; Т. 2. : 1918–1933. — 891 с.; Т. 3. : Лица. — 61 с.
5. Прокофьев С. Автобиография / С. Прокофьев. — М. : Сов. композитор, 1982. — 600 с.
6. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / [сост., текст ред. и комм. В. П. Варунца]. — М. : Сов. композитор, 1991. — 285 с.
7. Слонимский С. Симфонии Прокофьева. Опыт исследования / С. Слонимский. — М.-Л. : Музыка, 1964. — 228 с.
8. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева: исследования / М. Тараканов. — М. : Музыка, 1968. — 432 с.

Михайлова И. Н. Библейская притча о Блудном сыне и ее отголосок в музыке С. С. Прокофьева. Статья посвящена выявлению особенностей претворения известной библейской притчи в музыкальной драматургии балета «Блудный сын» С. Прокофьева и ее влияния на художественно-смысловую концепцию второй редакции Четвертой симфонии.

Ключевые слова: Библия, библейский образ, Блудный сын, балет, симфония.

Михайлова І. М. Біблійна притча про Блудного сина та її відлуння у музиці С. С. Прокоф'єва. Стаття присвячена виявленню особливостей втілення відомої біблійної притчі в музичній драматургії балету «Блудний син» С. Прокоф'єва і її впливу на художньо-значеннєву концепцію другої редакції Четвертої симфонії.

Ключові слова: Біблія, біблійний образ, Блудний син, балет, симфонія.

Mykhaylova I. Biblical parable of the Prodigal Son and its echo in music by Prokofiev. Article is devoted to identifying the features implementation of biblical parable in the music of the ballet «Prodigal Son» by Prokofiev and its impact on the concept of the second edition of the Fourth Symphony.

Keywords: Bible, biblical image, Prodigal Son, ballet, symphony.

**ЧЕРТЫ ТЕАТРАЛЬНОСТИ
В СИМФОНИЯХ С. ПРОКОФЬЕВА**

Пытаясь постичь тайну творчества одного из самобытнейших композиторов XX века Сергея Прокофьева, исследователи указывают на театральность как доминантную черту его художественного мышления. А. Альшванг обнаруживает черты театральности в непрограммных инструментальных сочинениях композитора, отмечая, что «его сонаты, концерты, симфонии носят отпечаток театральной действенности с нарочитым подчеркиванием элементов представления» [1, с. 304]. По словам М. Сабининой, «если залогом театральности дарования художника служит, прежде всего, способность к объективному наблюдению и воспроизведению действительности, то Прокофьев одарен ею в высшей степени. У него необычайно острый и верный «глаз», самовыражение и самоанализ никогда не захлестывают его. Изображая, он апеллирует к творческому воображению, фантазии и ассоциативному мышлению слушателя» [7, с. 59–60]. На «мастерство портретных зарисовок, то беглых, острохарактерных, то выписанных подробно, со всеми деталями поведения, особенностями речи героя», обращает внимание Л. Данько [5, с. 4]. По мнению В. Блока, «интонационная и жанровая характерность часто ассоциируются исследователями с образностью театральной музыки Прокофьева — оперной и особенно балетной» [3, с. 107]. Конкретным и объективным проявлением этих ассоциаций В. Блок считает использование одного и того же тематизма в сценической и инструментальной музыке, что обусловлено его способностью сочетать в себе обобщенность инструментализма с конкретикой театра.

При том, что театральность как важное качество композиторского мышления С. Прокофьева отмечается многими исследователями, указанная проблема не становится объектом специального рассмотрения. В частности, на периферии исследовательского внимания находится проблема театральности в симфониях С. Прокофьева. Между тем, без выявления способов проникновения театральности во все сферы прокофьевского искусства невозможно постижение творчества данного композитора.

С этой точки зрения особый интерес представляет выявление влияния театральности на симфонию композитора — жанр, на первый взгляд предельно отдаленный от конкретики театра. Сущность симфонии как жанра составляет не «эмпирика реальности», а «абстрагированная систе-

ма отношений», поданная «как обобщенная концепция человеческого бытия» [2, с. 15]. Но, как справедливо отмечает М. Сабинина, «именно в театральности следует искать корни специфики симфонического мышления Прокофьева» [8, с. 36], поэтому выявление театральности черт в симфоническом наследии композитора представляется актуальным.

Каким же образом черты театральности проникают в художественную организацию симфоний С. Прокофьева, как это сказывается на специфике оркестрового мышления композитора?

В ответе на эти вопросы и заключается **цель** данной статьи.

Глубинное внутреннее родство театральности и инструментальности музыки С. Прокофьева не случайно, на что убедительно указывает факт неоднократного транспонирования театральности произведений в инструментальные и наоборот. Напомним, что Третья симфония написана на основе оперы «Огненный ангел», Четвертая — на материале балета «Блудный сын», а «Гавот» из Первой симфонии позднее вошел в балет «Ромео и Джульетта».

Значительное место занимает театр в жизни и творчестве С. Прокофьева. Общеизвестным является факт сотрудничества композитора с выдающимся деятелем «театра представления» режиссером Вс. Мейерхольдом — постановщиком таких опер С. Прокофьева как «Игрок» и «Любовь к трем апельсинам». Сотрудничество двух выдающихся творцов основывалось на общности их взглядов. Ядро эстетической концепции Вс. Мейерхольда составляла идея синтеза драматического театра и музыки. В построении спектакля он стремился опереться на имманентные закономерности музыкального искусства. «Музыкальной», по идее Вс. Мейерхольда, должна быть структура, принципы развития и сцепления эпизодов путем «модуляции» из одной тональности в другую. Целые эпизоды он строит на волнообразных нагнетаниях, спадах или перебоях темпо-ритма, а пантомимические сцены лепит как музыкальные фразы: излагается «тема», вводятся «диссонансы», создающие необходимое напряжение, которое разрешается финальным «аккордом» [7, с. 85–86]. Прокофьев, отмечавший комплексный характер музыкального театра, придавал большое значение его сценической стороне: «важно, чтобы сценическое действие было подвижным, оттого оно и называется действием. Оттого чрезвычайно опасны статические моменты на сцене, во время которых музыка может быть самой хорошей, а посетителю театра все же скучно, потому что глазам его не дается пища» (цит. по: [9, с. 5]).

Общность творческих установок послужила основой плодотворного сотрудничества Прокофьева с учеником и единомышленником Вс. Мейерхольда — С. Эйзенштейном. Результатом их совместной работы стали выдающиеся произведения советского киноискусства «Александр Невский»

и «Иван Грозный». Композитор отмечал «музыкальность» режиссуры С. Эйзенштейна: «Эйзенштейн оказался не только блестящим режиссером, но и очень тонким музыкантом <...> Его уважение к музыке было так велико, что в иных случаях от готов был “подтянуть” пленку со зрительным изображением вперед или назад, лишь бы не нарушить целостности музыкального отрывка» [6, с. 23]. В свою очередь, режиссер указывал на удивительную пластику музыки Прокофьева, способную порождать визуальные представления: «У Прокофьева поразительная способность перекладывать пластическое изображение в музыку. Причем не поймите, что он делает это иллюстративным образом <...> у Прокофьева прежде всего очень комплексное восприятие зрительного образа» [10, с. 148].

Театральность — это внутреннее свойство театрального искусства, способное выйти за пределы породившего его явления и проникнуть в другие виды искусства. Исходя из многочисленных определений и характеристик театра, предлагаемых различными источниками, можно сделать вывод, что его главными атрибутами является актер и его действия.

Примечательно, что, обходясь без режиссера и драматурга, театр никогда не мог обойтись без актера. Начиная с эпохи Просвещения — времени небывалого расцвета театрального искусства, — актер находился в центре всех реформаторских театральных теорий.

На сцене актер перевоплощается в персонажа — лицо, представленное и характеризующееся в действии, а не описаниях. По этой причине термин «персонаж» получил более широкое распространение в сфере театрального искусства, нежели в сфере литературы. Нередко термин «персонаж» применяется и в связи с инструментальной музыкой, пронизанной духом театральности. При рассмотрении симфоний Прокофьева проблема персонификации как выявления в музыке персонажа оказывается одной из центральных.

Музыкальным эквивалентом театрального персонажа можно считать музыкальную тему, обособленную в звуковом пространстве произведения и заключающую в себе объемную характеристику образа в единстве внешних и внутренних качеств. Персонификация, как атрибут театральной по своей природе музыки, подразумевает акцент на наглядно-зримом изображении человека и передачу его духовно-эмоционального мира через «внешние» проявления, к которым относятся, прежде всего, речь и движение.

Ярким примером персонификации тематизма является Третья симфония С. Прокофьева, музыкальный материал которой был заимствован композитором из оперы «Огненный ангел». С этой точки зрения рассмотрим тему-эпизод из разработки первой части данной симфонии. В опере она является лейтмотивом рыцаря Рупрехта. Персонифицирующие свойства темы обусловлены присутствием в ней интонаций, про-

образы которых коренятся в речевой и двигательной сферах проявления человека. К таким интонациям относятся, в частности, мотивы вопроса и утверждения, ритмическая фигура пунктира, генетически связанная с жанром марша, и фанфарный ход в мелодии, привносящий в музыку оттенок активного действия, следовавшего когда-то за сигналами охотничьих рогов или военных горнов. Индивидуализирует звучание фанфары ее сцепление с мотивом вопроса. Последовательное сопоставление различных по значению смысловых структур приводит к рождению емкого музыкального образа, проходящего путь становления от сомнения через преодоление к утверждению.

Персонализирующие свойства данной темы обусловлены присутствием в ней интонаций, прообразы которых коренятся в речевой и двигательной сферах проявления человека. Так, опорными точками звуковой конструкции лейтмотива являются речевые по происхождению интонационные обороты. Открывает тему мотив вопроса, интервально-ритмическая структура которого обрела устойчивый облик в творчестве композиторов-романтиков (например, лейтмотив судьбы из тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга», начало «Прелюд» Ф. Листа или главную тему симфонии С. Франка). Своеобразным ответом на поставленный вопрос служит завершающая тему интонация утверждения: нисходящий ход к тонике и ритмическое подчеркивание последней. Музыкальный эквивалент речевой интонации утверждения, по мнению В. Васиной-Гроссман, характеризуется также опорой на «средний тон речи» [4], каковым в прокофьевской теме является третья ступень мажоро-минорного лада, причем благодаря ее вариантному «мерцанию» речевая характерность звучания усиливается.

Важную роль в формировании семантики темы Рупрехта играют «знаки движения» — ритмическая фигура пунктира, генетически связанная с жанром марша, и фанфарный ход в мелодии, привносящий в музыку отзвук активного действия, следовавшего когда-то за сигналами охотничьих рогов или военных горнов. Индивидуализирует звучание фанфары ее сцепление с мотивом вопроса: завершающий вопросительную интонацию интервал восходящей терции одновременно является начальным оборотом фанфарного мотива. Последовательное сопоставление в рамках лаконичной двухтактной темы различных по значению смысловых структур приводит к рождению емкого, метафорического по своей природе музыкального образа, проходящего путь становления от сомнения (как первотолчка любого действия) через преодоление к утверждению. Героическая семантика темы подкреплена тембровыми (труба и валторны), динамическими (*forte*) и артикуляционными (*marcatissimo*) средствами.

При перенесении в симфонию оперный лейтмотив подвергается некоторым изменениям. Снижается роль тембра как носителя героической

семантики: к медным духовым инструментам подключаются низкие струнные и деревянные. Открывающая тему вопросительная интонация обостряется: вместо восходящего малотерцового хода в оперном лейтмотиве, в симфонической теме присутствует интонация уменьшенной кварты, что, наряду с «мерцанием» вариантной третьей ступени *C-dur-moll*, придает звучанию напряженность и неустойчивость. Динамизирует симфоническую тему стреттная форма изложения. Вступление темы в партии труб, накладывающееся на еще не завершенное проведение ее у валторн, создает эффект «вертикального монтажа» интонаций вопроса и утверждения.

Но главное отличие симфонической темы от оперной заключается в том, что завершающая ее интонация утверждения при первом проведении вуалируется за счет наложения вопросительного мотива, а при втором (стреттном) вообще замещается интонационным комплексом, связанным с семантикой скорби. Мелодическая линия в партии валторн «скрывает» риторическую фигуру *passus diriusculus* — хроматически заполненный нисходящий ход на малую терцию. Передача мелодической линии от первой к третьей валторне вырисовывает контур еще одной риторической фигуры — *suspiratio*, которая в музыке барокко почти дословно воспроизводила взволнованную, прерываемую паузами речь. Определяющей в данном случае является малосекундовая интонация, связывавшаяся в риторической культуре барокко с аффектами боли, страдания, и сохранившая свою семантику на протяжении последующих веков. Повторение данного интонационного комплекса (ц. 55) характеризуется усилением семантики скорби, что связано с появлением в партии низких струнных нового интонационного пласта, также основанного на хореических секундовых мотивах.

Имея оперное «происхождение», более того, выполняя в опере функцию прямой характеристики одного из персонажей, проанализированная тема привносит в симфонию ясно осязаемые черты театральности. Ее неожиданное появление в разработке сонатной формы воспринимается как выход на сцену нового действующего лица. Его амплуа — борец, герой, деятель. Именно таков Рупрехт в «Огненном ангеле». Однако, если принадлежность лейтмотива Рупрехта к героической сфере не вызывает сомнений, то тема из Третьей симфонии, сохраняя в качестве доминантного героическое начало, отличается большей смысловой многозначностью и широтой семантического спектра. Она не только выполняет репрезентативные функции, экспонируя новый, ярко характеристичный образ, но и содержит огромный потенциал для дальнейшего развития в рамках симфонической формы.

Интересный образец персонификации тематизма демонстрирует третья часть Четвертой симфонии. Как известно, тематизм данной симфонии заимствован композитором из собственного балета «Блудный сын», при-

чем в третьей части воспроизводится без существенных изменений материал номера «Красавица». Музыка убедительно раскрывает принадлежность темы-«персонажа» к женскому полу, «рисует» очарование и грацию внешнего облика героини, а также такие чисто «женские» черты характера как игривая кокетливость и капризная непоследовательность. Важными элементами выступают одновременно интервальный рисунок мелодии и ритм, тембр и артикуляция, ладогармонический и структурный компоненты темы.

Тема рефрена репрезентирует две стороны образа: первое восьми-тактовое построение, обозначенное ремаркой *scherzoso*, направлено на выявление игривости и изящества женского «персонажа», а второе, снабженное авторским указанием *espressivo*, раскрывает эмоционально-чувственную сторону образа Красавицы.

Ритмический рисунок мелодии начального восьмитакта на первый взгляд кажется очень простым. Опираясь всего лишь на две длительности — четверть и восьмую, композитор с неистощимой изобретательностью комбинирует их, образуя все новые варианты ритмических соединений. Ни одна ритмическая комбинация не повторяется дважды. «Капризность» ритмического рисунка поддержана «извилистостью» мелодических очертаний темы: «кокетливые» повторы одного звука и легкие «пробежки» по ступеням гаммы, неожиданные скачки на широкие интервалы и малосекундовые «соскальзывания». «Женской» непоследовательности интонационного и ритмического компонентов темы не уступают и ладогармонические средства. Основная тональность темы «подсвечивается» вкраплением тона «*es*», принадлежащего однотерцовой тональности *B-dur* и выступающего своеобразным «предвестником» последующей модуляции в эту тональность. Модулирование осуществляется посредством неожиданного сдвига в тональность *F-dur*, предельно далекую по отношению к исходному *h-moll*. Сам «сдвиг» выполнен в совершенно прокофьевском духе — неожиданный тритоновый скачок в мелодии, гармонизованный тониками «искомых» тональностей. Мягкая женственность ощутима в стремлении сгладить «острые углы»: вуалирование сильных долей такта, рассредоточенность заключительной тоники на различных «этажах» фактуры и несовпадающих координатах времени. Наконец, чередование *legato* и *staccato*, членящее мелодическую линию на микроскопические синтаксические ячейки, добавляет последний штрих к образу соблазнительной Красавицы.

Театральному искусству свойственна игровая амбивалентность актера и его персонажа, заключенная в сценическом образе. В музыке мистифицирующая игровая амбивалентность часто находит воплощение в произведениях, отмеченных печатью стиливых взаимодействий, в которых, автор, подобно актеру, бросает взгляд из современности в прошлое. Яркий образец сочетания прошлого и современности демон-

стрирует Первая симфония С. Прокофьева, в которой авторский стиль наиболее «заметен» на уровне гармонической организации, стилизованный же материал занимает мелодико-ритмический и фактурный уровни. Модель, в роли которой выступает симфония эпохи венского классицизма с характерными для нее стилевыми признаками, подвергается гиперболизации. Так, тема главной партии первой части содержит шесть элементов, тогда как в большинстве случаев главные партии первых частей классических симфоний двухэлементны. Типичное для классических побочных тем украшение мелодии мелизматическими фигурами приобретает в симфонии Прокофьева утрированный вид: форшлаг оказывается «разорванным» двухоктавным расстоянием.

Атрибутивной чертой театра XX века является главенство режиссерского начала. В «режиссерском театре» именно постановщик становится создателем концепции произведения, соединяющим в единое целое все компоненты спектакля. Особенно значительна роль режиссера в искусстве кино, где постановщик, по сути, является главным творцом кинематографического произведения — фильма.

Режиссерское начало в музыкальной композиции связано с претворением принципа монтажа, характерного для театральных спектаклей и кинофильмов. Два равноправных слагаемых монтажа — как театрально-кинематографического, так и музыкального — выбор кадров и их соединение.

Музыкальный «кадр» характеризуется рядом параметров: структурной обособленностью; экспозиционностью изложения; репрезентативностью тематизма; сюжетностью. Структурная обособленность «кадра», обусловленная проекцией на музыкальную композицию театрального понятия «рамки» или кинематографического понятия «обрез», сочетается с обязательной смысловой целостностью этой единицы монтажной формы. Экспозиционность музыкального «кадра», эквивалентная театрально-кинематографическому «предмету изображения», вытекает из главной задачи зрелищных искусств — показа тех или иных явлений. Репрезентативность тематизма аналогична такому качеству кинематографического кадра и театральной сцены как «экстракция явления», то есть наличие в кадре одной или нескольких деталей, определяющих целое. Наконец, сюжетность, связанная с пониманием кадра как частного изображения единой темы, обуславливает способность музыкальных «кадров», опираясь на присутствие в них неких общих черт, органично встраиваться в монтажную композицию.

Монтажный принцип оказывает значительное воздействие на формообразование прокофьевских симфоний, которым присущи важнейшие качества монтажных композиций: смысловая и структурная обособленность разделов, соответствующих критериям «кадра»; прин-

цип их контрастного сопоставления; дискретность развития; наличие скрытой за контрастностью «кадров» идеи. Специфика прокофьевских форм, организованных на основе монтажа, заключается во внутренней завершенности разделов, в обязательном наличии музыкальной «доминанты», способствующей созданию имманентно-музыкального целого, в непрерывном взаимодействии монтажности с традиционными формами. Органичность монтажного подхода для творчества Прокофьева подтверждается тем, что монтажность ощутима не только в тех формах, которые не укладываются в рамки традиционных схем, но и во внешне совершенно «классических» композициях. Внутренняя завершенность и обособленность разделов, яркая контрастность их сопоставлений — вот те качества как традиционных, так и индивидуально организованных форм С. Прокофьева, которые позволяют говорить о претворении в его творчестве монтажного принципа.

Таким образом, принципы театральности имеют значительную сферу действия в симфониях С. Прокофьева, охватывая все уровни художественной формы — от малых синтаксических единиц до целостных композиций. Образно-конкретный, зримо-пластический характер музыкального мышления композитора обусловил внутреннюю театрализацию его инструментальных сочинений как органичную черту индивидуальной манеры художника.

Литература

1. Альшванг А. Третья симфония Сергея Прокофьева / А. Альшванг // Альшванг А. Избранные статьи. — М. : Сов. композитор, 1958. — С. 304–307.
2. Арановский М. Симфонические искания / М. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 287 с.
3. Блок В. Особенности метода творческой работы С. Прокофьева и некоторые проблемы организации композиторского труда / В. Блок // Проблемы музыкальной науки. — М. : Сов. композитор, 1973. — Вып. 2. — С. 103–132.
4. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1978. — Ч. 2, 3. — 366 с.
5. Данько Л. Оперы С. Прокофьева / Л. Данько. — Л. : Музгиз, 1963. — 64 с.
6. Московский музыковед. — М. : Музыка, 1991. — Вып. 2. — 271 с.
7. Сабинина М. Об оперном стиле Прокофьева / М. Сабинина // Прокофьев : статьи и материалы. — Л. : Музыка, 1965. — С. 54–93.
8. Сабинина М. Шостакович-симфонист / М. Сабинина. — М. : Музыка, 1976. — 475 с.
9. Степанов О. Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» / О. Степанов. — М. : Музыка, 1972. — 173 с.
10. Эйзенштейн С. Собрание сочинений в 6-ти томах / С. Эйзенштейн. — М. : Искусство, 1964. — Т. 2. — 567 с.

Данченко Н. Г. Риси театральності в симфоніях С. Прокоф'єва. У статті розглядаються особливості втілення театральності в симфоніях С. Прокоф'єва. Ознаками театральності вважаються персоніфікація тематизму, містифікація слухачів, режисерське начало в музичній композиції.

Ключові слова: театральність, персоніфікація, симфонія.

Данченко Н. Г. Черты театральности в симфониях С. Прокофьева. В статье изучаются особенности преломления театральности в симфониях С. Прокофьева. В качестве признаков театральности рассматриваются персонификация тематизма, мистификация слушателей, режиссерское начало в музыкальной композиции.

Ключевые слова: театральность, персонификация, симфония.

Danchenko N. G. The signs of theatre in the symphonies of S. Prokofiev. The article examines the signs of theatre in the symphonies of S. Prokofiev. The feature of theatre are the personify of the musical theme, the hoax of listeners and the stage managers of the musical composition.

Keywords: theatre, personify, symphonie.

Н. Ю. Щербакова

**РОМАНС С. ПРОКОФЬЕВА «ЗДРАВСТВУЙ»:
К ВОПРОСУ О «ДВОЙНОМ АВТОРСТВЕ»
ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Несмотря на то, что путь создания вокальной миниатюры у каждого композитора и в каждом конкретном случае исключительно индивидуален, чаще всего «первопричиной» (начальным импульсом) все же является поэтическое произведение. Именно наличие «исходного» художественного объекта (стихотворения), а также пути его дальнейшего композиторского воплощения наталкивают на мысль о внешнем сходстве процесса сочинения с такими явлениями, как интерпретация и художественный перевод. И действительно, в музыковедческих работах использование этих терминов применительно к вокальным опусам довольно распространено, что, в свою очередь, невольно провоцирует вопрос, связанный с положением композитора, которому в данном контексте отводится роль «второго» автора.

Сравнение процесса создания вокального произведения с актом интерпретирования имеет достаточно оснований, так как он осуществ-

© Н. Ю. Щербакова, 2011

ляется уже при первом прочтении композитором литературной основы. Кроме того, теория интерпретации, получившая столь широкое распространение в современной науке, позволяет применить определение «интерпретации» практически ко всем сферам жизнедеятельности человека. «**Интерпретация** в широком смысле — фундаментальная операция мышления, придание смысла любым проявлениям духовной деятельности человека, объективированным в знаковой или чувственно-наглядной форме. Интерпретация — основа любого процесса коммуникации, в ходе которого приходится истолковывать намерения и действия людей, их слова и жесты, произведения художественной литературы, музыки, искусства, знаковые системы» [8, с. 220]. Безусловно, в таком контексте любой творческий акт может быть отнесен к сфере интерпретации. Однако, применительно к музыкальной творческой деятельности, интерпретация традиционно понимается как действие, основная цель которого, по определению В. Москаленко: «Раскрыть его /музыкального произведения. — Н. Ш./ выразительные возможности. Достижение этой цели в крупном плане предполагает два этапа творческой деятельности интерпретатора: 1) понимание музыкального произведения; 2) создание его интерпретационной версии» [10, с. 108].

В этом случае обязательным условием интерпретации становятся два фактора. Во-первых, интерпретация возможна только при условии существования законченного, завершенного объекта интерпретирования, который чаще всего закреплён в нотном тексте. Во-вторых, процесс интерпретации, направленный на выявление художественных и смысловых особенностей произведения, требует сохранения в каждой из интерпретационных версий присущей художественному феномену целостности.

Таким образом, интерпретация становится процессом «воссоздания», «со-творения» определенного, изначально заданного художественного явления. Немаловажным представляется и тот факт, что чаще всего интерпретационные версии создаются в языковой системе оригинала.

При сравнении изложенных выше атрибутивных качеств музыкальной интерпретации и собственно работы композитора над вокальным сочинением обнаруживается, что данные процессы могут считаться сходными только в первой позиции. Композитор, приступая к созданию нового вокального произведения, также сталкивается с законченным целостным художественным явлением, зафиксированным в тексте. И, безусловно, в момент первого прочтения литературного произведения в силу вступают законы интерпретации. Однако весь дальнейший путь работы автора подчинен иным законам, направлен-

ным не на создание интерпретационной версии, а на образование нового художественного целостного явления, которое, будучи зафиксировано в тексте, само становится объектом интерпретации.

При работе композитора с поэтическим текстом можно условно выделить несколько этапов. Так, этап постижения подлинника, наиболее близкий к интерпретации, включает в себя достаточно сложный и трудно поддающийся анализу эмоциональный посыл. Однако, в отличие от исполнительской и музыковедческой интерпретации¹, в которой в качестве обязательной составляющей выступает технологический аспект, композитору для понимания избранного произведения нет необходимости заниматься его детальным стилистическим анализом. Художественная концепция поэтического опуса предстает перед ним как целостная многогранная сфера, каждая грань которой может послужить толчком для возникновения творческого импульса. Э. Денисов отмечает: «Каждый композитор знает, что случай наталкивает нас на тексты, вдруг оказывающиеся настолько близкими либо состоянию момента, либо тому, что зрело внутри и лишь ждало удобного выхода на поверхность. Текст может послужить непосредственным стимулом для реализации еще полностью неосознанного, но где-то внутри уже созревшего композиторского желания» [3, с. 11].

Следующий этап можно определить как «приспособливание» поэтического текста к собственному художественному замыслу. Именно на этом этапе происходит основная, «предъинтонационная» работа композитора с литературным первоисточником. Выстраивая будущую композицию своего произведения, он отбирает «ключевые» моменты и, зачастую, меняет синтаксические и структурные особенности текста.

Заключительным этапом можно считать включение поэтического текста в новую художественную целостность в качестве одного из ее компонентов. На этом этапе «исходная художественная целостность» как бы растворяется в новой языковой среде. Каждый ее элемент, становясь почти «автономным», вступает в сложное сопряжение с различными уровнями музыкальной речи произведения и направлен на создание новой, оригинальной художественной композиции.

Наличие в вокальном произведении двух различных языковых систем и определенное сходство процессов перехода из системы в систему во многом объясняет факт сравнения создания вокальной миниатюры с актом художественного перевода.

¹ В данном случае мы пользуемся типологией, предложенной В. Г. Москаленко, который определяет пять типов интерпретаций: слушательская, редакторская, исполнительская, композиторская и музыковедческая [10, с. 8–10].

Для уточнения позиции в отношении данной аналогии приведем два определения художественного перевода в литературе и музыке, выбранных по причине их наиболее полного, на наш взгляд, вскрытия глубинных уровней определяемых явлений.

Первое принадлежит известному чешскому ученому И. Левому. В монографии «Искусство перевода» он отмечает: «Переводное произведение представляет собой помесь, гибрид. Перевод — произведение не монолитное, это взаимопроникновение, конгломерат двух структур: с одной стороны, есть содержание и формальные особенности оригинала, с другой — целый комплекс художественных средств, связанных с языком переводчика. В произведении оба эти пласта, или, скорее, взаимодействующих качества находятся в постоянном напряжении, которое может вылиться в противоречие» [9, с. 99].

Второе определение предложено А. Жарковым в диссертационном исследовании «Художественный перевод в музыке: проблемы и решения»: «Художественный перевод в музыке — новая версия произведения, в которой данное сочинение становится определенной интонационно-семантической моделью, а его компоненты, утрачивая исходную целостность, с различной степенью перерабатываются и переинтонируются и в новом воплощении обретают новую целостность, которая создается выбором, отбором материала, методами и приемами переинтонирования, новым развитием, художественными целями и задачами творца новой версии» [4, с. 29].

На первый взгляд, оба приведенных определения могут быть перенесены в область интересующей нас проблематики. Принцип двупластовости, а также сопряжение «содержания и формальных признаков оригинала» с особенностями иной языковой среды являются основополагающими для жанра вокальной музыки. Известно также о характерной «сопротивляемости» первоисточника, преодоление которого требует особого напряжения. Сходным можно считать и пути «трансформации исходного объекта». В процессе «переинтонирования», он лишается прежней целостности и в различной степени подвергается изменениям.

А. Жарков определяет общие позиции художественного перевода в музыке и литературе:

- наличие двух художественных систем: оригинала и перевода;
- наличие точек пересечения в этих системах;
- взаимодействие систем на всех уровнях, при котором каждый отдельный элемент несет на себе отпечаток действия обеих систем;
- взаимодействие двух мышлений, стилей и стилистик;

— сложное взаимодействие между «точностью» и «вольностью» перевода;

— проблема оценки, художественной ценности [4].

С одной стороны, многие из приведенных параметров «работают» и в жанре вокальной музыки. С другой, они позволяют четко разграничить различные области художественного творчества, а именно — процесс создания оригинального произведения и художественный перевод.

Во-первых, музыкальный перевод происходит в пределах единой языковой системы. Литературный перевод хоть и сталкивается с проблемой различных языковых систем, но все же их видовое родство позволяет совершить переход из одной вербальной системы в другую с наименьшими потерями.

Во-вторых, в процессе восприятия или анализе вокального опуса никогда не встает вопрос о «точности» или «неточности» трактовки композитором поэтического первоисточника (момент «дословности» или «вольности» композитора по отношению к тексту, безусловно, показателен, но этот факт ни в коем случае не становится определяющим для вокального произведения).

В-третьих, вряд ли кто-то ставит перед собой задачу дать сравнительную оценку вокальному произведению и его литературному «оригиналу». Музыкальная практика знает множество случаев, когда не только стихотворение, но и имя его автора сохранилось только благодаря вокальному сочинению.

И, наконец, в-четвертых, одним из самых существенных моментов, указывающим на коренные отличия понятия художественного перевода и соотношения слова и музыки в вокальном опусе, является тот факт, что литературный первоисточник миниатюры никогда не определяется как оригинал (в отличие от перевода, где само наличие оригинала и перевода указывает на «производность» второго явления). В вокальной музыке первичной и оригинальной, безусловно, будет новая художественная целостность.

Таким образом, вокальная миниатюра трактуется нами не как «версия» литературного текста, а как новое, оригинальное сочинение. Применение понятий «художественный перевод» и «интерпретация» может быть использовано более чем условно, так как они скорее являются отражением определенных этапов внутренней композиторской работы над вокальным произведением.

Заметим, что подтверждением изложенных теоретических рассуждений может служить сравнительный анализ практически любого вокального сочинения и его поэтического «предшественника». В каче-

стве аналитического материала нами избран романс С. Прокофьева — «Здравствуй! ...», который является частью циклического произведения («Пять стихотворений А. Ахматовой», *op.* 27). Безусловно, нельзя не принять во внимание то, что рассмотрение вокальной миниатюры вне циклической целостности является несколько некорректным. Однако, учитывая ограниченные рамки статьи, мы все же решились на этот шаг, так как при таком подходе имеем возможность проиллюстрировать наши положения на примере сочинений, написанных практически в одно время (стихи А. Ахматовой — 1913 год, вокальный цикл С. Прокофьева — 1916 год).

Стихотворение «Здравствуй!...» входит во второй сборник А. Ахматовой «Четки». По мнению многих исследователей, в этом опусе уже в полной мере проявляются все признаки, позволяющие говорить о стиле автора как о сформировавшемся целостном явлении. Рассматриваемое нами стихотворение ярко репрезентирует ахматовскую стилистику. Во-первых, это лирическая миниатюра, которая относится к одному из доминирующих жанров творчества поэта, — жанру любовной лирики. Однако, как точно отмечает Б. Эйхенбаум: «Мы имеем у Ахматовой обычно не самую лирическую эмоцию в ее уединенном выражении, а повествование или запись о том, что произошло» [11, с. 49]. Как и во многих иных произведениях, в стихотворении присутствует «скрытая» сюжетная линия, намек на фабулу, который возникает благодаря «закадровому» присутствию некоего персонажа, к которому и обращается героиня. Такое стилистическое решение ассоциативно связывается с внутренним монологом или же с эпистолярным жанром письма.

Во-вторых, в данной поэтической миниатюре уже в полной мере проявляется свойственная А. Ахматовой стилевая манера, которую Б. Эйхенбаум определяет как «скупость слов». Он пишет: «Лаконизм стал принципом построения. Лирика утратила как будто свойственную ее природе многословность. Все сжалось — размер стихотворений, размер фраз. Сократился даже самый объем эмоций или поводов для лирического повествования» [11, с. 10]. Не последнюю роль в создании подобного стилизового эффекта играет композиционная организация поэтического текста. Стихотворение имеет четкую структуру из трех строф, скрепленных перекрестной рифмой. Однако, сохраняя четырехстрочную строфу, Ахматова использует прием внутреннего дробления, благодаря чему на первый план выходят краткие двухстрочные фразы, объединенные единым логическим ходом изложения:

Здравствуй! Легкий шелест слышишь
Справа от стола?
Этих строчек не допишешь —
Я к тебе пришла.

Неужели ты обидишь
Так, как в прошлый раз, —
Говоришь, что рук не видишь,
Рук моих и глаз.

У тебя светло и просто.
Не гони меня туда,
Где под душным сводом моста
Стынет грязная вода.

Такое решение, безусловно, способствует ощущению особой лаконичности и краткости поэтической речи. Кроме того, создав в начальных двух строфах определенную синтаксическую закономерность, автор в последней строфе применяет достаточно резкий прием, нарушающий общую «инерцию» и некоторую эмоциональную отстраненность, присутствующую в разворачивании материала. Во-первых, меняется синтаксическое строение строфы (вместо 2+2 — 1+3). Во-вторых, укрупняется их внутренний слоговый состав (свойственная первой и второй строфам идея чередования восьми- и пятисложных строк заменяется структурой, состоящей из чередования восьми и семисложных). В-третьих, две синтаксически автономные фразы последней строфы представляют собой сопряжение предельно контрастных образных сфер. Если в первой преобладают эмоциональные оттенки слов «светло», «просто», то во второй ключевыми становятся слова «душный», «стынет», «грязная вода». Однако столь явная внешняя контрастность несколько нивелируется за счет сохранения перекрестной рифмы, а также за счет единого для всего стихотворения принципа артикуляции. Эту столь значимую для стиля ахматовской поэзии черту отмечают многие исследователи ее творчества и, в частности, Б. Эйхенбаум. Он пишет: «В поэзии Ахматовой мы имеем дело <...> не с “эвфонией” и не с “инструментовкой”, а с системой артикуляции, с речевыми движениями, с тем, что я назвал бы *речевой мимикой*. Это естественно соединяется с ее основным стремлением к энергии словесного выражения, к усилению чисто-речевой, произносительной энергии. Речь приобретает особую артикуляционно-мимическую выразительность. Слова стали ощущаться не как “звук” и не как артикуляция вообще, а как мимическое движение. В связи с этим внимание перешло от согласных к гласным — от фонетики к

80

артикуляции, к мимике губ по преимуществу» [11, с. 34]. Рассматриваемое нами стихотворение в полной мере подтверждает точное замечание исследователя, так как в фонетической составляющей его композиции явно прослеживается доминирующая роль гласных. Они выстраиваются в характерный завораживающий «мелодико-интонационный» ряд (А-е-е-ы-а-а-о-и-я-е-а-е-и-а-о-а-и-у-и-у-а-а-о-о-и-я-а-у-о-о-ы-а-а)². При этом более детальный анализ фонетического уровня стиха выявляет приоритет «протяжных» гласных — «а», «о», «и», то есть тех, которые ассоциативно связываются нами с жанровыми прообразами субъективной сферы — мольбы, жалобы, а возможно даже и плача.

Перед нами не стоит задача всестороннего анализа фонетического уровня и его композиционной роли в формировании целостности данного произведения, что, безусловно, требует отдельного детального исследования. В данном случае проакцентированы лишь те моменты, которые в сопряжении с иными уровнями организации материала позволяют утверждать, что, несмотря на наличие внешних контрастов, стихотворение имеет единый образно-семантический строй, органично вписывающийся в общую стилевую линию поэтики А. Ахматовой, определяемую как предельно субъективная лирика. Это широкий спектр тончайших оттенков и нюансов внутреннего мира героини, ее чувствований и переживаний, которые как будто не предназначены для посторонних взглядов. Неслучайно многие исследователи используют по отношению к основной части ахматовского поэтического наследия метафорическое определение — «интимная лирика».

Романс «Здравствуй! ...», находящийся в поле нашего внимания, занимает в цикле особое положение. Он является своеобразной переломной точкой единой эмоциональной линии развития, предвосхищающая и подготавливая трагическое звучание финального романса «Сероглазый король». На первый взгляд, композитор во многом подчиняет свою художественную идею ахматовской. С. Прокофьев практически точно повторяет метрику и синтаксис стихотворения, разворачивая мелодическую линию таким образом, что границы мелодической фразы соответствуют поэтическим строфам. Сохраняется и внешняя структура сочинения. Трехстрочное стихотворение композитор естественным образом организует как трехчастную форму, о чем свидетельствует наличие точного повтора начального интонационного комплекса партии фортепиано на грани второй и третьей поэтических строф. Однако при более детальном анализе вокальной миниатю-

² В данном случае нами отмечены гласные, попадающие в зону метрического или смыслового акцента.

ры обнаруживается, что благодаря специфическому интонационному решению ахматовских строк композитор несколько меняет образно-эмоциональное наполнение стиха. Поскольку в свете интересующей нас проблематики этот факт представляется весьма существенным, позволим себе осветить его более подробно.

С первых же тактов романса композитор подчеркивает экспозиционную функцию данного раздела. При этом он решает первую часть не как экспозицию определенной эмоциональной сферы-состояния, а именно как экспозицию образа и, даже в какой-то степени, как драматургическую завязку сюжета. Для всего раздела характерен силлабический принцип соотношения музыкального и вербального рядов, что способствует ясному «донесению» поэтического текста. Кроме того, в интонационном решении вокальной партии заметно превалируют широкие восходящие скачки и четкое метроритмическое решение (исключением является только шестой такт, подготавливающий первую локальную кульминацию).

В разделе можно выделить две ключевые зоны. Первая совпадает с началом романса — обращением, которое служит своеобразным импульсом для всего последующего развития — «Здравствуй!». В данном случае благодаря синтаксическому, метроритмическому и темповому воплощению композитор укрупняет, усиливает и делает более значимой присутствующую в поэтическом тексте «патетическую» интонацию. Вторую ключевую зону С. Прокофьев реализует в заключительной строке первой строфы на словах «я к тебе пришла». При этом основной смысловой акцент попадает на личное местоимение «я». Именно эта лексическая единица совпадает с высшей регистровой точкой всего раздела, которая достигается восходящим скачком на увеличенную октаву. Кроме того, именно этот момент представляет динамическую кульминацию первой части. Существенным представляется также тот факт, что в первой части намечено четкое функциональное распределение между партиями солиста и фортепиано, при котором первому отведено ведущее положение, а роль фортепиано ограничена поддерживающей функцией. Анализ первого раздела вокальной миниатюры позволяет сделать вывод, что в процессе работы с поэтическим текстом композитор в определенном смысле корректирует эмоциональное наполнение поэтического текста. Он превращает интимную интонацию ахматовской речи в патетический монолог-обращение, который в результате «масштабного» укрупнения определенных ракурсов доминирующей образной линии потенциально вполне мог бы быть реализован и в рамках оперной сцены.

Второй раздел романса в контексте трехчастной формы играет роль контрастной середины. Контраст явно прослеживается на всех уровнях

организации музыкального материала. Вокальная партия лишается четкой «графики» патетического интонирования. На первый план выходит мелодия песенно-аризного склада с характерными для данной жанровой основы признаками: поступенным движением, наличием внутрислогового распева, мерным ритмическим пульсом, синтаксической организацией, основанной на фразах «широкого дыхания». Такое жанровое решение ведущей мелодической линии, безусловно, влечет за собой и существенные изменения в фактурной организации фортепианной партии. В отличие от первого раздела, где преобладали частые, «калейдоскопические» фактурные изменения, смена которых членилась зонами пауз, во второй части композитор использует единый остинатный фактурный прием. Его мерное покачивание и тембровая «прозрачность» ассоциативно связывается с колыбельной как жанровым истоком.

В то же время средний раздел — это и дальнейшее развитие драматического сюжета. Оно проявляется благодаря показу новых граней образной сферы. И если вначале ее можно определить как образ нежности и покорности, то в заключительных тактах данной части, вследствие учащения ритмического пульса и появления в мелодической линии восходящего хода на уменьшенную квинту, обнаруживаются внутренне напряженные интонации мольбы. Таким образом, композитор постепенно подготавливает те кардинальные изменения образно-эмоционального строя, которые в полной мере будут реализованы в заключительной части романа.

Как уже отмечалось нами, в данном романе легко обнаружить внешние признаки трехчастной структуры. При этом третий раздел содержит в себе элементы, которые выявляют его репризную функцию (точный повтор начального интонационного комплекса в партии фортепиано, авторское указание *a tempo*, структурное обособление строф при помощи пауз). Однако реприза имеет явные динамические свойства и играет роль смысловой кульминации всего произведения. Это трагическая развязка действия. Часть имеет внутреннее деление на два раздела, сопряжение которых позволяет автору решить проблему объединения предельно полярных эмоциональных сфер. Так, первый раздел (на словах «У тебя светло и просто») продолжает линию «нежно-покорной» образности. При этом проникновенная, просветленная лирическая эмоция, переданная песенно-аризной мелодической фразой³, предстает в наиболее чистом и возвышенном варианте. Это выс-

³ На такой жанровый исток указывает ее ладовое решение — диатоника; ритмическая организация — характерное дробление слабых долей при общем мерном типе движения; интервальная структура — чередование кварто-квинтовых скачков и секундового движения в общем диапазоне малой сексты.

шая точка в развитии данной эмоциональной грани образа. Следующая за фразой генеральная пауза служит своеобразным водоразделом между двумя полярными образными мирами, что усиливает действие смыслового разрыва, присутствующего в стихотворении. Используя подобный структурно-разделяющий прием, композитор полностью нивелирует те «слои» поэтического текста, которые на глубинном уровне «цементируют» все стихотворение. Однако, такое композиционное решение позволяет С. Прокофьеву в заключительных тактах романа предельно концентрированно воплотить ту эмоционально-образную грань, которая по степени трагизма противостоит не только начальному разделу репризы, а и всему предыдущему развитию вокальной миниатюры в целом.

Для достижения этой цели композитор использует целый комплекс выразительных средств. В вокальной партии на первый план выходят признаки напряженной и, даже в какой то степени, нервной речитации (низкий регистр, узкий диапазон малой терции, идея ритмического остинато при постоянной смене метрических акцентов, темповое ускорение). Существенную роль в создании такого эмоционального спектра играет фортепианная партия, верхний пласт которой дублирует движение мелодической линии у сопрано, а нижний, за счет нисходящего хода баса на уменьшенную квинту, создает устойчивое акустическое звучание уменьшенного созвучия. Нарастание напряжения, происходящие на протяжении четырех тактов, приводит к зоне, которая становится заключительной кульминацией в развитии образной линии сочинения. Она совпадает со словами, которые можно определить как «ключевые», так как именно они концентрируют основную суть всей образной «модуляции» — «стынет грязная вода». Значимость данной фразы подчеркнута ритмическим решением (укрупнение длительностей), использованием метрической акцентуации, фактурным отчленением мелодического голоса (фраза интонируется на фоне выдержанного созвучия у фортепиано) и, безусловно, ее интервальным решением (нисходящий ход на уменьшенную квинту с последующим секундовым «сползанием» к заключительному звуку).

Следует отметить, что данная интонация в несколько измененном или же рассредоточенном виде красной нитью проходит через все сочинение. В качестве примера можно вспомнить имеющую сходное ритмическое решение начальную интонацию — нисходящий ход на чистую квинту, а также контурные звуки первого созвучия у фортепиано. Однако в данном случае весь использованный комплекс выразительных средств вполне ощутимо передает необходимую эмоцию, ко-

тору можно определить как «внутреннее оцепенение». И именно это «оцепенение» становится, на наш взгляд, тем переломным моментом, который предопределяет дальнейшее развитие «сюжета» вокального цикла в целом⁴.

Проделанный анализ вокальной миниатюры позволил нам прийти к следующим выводам. При отсутствии существенных внешних нарушений поэтической целостности стихотворения, композитор в процессе работы с литературным «первоисточником» существенно «корректирует» одну из основополагающих черт, характерных для стиля А. Ахматовой, а именно то качество, которое исследователи определяют как «интимность» ее поэзии. Образ, созданный С. Прокофьевым, во многом точно передает все эмоциональные оттенки, присутствующие в ахматовском тексте, отличающемся психологической полифоничностью. Как замечает Б. Эйхенбаум: «Героиня Ахматовой, объединяющая собой всю цепь событий, сцен и ощущений, есть воплощенный “оксюморон”. Лирический сюжет, в центре которого она стоит, движется антитезами, парадоксами, ускользает от психологических формулировок. Образ делается загадочным, беспокоящим — двойится и множится» [11, с. 52]. В то же время в результате усиления каждой отдельной эмоциональной грани композитор превращает внутренний мир героини в яркий сценический образ, а все эмоциональные тонкости и нюансы ее душевного состояния укрупняются до уровня самостоятельной драматургической единицы.

Приведенный выше анализ служит ярким примером того, что вокальное сочинение это всегда качественно новое явление, и связь его с литературным «оригиналом» может определяться как особого рода перевод *художественного*, то есть того информационного потока, которым обладает любой истинно значимый феномен искусства.

Литература

1. Ахматова А. Лирика / А. Ахматова. — М. : Художественная литература, 1989. — 415 с.
2. Ахматова А. Тайны ремесла / А. Ахматова. — М. : Сов. Россия, 1986. — 144 с.
3. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. — М. : Сов. композитор, 1986. — 206 с.
4. Жарков А. Художественный перевод в музыке: проблемы и решения : дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А. Жарков. — К., 1994. — 180 с.

⁴ Значимость данного романса, его функция в общей драматургии цикла отмечалась нами ранее.

5. Жирмунский В. Задачи поэтики / В. Жирмунский // Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л. : Наука, 1977. — С. 15–55.
6. Жирмунский В. К вопросу о «формальном методе» / В. Жирмунский // Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л. : Наука, 1977. — С. 94–105.
7. Жирмунский В. Творчество Анны Ахматовой / В. Жирмунский. — Л. : Наука, 1973. — 182 с.
8. Интерпретация // Философский энциклопедический словарь. — М. : Сов. энциклопедия, 1989. — С. 220.
9. Левый И. Искусство перевода / И. Левый ; [пер. с чешского и предисловие Вл. Россельса]. — М. : Прогресс, 1974. — 396 с.
10. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : Рукопись / В. Москаленко. — Библиотека НМАУ имени П. И. Чайковского. — К., 2001. — 61 с.
11. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації / В. Москаленко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — 2008. — № 1. — С. 106–111.
12. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа [Электронный ресурс] / Б. Эйхенбаум. — Петербург, 1923. — Режим доступа : <http://imwerden.de>

Щербакowa Н. Ю. Романс С. Прокоф'єва «Здравствуй!..»: до питання про «подвійне авторство» вокального твору. Стаття присвячена актуальним для вокальної музики питанням щодо співвідношення процесу створення вокального опусу з такими явищами як «інтерпретація» та «художній переклад». На прикладі романсу С. Прокоф'єва демонструється той факт, що, незважаючи на деяку подібність цих процесів, вокальний твір завжди репрезентує нову художню якість.

Ключові слова: вокальний твір, інтерпретація, художній переклад.

Щербакowa Н. Ю. Романс С. Прокоф'єва «Здравствуй!..»: к вопросу о «двойном авторстве» вокального произведения. В данной статье поднимаются актуальные для изучения вокальной музыки вопросы соотношения процесса создания вокального сочинения с такими явлениями как «интерпретация» и «художественный перевод». На примере романса С. Прокофьева показывается, что, несмотря на некоторую схожесть данных процессов, вокальное сочинение всегда репрезентирует новое художественное качество.

Ключевые слова: вокальное сочинение, интерпретация, художественный перевод.

Shcherbakova N. S. Prokofiev's romance «Good afternoon»: to the question about «double authorship» of vocal work. This article is dedicated to actual questions of vocal music studying. Questions about correlation of vocal work creation process with processes of «interpretation» and «artistic translation» are considered. At the example of S. Prokofiev's romance «Good afternoon» is demonstrated that vocal work always acquires new artistic quality.

Keywords: vocal work, interpretation, artistic translation.

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВЫХ ИСТОКАХ
ВОКАЛЬНОЙ СКАЗКИ «ГАДКИЙ УТЕНОК»
С. С. ПРОКОФЬЕВА

Особенности развития музыкального искусства конца XIX — начала XX века, связанные с обновлением всех принципов организации звукового материала, повлекли за собой изменения не только на уровне музыкального языка, но и на тех уровнях художественной целостности, которые отвечают за коммуникативные функции произведения. Одним из следствий этой тенденции стала трансформация классических жанровых канонов.

Жанровый синтез — явление, ярко проявившее себя на рубеже веков. Однако, несмотря на наличие большого количества исследований, посвященных проблеме музыкального жанра¹, явлениям жанровых модификаций уделено намного меньше внимания, вероятно, из-за их неоднозначности и нестабильности.

Безусловно, что в научном обиходе достаточно прочно укрепились понятия: жанровый синтез, жанровая трансформация, смешанные жанры, антижанр и пр.² Однако собственно *механизм видоизменения жанра*,

¹ В работах А. Сохора, М. Арановского, В. Цуккермана, О. Соколова, Т. Поповой, Г. Бесселера, Е. Назайкинского, С. Шипа, И. Туковой и др. представлены различные теоретические концепции жанра, методики жанрового анализа. В то же время, целью этих исследований является понимание и познание жанровой сущности музыкальных произведений, а не процесса создания нового жанрообразования

² Разработку данных понятий можно найти в работах М. Лобановой [3], В. Клиной [2], Г. Калошиной [1]. В этих исследованиях рассматривается процесс возникновения жанровых вариантов, совмещающих в себе одновременно признаки нескольких жанров. Однако авторы этих работ не ставили перед собой цель выявить принципы образования жанровых микстов именно на уровне музыкального языка. Так, М. Лобанова предлагает множество определений: «смешанный жанр», «жанровый эксперимент», «антижанр», «сочинение жанров», «трансформация жанра», «сверхжанр» и мн. др., в то же время исследователь не представляет четких критериев, по которым можно различать данные понятия. В. Клиной описывает явления смешанных жанров в плоскости не столько синтеза собственно музыкальных жанров, сколько соединения музыки и литературы. Рассматривая специфику взаимодействия оперы, оратории и мистерии в музыкальном искусстве Франции, Г. Калошина исследует явления жанрового синтеза как единственный и неповторимый случай в музыкальной практике рубежа веков, однако анализ особенностей жанровых взаимодействий в работе отсутствует.

повлекший за собой в будущем разрушение классической жанровой системы, не становился еще предметом специального исследования.

В качестве научной гипотезы в данной статье избирается тезис о том, что жанрово-синтетическое образование формируется путем объединения в сочинении жанровых параметров, характерных для нескольких инвариантов. Необходимо отметить, что жанр понимается как явление динамическое, подвергающееся исторической эволюции. Жанровый же инвариант³ рассматривается как абстрактное представление о наиболее характерных признаках конкретного жанра.

Жанровый фонд европейской композиторской практики складывался под влиянием различных факторов, вырабатывая для каждого конкретного жанра оригинальные признаки. Поэтому, несмотря на все старания исследователей, так и не удалось создать общую жанровую классификацию на основе единого основополагающего критерия. Однако представляется, что каждый жанровый инвариант может характеризоваться по четырем основным признакам: содержание, структура, состав исполнителей, «средства жанровой выразительности» (В. Медушевский)⁴. Эти признаки стабилизируются в период формирования жанра. Этапы же развития каждого конкретного жанра связаны со степенью воссоздания этих основных параметров.

В то же время нельзя говорить о том, что выявленные жанровые параметры выполняют одинаковые функции во всем жанровом фонде: в первичных и вторичных (А. Сохор), простых и сложных, обиходных и преподносимых (Г. Бесселер) жанрах. В зависимости от функционального предназначения, истории формирования, каждый жанр «выбирает» в качестве доминирующего один (или несколько) параметров, которые определяют его сущность. Например, состав исполнителей и структура для квартета, средства жанровой выразительности и содержание для марша и т. п.

Проблема синтетических жанров заключается в том, что эти новообразования невозможно однозначно отнести к жанровым явлениям. Это связано с тем, что жанр, по сути, понятие родовое, его качества определяются на основе некоторого количества схожих феноменов. При жанровом синтезе же каждый раз получаются «индивидуальные проекты» (Ю. Холопов). Композиторы могут давать различную атрибуцию новосозданным опусам: в названии может сохраняться привычное жанровое имя или даваться оригинальное обозначение, направляющее слушательское восприятие в русло определенной системы

³ В области жанрового синтеза понятие инварианта используется в качестве основного носителя информации о характеристиках совмещаемых жанров.

⁴ Эти признаки жанрового инварианта выводятся И. Туковой [9].

ожиданий. Степень же приближенности или удаленности произведения от синтезируемых инвариантов можно определить по количеству и функции используемых основных признаков совмещаемых жанров.

Одним из примеров описанного смешения жанров является вокальная сказка «Гадкий утенок» С. С. Прокофьева. Композитор дает необычное название произведению — «вокальная сказка». Безусловно, что основополагающее значение для формирования жанровой специфики сочинения С. С. Прокофьева оказал литературный первоисточник — сказка Г. Х. Андерсена.

В работе «Русская сказка» В. Пропп определяет два признака сказки: «...сказка признается повествовательным жанром (баять — сказывать, рассказывать); сказка считается вымыслом» [7, с. 33–36]. Важнейшей характеристикой сказки является то, что в ней присутствует обязательная установка на вымысел, что определяет и поэтику сказки. Авторские сказки, появившиеся много позже, основаны на традициях народных, поэтому жанровые характеристики народных и авторских сказок идентичны. Прежде всего — это небольшое по объему сочинение нравоучительного характера с использованием волшебных, фантастических образов. Здесь можно вспомнить сказки братьев Grimm, Э. Гофмана, А. Пушкина, П. Бажова и других писателей, в творчестве которых можно найти образцы этого жанра.

Проводя параллели между литературной сказкой и произведением С. Прокофьева, можно убедиться в том, что композитор во многом реализовал жанровые признаки первоисточника, о чем свидетельствует небольшой масштаб сочинения, яркая образность «Гадкого утенка», его театральность, использование «волшебных» образов.

Если же дать характеристику сочинения, отталкиваясь от параметров собственно музыкальных жанров, то «Гадкий утенок» — это одночастное произведение для голоса с фортепиано, написанное на прозаический текст с развитым сюжетом, что направляет внимание исследователя к жанровым инвариантам камерно-вокального цикла и оперы.

Сравним степень связи произведения С. Прокофьева с камерно-вокальным циклом.

Обобщив положения исследователей о жанре камерно-вокального цикла (Л. Мазель [4], Т. Попова [6], В. Цуккерман [10]), можно прийти к следующему определению данного жанра: камерно-вокальный цикл представляет собой набор двух и более романсов или песен, имеющих завершенную форму⁵, построенный по принципу контраста и объединенный общим художественным замыслом.

⁵ Что позволяет исполнять эти романсы не только в составе цикла, но и как самостоятельные сочинения.

Е. Ручьевская пишет, что «цикл как жанр — это некая целостность, художественное единство, допускающее максимальную дискретность, самостоятельность частей, вплоть до возможности их исполнения вне цикла и заполнения пауз между частями вербальными фрагментами» [8, с. 129]. Исходя из данного определения, можно сказать, что в формировании камерно-вокального цикла как жанра основную роль выполняют три основных жанровых параметра — содержание, структура и состав исполнителей.

Содержание — как жанровый фактор — один из важнейших признаков вокального цикла, благодаря которому происходит процесс объединения романсов в единый комплекс, выражающий определенную художественную идею. В вокальной сказке «Гадкий утенок» параметр содержания реализует себя в использовании сюжетной линии, что обусловлено, естественно, литературным первоисточником (время действия охватывает несколько месяцев).

Структура вокального цикла предполагает сюитный принцип организации музыкальных номеров, который основан на контрастном сопоставлении частей. Вокальная же сказка С. Прокофьева представляет собой контрастно-составную форму со сквозным принципом развития. Выбор именно такой структурной организации музыкального материала связан с его активной способностью «двигать» сюжетную линию вперед: контрасты внутри единой формы образуются за счет смены времени и места действия.

Состав исполнителей — важнейшая жанровая характеристика вокального цикла. В классическом камерно-вокальном цикле вокальная партия чаще всего несет на себе функцию воплощения художественной идеи произведения, в то время как фортепианная партия сопровождает, поддерживает голос. Специфика трактовки состава исполнителей «Гадкого утенка» заключается в нескольких факторах, взаимодействие которых играет важную роль в процессе жанрового формирования произведения. Во-первых, это инструментальный характер вокальной партии, яркая образность, рельефность которой коренится в литературном первоисточнике. Во-вторых, переосмысливается роль фортепиано: его подчиненная и досказывающая функция теряет свою актуальность, превращая инструмент в равноправного участника развития музыкального материала, «персонажа» театрального действия.

Такое распределение функций между партиями солиста и фортепиано, способствует театрализации произведения. Этот вывод подтверждает тот факт, что после создания вокальной сказки «Гадкий утенок» для голоса и фортепиано в 1914 году, С. Прокофьев, несколько лет спустя, оркестровал данное сочинение. В то же время, несмотря на использование расширенного инструментального состава, произведение осталось камерным по своей сути, так как масштаб сочинения сохранился

неизменным. Переакцентировался лишь ракурс подачи музыкального материала в сторону большей характеристичности персонажей, чему способствовали тембровые и технические возможности оркестра.

Таким образом, на основе приведенного сравнительного анализа жанровых параметров камерно-вокального цикла и вокальной сказки, можно сделать вывод, что при всей их близости, все же доминирующим критерием, перенесенным композитором в «Гадкого утенка», является состав исполнителей.

Теперь рассмотрим жанровые связи оперы и вокальной сказки.

Среди всех жанровых определений оперы наиболее полными представляются дефиниции, данные Л. Мазелем⁶ и Т. Поповой⁷.

В результате изучения жанровых параметров оперы (при всем многообразии ее исторических форм) можно сделать вывод, что критерий содержания, проявляющийся, главным образом, в наличии развитой сюжетной линии, на наш взгляд, составляет основу жанрового инварианта, поскольку структура оперы, связанная с делением музыкального материала на сцены, картины, действия и другие формы, подчинена развитию сюжетной линии.

Состав исполнителей (солисты, хор, оркестр) на определенном историческом этапе также был достаточно устойчивым жанровым критерием. Однако с появлением различных камерных разновидностей жанра, этот параметр потерял свою стабильность.

Предназначенность вокальной сказки С. С. Прокофьева для одного солиста дает основание говорить о чертах монооперы, при этом исполнитель-вокалист выполняет «разные роли»: рассказчика, самого гадкого утенка и т. д., что динамизирует действие и еще более сближает сказку с оперой. В то же время повествовательность, описание событий одним рассказчиком, фантастичность ситуации позволяют провести четкую параллель между литературной сказкой и ее музыкальным воплощением, где соединились черты различных вокально-инструментальных жанров.

Избранный композитором способ изложения музыкального материала требует и от вокалиста, и от пианиста владения развитым обра-

⁶ «Музыкально-сценическое, музыкально-театральное произведение, жанр которого синтезирует достижения самых различных жанров музыки и, кроме того, сочетает музыку не только со словом, как оратория и кантата, но и со сценическим действием» [4, с. 501].

⁷ «Музыкально-сценическое произведение, предназначенное для театра, в котором обычная разговорная речь полностью или частично заменена пением. В опере объединяются в одно целое поэзия, драматическое действие, вокальная и инструментальная музыка, движение, жест, мимика, танец, декоративное оформление и световые эффекты» [6, с. 270–271].

ным мышлением. Специфика вокальной партии сочинения предполагает наличие актерского мастерства у солиста. Вокалисту в данном случае необходимо уметь «сыграть» всех тех персонажей, которые представлены в сказке. Для этого ему важно обладать разнообразными «красками» и тембрами голоса, чтобы слушателю было понятно от какого лица в данном случае идет повествование. Стремительная смена действующих лиц, характеров, музыкальных образов предполагает умение быстрого переключения из одного эмоционального состояния в другое.

Аналогичными способностями должен обладать и пианист. С той лишь разницей, что ему необходимо уметь выразить это не «голосом», а на инструменте. Очень важно при этом чувство ансамбля, позволяющее пианисту точно «отзываться» на малейшие изменения в исполнении вокалиста.

Таким образом, вокальная сказка «Гадкий утенок» представляет собой жанрово синтетическое произведение, вбирающее черты камерно-вокального цикла и оперы. Прделанный анализ жанровых инвариантов был направлен не только на выявление принципов, через которые реализуются жанровые закономерности, но и на определение степени их воссоздания в вокальной сказке С. Прокофьева. В результате приходим к выводу: доминирующим жанровым параметром вокального цикла является состав исполнителей; оперы — сюжет. Объединив в вокальной сказке главенствующие параметры каждого из «внешних» жанров, композитор максимально индивидуализировал структурный критерий, который реализуется на уровне организации музыкального материала, что способствует наиболее точному воплощению оригинальной композиторской идеи.

В завершение необходимо подчеркнуть, что С. Прокофьев не создает новый жанр — «вокальная сказка». Это обозначение используется автором скорее как своеобразная программа, направленная на формирование диалога между произведением и слушателем.

Литература

1. Калошина Г. Основные этапы и тенденции развития французской оперы и оратории XX века / Г. Калошина // Музыкальный театр XIX—XX вв.: вопросы эволюции. — Ростов-на-Дону : Гефест, 1999. — С. 148–162.
2. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика 1917–1977 р. / В. Клиш. — К. : Наукова думка, 1980. — 315 с.
3. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 321 с.
4. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : [учебн. пособие] / Л. Мазель. — [3-е изд.]. — М. : Музыка, 1986. — 528 с.
5. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. — М. : Музыка, 1976. — 255 с.

6. Попова Т. Музыкальные жанры и формы / Т. Попова. — М.-Л. : Гос. муз. изд-во, 1951. — 299 с.
7. Пропп В. Русская сказка / В. Пропп. — Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1984. — 335 с.
8. Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма / Е. Ручьевская, Н. Кузьмина // Форма и стиль. — Л. : Изд-во ЛОЛГК, 1990. — Ч. 2. — С. 129–158.
9. Тукова И. Теория жанра и музыкальная практика XX — начала XXI столетий / И. Тукова // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Жанр як категорія музичної творчості. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2009. — С. 20–26. — (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського; вип. 81).
10. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. — М. : Музыка, 1964. — 160 с.

Грицюк О. Я. До питання про жанрові витоки вокальної казки «Гідке каченя» С. С. Прокоф'єва. Стаття присвячена виявленню жанрової генези вокальної казки С. С. Прокоф'єва «Гідке каченя». Автором виводиться положення про те, що твір містить у собі ознаки декількох жанрів. Дана жанрова особливість вокальної казки свідчить про вплив на жанроутворення твору явища жанрового синтезу. За допомогою механізму жанрового синтезу автором доводиться, що основними для формування жанрової специфіки цього твору стали жанри камерно-вокального циклу і опери.

Ключові слова: жанр, інваріант, жанровий синтез, вокальний цикл, опера.

Грицюк О. Я. К вопросу о жанровых истоках вокальной сказки «Гадкий утенок» С. С. Прокофьева. Статья посвящена изучению жанровых особенностей вокальной сказки «Гадкий утенок». Автором выводится положение о том, что сочинение содержит в себе признаки нескольких жанров. Данная жанровая особенность вокальной сказки свидетельствует о влиянии на жанрообразование произведения явления жанрового синтеза. При помощи механизма жанрового синтеза автором доказывается, что основными для формирования жанровой специфики данного произведения стали жанры камерно-вокального цикла и оперы.

Ключевые слова: жанр, инвариант, жанровый синтез, вокальный цикл, опера.

Gritsyuk O. To a question on genre sources of a vocal fairy tale «Ugly ducking» by S. Prokofiev. Article is devoted definition of genre quality of vocal fairy tale «Ugly ducking» by S. Prokofiev. The author deduces position that the composition comprises signs several genres. The given genre feature of a vocal fairy tale testifies to influence on products of the phenomenon of genre synthesis. By means of the mechanism of genre synthesis author proves that the vocal chamber cycle and opera became the cores for formation of specificity of the given product.

Keywords: a genre, an invariant, genre synthesis, a vocal cycle, an opera.

**О ТЕМАТИЧЕСКИХ СВЯЗЯХ МУЗЫКИ С. ПРОКОФЬЕВА
К КИНОФИЛЬМУ «ИВАН ГРОЗНЫЙ» С ДУХОВНЫМ
КОНЦЕРТОМ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА**

Творчество многих выдающихся композиторов XX века было тесно связано с кинематографом. В ряду мастеров, заложивших основы музыкальной кинодраматургии, одно из значительных мест занимает С. Прокофьев. После возвращения в СССР, он с увлечением обращается к кинематографу — молодому и стремительно развивающемуся виду искусства, открывая тем самым новые перспективы для своей творческой деятельности, как в плане расширения жанровой палитры, так и в аспекте обогащения крупных музыкальных жанров (оперы, балета, кантаты, симфонии) достижениями кинодраматургии.

Особенно плодотворным оказался творческий союз С. Прокофьева и режиссера С. Эйзенштейна, итогом которого стала совместная работа над созданием кинофильмов «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1942–1945). В обеих кинокартинах, объединённых историко-патриотической тематикой, прокофьевская музыка выходит далеко за рамки иллюстративности и является важным выразительным компонентом целостного художественного произведения, средством эмоционально-образного обобщения, принося в сложно смонтированный видеоряд упорядоченность и характеристичность. «Прокофьев, конечно, был гениальным композитором кино, обладавшим уникальным талантом “переводить” визуальный ряд в музыку, не становясь при этом иллюстративным», — отмечается в одной из рецензий на концертное исполнение оратории «Иван Грозный», переработанной из музыки С. Прокофьева к одноимённому фильму [6].

Работая над созданием музыки к историческим кинокартинам С. Эйзенштейна, С. Прокофьев рассматривал возможность использования музыкального материала, известного во времена княжения Александра Невского и царствования Ивана Грозного, — католических и православных церковных песнопений, подлинных мелодий народных песен и пр. Однако в «Александре Невском» композитор счёл необходимым отказаться от такого подхода, аргументируя свою позицию сле-

дующим образом: «Действие происходило в XIII веке и было построено на двух противоположных элементах: русском, с одной стороны, и тевтонских крестоносцах — с другой. Естественным соблазном было использовать музыку того времени. Но уже знакомство с католическим песнопениями XIII века показало, что эта музыка за истекшие семь столетий настолько отошла от нас, сделалась настолько чужой в эмоциональном отношении, что уже не могла дать достаточно пищи для воображения зрителю фильма. Поэтому представлялось более “выгодным” дать её не в том виде, в котором она действительно звучала во времена ледового побоища, а в том, в каком мы сейчас её воображаем» [3, с. 302].

Если в «Александре Невском» всё внимание было сконцентрировано на противостоянии двух враждующих сторон, доходящем до открытого столкновения (сцена Ледового побоища), то в «Иване Грозном» вместо внешнего конфликта показаны длительная внутригосударственная борьба за власть и сложный, противоречивый образ царя Ивана IV. «В “Иване Грозном” тип драматургического конфликта иной, — отмечает В. Васина-Гроссман. — Здесь показано не столько внешнее столкновение противоположных сил, сколько внутренняя противоположная борьба старого с новым. И композитора в свою очередь заинтересовали не только батальные сцены (например, штурм Казани), но главным образом, раскрытие сложного и противоречивого внутреннего облика героя — Ивана Грозного» [1, с. 53].

Становление образа главного героя происходит на широком и многообразном историко-бытовом фоне — это свадебный обряд, культовые религиозные действия, битва за Казань, пир опричников. Все эти эпизоды «призваны дополнить и обогатить образ Ивана IV, и поэтому их музыкальное решение, как и лейтмотив Грозного, связано с традициями народного творчества. Народные жанрово-интонационные истоки выявляются то в виде тонкой стилизации, то “процеженные” сквозь прокофьевско-индивидуальное видение, предстают в более концентрированном и осовремененном виде» [7, с. 223—224].

Вот как высказывался о работе над созданием музыки к кинофильму «Иван Грозный» сам С. Прокофьев: «В первой серии фильма, как известно, обрисована юность царя Ивана. Иван — венчаемый на царство; Иван — воин, ведущий русские полки на врага; Иван — любящий супруг, рыдающий у гроба любимой жены Анастасии, отравленной боярами; Иван — государственный деятель, который в трудной борьбе с внешними и внутренними врагами вершит военные, международные, административные дела <...> На экране сменяются царские палаты, бескрайняя татарская степь, пышный свадебный пир, поле

брани, русская слобода в снегу. Для всего этого надо было найти *соответственные краски в музыке* /курсив наш. — *О. Ш./*» [3, с. 304].

Для достоверной передачи психологического состояния главного героя С. Прокофьев избирает метод стилевых антитез: в обрядовые сцены обеих частей кинокартины, в частности, в сцену венчания молодого Ивана IV на царство в первой серии и сцену пещного действия во второй серии, композитор вводит подлинные темы старинных церковных песнопений, противопоставляя им собственную музыку. Чем ярче блеск и величие сцен венчания на царство и свадебного пира, тем острее и пронзительнее воспринимаются дальнейшие неурядицы в судьбе царя, перерастающие в острый конфликт между Иваном IV и его окружением и заострённые в открытом противостоянии царя и митрополита в сцене пещного действия.

Факт использования С. Прокофьевым в музыке к кинофильму «Иван Грозный» подлинных музыкальных тем отмечался многими исследователями. Впервые на это указала В. Васина-Гроссман в статье «Музыка к фильму Иван Грозный», опубликованной в 1958 году: «Кроме музыки, специально написанной композитором, в фильме широко использованы с большим вкусом отобранные старинные русские церковные песнопения» [1, с. 55]. В дальнейшем данный факт упоминался в монографиях по творчеству С. Прокофьева и статьях, посвященных прокофьевской киномузыке, но без конкретизации того, какие именно темы послужили С. Прокофьеву материалом для создания музыки к кинофильму «Иван Грозный». Цитируем одного из исследователей: «В музыке фильма / “Иван Грозный”. — *О. Ш./* совершенно очевидна опора на определённые музыкальные жанры: такие, как народная песня и *культовая музыка* /курсив наш. — *О. Ш./*, оперный монолог и речитатив, инструментальный портрет-характеристика и программная симфоническая картина» [7, с. 220]

Обратившись к анализу партитуры, составленной дирижёром А. Стаевичем на основе музыки С. Прокофьева к кинофильму «Иван Грозный» [5], мы установили, что в сцене пещного действия С. Прокофьев использовал тему из духовного концерта Д. Бортнянского «Да воскреснет Бог» (№ 34) — «Дивен Бог в святых своих»¹. Данная тема появляется в финале концерта Д. Бортнянского, где она выполняет роль сольно-ансамблевого вступления к фигурированной форме, а из её интонаций вырастает основная тема финала.

¹ См. № 5 «Успенский собор» по изданной партитуре [5, с. 65–66].

Solo

С ДИ-ВЕН БОГ ВО СВЯ-ТЫХ СВО-ИХ, БОГ ИЗ-РА-И-ЛЬ

А ДИ-ВЕН БОГ ВО СВЯ-ТЫХ СВО-ИХ, БОГ ИЗ-РА-И-ЛЬ

С. Прокофьев использует тему Д. Бортнянского без изменений, полностью сохраняя её мелодическое строение, ритмику, структуру, тональный план, текст и даже а'капельный стиль изложения. Единственным изменением является транспонирование темы на полтона вверх, в тональность *Ges-dur* (в концерте Д. Бортнянского тема излагается в *F-dur*'е). При этом в первом проведении задействованы те же хоровые голоса, что и у Д. Бортнянского.

Solo

С ДИ-ВЕН БОГ ВО СВЯ-ТЫХ СВО-ИХ, БОГ ИЗ-РА-И-ЛЬ

А ДИ-ВЕН БОГ ВО СВЯ-ТЫХ СВО-ИХ, БОГ ИЗ-РА-И-ЛЬ

У обоих композиторов данная тема имеет явно выраженный «величальный» характер; у Д. Бортнянского её значение состоит в прославлении величия Бога, у С. Прокофьева — в прославлении царя Ивана IV, как наместника Бога на земле. Чтобы подчеркнуть торжественный облик темы, С. Прокофьев предпослал её первому хоровому проведению трубные гласы — фанфары, роль которых в оркестре отводится трём трубам. Трубы исполняют тему «Дивен Бог» под торжественный звон колоколов, после чего вступает хор а'капелла, также сопровождаемый праздничным колокольным звоном.

В теме чётко прослеживаются черты мелодики и фактуры кантовиватов, подмеченные и удачно переданные Д. Бортнянским: музыка насыщена энергией движения, в ней ощущается маршевая поступь, важным средством выразительности является чеканность и упругость ритма. В этой связи следует отметить некоторую историко-стилистическую «вольность» С. Прокофьева, заключающуюся в том, что во вре-

мена царствования Ивана Грозного канты-виваты еще не сформировались как жанр отечественной музыкальной культуры — это произошло позже, в эпоху Петра I. Однако музыка прекрасно передаёт дух и атмосферу обряда пешного действия, показанного в одной из сцен второй серии кинофильма.

После двукратного изложения заимствованной темы в звучании фанфар и в тембрах женских голосов хора, С. Прокофьев приступает к её обработке: сначала проводит в полном четырехголосном хоровом изложении, которое у Д. Бортнянского не встречалось, а затем начинает развивать её интонации, в результате чего образуется новый вариант темы, стиль изложения которого близок образцам духовной музыки XVIII века (отсутствие хоровой монолитности, свободное вступление голосов, несовпадение текста в хоровых партиях и пр.).

С. Прокофьев. Дивен бог

Музыкальный фрагмент из оперы «Дивен бог» С. Прокофьева. Музыка записана для сопрано (S.), альты (A.), тенора (T.) и баса (B.), а также для фортепиано. Темп 3/8, тональность B-flat major. Текст песни:

И - ра - и - лев Ди - вен бог по свя -
 Из - ра - и - лев. Из - ра - и - лев.
 Из -
 тво - их, бог из - ра - и - лев, бог из - ра - и - лев
 бог из - ра - и - лев, бог из - ра - и - лев
 ра - и - лев Ди - вен бог по свя - тво - их.
 ра - и - лев Ди - вен бог!

Напомним, что в концерте Д. Бортнянского данная тема, единожды отзвучав в начальных тактах финала, больше не встречается. С. Прокофьев находит в ней возможности для переизложения, используя тембровый потенциал и метод варьирования.

Музыка С. Прокофьева к кинофильму «Иван Грозный» тесно связана с традициями русской оперной классики — эпической и героико-исторической, психологической музыкальной драмой. Увертюра и начальные сцены кинофильма, в которых показаны старинные обряды, по насыщенности музыкой и неторопливому эпическому развёртыванию приближаются к оперному прологу. Тема Д. Бортнянского, использованная в обряде пешного действия, происходившем, как и обряд венчания на царство Ивана IV, в Успенском соборе Московского кремля, была необходима С. Прокофьеву в качестве музыкального атрибута стариной эпохи, воссоздающего стиль исторического повествования. Однако и здесь, в соединении традиций русской оперной классики и культовой музыки, помноженных на оригинальную манеру письма и свободу временных границ старинной музыки (концерт Д. Бортнянского был создан спустя два столетия после царствования Ивана Грозного), прокофьевский стиль остаётся индивидуальным и остро характерным.

Цитируя тему из духовного концерта Д. Бортнянского, С. Прокофьев стремится к сохранению атрибутов культового религиозного действия — богослужебного текста, а капельного звучания хора и пр., создавая тем самым историко-бытовой фон, на котором происходит становление образа главного героя кинофильма С. Эйзенштейна — царя Ивана Грозного. Отметим, что для творческого метода С. Прокофьева не характерно подобное цитирование: композитор предпочитал сочинять собственную музыку «в стиле», если того требовала драматургия произведения, а также широко использовал автоцитаты.

Обобщая вышесказанное, приведём слова режиссёра кинофильма «Иван Грозный» С. Эйзенштейна: «Музыка Прокофьева удивительно пластична, нигде не становится иллюстрацией, но, всюду сверкая торжествующей образностью, она поразительно раскрывает внутренний ход явлений, его динамическую структуру, в которых воплощаются эмоция и смысл события» [4, с. 488].

Литература

1. Васина-Гроссман В. Музыка к фильму «Иван Грозный» / В. Васина-Гроссман // Сов. музыка. — 1958. — № 3. — С. 52–58.
2. Бортнянский Д. 35 духовных концертов на 4 голоса : [в 2-х томах] / [подготовка текста и аналитическая статья Л. Григорьева]. — М. : Издательский дом «Композитор», 2003. — 358 с.

3. Прокофьев С. Его уважение к музыке было так велико / С. Прокофьев // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. — М. : Искусство, 1974. — С. 302–304.
4. Прокофьев С. Материалы. Документы. Воспоминания / С. Прокофьев. — [2-е изд., доп.]. — М. : Гос. муз. изд-во, 1961. — 707 с.
5. Прокофьев С. Оратория «Иван Грозный». Партитура. — М. : Сов. композитор, 1972. — 335 с.
6. Степановская В. Риккардо Мути исполняет «Ивана Грозного» Прокофьева [Электронный ресурс] / В. Степановская // Журнал любителей искусства. — Режим доступа : http://www.classicmus.ru/Muti_Salzburg.html
7. Шарова Е. Музыка С. Прокофьева к фильму «Иван Грозный» / Е. Шарова // Из истории русской и советской музыки : [сб. ст.] / [сост. М. Пекелис, И. Пивенталь]. — М. : Музыка, 1978. — Вып. 3. — С. 218–234.

Шуміліна О. А. Про тематичні зв'язки музики С. Прокоф'єва до кінофільму «Іван Грозний» з духовним концертом епохи класицизму. Стаття присвячена вивченню питання про роль старовинної музики у творчості С. Прокоф'єва. Об'єктом дослідження обрана музика до кінофільму «Іван Грозний». Встановлено, що С. Прокоф'євим використана тема фіналу духовного концерту Д. Бортнянського «Да воскреснет Бог» (№ 34). Тема Д. Бортнянського, як один з атрибутів старовинної епохи, включена до комплексу засобів з відтворення історичного тла, на якому відбувається становлення образу царя Івана IV.

Ключові слова: кіномузика С. Прокоф'єва, образ Івана Грозного, духовний концерт Д. Бортнянського.

Шумилина О. А. О тематических связях музыки С. Прокофьева к кинофильму «Иван Грозный» с духовным концертом эпохи классицизма. Статья посвящена изучению вопроса о роли старинной музыки в творчестве С. Прокофьева. Объектом исследования избрана музыка к кинофильму «Иван Грозный». Установлено, что С. Прокофьевым использована тема финала духовного концерта Д. Бортнянского «Да воскреснет Бог» (№ 34). Тема Д. Бортнянского, как один из атрибутов старинной эпохи, включена в комплекс средств по воссозданию исторического фона, на котором происходит становление образа царя Ивана IV.

Ключевые слова: киномузыка С. Прокофьева, образ Ивана Грозного, духовный концерт Д. Бортнянского.

Shumilina O. About thematically links music of S. Prokofiev for the film «Ivan the Terrible» a spiritual concert of the classical period.

The article is devoted to the study of the role of early music in the works of Prokofiev. The object of study chosen music for the film «Ivan the Terrible». It is established that Prokofiev used the theme of the finale concert spiritual D. Bortniansky «Let God» (№ 34). The theme D. Bortniansky, as one of the attributes of an old era, included in a set of tools to recreate the historical background, which is becoming a image of Tsar Ivan IV.

Keywords: film music of S. Prokofiev, the image of Ivan the Terrible, spiritual concert D. Bortniansky.

II. С. С. Прокоф'єв і світова музична культура

О. В. Тюрикова

ПРО УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ С. ПРОКОФ'ЄВА З ТОЧКИ ЗОРУ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ

Проблема прокоф'євського фольклоризму далеко не однозначна. За своє життя композитор постійно стикався з фольклором: це і безпосередні слухові враження дитинства від співу українських селян Сонцовки, і свідоме вивчення збірок російських народних пісень М. Балакірева, М. Римського-Корсакого, А. Лядова, і знайомство з кабардинським та казахським фольклором в евакуації під час Великої Вітчизняної війни.

Звичайно, С. Прокоф'єв, передусім, — російський композитор (за родоводом, самоусвідомленням, музично-освітніми традиціями). Тому в музикознавчій літературі досить широко висвітлена тема національно-російського характеру його музики. Однак не випадковим є і винесене у заголовок статті твердження про українські впливи на музику композитора. Ця думка неодноразово висловлювалась в ряді публікацій, присвячених оперній творчості композитора, зокрема його опері «Семен Котко», створеній за повістю В. Катаєва «Я син трудового народу». Представлені в ній події відбуваються в Україні під час громадянської війни. Тож зрозуміло, що в ній априорі повинні бути якісь зв'язки з Україною. А ось, на якому рівні виявляться такі зв'язки в оперному творі — це вже виключно справа і бажання композитора.

Українськість мелодизму опери зазначали І. Нестьєв, В. Цуккерман, М. Сабініна, М. Друскін, Л. Міхеєва. Дуже цікавою виглядає і проведена сучасним критиком М. Нестьєвою паралель між «італіанізмами» австрійського генія В. Моцарта і «українізмами» російського генія С. Прокоф'єва, що є «не тільки даниною сюжету, але й відображенням давніх і глибоко прониклих у підсвідомість вражень південного сонцовського дитинства» [10].

Мета ж нашої публікації — проаналізувати музикознавчі спостереження з позицій сучасного етномузикознавства.

Отже, відомо, що дитинство С. Прокоф'єв провів у маєтку Сонцовці Катеринославської губернії. Сьогодні це село Красне, що знаходиться на

© О. В. Тюрикова, 2011

території Красноармійського р-ну Донецької області. Тут батько композитора, агроном за освітою, служив управителем маєтку, і юний С. Прокоф'єв прожив свої перші тринадцять років. А після вступу до Петербургської консерваторії ще вісім років відвідував Сонцовку в літні місяці.

Майже аксіомою є і те, що в житті творчої людини дуже велику силу мають дитячі враження. Сам композитор однозначно заперечував впливи на нього української фольклорної інтонаційності. Так, в «Автобіографії» він писав: «По суботніх вечорах або в неділю я часто чув, як на селі дівки “співали” <...>, але я ніколи не прислухався до них і не запам'ятав жодної» [12, с. 71], і навіть висловлювався не дуже чемно про спів сонцовських дівчат, називаючи його «козлітоном». Тим не менше, він допускав можливість того, що «підсвідомо ці пісні все ж проникали в мене» [там само].

Інакше про український інтонаційний простір, до якого був дотичний Прокоф'єв-хлопчик, висловлювався його домашній учитель Р. М. Глер. Останній вважав, що «у сприйнятливую до всього прекрасного душу хлопчика (С. Прокоф'єва. — *О. Т.*) мали глибоко запасти гармонійні звуки красивих українських пісень, що співали селяни, які поверталися з польових робіт» [2, с. 355].

Аналізуючи публікації музикознавців, перш за все зазначимо, що дві з них І. Нестьєва (цит. за: [13]) і В. Цуккермана (цит. за: [13]) були зроблені одразу після прем'єри опери «Семен Котко в 1940 р., а три — М. Сабініної [13], М. Друскіна [3], Л. Міхеєвої [6] оприлюднені в 60–70-х рр. У вказаних статтях можна виокремити наступні твердження про «українськість» опери.

По-перше, це обумовлене українським сюжетом, по-друге, українським дитинством композитора, враження від якого і зафіксувалися у творі. При цьому чи не всі музикознавці відзначають майже повну відсутність прямих «цитат» в опері, хоч все ж не обходять стороною і конкретні фольклорні зв'язки. Так, дослідники солідарні у тім, що С. Прокоф'єв використовує кілька українських народних («И шумит, и гудит») та авторських («Заповіт» Т. Шевченка) словесних текстів або в русифікованому вигляді (перший), або в перекладі (другий), а також неточно цитує мелодію «Ой, не пугай, пугаченьку» в середині аріозо Фросі «И шумит, и гудит» (І. Нестьєв, М. Друскін, Л. Міхеєва). Але частіше музикознавці відмічають подібність до народних мелодій хору «Рано-раненько» (М. Друскін, Л. Міхеєва), близькість мелодії хору з першої картини четвертої дії до пісні «Усі гори зеленіють» (І. Нестьєв) чи «Розпрягайте, хлопці, коней» (М. Сабініна), або висловлюються досить метафорично, відзначаючи «аромат української музики», який відчувається в опері «зовсім виразно» і близькість деяких тем до української мелодики (В. Цуккерман).

Найбільш глибоким і детальним є дослідження М. Сабініної, присвячене драматургії «Семена Котка» [13]. Тут проблема фольклоризму С. Прокоф'єва розглядається в окремому — 3-му пункті другого розділу, і ще деякі спостереження розташовані в інших розділах монографії. Погоджуючись з музикознавцями-попередниками щодо «прямих і непрямих запозичень з українського пісенного фольклору», авторка, поперше, виходить на теоретичний рівень осмислення проблеми, а, подруге, і це найцінніше (!), наголошує на тому, що «ключ до неї варто шукати не тільки в зіставленні тематизму прокоф'євської опери з народно-пісненими зразками або у виявленні характерних інтонаційних зворотів і ладо-гармонічних послідовностей. З воістину геніальною чутливістю С. Прокоф'єв вловив і відтворив живу “музику” українського мовлення — і в його національній типовості, і в багатоманітні відтінків, властивих представникам різних соціальних верств українського села, різним віковим групам і різним темпераментам» [13, с. 72]. Завершуючи розгляд цього аспекту фольклоризму композитора, М. Сабініна резюмує: «Наврядчи серед музичних творів, написаних українськими авторами і насичених фольклорно-пісненими цитатами, можна знайти достовірність втілення живого народного мовлення, щоб хоч би трохи наближалися до достовірності його в “Семені Котку”» [13, с. 74].

Конкретикою дослідження пояснюється і те, що Сабініна наводить аж по два приклади українських народних пісень, до яких наближаються за своїм інтонаційним складом пісня Фросі «И шумит, и гудит» [13, с. 184–185] і «тема повернення» Семена [13, с. 198].

Як бачимо, музикознавці зробили досить серйозні спостереження і висновки щодо українських витоків музики опери «Семен Котко» С. Прокоф'єва. Однак, думки, висловлені півстоліття тому і більше, потребують сьогодні перегляду і певних коректив.

У контексті обговорюваної проблеми дослідники розглядають два взаємопов'язаних питання. З одного боку, це — освоєння, творча переробка, обробка фольклору, перетворення народно-піснених інтонацій в авторській музиці, і, з іншого боку, — народний (проблема народності), національний характер творчості композитора. Найбільшої незгоди і бажання виправити викликає методологічний підхід радянських науковців, який впливає з недиференційованого ставлення до народних традицій росіян і українців, і до того ж «відлунює» російсько-імперською позицією вважати росіян і українців єдиним російським народом. Тільки цим можна пояснити розгляд М. Сабініною української інтонаційності опери «Семен Котко» в контексті проблеми «освоєння і творчої переробки російського народного мелосу» [13, с. 66–76].

Цей фрагмент дослідження авторка починає зі своєрідного вступу, в якому впевнено стверджує, що обробки російських народних пісень, зроблені С. Прокоф'євим в 30-ті роки, «відображають вже чітке ставлення композитора до національного фольклору, і тому дозволяють торкнутись їх у зв'язку з його першою народно-побутовою оперою — “Семеном Котком”» [13, с. 66]. І вже власне перед розглядом українських впливів на музику опери дослідниця наголошує на тому, що «Прокоф'єв, мабуть, найбільший **грунтово-російський** /виділено М. Сабініною. — *О. Т.* / з митців двадцятого століття в музиці. Тому він так вільно почуває себе “господарем” у сфері народного» [13, с. 68]. І далі: «Прокоф'єв **народний і національний** /виділено М. Сабініною. — *О. Т.* / тому, що <...> органічно засвоює деякі основні принципи російської народної піснетворчості» [13, с. 71]. Подібним чином написана і стаття В. Цуккермана (цит. за [13]), в якій проблема української мелодики опери «Семен Котко» також розглядається в контексті «розвитку і збагачення методів перетворення народно-пісенних інтонацій у порівнянні з більш ранніми творами (наприклад, “Сказкой про шута”) <...>» (цит. за: [13, с. 69]).

Отже, музикознавці під народним і національним розуміють перш за все російське, в надрах якого і виявляється український характер опери «Семен Котко». А між тим, ще у 1861 р. О. Серов у статті «Музыка южнорусских песен» відзначив деякі стилістичні особливості саме українських народних пісень. І до середини ХХ ст., коли музикознавці почнуть відгукуватися на «українську» оперу С. Прокоф'єва, вже будуть опубліковані праці таких дослідників українського пісенного фольклору, як М. Лисенко, Є. Ліньова, Ф. Колесса, К. Квітка. Проте радянські музикознавці «тримаються» застарілої традиції розгляду українських пісень тільки вкупі з російськими, які разом представляють «руську народну музику» («О. Серов, П. Сокальський»).

Стисло оглянемо розвиток української музичної фольклористики, без якої неможливі спостереження над «українськістю» «Семена Котка». Етномузикологія почала набирати сили на межі ХІХ–ХХ ст. Молода наука зверталася до глибинних і сучасних пластів українського фольклору, його різноманітних жанрів, історичних та регіональних стилів. Уже відтоді стало зрозумілим, що народна музика Полісся відрізняється від пісенності Полтавщини так само, як і від фольклору Слобожанщини чи Півдня України. Саме з етномузикології вийшов регіональний підхід до пошуків фольклорних витоків у творчості того чи іншого композитора. І якщо народно-національне у М. Глінки чи

М. Мусоргського розглядалося ще в дуже загальному плані¹, то вже музика «Свадебки» І. Стравінського проектується на вузьколокальну традицію волинського Устилуга [5].

Складнішою є ситуація з дослідженням етно-національних першоджерел у музиці української опери С. Прокоф'єва. Це пояснюється тим, що музичний фольклор регіону, в якому пройшло дитинство композитора, не достатньо висвітлений у музично-етнографічних та наукових публікаціях.

І все ж відзначимо, що вже серед кореспондентів М. Лисенка були й мешканці цього регіону, які поповнювали архів композитора місцевими народнопісними зразками (дивись карту на с. 27 у виданні [4]). Цей регіон потрапляв до сфери уваги й інших збирачів і дослідників, таких як П. Іванов — дослідник Слобожанщини, Д. Яворницький — збирач фольклору на землях Запорізької Січі та Південної України.

У пропонованій статті враховуються опубліковані й архівні (зберігаються в ДДМА імені С. С. Прокоф'єва) матеріали, записані радянськими і сучасними фольклористами в донбаському регіоні, включаючи і район навколо Сонцовки (Красного). Серед опублікованих варто назвати пісенні зразки, що потрапили до академічних видань серії «Українська народна творчість», зокрема до першого тому «Весільних пісень» [1]. Близько 200 пісень увійшли до збірки Л. Єфремової [9]. Три збірники народнопісних матеріалів Донбасу і суміжних областей підготовлені автором цієї статті й вийшли з друку в кінці 90-х і вже у 2000-х рр. [11; 7; 8].

Зібраний фольклорний матеріал Донеччини дозволяє зробити певні узагальнення щодо його стильових особливостей, які обумовлюються і пояснюються етнічною історією краю.

Донецький регіон почав активно заселятися лише з XVII–XVIII ст. Поселенці, які освоювали «Дике поле», були вихідцями з різних місць України та Росії. Занесені різноетнічні та різнодіалектні пісенні традиції майже одразу включалися в динамічні процеси фольклорних трансформацій як прогресивного, так і регресивного характеру (чи не такі результативні явища викликали не дуже пристойне висловлення С. Прокоф'єва про «козлітон» сонцовських дівчат?), спрямовані на взаємодію та взаємовпливи

¹ Певний крок у бік розуміння відмін між фольклоризмом композиторів XIX ст. порівняно з композиторами XX ст., власне з С. Прокоф'євим, робить І. Нестьєв у монографії «Жизнь Сергея Прокофьева» (М., 1973). Тут на с. 433 дослідник відзначає: «На відміну від Мусоргського, Римського-Корсакова і Чайковського — уродженців північних губерній — Прокоф'єв, звертаючись до українського матеріалу, міг спиратися на власні враження дитинства». Однак, як випливає з контексту, І. Нестьєв все одно північні й українські землі розглядає як різні краї однієї національної держави.

традицій. Означена ситуація є типовою для так званих маргінальних зон просторового розміщення культурних, у тому числі, фольклорних явищ.

Маргінальність Донеччини обумовлюється тим, що її землі за сучасним адміністративним розташуванням обіймають периферійні (маргінальні) зони двох історико-етнографічних регіонів — Слобожанщини і Південної України. Тож переселенські традиції долучалися тут до формування «перехідної зони» між цими двома ареальними комплексами або потрапляли до вже існуючої фольклорної стилістики.

Крім того, стилістика фольклору Донеччини обумовлюється ще одним чинником, а саме — промисловим характером краю. Наслідком цього є переважання робітничо-шахтарських поселень над селянськими. Робітничі містечка відрізняються соціальною структурою населення, яке відповідним чином визначає загальний стан, стильові наповнення народної пісенної культури. Тому як у сусідніх селах, так і в межах одного поселення можуть співіснувати різні традиції: козацького, селянського, приміського (слобідського), міського фольклору. Дуже показовим в цьому контексті є розповідь С. Прокоф'єва про те, як Р. Глієр навчав його імпровізувати, демонструючи власні імпровізації на прикладі української народної пісні «Ой вы, хлопцы, молодицы» (в орфографії С. Прокоф'єва) [12, с. 70–71]. Цей народний романс з вальсовою ритмікою, з мелодією функціонального складу є репрезентантом міської фольклорної традиції, відомий ще зі словами «Ой на горі сніг біленький» або «Баламуте, вийди з хати». Саме такого типу пісні складали основу репертуару освіченої частини тодішнього суспільства і української, і російської територій. Але, як пише С. Прокоф'єв, він імпровізував виключно на власні авторські теми [12, с. 71].

Як це не дивно, але саме українська пісенна стилістика є основою фольклорної культури Донеччини, яка притягує до себе, або, навпаки, від якої відштовхуються «іншомовні» (тобто інших традицій) лексичні чи морфологічні фольклорні явища (елементи). Фольклористичні спостереження засвідчують, що традиційний шар народних пісень (обрядові та традиційна лірика) в регіоні представлений переважно українським фольклором (звичайно, за виключенням, наприклад, компактних груп греків, які живуть у південних районах Донецького краю²,

² Тут доречно навести факт виконання чумацької пісні, причому «з колінами» учасниками грецького весільного інструментального ансамблю з с. Мало-Янісоль Володарського р-ну Донецької області (автору статті навіть вдалося почути суперечку між виконавцями, один з яких знав варіант «з колінами», а інший — більш простий, вже трансформований до стилістики сучасного масового фольклорного співу, тобто майже без розлогих внутрішньоскладових розспівів-«колін»).

росіян у с. Андріївці Волноваського р-ну, які прибули сюди «по набору» з Белгородської обл. у 60-х рр. ХХ ст. чи турків-месхетинців у с. Васюківці Артемівського р-ну, які потрапили на Донеччину у 90-х рр.). А ось пізня лірика вже включає російський міський романс. У другій половині ХХ ст. у подібному співвідношенні знаходяться знову ж такі українські народні та російськомовні пісні з радянських кінофільмів.

Тож, якщо сьогодні, після російсько-імперської доби і радянських десятиліть русифікації, з всесоюзними методичними вказівками щодо репертуару (зрозуміло, переважно російськомовного) для колективів художньої самодіяльності (творчість яких часто вважалася однією з форм виявлення сучасного фольклору), в тому числі і в сільській місцевості, то можна лише уявити, яким у своїй основі був фольклорний матеріал, що функціонував у кінці ХІХ- на початку ХХ ст. на Донечких землях, коли тут проживала родина Прокоф'євих.

Отже, повторимо, що основу фольклору Донеччини завжди складали перш за все українські народні пісні. Але з початку їх активного побутування (приблизно з ХVІІ ст.) тут відбувалися процеси трансформації, до того ж більш динамічні, ніж на інших, споконвічно корінних українських землях. У процесі трансформації поступово звужувався жанровий склад місцевого фольклору, жанровою домінантою ставала лірична пісня, яка в той же час відчувала на собі вплив міської та приміської музичної культури. У місцевій мелодиці, виконавській манері, голосоведенні сталося нащарування стильових рис протяжної пісні Центральної та Слобідської України, а також танцювальності з її чіткою метрикою і складовою ритмікою.

Показовим для традицій пізнього формування є особливий характер музичного мислення, який виявляється у шліфуванні двох типів інтонування. Перший відбиває зв'язок з найдавнішою стилістикою, бо у трансформаційних фольклорних процесах наявні пошуки, підсвідомо спрямовані до давніх елементів, спільних для контактуючих традицій і маркуючих «владу традиції» (І. Земцовський). Другий — є досить мінливим, пошуковим, безпосередньо пов'язаним із створенням місцевого стилю, який по відношенню до першого типу інтонування, до «влади традиції» визначає «владу оновлення» (І. Земцовський)³.

Така ж подвійність виявляється в музиці С. Прокоф'єва, пов'язаній з місцем його народження — прадавньою історією («Скіфська сюїта»)

³ Про «споконвічну боротьбу “влади традиції” із “владою оновлення”» як діалектику розвитку народної музики див. у методологічній статті І. Земцовського «Народная музыка и современность (К проблеме определения фольклора)» // Современность и фольклор : статьи и материалы / [сост. В. Е. Гусев, А. А. Горковенко ; отв. ред. В. Е. Гусев]. — М. : Музыка, 1977. — С. 28–75).

чи з сучасністю («Семен Котко»). Сприяли цьому чувані в дитинстві пісні Донеччини. Можна припустити, що їх двозначна інтонаційність, з одного боку, була додатковим імпульсом для формування історичного мислення композитора (разом з іншими, особистісними задатками) а, з другого, — стала, також побічним, поштовхом до сміливих пошуків у авторському музичному мовленні.

І ще один висновок випливає з наведених міркувань. Мабуть не випадково всі дослідники опери С. Прокоф'єва відзначають українськість його музичного висловлення не на рівні конкретних засобів виразності⁴, а передаючи свої сприйняття і відчуття українського звучання музики в цілому. Думаємо, що найдоцільнішою слід визнати думку М. Нестьєвої про «українізми» російського генія. Чи не є цей тип прокоф'євського «бачення» України й українського подібним до відтворення «східної теми» в музиці російських композиторів ХІХ століття? Просто здійснено воно в іншу епоху, іншими засобами, в іншій стилістиці.

«Російські українізми» С. Прокоф'єва закладають нові тенденції, що знайдуть своє втілення в музичному мистецтві сучасності з її інтернаціоналізацією та глобалізацією — маються на увазі множинність інтерпретацій «іншого (іншомовного, іншоетнічного)» та різноманітність самих «іншостей». Але це вже абсолютно самостійна тема і для інших досліджень.

Література

1. Весільні пісні / Українська народна творчість: у двох книгах / [упоряд., примітки М. М. Шубравської ; нот. матеріал упоряд. А. І. Іваницький]. — К. : Наукова думка, 1983. — Кн. 1. — 872 с. (№ 58, 135, 140, 262, 294, 593, 690, 741, 909, 911, 1060, 1088).
2. Глиэр Р. Воспоминания о С. С. Прокофьеве / Р. Глиэр // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. — [2-е изд.]. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. — С. 350–370.
3. Друскин М. Семен Котко / М. Друскин // 100 опер. История создания. Сюжет. Музыка. — [6-е изд.]. — Л. : Музыка, 1976. — С. 369–373.

⁴ Єдиним виключенням тут є аналіз «теми повернення» Семена М. Сабініною. Музикознавець називає її характерні риси (терпкий натуральний мінорний лад, оспівування сьомого натурального щабля, субдомінантовий каданс, поступеневий хід від домінанти до другого щабля з ритмічною опорою на нього) і відзначає, що «вона вбирає в себе поспівки, типові для багатьох українських пісень — козацьких, історичних, рекрутських, чумацьких тощо» [12, с. 197]. Якщо музично-теоретичні спостереження є чіткими і точними, то вихід у сферу народнопісенної жанровості одразу «знижує» професійність музикознавчого вердикту М. Сабініної, бо знову ж таки спирається на застарілий філологічний жанровий підхід, давно відкинтий етномузикологією.

4. Єфремова Л. М. В. Лисенко — фольклорист і композитор / Л. Єфремова // Л. О. Єфремова. Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка / [упоряд., передмова та примітки Л. О. Єфремової]. — К. : Муз. Україна, 1990. — Ч. 1. — С. 5–33.
5. Лобанов М. Устилуг і Стравинский / М. Лобанов // Перша конференція дослідників народної музики червононоруських (Галицько-Володимирських) земель. — Львів : ЛДК, 1990. — С. 51–53.
6. Михеева Л. Опера Сергея Прокоф'єва «Семен Котко» [Електронний ресурс] / Л. Михеева. — Режим доступу : <http://belcanto.ru/kotko.html>.
7. Музичний фольклор Донбасу: весільні пісні / [упорядкування, вступна стаття, примітки, додатки О. В. Тюрикової]. — Донецьк : Юго-Восток, 2005. — 440 с.
8. Музичний фольклор Донбасу: календарно-обрядові пісні Донецької та суміжних областей / [упорядкування, передмова, примітки, додатки О. В. Тюрикової]. — Донецьк : Юго-Восток, 2009. — 312 с.
9. Народні пісні: Записи Людмили Єфремової. — К. : Наукова думка, 2006. — 575 с.
10. Нестьева М. «Семен Котко» — это Моцарт...» // Газета «Мариинский театр», 1999 [Електронний ресурс] / М. Нестьева. — Режим доступу : www.mtv.ru/reviews/30-08-1999_kotko.htm.
11. Пісні села Семенівки: [Збірник] / Нотна розшифровка О. В. Тюрикової. — Донецьк : Донецький ОНМЦ НТ, 1998. — 26 с.
12. Прокоф'єв С. Автобіографія / С. Прокоф'єв // Прокоф'єв С. С. Матеріали. Документи. Воспоминания. — [2-е изд.]. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. — С. 13–196.
13. Сабинина М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокоф'єва / М. Сабинина. — М. : Сов. композитор, 1963. — 292 с.

Тюрикова О. В. Про український фольклоризм С. Прокоф'єва з точки зору етномузикології. Аналізуються думки музикознавців про українські впливи на музику опери С. Прокоф'єва «Семен Котко». Дається етномузикологічна характеристика фольклору Донеччини — малої батьківщини С. Прокоф'єва. Пропонується взаємозв'язки між пісенністю Донеччини і музикою композитора вважати виявленням «російських українізмів», подібних до явищ «російського сходу» в музиці ХІХ ст.

Ключові слова: Опера «Семен Котко» С. Прокоф'єва, етномузикологія, фольклор Донеччини, фольклоризм Прокоф'єва, прокоф'євське «бачення» України і українського.

Тюрикова Е. В. Об украинском фольклоризме С. Прокоф'єва с точки зрения этномузикологии. Анализируются мнения музыковедов об украинских влияниях на музыку оперы С. Прокоф'єва «Семен Котко». Дается этномузикологическая характеристика фольклора Донетчины — малой родины Прокоф'єва. Предлагается взаимосвязи между песенностью Донетчины и музыкой композитора считать проявлением «русских украинизмов», подобных явлениям «русского востока» в музыке ХІХ в.

Ключевые слова: Опера «Семен Котко» С. Прокофьева, этномузыкология, фольклор Донетчины, фольклоризм Прокофьева, прокофьевское «видение» Украины и украинского.

Tyurikova E. On the Ukrainian folklorism of S. Prokofiev from the point of view of ethnomusicology. The article analyses the opinions of the musicologists concerning the Ukrainian influence upon the music of S. Prokofiev's opera «Semyon Kotko». It also characterizes the folklore of Donetsk region - the motherland of Prokofiev — with respect to the ethnomusicology. It offers to consider the interrelations between the melodic nature of the Donetsk region and the music of the composer as demonstrations of «Russian ukrainisms», similar to «Russian Orient» in music of XIX century.

Keywords: Opera «Semyon Kotko» of S. Prokofiev's, ethnomusicology, folklore of Donetsk region, folklorizm of Prokofiev's, prokofiev's «vision» of Ukraine and Ukrainian.

Т. В. Тукова, Т. В. Романова

**М. РАВЕЛЬ — С. ПРОКОФЬЕВ:
К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ**

XX век вошел в историю мирового музыкального искусства как эпоха напряженных творческих исканий, подарившая множество ярких самобытных личностей. Среди плеяды композиторов, занявших одно из наиболее значительных мест в эвристическом потенциале художественной культуры, несомненно, значатся имена Мориса Равеля и Сергея Прокофьева — представителей французской и русской национальных школ. Полно и многообразно проявив себя в различных жанровых сферах, они раздвинули горизонты музыкального творчества, обновили систему выразительных средств и приемов. В их музыкальном наследии мы находим важнейшие жанровые сферы академического искусства: оперы, балеты, концерты, кантаты, камерно-инструментальные и вокальные сочинения.

Произведения этих композиторов прочно вошли в исполнительский репертуар ведущих солистов и творческих коллективов различных стран. Постоянное обогащение интерпретационных версий их композиций свидетельствует о неисчерпаемости заложенных в них художественных идей, продолжающих жизнь во времени. Не случайно оба композитора прочно обрели статус классиков XX века.

© Т. В. Тукова, Т. В. Романова, 2011

К настоящему моменту накоплена обширная библиография по творчеству каждого из мастеров, среди исследователей: А. Альшванг, М. Арановский, Б. Асафьев, И. Земцовский, В. Жаркова, Ю. Крейн, И. Мартынов, И. Нестьев, М. Сабина, М. Скорик, В. Смирнов, Г. Орджоникидзе, М. Тараканов, Ю. Холопов и многие другие. Известны монографии, докторские и кандидатские диссертации, статьи, мемуарная литература, документы, воспоминания. Созданы творческие портреты композиторов, проанализированы ведущие области творчества, различные музыкальные произведения, компоненты музыкального языка. В некоторых из работ упоминается о творческих связях между М. Равелем и С. Прокофьевым, указывается на их взаимовлияние. В частности, И. Нестьев отмечает: «Особенно много точек соприкосновения между Прокофьевым и Равелем: это и тяготение к миру детства, и тонкая ироничность, и интерес к естественной речевой интонации, и неожиданное сочетание красочной щедрости с конструктивной ясностью классицизма» [8, с. 23].

Вместе с тем, до сих пор отсутствует целостное исследование, в котором бы в качестве самостоятельной научной проблемы освещались эстетико-художественные параллели между творчеством двух самобытнейших композиторов XX века, что и обусловило **актуальность темы** данной статьи.

Возможность постановки заявленной проблемы видится в следующем:

- оба композитора были современниками¹, имели возможность слышать произведения друг друга, давать им оценку;
- во многом близкой является психологическая организация их личностей, представляющих собой экстравертный тип художников;
- и тот, и другой композитор тяготели в своем творчестве к универсальному охвату тем, жанров, широте национальных проявлений, синтезу традиций и новаторства, так называемой «новой простоте» при яркой креативности своего искусства;
- во многом сходным является подход к воплощению художественных концепций в ряде произведений обоих авторов.

Предпринятая попытка создания «двойного портрета» М. Равеля и С. Прокофьева является новым исследовательским ракурсом и позволяет выявить как общие, так и индивидуально-самобытные черты обоих мастеров на разных масштабных уровнях: личность, художественно-эстетические взгляды, стилевые черты. Это определило цель

¹ Симптоматично, что продолжительность жизни одного и другого композитора составила 62 года: М. Равель — 1875–1937, С. Прокофьев — 1891–1953.

и задачи статьи, а также привлечение компаративного метода анализа в качестве основного исследовательского «инструмента».

В первую очередь обратим внимание на творческие связи двух композиторов, их оценочное отношение к сочинениям друг друга, что свидетельствует о наличии контактного типа связи (Е. Зинькевич) между художественными явлениями.

М. Равель и С. Прокофьев в значительной мере интересовались творчеством друг друга. Во время поездки в Лондон после окончания консерватории молодому С. Прокофьеву довелось познакомиться с музыкой балета «Дафнис и Хлоя»: «...я услышал и увидел много нового: “Дафнис и Хлою” Равеля, “Жар-птицу” и “Петрушку” Стравинского. Живость и, изобретательность, “заковырки” меня чрезвычайно заинтересовали» [9, с. 150]. Театральные сочинения французского мастера оказали влияние на творчество С. Прокофьева. По этому поводу Ю. Крейн отмечает: «Воздействие Равеля можно проследить в замечательных и вполне самобытных балетах С. Прокофьева» [4, с. 217], и еще более конкретно: «Без “Дафниса и Хлои” не было бы “Ромео и Джульетты” С. Прокофьева» [там же, с. 61].

Некоторые суждения русского композитора о музыке М. Равеля отличаются характерной для него парадоксальностью. Так, о премьере оперы «Дитя и волшебство» в Монте-Карло он писал: «Вещь очень неровная: с одной стороны, масса блеска, веселости, элегантности, мастерства и совершенно ошеломляющая оркестровка, с другой — целые куски бесцветного, водянистого, вчерашнего, никому не нужного. И все же такие номера, как учитель арифметики, с целой оравой цифр атакующих ребенка, неверно решившего задачу; дуэт влюбленных кошек; менюэт бабушкиных кресел; ария огонька — одни из лучших вещей, которые написал Равель» [9, с. 209].

При всей критичности отношения, С. Прокофьев ценил мнение М. Равеля. Показательна в этом отношении их беседа, предметом которой явился метод создания оркестровых произведений. Впоследствии С. Прокофьев рассказывал об этом Д. Кабалевскому: «Часто почти вовсе не думаю об оркестре <...> и это меня ужасно беспокоило до беседы с Равелем. Равель — уж на что мастер оркестра — признался мне, что сочиняет всегда сначала для фортепиано, а потом — иной раз долго и мучительно — пытается забыть фортепианное звучание и “услышать” сочиненную музыку в оркестре. <...> После этой беседы с Равелем я успокоился» [9, с. 418].

О глубоко уважительном отношении С. Прокофьева к М. Равелю можно судить по статье «Морис Равель», которую русский композитор написал по поводу смерти выдающегося художника. В ней под-

черкивается значимость дарования и мастерства французского композитора, его влияние на русскую музыку, выражается личное восприятие его творчества, даются воспоминания о некоторых встречах с М. Равелем и впечатления, которые он производил как человек. Особенно поразила С. Прокофьева скромность М. Равеля во время их первого знакомства в Париже в 1920 году: «Вошел человек очень маленького роста, с острыми своеобразными чертами лица и довольно высокой шевелюрой, начинавший тогда слегка сесть. <...> Когда я выразил свою радость пожать руку такому большому композитору и назвал его мэтром, <...> Равель неожиданно быстро отдернул руку, точно я хотел ее поцеловать, и воскликнул: “Ах, что вы, не называйте меня мэтром”. Скромность была его характерной чертой» [9, с. 225].

С. Прокофьев неоднократно присутствовал на концертах М. Равеля, в которых дирижировал сам автор. Известно, что русский композитор призывал учиться у французского мастера оркестровому и гармоническому письму. Как указывает И. Нестьев, он «высоко ценил тембровую выдумку <...> Новизна и щедрая красочность письма импрессионистов во многом содействовали ладовым и тембровым исканиям русского новатора» [6, с. 611]. В свою очередь, по замечанию Т. Гнатив, М. Равель с увлечением изучал музыку С. Прокофьева [11, с. 139].

Для выявления творческих параллелей между М. Равелем и С. Прокофьевым важно установить черты сходства на уровне творческих личностей, что выразилось в особенностях психологической организации, мировоззрения и обусловило ряд эстетико-стилевых «пересечений».

Отдельные моменты общности можно найти в условиях формирования двух композиторов. Прежде всего, важно отметить благоприятную для творчества атмосферу, создаваемую родными и близкими будущих художников. Родители М. Равеля и С. Прокофьева всячески способствовали всестороннему развитию своих детей, их воспитание сочетало искреннюю любовь и дисциплину. Отец М. Равеля был очень внимательным и мудрым наставником, поощрял музыкальные занятия своего сына. Как вспоминал об этом сам М. Равель: «С детства <...> я был чутким к музыке — к любой музыке. Мой отец больше, чем другие любители музыки, понимал это искусство. Он сумел развить мои вкусы и с самого начала поддержать мой порыв» [11, с. 14]. На С. Прокофьева особо благотворно влияла его мать — Мария Григорьевна, которая стала первым педагогом, советчиком и помощником сына: «Мать обладала педагогической жилкой. Незаметно она старалась направить меня и объяснить, как надо пользоваться инструментом» [9, с. 27]. Мария Григорьевна с детства прививала сыну музыкальный вкус, мальчик слышал музыку, буквально, с рождения. Будучи

неплохой пианисткой, она играла на фортепиано сочинения русских и зарубежных композиторов, что благотворно отразилось на творческом формировании юного музыканта.

Оба композитора рано приобщились к занятиям музыкой: М. Равель начал играть на фортепиано в шесть лет, С. Прокофьев в пятилетнем возрасте сочинил свой «Индийский галоп», а в девять лет был уже автором детской оперы «Великан».

М. Равель и С. Прокофьев получили лучшую профессиональную подготовку их времени, французский композитор окончил Парижскую консерваторию, русский — Петербургскую. Среди педагогов, оказавших наибольшее влияние и способствовавших всестороннему развитию М. Равеля, Шарль Берио — выдающийся французский пианист, восхищавшийся испанской музыкальной культурой, Андре Жедальж (класс фуги и контрапункта), Габриэль Форе (композиция). С глубоким уважением и благодарностью отзывался композитор о своих преподавателях: «Мне очень приятно отметить, что самыми ценными чертами моего мастерства я обязан Андре Жедальжу. Не менее полезны были для меня и доброжелательные указания такого большого художника, как Габриэль Форе» [15, с. 49]. Шарлю Берио М. Равель посвятил «Испанскую рапсодию». Своими творческими наставниками композитор также считал Э. Шабрие, Э. Сати, К. Дебюсси.

С. Прокофьев прошел школу выдающихся русских мастеров: Р. Глиэра, А. Лядова, Н. Римского-Корсакова, А. Есиповой, Н. Черепнина. При всем уважении к А. Лядову, у С. Прокофьева с ним в процессе учебы возникали трения: «На уроках гармонии Лядов был сух, ворчлив и за пределами заданного не интересовался творческой жизнью ученика» [9, с. 136]. Кстати, аналогичным образом нередко вел себя на занятиях и Г. Форе. Сошлемся на замечание Ю. Крейна: «Габриэль Форе, как у нас в свое время Лядов, иногда относился к занятиям несколько небрежно. Он приходил со значительным опозданием и вместо просмотра очередных учебных заданий иной раз говорил: «Равель, сыграйте лучше вашу “Игру воды”» [3, с. 8]. С. Прокофьев объяснял причину своих разногласий с А. Лядовым потребностью самостоятельного мышления и следования за своими собственными идеями. Стремление к новизне, чувство риска всегда преобладало над установленными правилами также у М. Равеля.

На протяжении всего творческого пути у обоих композиторов проявляется разносторонность интересов, острота и независимость мысли, тонкая наблюдательность. С восторгом и волнением воспринимали они красоту и величие природы, чутко умели понять мир детских грёз.

При внешней общительности, экстравертности М. Равель был более сдержан и замкнут, он не любил дискуссии по поводу своего или чужого творчества, редко писал статьи, не оставил дневников или мемуаров. С. Прокофьев же смело и критично относился к своей музыке и выражал свое отношение к творчеству других композиторов, он оставил «Автобиографию», «Дневники», где мастерски, увлекательно и живо описал свой творческий путь. Вместе с тем, ранимость была свойственна обоим художникам, вспомним душевный кризис М. Равеля, явившийся следствием отказа в праве на Римскую премию, или переживания С. Прокофьева по поводу срыва постановок его сочинений. При этом оба композитора всегда стремились быть в гуще событий, интересовались смежными видами искусства, участвовали в современной художественной жизни.

Черты общности между обоими композиторами проявились и в таких качествах их личностей как высокая работоспособность, творческая интенсивность и дисциплина, доказательством чего является значительное количество созданных ими сочинений. Сведения о характере работы С. Прокофьева содержатся во многих воспоминаниях. Приведем высказывание сына композитора Святослава Прокофьева: «Отец принадлежал к той категории людей, которые работают размеренно, спокойно, методически, даже хладнокровно. <...> Методичность в работе сказывалась и в том, что все мысли, все мелодии, приходившие ему в голову в течение дня, он записывал в записную книжку» [13, с. 3]. Настойчивость, целеустремленность в значительной мере были характерны и для М. Равеля, который, начиная с юношеских лет, упорно изучал мастерство классиков, по словам А. Ролана-Манюэля, с педантической настойчивостью подходил к партитурам великих мастеров, в том числе «открыл для себя Бородина и русскую школу» [11, с. 18].

Личностные особенности двух художников, условия их формирования определили эстетические принципы их творчества.

Говоря об эстетическом отношении к действительности двух композиторов, следует, прежде всего, отметить жизнеутверждающее, позитивное приятие мира в его созидательной сущности, давшее проекцию на все их творчество. «Прокофьев утверждал свой художественный идеал, <...> исходя, прежде всего, из реального постижения жизни в ее действенной созидательной сущности», — подчеркивает И. Нестьев [6, с. 602]. Показательны слова самого С. Прокофьева: «Я придерживаюсь того убеждения, что композитор, как и поэт, ваятель, живописец призван служить человеку и народу. Он должен украшать человеческую жизнь и защищать ее. Он прежде всего обязан быть граж-

данином в своем искусстве, воспевать человеческую жизнь и вести человека к светлому будущему. Таков, с моей точки зрения, незыблемый кодекс искусства» [9, с. 256] Это замечательное утверждение во многом перекликается с высказыванием М. Равеля: «Великая музыка, я убежден, всегда идет от сердца к сердцу. <...> Музыка должна быть прежде всего прекрасной, ибо если искусство перестает быть прекрасным, то для чего оно?» [10, с. 20].

Оба композитора выступают в своем искусстве гуманистами, стремятся воспеть лучшие качества человека, «его могучие силы, его благородство, его духовную чистоту» [14, с. 263]. Образный мир сочинений одного и другого мастера необычайно широк, им доступны как светлые, восторженные, поэтические, чарующие, нежные, так и волевые, действенные, напористые, саркастические образы. Как композиторы XX века, не остались они в стороне от конфликтных, драматических, подчас трагических сторон окружающего мира. Показательно и обращение к крупным литературным произведениям различных времен и народов, в частности, П. Верлена, С. Малларме, А. де Ренье, Ж. Ренара, М. Франка-Ноэна, Лонга — в творчестве М. Равеля; В. Шекспира, Л. Толстого, Ф. Достоевского, В. Брюсова, А. Ахматовой, К. Бальмонта, В. Катаева, Б. Полевого — в творчестве С. Прокофьева.

Особо следует выделить интерес обоих композиторов к детской теме, сказочности, их умение с трогательной любовью воплотить наивность и незамутненность детского мировосприятия. Думается, что это связано с личностными особенностями одного и другого мастера, которые, несомненно, принадлежат к когорте художников, вышедших «из страны детства» (А. Сент-Экзюпери). Не случайно в большинстве воспоминаний о композиторах подчеркивается их живость, непосредственность, трогательная детскость (по М. Горькому, «умение талантливо помнить детство»), сохранившиеся и в их духовном облике, и в их творчестве.

Фантастика и сказка, юмор и ирония нашли отражение во многих сочинениях для детей и о детях М. Равеля. Композитор «дорожит поэзией детства» [7, с. 110], его привлекает мир превращений и волшебства. Не случайно он обращается к сюжетам французских народных сказок (фортепианный цикл «Моя матушка-гусыня»), воспевает моральные ценности добра и красоты (опера-сказка «Дитя и волшебство», фортепианный цикл «Естественные истории»).

Детская музыка С. Прокофьева также принимает обличие различных жанров, это симфоническая сказка «Петя и Волк», сюиты «Летний день» и «Зимний костер», фортепианные сочинения («Детская музыка»), вокальная музыка («Три детские песни» для голоса с форте-

пиано). Здесь ярко проявилось желание композитора с юного возраста приобщать ребят к искусству: «У меня давно созрела мысль о необходимости создания новых симфоний для детей. Хотелось начать воспитание музыкального вкуса, любви к музыке, ее понимания с первых школьных лет» [2, с. 23]².

С детской темой во многом соприкасается сказочная линия творчества композиторов, их умение ярко воскресить творения Г. Х. Андерсена, К. Гоцци, Ш. Перро, П. Бажова. Сказочные сюжеты помогают раскрыть высокое этическое значение добра и красоты (показательны в этом «Сон Флорины», «Аделаида или Язык цветов» М. Равеля, «Любовь к трем апельсинам», «Золушка», «Сказ о каменном цветке» С. Прокофьева).

При разнообразии жанровой палитры творчества М. Равеля и С. Прокофьева, на одно из первых мест следует поставить область музыкального театра. Здесь видится проявление особенностей художественного мышления обоих авторов, которое можно определить как театральное, то есть точное, рельефное, конкретно-зримое воплощение образов и ситуаций в неразрывности их эмоционально-пластической основы. Театральная природа музыки композиторов создала предпосылки для транспонирования их инструментальных сочинений в балетные или напротив, театральные сочинения в инструментальные³. О жанровом взаимовлиянии свидетельствует и тот факт, что концертные пьесы или части симфонических произведений композиторов становятся популярными в виде балетных спектаклей или разделов балетов, вспомним «Вальс» и «Болеро» М. Равеля, Гавот из «Классической симфонии» как отдельный номер («Разъезд гостей») из балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева.

² Параллели возникают между «Естественными историями» и «Гадким утенком», где представлены живые, емкие, точные, яркие и комичные образы птиц, оба сочинения изобилуют всевозможными приемами звукоизобразительности, звукоокрасочности, чуть ироническим омузыкаливанием речевой прозы. В образном плане отчасти переключаются также «Дитя и волшебство» и «Петя и волк».

³ На основе фортепианных циклов «Моя матушка-гусыня» и «Благородные и сентиментальные вальсы» написаны балеты М. Равеля «Сон Флорины» и «Аделаида, или язык цветов»; С. Прокофьевым созданы симфонические произведения «Скифская сюита» и сюита «Шут» на материале музыки балетов «Ала и Лоллий» и «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», а также Третья и Четвертая симфонии на материале оперы «Огненный ангел» и балета «Блудный сын».

Обращаясь к сочинениям обоих композиторов, можно отметить ярко выраженную манеру индивидуального письма, своеобразие мелоса, ритмики, гармонии. Найденные в период творческого формирования художественные средства сохранялись в их арсенале до поздних лет, совершенствуясь и подчиняясь новым требованиям. В качестве важнейших стилевых принципов того и другого мастера выделяются ясность и лаконизм. Примечательно в этом плане высказывание С. Прокофьева: «Во всем, что я пишу, я придерживаюсь двух главных принципов — ясность в выявлении моих идей и лаконизм, избегание всего лишнего в их выражении» [9, с. 207]. «Лаконизм, доведенный до предела» [10, с. 210] отмечают исследователи и в творчестве М. Раделя послевоенного периода. Это непосредственно влияет на стилистический облик произведений, выбор тех или иных выразительных средств.

Необходимо отметить необычайный мелодический дар М. Раделя и С. Прокофьева. Выдвижение на первый план мелодии в структуре музыкального образа во многом направляет гармоническую, ладотональную, фактурную и оркестровую сторону произведений обоих композиторов. Мелодика М. Раделя, опираясь на секундо-квартовые сочетания, ангемитонность, уходит корнями в архаические пласты народной песни. В процессе эволюции творчества сжатые секундо-квартовые мотивы сменяются протяженными мелодиями широкого дыхания с квинтовым остовом, «расцветчиваются» хроматическими мотивами, обретают импровизационную раскованность.

Аналогичные черты во многом отличают и мелодику С. Прокофьева, который «свободно комбинирует языковые элементы подчас разных видов народной песни, сплавляя их воедино» [1, с. 78]. Обстоятельно анализируя мелодику композитора, М. Арановский указывает на большую роль трихордных оборотов в сочетании с многозначностью ладовой окраски, смелым применением нетрадиционных обостренных интонаций (например, септимовых оборотов в лирических мелодиях). Важно отметить также взаимодействие инструментального и вокального типов тематизма, в результате чего черты инструментальности проникают в вокальную лирику и, напротив, речевые интонации обогащают мелос инструментальных сочинений.

Значительное место в ряду средств выразительности обоих композиторов занимает ритмика. У М. Раделя она достаточно динамична, активна, о чем свидетельствуют частые смены размеров, сложные метры, полиритмия, смещение акцентов, разнообразие ритмических группировок, «рваные» синкопированные ритмы, идущие от джаза.

У С. Прокофьева ритмика служит стабилизирующим фактором музыкальной ткани, поэтому для его сочинений характерны строгая

ритмическая упорядоченность, подчеркнутая регулярность, удержанные ритмические фоны, остинатность, учащенность ритмической пульсации. «Нарочитое однообразие ритма, упрямые *ostinati* порой отвечают не только напористости моторики, но и заклинательному, архаико-первобытному “магическому” характеру музыки», — замечает М. Сабина [5, с. 38–39].

Образная рельефность музыки обоих композиторов достигается благодаря характеристичности тематизма. В. Смирнов считает, что «Равель приходит к особому типу тематизма, в котором сочетаются эмоциональное и описательно-картинное начала» [7, с. 136]. Этому в значительной мере способствует опора на первичные моторные жанры: марш, токкату, вальс, гавот, менуэт и другие. Немаловажную роль в данном процессе играют и характерные черты гармонического языка. В равелевской гармонии исследователи выделяют опору на многосоставную вертикаль, гамму тон-полутон Н. Римского-Корсакова, увеличенный лад, диатоническую «целотонность», терцовые сопоставления. Композитор применяет лады бакской музыки, стиля фламенко и арабского мелоса. «Важнейшее завоевание Равеля, — по мнению В. Смирнова, — последовательное мышление в двенадцатиступенном объединенном мажоро-миноре, причем он использует различные варианты натуральных ладов народной песни» [7, с. 137] Нередко на первый план выходит фонизм как основа звуковой организации, что в целом характерно для импрессионизма.

У С. Прокофьева наблюдается взаимосвязь ритмики и гармонии. Как отмечает М. Сабина: «Часто жанрово-танцевальные формулы ритма, упорно внедряемые, “проясняют” гармонию и фактуру, способствуют восприятию диссонантных, неустойчивых созвучий в качестве устойчивых аккордов нетерцового строения, либо тоникальных, обрастающих “призвуками”» [12, с. 39].

Оба композитора мыслили тонально в пределах расширенного двенадцатиступенного звукоряда, отсюда преобладание аккордов с побочными либо расщепленными тонами, различных альтераций, контрапунктической техники, аккордовых параллелизмов, разнообразных градаций звуковой плотности, расслаивания многосоставной вертикали при сохранении единого ясного и определенного центра.

В построении музыкальной формы как у М. Равеля, так и у С. Прокофьева наблюдается тяготение к четкой конструктивности, логической упорядоченности, классической завершенности и симметричности. Членение основано на периодичности, повторности, приеме производного контраста, вариантном методе развития. В сочинениях обоих мастеров наблюдается тематическая насыщенность, преоблада-

ние экспозиционности над разработочностью, частое применение арочных повторений, в результате чего происходит проникновение черт рондальности в иные композиционные структуры. Наряду с традиционными основами формообразования, и тот, и другой композитор прибегают в качестве динамизирующего фактора к приемам монтажно-кадрового строения, идущего от практики кино, что существенно индивидуализирует форму в каждом конкретном случае.

Проведение параллелей между двумя выдающимися мастерами, дает основание затронуть вопрос об историческом месте каждого из них в мировом музыкальном искусстве, что предполагает выявление взаимосвязи между индивидуальным авторским стилем и художественными тенденциями XX века. Несмотря на то, что М. Равеля принято рассматривать сквозь призму импрессионизма, более широкий взгляд позволяет поставить его творчество, как и творчество С. Прокофьева, в контекст многоликой стилевой панорамы эпохи.

Безусловно, импрессионизм был определяющим для французского мастера — младшего современника К. Дебюсси, о чем свидетельствуют такие качества, как зыбкость, хрупкость, изменчивость музыкальных образов, избегание резких контрастов, доминирование мягких переливов красок, гармоний, ритмов, расцветивание ткани колористическими пятнами. Самыми яркими образцами импрессионистского письма М. Равеля являются сочинения для фортепиано «Игра воды» (1901), «Отражения» (1905), «Ночной Гаспар» (1908).

У С. Прокофьева влияние импрессионизма можно увидеть во второй пьесе из фортепианного цикла «Сарказмы», где преобладают тонкие звучности, полные сказочно-пряных гармоний и изломанных всплесков пассажей. Показательна в этом отношении и третья часть «Скифской сюиты» (1914) «Ночь», в которой, как пишет И. Нестьев: «Импрессионистски изысканная “декорация” рисует погруженный во тьму степной пейзаж» [6, с. 118]. В лирическом ноктюрне крайних разделов части сочетаются ясность диатонической мелодии с чисто колористическими эффектами: шорохи и журчание струнных, тихий перезвон арф и челест, как бы недосказанные фразы флейт и гобоев призваны отразить аромат южной ночи.

Объективность мировосприятия, свойственная обоим композиторам, обусловила их обращение к неоклассицизму с его стремлением «восстановить пошатнувшиеся этические нормы искусства, вернуться к утерянной цельности, гармоничности образного мышления, к ясности формы и языка» [7, с. 13]. Симптоматично, что М. Равель культивировал жанровые модели французской клавишной музыки XVIII века, сочетая их с колористическими эффектами импрессионистичес-

кого письма (например, фортепианный цикл «Гробница Куперена», представляющий собой шесть пьес — Предюдия, Фуга, Форлана, Ригдон, Менуэт, Токката), либо избирал в качестве стилевой модели образцы венских классиков, как это имеет место в Менуэте на имя *HAYDN*.

Неоклассицистская тенденция в творчестве С. Прокофьева наиболее полно проявилась в его «Классической симфонии», которая написана для скромного парного состава (без тромбонов), представляет собой компактный четырехчастный цикл — *Allegro*, *Larghetto*, Гавот и Финал. По словам композитора, он «задался целью воскресить “старые добрые времена” традиций, времена фижм, пудренных париков и косичек» [6, с. 161]. От стилистики венского классицизма идут квадратность и симметричность, опора в тематизме на движения по звукам трезвучий, гаммаобразные, арпеджированные, октавные ходы, изящные трели, форшлаги, морденты, четкая акцентная метроритмика, синтаксическая расчлененность.

Значительное место в творчестве обоих композиторов занимает работа с фольклором, его органичная ассимиляция в новый стилевой контекст, что характерно для неофольклорной тенденции XX века. Наиболее показательными примерами в творчестве М. Равеля могут служить произведения, где красной нитью проходит тема Испании: «Испанская рапсодия», «Испанский час», «Болеро», «Три песни Дон-Кихота». Композитор почти никогда не прибегает к цитированию народных мелодий, он свободно использует метроритмы, лады и орнаментику, характерную для испанской музыки. Так, испанскими ритмами со сложными нечетными метрами $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{8}$, ладо-интонационными образованиями бакского фольклора пронизано равелевское Фортепианное трио. Имеет место также обращение к греческому фольклору — «Пять греческих песен». В. Смирнов отмечает: «...Равель стремится найти лаконичную и точную фактурно-гармоническую оправу, обусловленную мелодическим строением народной песни» [7, с. 109].

С. Прокофьев обращался к славянскому, казахскому, еврейскому, кабардинскому народному творчеству. В его сочинениях можно представить два пласта фольклора: ранний — архаический, воплощенный в «Скифской сюите» и поздний — ярмарочно-балаганный, отразившийся в балете «Шут». Черпая материал из народного творчества, композитор модифицирует народные элементы, что способствует их новому смелому звучанию.

Определенное влияние на творчество исследуемых композиторов имеет и эстетика символизма, опирающаяся на подсознательное, интуитивное познание мира, недосказанность и многозначность, что

характерно для всех видов искусства начала XX века — литературы, театра, живописи, музыки. В фортепианном цикле М. Равеля «Благородные и сентиментальные вальсы» (1911) запечатлены интимные и воздушные образы, близкие символистской поэзии С. Малларме, аналогичная система образов свойственна и Трем поэмам Малларме для голоса с камерным ансамблем (1913). В творчестве С. Прокофьева влияние символизма можно найти в сочинениях на слова К. Бальмонта — романсах (ор. 39), и двух стихотворениях для женского хора и оркестра (ор. 7), а также операх «Маддалена» и «Огненный ангел».

Не прошли оба композитора и мимо конструктивно-урбанистических тенденций (в частности, «Болеро» М. Равеля, «Стальной шаг» С. Прокофьева, а именно сцены «Завод», «Молоты», «Танцы машин»).

На основании вышеизложенного можно утверждать, что многочисленные эстетико-стилевые пересечения между творчеством М. Равеля и С. Прокофьева явились результатом сложного взаимодействия различных видов связей — генетических, типологических, контактных (Е. Зинькевич). Их комплексное проявление свидетельствует о широте межнациональных взаимовлияний, приобретших характер устойчивой художественной традиции в информационном пространстве XX века. Это не означает нивелирование творческой манеры каждого из авторов, обладающих своей индивидуальной стилиевой системой. Благодаря яркому своеобразию, оригинальности и неповторимости, произведения этих мастеров прочно вошли в классический фонд мирового искусства и оказали мощное влияние на современный творческий процесс.

Литература

1. Арановский М. Мелодика С. Прокофьева / М. Арановский. — Л. : Музыка, 1969. — 230 с.
2. Блок В. Музыка Прокофьева для детей / В. Блок. — М. : Музыка, 1969. — 80 с.
3. Крейн Ю. Симфонические произведения Мориса Равеля / Ю. Крейн. — М. : Музгиз, 1962. — 224 с.
4. Крейн Ю. Стиль и колорит в оркестре / Ю. Крейн. — М. : Музгиз, 1967. — С. 21–61.
5. Мазель Л. Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. — М. : Музыка, 1979. — 466 с.
6. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьев / И. Нестьев. — М. : Сов. композитор, 1973. — 664 с.
7. Нестьев И. История зарубежной музыки / И. Нестьев. — М. : Музыка, 1988. — 448 с.
8. Нестьев И. Классик XX столетия (Заметки о роли Прокофьева в музыкальной культуре современности) / И. Нестьев // Сергей Прокофьев: ста-

- тьи и материалы / [сост. и ред. И.В. Нестьева, И. Я. Эдельмана]. — М. : Музыка, 1965. — С. 11–53.
9. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания / [сост. С. И. Шлифштейн]. — М. : Музгиз, 1961. — 708 с.
 10. Равель в зеркале своих писем / [сост. М. Шера, Р. Шалю]. — [2-е изд.]. — Л. : Музыка, 1988. — 248 с.
 11. Ролан-Манюэль. Морис Равель / Ролан-Манюэль. — К. : Музична Україна, 1975. — 144 с.
 12. Сабина М. Прокофьев / М. Сабина // Музыка XX века: очерки. — М. : 1984. — Ч. II, кн. IV. — С. 7–43.
 13. Савкина Н. Мой отец: страницы жизни / Н. Савкина // Музыкальная жизнь. — 1991. — № 2. — С. 1–7.
 14. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева: исследования / М. Тараканов. — М. : Музыка, 1968. — 432 с.
 15. Шнейерсон Г. Французская музыка XX века / Г. Шнейерсон. — [2-е изд.]. — М. : Музыка, 1970. — 576 с.

Тукова Т. В., Романова Т. В. М. Равель — С. Прокоф'єв: до проблеми творчих паралелей. У статті зроблена спроба проведення творчих паралелей між видатними композиторами XX століття — М. Равелем і С. Прокоф'євим. Це є новим дослідницьким ракурсом і дозволяє виявити як загальні, так і індивідуально-самобутні риси обох майстрів на різних масштабних рівнях: особистість, художньо-естетичні погляди, музичний стиль.

Ключові слова: естетико-художні паралелі, творчі взаємовпливи, психологічний тип митця.

Тукова Т. В., Романова Т. В. М. Равель — С. Прокофьев: к проблеме творческих паралелей. В статье предпринята попытка проведения творческих паралелей между крупнейшими композиторами XX века — М. Равелем и С. Прокофьевым. Такая постановка проблемы является новым исследовательским ракурсом и позволяет выявить как общие, так и индивидуально-самобутные черты обоих мастеров на разных масштабных уровнях: личность, художественно-эстетические взгляды, музыкальный стиль.

Ключевые слова: эстетико-художественные параллели, творческие взаимовлияния, психологический тип художника.

Tukova T., Romanova T. M. Ravel — S. Prokofiev: to the problem of creative parallels. In the article is made attempt of carrying out of creative parallels between outstanding composers of the XX-th century — M. Ravel and S. Prokofiev. Such statement of the problem is a new research foreshortening. It allows to reveal as the general, and individually lines of both masters at different scale levels: the person, artistic and aesthetic views, musical style.

Keywords: aesthetic-art parallels, creative interferences, psychological type of the artist.

ФОВИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИСКУССТВЕ 1910-х ГОДОВ

Начало XX века в искусстве — период необычайно сложный, насыщенный противоречивыми тенденциями, получившими реализацию в различных художественных направлениях и течениях. Источником, стимулировавшим активные поиски нового, явилась сама эпоха — кризисная, переломная, отмеченная крушением сложившихся социальных и культурных форм жизни, нигилистическим отношением к прошлому и настоящему. Человек, напуганный грозящими ему мировыми катаклизмами, начинает острее чувствовать всепоглощающую власть стихийных сил, его ранее скрытые за маской цивилизованности первобытные инстинкты заявляют о себе в полный голос.

Именно эту грань нового мироощущения начала XX столетия отразило художественное направление, получившее в искусствоведческой литературе многочисленные обозначения — фовизм, варваризм, неопримитивизм, скифство и т. д. Некоторые из упомянутых терминов рождены в определенном виде искусства и именно там получили более или менее глубокое обоснование. Так, термин «фовизм» (от фр. *fauve, fauvism* — «дикий», «хищный») возник в 1900-е годы в связи с творчеством французских живописцев А. Матисса, А. Дерена, М. Вламинка, Р. Дюфи и в устах критиков первоначально нес определенную долю насмешки. Примитивизм (от лат. *primitivus* — *первый, самый ранний*), также зародившийся во французской живописи, в стремлении вернуть искусству непосредственность восприятия манифестирует необходимость упрощения художественных средств. Другие термины свободно мигрируют из одних видов искусства в другие и имеют скорее метафорический, нежели научный характер.

В музыковедческой литературе терминологическая «разногласица» особенно заметна. Одни и те же произведения И. Стравинского, Б. Бартока, С. Прокофьева, Д. Мийо характеризуются то как «фовистские», то как «скифские», в других источниках указывается на «варварское» или «примитивистское» звучание этих сочинений. Так, например, И. Нестьев использует термины «неопримитивизм» и «фовизм» как синонимы [11, с. 81], упоминая также о «скифстве» молодого С. Прокофьева и о «фовистических» опытах И. Стравинского [11, с. 82]. Т. Левая

в работе «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» указывает на соприкосновение некоторых сторон кубофутуризма, к которому относит И. Стравинского и С. Прокофьева, «с тенденциями варваризма, неопрIMITИВИЗМА, неофольклоризма и других “нео”» [7, с. 157]. «Весна священная» И. Стравинского, традиционно находящаяся в эпицентре музыковедческого внимания, определяется то как «явление музыкального неопрIMITИВИЗМА» [3, с. 144], то как «стимул для распространения “фовистических тенденций”» [16, с. 75–76], то как «яркое воплощение “скифства”» [6, с. 181]. Термины «варваризм» и «скифство» у Л. Энтелеса сливаются в понятие «скифское варварство», определяющее, по его мнению, «атмосферу “Весны священной” И. Стравинского и “Алы и Лоллия” С. Прокофьева» [14, с. 193].

Как видим, единой терминологической системы по отношению к данной проблеме не существует, хотя некоторые закономерности можно попытаться выделить. Так, в связи с русской музыкой, как правило, используется термин «скифство», основанием для чего служат названия оркестровой сюиты из балета «Ала и Лоллий» С. Прокофьева («Скифская») и симфонической поэмы В. Сенилова («Скифы»)¹. Произведения Б. Бартока 1910-х годов исследователи обычно характеризуют как «варварские», явно отталкиваясь от названия его фортепианной пьесы «*Allegro barbaro*», ознаменовавшей рождение нового направления. Сочинения же Д. Мийо чаще обозначаются как фовистские, что объясняется, очевидно, французскими корнями самого термина. Сохраняя устоявшиеся по отношению к русской, венгерской и французской музыке обозначения — скифство, варваризм и фовизм, считаем целесообразным использовать в качестве рабочего термина, объединяющего различные национальные проявления данных тенденций, термин «фовизм». Он обладает содержательной емкостью и фиксирует наиболее универсальные черты направления, свойственные каждой его конкретно-национальной ветви.

Цель статьи — обозначить эстетические границы музыкального фовизма, охарактеризовать важнейшие принципы этого направления, выявить средства и приемы воплощения характерных для него образов.

В 1903 году во Франции архитектором и дизайнером Францем Журденом был организован «Осенний салон», в рамках которого состоялось первое выступление художников, получивших позже благодаря критику Л. Вокселю прозвище «фовисты». А. Матисс, А. Дерен, М. Вламинк, Р. Дюфи, А. Марке, Ж. Брак, К. ван Донген, Э. Фриез...

¹ К перечню «оснований» можно добавить, несомненно, и знаменитую фразу А. Блока «Да, скифы мы с раскосыми и дикими глазами».

В их работах зрителей поражала «диссонантность» красок, непривычность композиции, отсутствие объемности. Задачу фовистов четко определил Э. Фриез: «Дать эквивалент солнечного света техническими средствами оркестровки цветов — путем страстного воплощения, при котором истинность и теории объединяются в страстности поисков и энтузиазма» [15, с. 701]. Интенсивность тонов, как, например, красный, зеленый, синий и черный тона в «Музыке» А. Матисса, использование крупных пятен ярких красок, грубых и резких жирных мазков чистого цвета способствовало заостренности образа. Усиливала эффект и деформация изображаемой действительности. Фовисты не ставили целью отражать в своих произведениях окружающий мир, он был для них лишь поводом выразить противоречивые эмоции.

Французская поэзия начала XX века отмечена решительным поворотом от иллюзорности символизма к реальной жизни. Один из ее видных представителей Ф. Жамм писал: «Мы опустили головы и взглянули на ноги. Взглянув на ноги, мы полюбили скромность и простоту. К простоте и скромности идет искусство» (цит. по: [5, с. 307.]). Изменение отношения к окружающему миру повлекло за собой обновление образного строя поэзии: интерес к сельской жизни, к культуре древнего мира, к Востоку. Уделяя пристальное внимание человеку, поэты искали в нем глубинное, перводанное начало. Так, в романе А. Жида «Книголюб» (1902) герой — слабый здоровьем юноша — в один прекрасный момент вдруг испытывает страстную жажду жизни, он решает сбросить с себя весь груз цивилизации, чтобы «жить во имя почти звериной радости от ощущения примитивной силы» [1, с. 423].

Меняется по сравнению с предшественниками и язык поэтов начала XX века. Он становится намного сочнее, резче, грубее. Стих приобретает стихийную силу, интенсивность, снимаются все каноны, поэт дает полную волю чувствам и воображению. Л. Андреев ощутил это новое звучание в стихотворении Гийома Аполлинера «Зона», охарактеризовав его как «угловатое, размашистое, тяжеловесное, подчеркнуто дисгармоничное, асимметричное» [1, с. 438]:

*И ты глотаешь этот жгучий алкоголь
Жизнь пьешь как водку пьют испытывая боль
Идешь домой в Отей во сне тебе виднее
Полинезийский бог среди богов Гвинеи
Загадочный Христос других существований
Христос приниженных и смутных упований
Прости прости
Зарезанное солнце*

Новаторские идеи, первоначально сформировавшиеся во французской живописи и литературе, оказали огромное влияние на музыкальное искусство. Не избежал этого влияния и Дариус Мийо, многие произведения которого возникли в непосредственной опоре на современные поэтические тексты: опера «Заблудшая овца» на слова Ф. Жамма, кантата «Возвращение блудного сына» на стихи А. Жида, балет «Бык на крыше» на либретто Ж. Кокто. Но наиболее тесные творческие контакты связывали Мийо с Полем Клоделем, в содружестве с ним родились драма «Протей», балет «Человек и его желание», оперы «Христофор Колумб» и «Мудрость», вокальные поэмы «Познание Востока». Приведем слова композитора, посвященные поэзии П. Клоделя: «Как будто бы свежей водой омылось мое лицо! Я оказался на пороге жизненного и здорового искусства, готовый подвергнуться влиянию той силы, которая трогает человеческое сердце, возвышает его, приносит умиротворение, искусства, в котором чувствуется высвобожденная из пут мощь, энергия, одухотворенность и нежность. Это искусство Поля Клоделя» (цит. по: [5, с. 139]). С именем П. Клоделя связана и опера-оратория Д. Мийо «Хоэфоры», считающаяся наиболее показательным образцом фовизма во французской музыке.

«Хоэфоры»² составляют вторую часть трилогии Эсхила «Орестея» (458 год до н. э.). В переработке П. Клоделя античная трагедия приобрела новые черты: Древняя Греция предстала здесь не как светлый и гармоничный мир, знакомый нам по искусству Возрождения и классицизма, но как мир, в котором царят жестокие законы кровной мести. Именно такой подход к трактовке античности инициировал поиск музыкально-выразительных средств, способных адекватно выразить варварский дух архаической эпохи.

Драматургия оперы-оратории Д. Мийо строится на сопоставлении трех образных сфер: «варварской» (IV, V, VII части), «лирической» (II часть) и «гуманистической» (I, III, VI части), воплощающей основную идею произведения, связанную с возмездием за зло и торжеством справедливости. Естественно, что фовистские образы сконцентрированы в «варварских» главах трагедии. Главным выразительным средством, работающим на создание атмосферы разрушения, напористости и неотвратимости, служит ритм. В IV, V и VII частях оперы композитор использует только ударные инструменты и человеческие голоса, при этом партии как тех, так и других фиксируют лишь временную сторону звучания. Так, в IV части — «Предзнаменование» — организу-

² Слово «хоэфоры» в переводе с греческого означает «приносительницы возлияний».

ющим началом выступают две ритмические фигуры, оstinатно повторяющиеся у разных ударных инструментов на всем ее протяжении. К ним постепенно добавляются другие ритмоформулы, в результате чего образуется сложная полиритмическая ткань. Партия хора, поющего без слов, заполняет музыкальное пространство разнообразными звуками (короткие возгласы «Ф...», таинственные «Фф...», восклицания «О...», шепот «Сс...»), усиливая сонорную окрашенность звучания. Партия солирующего сопрано, содержащая словесный текст, ритмически разнообразна и изменчива, однако прихотливая ритмическая линия органично вписывается в регулярную акцентность оркестрово-хоровой партии. По мере нарастания эмоций героини активизируется и тембро-динамическое развитие. К там-таму и большому барабану присоединяются тарелки с тремоло на одном звуке, колокольчики, подчеркивающие вторую долю каждой четверти, треугольник, акцентирующий их первую долю, кастаньеты и малый барабан. Хор начинает повторять за солисткой отдельные слова и целые фразы. Далее следует спад и новая волна нарастания, завершающаяся туттийным звучанием хора и оркестра.

Наряду с ритмическими и тембро-динамическими средствами, важную роль в создании атмосферы архаики и варварской первозданности играет гармония. В «Хоэфорах» Д. Мийо впервые продемонстрировал политональное письмо, ставшее впоследствии характерной чертой его стиля: «Я написал музыку “Хоэфор”, используя свои изыскания в области политональности, и подписал на манускрипте “Гармонические вариации”, — их звучания меня удовлетворяли больше, чем другие аккорды» (цит. по: [5, с. 90]). Объектом гармонического варьирования композитор выбрал ряд, состоящий из двух пластов: первый пласт составляют пять мажорных трезвучий, перемещающихся по полутонам в восходящем движении от *Cis-dur* к *F-dur*; второй пласт включает пять мажорных секстаккордов, движущихся также по полутонам, но в нисходящем направлении от *H-dur* к *G-dur*. В первой части оперы-оратории в каждом разделе формы³ господствует один элемент ряда. В первой строфе экспонируется встречное движение двух фактурно-гармонических пластов, образующих ряд: первый проходит у струнных инструментов, второй — у медных духовых. В первой антистрофе вычленяется первый элемент — политональное созвучие Cis^5_3/H_6 . Тоники *Cis-dur*'а и *H-dur*'а меняют пространственные коор-

³ Форма первой части, как и других частей оперы-оратории, обусловлена членением поэтического текста на строфы и антистрофы. В первой части три строфы чередуются с тремя антистрофами.

динаты, попеременно смещаясь, аналогично перестановкам в двойном вертикально-подвижном контрапункте октавы. Вторая строфа представляет собой вариацию на второй элемент ряда — D^5_3/B_6 и т. д. В процессе развития третьего элемента ряда (Es^5_3/A_6) возникает политональное созвучие, опирающееся на тритон (тт. 31–32). Оно приобретает в дальнейшем лейтмотивную функцию, символизируя дикие нравы Древней Греции.

Для мелодики «Хоэфор» характерна квадратность структуры, маршевость жанровой основы, лапидарность интонаций. В качестве примеров можно сослаться на основные лейтмотивы оперы. Лейтмотив «возмездия» очерчивает звуки двух хроматически смежных квартсекстаккордов, он излагается параллельными квинтами у труб и тромбонов. Лейтмотив «правосудия» состоит из трех звуков и содержит нисходящий скачок на октаву и заполняющий его квартовый ход. В процессе развития тем их мелодический рисунок подвергается значительной трансформации: изменяется последовательность звуков, расширяются или, напротив, сжимаются интервалы, увеличиваются или уменьшаются (причем непропорционально) длительности, вводятся дополнительные звуки. Таким образом, весь комплекс выразительных средств — ритмических, тембровых, интонационных, фактурно-динамических — направлен в опере-оратории Д. Мийо на выявление «варварского», «дикого» начала, определяющего атмосферу Древней Греции в трактовке П. Клоделя. Примечательно, что в музыке отсутствует опора на архаические пласты фольклора, звучание лишено греческого колорита.

Венгерское искусство начала XX века отмечено повышенным вниманием к жизни народа. Художники, входившие в объединения «Надбань», «Сольнок», «Наби», стремились повернуть национальную живопись к изображению действительности и обновить ее достижениями западноевропейского искусства. Ш. Холлоши, К. Ференци, Я. Торма создавали монументальные полотна, запечатлевавшие повседневную жизнь и борьбу угнетенного народа. Они искали такие приемы, которые шокировали бы зрителя, заставляя как можно глубже проникнуться страданиями героев. А. Феньеш и Д. Руднаи добивались такого эмоционального воздействия с помощью колорита, построенного на сочетании темных тонов с яркими, броскими пятнами. В контексте интересующей нас фовистской темы интересны полотна Т. Костки-Чонтвари, представляющие собой красочные примитивистские пейзажи, проникнутые атмосферой таинственной сказочности.

В творчестве венгерских поэтов и писателей начала XX века поднимаются социальные проблемы, отражается неприятие окружающей

действительности, обнажается контраст бедности и богатства. Стихотворные опусы самого крупного венгерского поэта этого времени Эндре Ади пронизаны чувством «нехватки бытия», «бездомности в родном краю». Вместе со своими соратниками по журналу «Нюгат» — М. Кафкой, Д. Юкасом, Б. Балажем, Ж. Морицем — он боролся против националистических тенденций официального искусства, развивая революционно-демократические идеи. Отметим введение в венгерскую литературу нового героя — грубого, сильного, озлобленного крестьянина. Так, в произведениях Ж. Морица изложение насыщено описанием неудержимых страстей и телесных влечений, порабащающих человека и определяющих его судьбу.

И все же наиболее полно и убедительно фовистские образы преломились не в живописи и литературе Венгрии, а в ее музыке, в творчестве крупнейшего композитора и фольклориста Белы Бартока. Своего рода манифестом нового направления стала фортепианная пьеса *Allegro barbaro*, синтезирующая фольклорный материал и современный опыт его модернизации. Термин «варварское», как отмечает И. Нестьев, в данном случае означает не жестокость и бесчеловечность, а скорее — перевозданную стихийность, эмоциональную цельность, присущие крестьянскому творчеству [9]. Аналогичная трактовка архаических образов присуща и другим фортепианным сочинениям Б. Бартока данного периода: «Медвежий танец», Румынские танцы *op.* 8-а, «Деревенский танец» из «Двух картин» *op.* 10, Багатель № 10, пьесы из Сюиты *op.* 14.

Что же определяет «варварский» характер музыкальных образов Б. Бартока? Как и у Д. Мийо, ведущую роль в их создании играет ритм. В основе произведения (или его фрагмента) обычно лежит одна метроритмическая формула, истоки которой восходят к народным пляскам: мадьярским, секейским, румынским, валашским. Это, как правило, двухдольная формула с энергичным акцентированием сильной доли. Иногда метрический и ритмоинтонационный акценты могут не совпадать, и тогда энергия ритмического движения преодолевает метрическую акцентность, подчиняя ее себе. Избранная метроритмическая формула звучит на фоне остинатной ритмической пульсации, которая может быть представлена однопольной линией («стучащие» басы в «Медвежьем танце»), скрытым двухголосием (Багатель № 10), покачивающимся движением параллельных квинт (Румынский танец № 1). Варьирование ритмо-мотива осуществляется различными путями: изменением его протяженности, смещением акцента, включением пауз и синкоп, помещением его в новые метрические условия. Характерно для Б. Бартока, в частности, внедрение в заданную метрическую схе-

му инодолевых тактов, как, например, в Румынском танце № 1, где в основной размер 4/4 вклиниваются поочередно 2/4, 3/4, 1/4.

Мелодическое начало в музыке Б. Бартока также динамизируется и, наряду с ритмом, становится активным средством создания «варварского» образа. «Примитивные» попежки, уходящие корнями в древнейшие пласты фольклора, повторяясь и видоизменяясь, выстраиваются в более или менее протяженные мелодические линии с острыми «углами». Так, в «Деревенском танце» нисходящие и восходящие большие секунды очерчивают октавный диапазон мелодии, опирающийся на два зеркально-симметричных тритона. В третьей части Сюиты *op. 14* малосекундовый интервал *d-es* и его тритоновая транспозиция *gis-a* в результирующей фазе развития образуют единую мелодическую конструкцию симметричной структуры.

Новаторство гармонии Б. Бартока, обусловленное ее ладовой природой, изучено давно и подробно. Не пытаясь пересказать существующие в отечественном (и не только) музыкознании концепции, выделим только те черты гармонии композитора, которые напрямую связаны с созданием «варварских» образов. Это полиладовые структуры и диссонирующая аккордика. Полиладовость у Бартока, как указывает Ю. Холопов, «может как бы “уплотняться” — от элементарных типов сочетания ладов может переходить к настоящей (весьма жесткой) политональности и складываться в другие, более необычные звуковые структуры» [13, с. 255]. В первом Румынском танце мелодия, ограниченная диапазоном кварты, обогащена сочетанием фригийского и дорийского ладов. В «Медвежьем танце» имеет место полипластовая гармония, образуемая благодаря одновременному звучанию пульсирующего звука *d* в левой руке и *Fis-dur*'ной мелодии в правой. Что касается аккордовых структур, то Б. Барток использует как моно-, так и полиинтервальные созвучия: в Багатели № 10 преобладают квартовые аккорды, в «Деревенском танце» встречаются секундово-квартовые и секундово-терцовые созвучия, в Румынском танце представлены аккорды, состоящие из чистой кварты и увеличенной секунды (тт. 28–29), уменьшенной квинты и большой терции (т. 31), двух секунд — большой и малой — и малой терции (т. 96).

«Варварский» характер образов в произведениях Б. Бартока во многом определяется и новой трактовкой фортепиано, которое все чаще понимается им как ударно-шумовой инструмент. Л. Гаккель определяет пианизм Бартока как ударно-беспедальный, противопоставляя его иной тенденции в фортепианном искусстве XX века — иллюзорно-педальной манере письма. «Ударность» звучания достигается в музыке Бартока путем использования особых артикуляционных при-

емов: *martellato*, *non legato*, *staccato*, *sforzando*, репетиции. Для динамического подчеркивания какого-либо звука венгерский композитор использует прием игры двумя пальцами на одной клавише (тт. 38, 48, 82 «Медвежьего танца»). Достижению эффекта ударности способствуют и особые аккорды-форшлаги, встречающиеся, к примеру, в первом (тт. 37–40) и во втором (тт. 85–87) Румынских танцах. Вообще, «ударно-беспедальная манера подачи вертикали» (Л. Гаккель) влечет за собой технологические новшества, в частности, горизонтальная подвижность руки, столь необходимая пианисту, исполняющему фортепианную музыку классиков или романтиков, уступает место вертикальным движениям фиксированной кисти.

Новый, специфический облик приобретает в фортепианных сочинениях Б. Бартока красочное начало. Одним из элементов «новой красочности» становится резонирующая аккордика. Аккорды, опирающиеся на обертоновое родство составляющих их звуков и, как правило, взятые на педали, придают насыщенность и объемность бартоковской фактуре. Пространственность звучания достигается также сочетанием далеко отстоящих друг от друга регистров. Вообще, четкая дифференциация фактурных линий и пластов, их строгая локализация в определенных регистрах является характерной чертой музыки раннего Б. Бартока. Колористичность звучанию придает и насыщение фортепианной ткани трезвучными аккордами в тесном расположении. Л. Гаккель [4] называет такие аккорды «сомкнутыми» и подчеркивает вязкость их звучания в низком регистре и звончатость в высоком. Использование такого рода аккордов способствует стиранию функциональных различий между отдельными созвучиями и акцентированию их фонически-шумовой специфики.

Таким образом, высотный фактор звучания в «варварских» пьесах Б. Бартока 1908–1916 годов подавляется действием колористического, ударно-шумового. «Удар» является основой не только фактурного, но и ритмического, гармонического и интонационного содержания музыки венгерского композитора.

Отличительную черту русской художественной культуры начала XX века составляет многообразие направлений, течений, объединений, между которыми не всегда ощутимы четкие границы: символизм и акмеизм, футуризм и неоклассицизм, «Мир искусства» и «Бубновый валет», общество «Гилея» и театр «Будетлянин». В этом переплетении эстетических идей и стилистических тенденций отчетливо просматривается и «скифская» линия.

Определяющим ядром «скифства» служит обращение к миру суровой, загадочной архаики, к изображению картин доисторической

жизни. Художников, поэтов, музыкантов привлекала особая атмосфера, царившая в архаичные эпохи — атмосфера силы, мощи, стихийности, свободного проявления естественных, здоровых чувств. Образы древности они находили как в истории родной страны, так и за ее пределами. Интерес к «давнему» сочетался с тягой к «дальному», трактовался достаточно широко: таитянские пейзажи и африканские маски, танцы жителей Антильских островов и скифские каменные бабы. П. Кузнецов, к примеру, пишет серию картин, посвященных заволжским и среднеазиатским степям, а присутствие в стихах Н. Гумилева африканских мотивов дает основание литературоведам сравнивать его поэтические опусы с таитянскими полотнами П. Гогена.

Однако при всем внимании к экзотике Востока главенствующими для русских художников начала XX века являются национальные образы. Мир русской старины представлен в их творчестве многообразно: природа и зодчество, быт и ритуал, миф и фольклор. Образы природы в произведениях «скифской» ветви русского искусства воспринимаются не просто как глубоко национальные, но и окрашенные в архаичные тона, назовем, например, северные пейзажи Н. Рериха: «Каменный век. Север» (1904), «Седая Финляндия» (1904), «Триумф викинга» (1908). В поэзии акмеистов близость к природе манифестируется как один из основных лозунгов:

*Быть Матерью-Землей. Внимать как ночью розь
Шуршит про таинства возврата и возмездья,
И видеть над собой алмазных рун чертеж:
По небу черному плывущие созвездья.*

(Н. Гумилев)

Сюжетную основу «скифских» произведений нередко составляют древние обряды и ритуалы, а главными героями выступают языческие боги и люди языческой Руси. Так, на картине Н. Рериха «Три радости» (1916) изображаются боги, помогающие людям в их повседневных трудах. В поэзии боги нередко представлены как грозные глашатаи своей воли человечеству:

*И тутнет, гулкая. Див кличет пред бедою
Аравде, Корсуню, Поморью, Посурожью —
Земле неизвестной разносит весть Стрибожью:
Птиц стоном убуди, и вста звериный вой.*

(М. Волошин)

Древнеславянские язычники и боги являются действующими лицами балетов «Весна священная» И. Стравинского и «Ала и Лоллий» С. Прокофьева, а собственно сюжетное начало этих произведений связано с поклонением природе, земле, солнцу. И. Стравинский писал:

«В “Весне священной” я хотел выразить светлое воскресение природы, которая возрождается к новой жизни: воскресение полное, стихийное, воскресение зачатия всемирного» [16, с. 65].

Опора на языческий миф, стремление к воссозданию колорита первобытных эпох, к искусству земному, почвенному повлекло за собой обращение к фольклору. Так, в русской живописи 1900–1910-х годов намечается возрастание интереса к древней иконе (Н. Гончарова, М. Ларионов), лубку (плакаты К. Малевича и В. Маковского, натюрморты П. Кончаловского и И. Машкова). Фольклорные мотивы прослеживаются во включении элементов обряда в бытовой жанр («Масленица» Б. Кустодиева), в интересе к персонажам русских сказок (гусяр на картине Н. Рериха «Три радости»). При этом сказочные мотивы переплетаются с религиозными, создавая характерную для фольклора атмосферу чудесного и одновременно земного.

Фольклорной окраской отмечены и литературные опусы. Упоминание имен Перуна, Добрыни, князей Олега, Святослава, Владимира в стихотворениях В. Хлебникова отсылает читателя к мифическим эпохам русской земли. В книгах С. Городецкого «Ярь» и «Перун» славянская древность предстает в слиянии экспрессивной символики и причудливой сказочности. В поэзии В. Каменского, Н. Клюева обращает на себя внимание стилистическая близость к образцам народного творчества.

Музыкальный фольклор становится основным источником «скифских» сочинений С. Прокофьева и И. Стравинского. С. Прокофьев больше привлекают такие фольклорные жанры как северная былина, скоморошина, солдатская песня, И. Стравинскому же ближе обрядовые песни. Смело вмешиваясь в первоисточник, оба композитора качественно преобразуют материал. Основной конструктивной единицей у них становится попевка, которая, в процессе развития демонстрируя свою принципиальную открытость, дает обширные возможности для «жизнедеятельности» тематического материала.

Особо следует остановиться на характерной для искусства рассматриваемого направления манере подачи материала — подчеркнуто яркой, броской, словно бьющей по глазам. В живописи такой эффект достигается благодаря насыщению полотен большими поверхностями интенсивных цветов, а также нарочитому огрублению изображаемых предметов и фигур. В литературе данная тенденция проявила себя в подчеркивании «тяжести» слов⁴, в превалировании согласных, придающих звучанию резкость, напористость. В музыке «броскость» и «зри-

⁴ Символичным в этом плане представляется название некоторых стихотворений акмеистов: «Камень» О. Мандельштама, «Огненный столп» Н. Гумилева.

мость» подачи материала связана с «прямолинейностью» ритма, жесткостью битональных и полиладовых созвучий, красочной декоративностью оркестровки, афористичностью тематизма.

Главной основой музыкального мироздания, стержнем, на котором зиждется концепция «скифских» произведений, является ритм. Его обнаженность, элементарность и необычайная активность указывают на влияние, испытанное русскими композиторами со стороны внеевропейских культур, где ритм всегда был главенствующим началом. По словам Б. Асафьева, новый «железный» ритм буквально «сковал» самобытно-русскую сферу интонаций [2, с. 6–7].

Ударная функция ритма и связанное с ней повышенное значение акцентности в равной степени присущи произведениям и И. Стравинского, и С. Прокофьева. Взаимодействие и борьба регулярности и нерегулярности вносят в музыкальную ткань их сочинений небывалую остроту и динамичность. В качестве примера рассмотрим экспозиционное построение Токкаты *op.* 11 С. Прокофьева. Основная фактурная формула (начиная с т. 24) представляет собой сцепление двух групп шестнадцатых, движущихся по звукам трезвучия. Квадратная структура темы-мотива вступает в противоречие с метрической организацией данного фрагмента пьесы. Мотив оказывается «сдвинутым» по отношению к такту. Контрапунктом к интенсивному развитию мотива выступает мелодическая линия в партии левой руки, ритмическая структура которой также заслуживает внимания. Ячейкой данной конструкции является фигура из двух восьмых, однако заявленная в начале построения периодичность организации нарушается путем внедрения «лишней» восьмушки в установившееся движение. В результате происходит смещение ритмо-мотива с сильной доли на слабую. Следующая фраза продолжает линию ритмического расширения: третья из двухзвучных групп модифицируется в трехзвучную, после чего опять внедряется «лишняя» восьмая, неожиданно возвращающая нас к исходной квадратности.

Динамика звучания достигается во многом и за счет настойчивой повторности ритмоформул. Остинатные ритмы, захватывающие большие звуковые пространства, оказывают на слушателя сильнейшее, почти гипнотическое воздействие. Так, непрерывным звучанием одной ритмической фигуры пронизана вся первая часть «Скифской сюиты» С. Прокофьева. Однако «массированная» равномерность, как правило, осложняется явлениями полиметрического и полиритмического конфликта, обострение которого может выступать пружиной драматургического развития в произведении (например, первая часть «Весны священной» И. Стравинского).

Важнейшей особенностью тематизма «скифских» сочинений И. Стравинского и С. Прокофьева является его лаконичность и интонационная концентрированность. В строении музыкальной ткани определяющую роль играют краткие, часто однотактные, мотивы, которые, учитывая их близость фольклорным прообразам, обычно называют попевками. Подчеркнутая архаичность попевок является следствием своеобразия их интонационных характеристик. Речь идет о преобладающей трихордовости в строении попевок, о нарочитой упрощенности их интервальной структуры. Обнаженность пра-интонаций, их предельно обобщенная трактовка способствует созданию того духа первозданного варварства, который лежит в основе эстетических стремлений фовистов. Примером может служить вторая тема «Наваждения» Прокофьева. Она состоит всего из двух звуков: «с» и «h». Выдержанный на протяжении полутора тактов звук «с» подан в подчеркнуто броской манере, он выделяется из звукового пространства метроритмически, фактурно, динамически. Повтор звука «с» образует своего рода преддыкт к следующему звуку попевки — «h», также длящемуся полтора такта. Завершается тема еще одним проведением образовавшегося малосекундового мотива, воспринимающегося теперь, благодаря динамическому затуханию, как своеобразное эхо. После длительной паузы тема повторяется, но уже в ритмическом увеличении, перемещенная в низкий регистр и уплотненная тритоном. Все это, в сочетании с динамикой *p* и таинственным контрапунктом нисходящих хроматизмов первой темы, как бы приоткрывает мистические глубины, сокрытые за внешней простотой темы.

Способы работы И. Стравинского и С. Прокофьева с попевками рассмотрены во многих исследованиях. Оstinатный повтор, акцентное варьирование, изменение протяженности путем усечений и вставок, перестановка звуков и микроинтонаций внутри мотива, сцепление попевок по горизонтали и их вертикальные наложения — этот перечень приемов, стремящийся к бесконечности, свидетельствует о мастерстве и изобретательности названных композиторов, открывших новые пути музыкальному искусству.

Исследователи, анализирующие ладогармоническую сторону «скифских» произведений, обычно подчеркивают особую плотность, жесткость, шероховатость вертикали. «Варварский» оттенок звучанию придает прежде всего диссонирующая аккордика. Б. Ярустовский прямо указывает на связь между увлечением И. Стравинского образами первобытной дикости и нарочитой гармонической жесткостью «Весны священной» [16, с. 127]. Диссонантные «уколы», терпкие задержания, жесткие диссонантные «приправы» и диссонантная вибрация — эти и другие формы проявления диссонантности в произведениях С. Прокофьева и И. Стравинс-

кого позволяют говорить об эмансипации диссонанса и даже о его культивировании. В этом плане можно отметить изложение главной темы «Наваждения» С. Прокофьева малыми нонами (тт. 60–61) или акцентировку тритонов в начале его «Сарказма» № 1. В качестве характерной черты «скифского» гармонического языка можно выделить пристрастие к тесному расположению аккордов, которое в сочетании с низким регистром нивелирует их функциональную и фоническую специфику, создавая ощущение гула, рокота («Сарказм» № 4, т. 15).

Функции, выполняемые ладогармоническими средствами, сводятся в произведениях «скифского» направления, в основном, к двум: ударной и красочной. В финале «Весны священной» И. Стравинского все без исключения аккорды наделены ударной функцией, а стихийно-первобытный образ в «Выплясывании земли» создается благодаря вторжению в вязкую ритмическую массу аккордов-акцентов в партиях низких струнных и деревянных инструментов. Красочность звучания достигается обогащением аккордики (побочные тона, увеличение объема, непривычное фактурное и тембровое решение) и расширением ладовой стороны (смещение архаических ладовых оборотов и политональности, диатоники и хроматики).

Важным слагаемым «скифских» образов является оркестровая и фортепианная фактура. Используя мощный состав оркестра, композиторы выдвигают на передний план тембры духовых и особенно медных инструментов. У И. Стравинского медные, состав которых аналогичен составу «Скифской сюиты» С. Прокофьева (8 валторн и 5 труб), выполняют главным образом изобразительно-шумовую функцию, а уплотненность звуковой материи достигается обилием фигурационных голосов, массивных аккордов, густых наложений остинантных пластов. Нередко мощь и тяжеловесность звучания сочетается с нарочитой упрощенностью фактурной организации. Приближение к «примитиву» в оркестровке ощущалась и самими композиторами: «Фактура, — писал С. Прокофьев о «Скифской сюите», — за исключением нескольких любимых мною эпизодов <...> крайне груба, что я особенно чувствовал во время медлительной корректуры» [10, с. 116]. Особо следует подчеркнуть роль ударных в оркестровке «скифских» произведений. Так, в у С. Прокофьева, кроме традиционных инструментов, находим *Triangolo* и *Tamburino*, привносящие в звучание звенящий оттенок. И. Стравинский вводит в группу ударных *Guiro* и *Cimbali Antici*, однако акцент делает на низких ударных — *Tam-tam*, *Cassa*, *Timpani*.

«Ударность» звучания присуща и фортепианной музыке композиторов. В частности, С. Прокофьев широко использует такие артикуляционные приемы как *marcato* («Наваждение», тт. 70–77, Токката, ор. 11 т. 25), *non legato* («Наваждение», с т. 27), *staccato* («Сарказм» № 3, тт. 17–

22, «Наваждение», т. 87), *sforzando* («Наваждение», тт. 109–110). Акцентному выделению звуков способствует широко применяемая техника скачков и переброски рук: в «Наваждении» (тт. 93–94) аккордовые скачки, помещенные на слабые доли такта, заостряют четные звуки мелодической линии, а начиная с такта 94 ударная функция аккордов в правой руке подчеркивается трезвучными форшлагами. Еще один способ акцентирования — своеобразные стучащие «клевания». В «Сарказме» № 4 данный эффект усиливается короткими форшлагами, а в пятой пьесе цикла энергичное «биение» охватывает почти весь первый раздел формы. Характерна для ранних фортепианных опусов С. Прокофьева и агрессивная токкатность в сочетании с нарочитой примитивностью ритма и остинатностью изложения.

Таким образом, фовизм можно считать самостоятельным художественным направлением, имеющим собственную эстетическую платформу и систему выразительных средств, материализующих идейно-образные устремления. Отталкиваясь от определения понятия «направление», предложенного Д. Наливайко⁵, и перечня компонентов его структурной организации⁶, сформулируем сущностные признаки фовизма:

1. Фовизм, заявивший о себе в начале XX века, отражает кардинальные сдвиги в духовной и культурной жизни эпохи: решительное стремление разрушить отмирающий мир, противопоставив ему стихийную первозданность архаических времен.

2. Содержательное ядро фовизма определяется повышенным интересом к древности. Бесконечно многообразное, оно включает в себя картины природы и быта, воскрешение легенд и воспроизведение ритуалов, изображение людей и богов прошлых эпох.

3. Доминантной чертой в подаче образов архаической первозданности является подчеркивание присущей им стихийности, силы, мощи и энергии. Интенсивность красок и резкие контрасты на полотнах французских фовистов, русских футуристов и венгерских реалистов, энергичные звуко -

⁵ «Направления — это историко-типологические понятия, на высоком уровне обобщения отражающие сложные и многоплановые общности художественного процесса, охватывающие и различные виды искусства с их специфическим языком, и его многие “национальные варианты”, и различные уровни структуры произведений, появившихся в определенную эпоху в пределах тех или иных культурно-исторических регионов» [8, с. 15].

⁶ К обязательным компонентам структуры художественного направления Д. Наливайко относит следующие: социально-историческая основа, содержательное ядро, наличие общих черт эстетического восприятия, художественного мышления и воссоздания действительности, общность художественных средств, форм и приемов.

и словосочетания в стихах поэтов разных национальных школ вызывают прямые ассоциации с ритмическим динамизмом и новой красочностью музыки Д. Мийо, Б. Бартока, И. Стравинского, С. Прокофьева.

Говоря о манере подачи материала, следует указать также на приемы деформации изображаемого, прослеживаемые в различных видах искусства. В живописи эта тенденция связана с искажением очертаний предметов, в литературе — с новациями в области лексики и синтаксиса (неологизмы, отказ от пунктуации, пропуск слогов в словах, смещение ударений). В музыке Д. Мийо, Б. Бартока, И. Стравинского, С. Прокофьева принцип деформации распространяется как на тип мелодико-ритмических структур (нерегулярная акцентность, жесткие, угловатые линии), так и на приемы развития музыкального материала (акцентное варьирование мотивов, ломка структуры, искажение мелодических контуров).

4. Фовизм обладает устойчивым комплексом музыкально-выразительных средств, среди которых ведущее место принадлежит ритму. Резкая акцентность (иногда регулярная, но чаще нерегулярная), длительные остинато, частые смены метра, противоречия между ритмической структурой мотива и заданной метрической сеткой — все это характернейшие приметы музыкального фовизма. Изломанность звуковысотных линий, опора на пра-интонации фольклорного происхождения, тотальная «остинатизация» попевок характеризуют мелодическую сторону фовистских произведений. Наделение диссонирующих аккордов ударной функцией, полиладовость и политональность — признаки их гармонического языка. Плотность и тяжеловесной фактуры в сочетании с нарочитой упрощенностью ее организации, значительная роль медных и ударных инструментов в оркестровке, ударная трактовка фортепиано дополняют перечень наиболее показательных компонентов стилистического комплекса фовизма.

Завершая разговор о фовистском направлении, процитируем слова В. Каратыгина, адресованные новому искусству: «Долой всякую утонченность, изысканность, импрессионистскую зыбкость и хрупкость, “вкусное” изящество и деликатность рисунка и колорита, и да здравствует полновесная сила, мощная энергия выражения, крупные линии, плотные, веские формы, насыщенные краски» [12, с. 155].

Литература

1. Андреев Л. Г. История французской литературы : [учебник для студентов филологических специальностей высших учебных заведений] / Л. Г. Андреев, Н. П. Козлова, Г. К. Косиков. — М. : Высшая школа, 1987. — 544 с.
2. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 276 с.

3. Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского / И. Я. Вершинина. — М. : Наука, 1967. — 224 с.
4. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Е. Гаккель. — М.-Л. : Сов. композитор, 1976. — 295 с.
5. Кокорева Л. М. Дариус Мийо. Жизнь и творчество / Л. М. Кокорева. — М. : Сов. композитор, 1986. — 336 с.
6. Курченко А. П. «Скифство» в русской музыке XX века / А. П. Курченко // Из истории русской и советской музыки: [сб. ст. / сост. А. И. Кандинский]. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 2. — С. 181–199.
7. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. — М. : Музыка, 1991. — 168 с.
8. Наливайко Д. С. Искусство: Направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. — К. : Мистецтво, 1981. — 288 с.
9. Нестьев И. В. Бела Барток. Жизнь и творчество / И. В. Нестьев. — М. : Музыка, 1969. — 800 с.
10. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / И. В. Нестьев. — М. : Сов. композитор, 1973. — 664 с.
11. Нестьев И. В. Музыкальная культура на рубеже веков / И. В. Нестьев // Музыка XX века ; [ред. Д. Житомирский]. — М. : Музыка, 1976. — Ч. 1, кн. 1. — С. 11–94.
12. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. — [2-е изд., доп.] / С. С. Прокофьев. — М. : Гос. муз. изд-во, 1961. — 707 с.
13. Холопов Ю. Н. Барток / Ю. Н. Холопов // Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии : [исследование]. — М. : Музыка, 1974. — С. 246–274.
14. Энтелис Л. А. Бела Барток / Л. А. Энтелис // Энтелис Л. А. Силуэты композиторов XX века. — Л. : Музыка, 1971. — С. 81–107.
15. Энциклопедия живописи / [под. ред. Н. Борисовского, С. Козловой]. — М. : Искусство, 1997. — 780 с.
16. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский / Б. М. Ярустовский. — Л. : Музыка, 1982. — 264 с.

Антонова О. Г., Голік В. О. Фовістські тенденції в мистецтві 1910-х років.

В статті розглядаються характерні риси музичного фовізму в контексті художньої культури Франції, Угорщини та Росії початку XX століття.

Ключові слова: фовізм, варваризм, скифство, художній напрямок.

Антонова Е. Г., Голік В. А. Фовистские тенденции в искусстве 1910-х годов.

В статье рассматриваются характерные черты музыкального фовизма в контексте художественной культуры Франции, Венгрии и России начала XX века.

Ключевые слова: фовизм, варваризм, скифство, художественное направление.

Antonova E., Golik V. The Fovistskie trends in the art of the 1910s. The article contains the characteristics of musical Fauvism in the context of the art's culture in France, Hungary and Russia in the early XX-th century.

Keywords: Fauvism, barbarism, skifstvo, artistic direction.

ТРАГЕДИЯ У. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ»
В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ТРЕХ ЭПОХ:
О МУЗЫКАЛЬНЫХ «МАТРИЦАХ»

А. ВАРЛАМОВА, П. ЧАЙКОВСКОГО, С. ПРОКОФЬЕВА

Пьесой на все времена с полным основанием может быть названа трагедия У. Шекспира «Гамлет». В широком диапазоне ее театральных и, от начала XX века, кинематографических версий присутствуют как классика, так и экстравагантность новаторских прочтений. Исполнитель главной роли в одном из сенсационных спектаклей последних лет (постановка Петера Штайна в Театре Армии 2000 года), талантливый актер Евгений Миронов удивительно точно назвал Гамлета «единственным в своем роде героем, в котором как в зеркале, прямо отражается эпоха» [12].

Рассматривая историю долгой жизни шекспировского произведения на сцене, невозможно не заметить теснейшей взаимосвязи тенденций времени и характера трактовки трагедии. «Взросление» культуры ярко обозначилось в веках все более чуткого отношения к драматургии У. Шекспира и языковым особенностям текста. Конец XX века был ознаменован особым вниманием к елизаветинской эпохе, породившей явление шекспировского театра и отраженной в нем. В поле зрения ученых сфокусировались не только структура и стиль письма шекспировской драмы, но, в первую очередь, их взаимосвязь с культурно-историческим контекстом XVI–XVII веков. Подобный метод интегрирования теоретического, исторического и текстуального анализа позволяет «как бы на молекулярно-словесном уровне разглядеть культурный обмен (*cultural exchange*) различных культурных матриц эпохи. Каждое слово открывается как “текст в тексте” (один из любимых елизаветинских приемов, ср. “сцена в сцене”). <...> Слова (как и герои) функционируют не только в условно-коммуникативном пространстве, но и в большом мифо-онтологическом, в “большой истории”» [1]. Подобный подход плодотворен и при изучении музыкальных «прочтений» У. Шекспира, заключающих в «матрицах» музыкального текста следы исторических и культурных завоеваний времени, пристрастий публики и первооткрытий композитора.

Список музыкальных интерпретаций «Гамлета» в русской музыке жанрово разнообразен: песни Офелии А. Варламова к спектаклю «Гамлет» (1837), увертюра-фантазия П. Чайковского «Гамлет» (1888), му-

зыка С. Прокофьева к спектаклю «Гамлет» (1938), музыка Д. Шостаковича к фильму Г. Козинцева «Гамлет» (1964), опера С. Слонимского «Гамлет» (1990). Каждый из композиторов по своему понимает и передает суть трагедии. Рассмотреть примеры музыкальных «комментариев» к «Гамлету» А. Варламова, П. Чайковского и С. Прокофьева с точки зрения их глубинного, «мифо-онтологического смысла», раскрываемого «текстом в тексте», — цель настоящей статьи.

Пьеса У. Шекспира «Гамлет» впервые появилась в России в авторской переработке А. Сумарокова, выполненной по французскому переводу-пересказу Лапласа (1748), а в 1750 и 1757 годах была поставлена в Петербурге на Императорской сцене воспитанниками Сухопутного шляхетского корпуса. В 1810 году С. Висковатов представил русский перевод пьесы французского автора Дюси, выполненной на основе шекспировской трагедии.

Русское общество постепенно открывало для себя У. Шекспира. А. Пушкин, размышляя о путях развития современной трагедии, увидел в его сочинениях «верное изображение времени» и выражение подлинной народности [9, с. 225–226]. Для В. Кюхельбекера, переводчика многих драм английского автора, важной была политическая подоплека конфликтов истории (по этой причине «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Гамлет» остались вне его поля зрения). Вместе с тем, в своем «Рассуждении о восьми исторических драмах Шекспира» (1832) литератор отмечал важнейшую сторону дарования драматурга — «писать людей живых, истинных», которые «дышат, страдают и действуют перед нами, как в мире, как в природе, всегда разнообразно и вместе всегда по непреложным законам, данным роду человеческому» [6].

Искренность и открытость в выражении чувств была свойственна российскому обществу начала романтического века. Однако, готовность пожертвовать собой во имя благородных целей справедливости, равенства и свободы граждан отечества привела на эшафот и каторгу лучших его представителей. После трагического 1825 года к Шекспиру обращались поэты и писатели, связанные с движением декабризма. Образ Гамлета в русской культуре «николаевского тридцатилетия» занял особое место. Первый перевод подлинного шекспировского текста драмы осуществил Н. Полевой. Премьера состоялась 22 января 1837 на сцене Малого театра Москвы в бенефис названного современниками «великим трагиком» П. Мочалова, исполнившего главную роль. Второе представление совпало с днем, когда Пушкин получил от Дантеса на дуэли смертельную рану. Последующие спектакли происходили в феврале, уже после трагического известия о гибели Поэта. Судьба «невольника чести» ярко ассоциировалась с «выбором» Гамлета. Яркое дарование Павла Мочалова, внесившего в созданные им

образы черты романтизма, открыло для русской публики череду прекрасных и трагичных по своей сути героев. Однако, исполнение роли Гамлета стало бесспорной кульминацией творчества актера. Восторженно принимавшие спектакль зрители увидели в шекспировском герое отражение судьбы своего поколения, непоколебимого в исполнении долга чести.

Успеху драмы «Гамлет, принц Датский», в немалой степени способствовала и музыка А. Варламова, написанная к спектаклю по просьбе П. Мочалова. Она стала первой работой композитора для театра. Поскольку сам Шекспир внес в текст драмы песни могильщика и безумной Офелии, они, в первую очередь, обрели свое выражение в музыке постановки. К ним были добавлены (несохранившееся) оркестровое вступление и похоронный марш. Песни Офелии в переводе Н. Полевого соответствовали разнохарактерности куплетов Шекспира, передающих «спутанность» мыслей помешавшейся от горя девушки. В музыкальном изложении Варламова данный момент психологической кульминации драмы был представлен цепью вокальных эпизодов сквозного развития в монологической сцене героини.

Первый рассказ о «друге-воине» решен в духе походной солдатской песни в форме запева и припева, с типичными для этого жанра затактовыми восходящими скачками, четкостью маршевого ритма, имитацией в оркестре барабанной дроби (прим. 1). Для поколения, пережившего события 1812 года, данный жанровый тип был узнаваемым и способным к обобщенной характеристике образа. Сходные ритмоинтонации находим в патриотических песнях этого времени, в том числе, романсе А. Варламова «Вот идут полки родные» на слова А. Шаховского. Впоследствии они найдут продолжение в мелодике песен времен русско-турецкой, а далее гражданской войны (к примеру, популярном «Марше дальневосточных партизан», известном с различными текстами и названиями). Выразительна и оркестровая партия: аккордовое дублирование голоса усиливает патетику произнесения взволнованных фраз, подчеркивает в *tutti* на *sf* сильные доли такта.

Возрастающий во втором куплете драматизм поэтического текста, при неизменности музыкального, позволяет заметить в песне черты балладности и аналогии с грядущим «Старым капралом» А. Даргомыжского. Второй эпизод выдержан в традициях оперного монолога, о чем свидетельствуют и обозначенные ремаркой автора речитативы. Напряженное состояние героини подчеркивается тремолирующими звучаниями струнного оркестра и типичными для драматических арий начала века уменьшенными гармониями.

Третий раздел музыкальной характеристики Офелии представляет собой обобщение трагического образа, выходящего за рамки личного чув-

ства. Композитор использует здесь «матрицы» скорбно-трагических образов западноевропейской музыки: аллюзии аккордов начала *d-moll* 1-го концерта Б. Марчелло, секвенционные нисходящие ходы (прим. 2), характерные для многих инструментальных сочинений эпохи барокко (к примеру, I части *g-moll* концерта № 7 И.-С. Баха 1744 года, *BWV* 1058 — переложении скрипичного концерта *BWV* 1042; финала Концерта *d-moll* А. Вивальди — И.-С. Баха /прим. 3/; второй двухголосной Инвенции И.-С. Баха); риторическую фигуру *catabasis* и характерный для романтической музыки оборот «ступеней судьбы» (VI—V—I). В сцену балладного типа включен момент драматического речитатива с типичными для программно-изобразительной музыки эффектами оркестрового сопровождения (хроматическое движение шестнадцатыми, передающее «вой ветра»).

Опыт работы в московских театрах помог А. Варламову проявить в «Песнях Офелии» не только дар музыканта, но и драматурга. При внутренней законченности каждого из вокальных эпизодов, они объединены единством психологической линии развития: от воспоминания о женихе, через горькую иронию над собой — к переживанию смерти отца и примирению со случившимся в молитве за похороненного. Общая тональность *d-moll*, повторность кадансов (VI—V—I) и имитаций барабанной дроби в сопровождении создали единство трагического вокального монолога Офелии.

В 1882 году «Гамлет» Шекспира имел большой успех в постановке Пушкинского театра Москвы, при участии артистов Иванова-Козельского (Гамлет), Ермоловой, Федотовой, Яблочкиной. Возможно, этот спектакль повлиял на выбор сюжета новой инструментальной драмы П. Чайковского. Композитор всегда искал сюжеты и героев, созвучных своим переживаниям. «Я весь состою из противоречий и, <...> доживши до зрелого возраста, я ни на чем не остановился, не успокоил своего тревожного духа — ни на религии, ни на философии. Право, было б от чего с ума сойти. Если б не музыка. Вот, в самом деле, лучший дар с неба для блуждающего в потемках человечества. Она одна только просветляет, примиряет и успокаивает» (из письма 1877 года к Н. Ф. фон Мекк (цит. по: [11, с. 36])). Именно через музыку Чайковский прозревает и высказывает свой взгляд на важнейшие и вечные вопросы антитез человеческого бытия: жизнь и смерть, свет и тьму, счастье и страдание, любовь и ненависть, греховность и святость, надежду Веры и силу фатума.

На присутствие трех постоянных образных сфер в драматических сонатных *Allegro* композитора впервые указала Н. Николаева [7]. Добавим, что темы главной партии, как отражение мятущейся беспокойной души, у Чайковского могут ассоциироваться с мыслями о суетности «дольного» мира (тема «вражды» в увертюре-фантазии «Ромео и

Джюльетта»). Вступление рисует образ роковых сил, предчувствия фатального исхода драмы. Побочная партия всегда (и не только у Чайковского) связана с образом идеального, «с отсветом небес» мира гармонии, любви, красоты, веры.

Подобное сопряжение трех образов увидел А. Блок в трагедии «Отелло» Шекспира: «Отелло обретает в любви к Дездемоне «гармонию, строй и <...> душу свою». Дездемона — сама добродетель <...>, несказанная сущность, которая снизошла на мавра» [2, с. 366]. Действиями Яго, насаждающего в душу Отелло роковые семена ревности, руководят темные силы. Он — человек из «черного мира». «Дьявол не может не будить хаоса» [2, с. 367]. Замысел оперы на сюжет «Отелло» не случайно долго занимал Чайковского. Вариант «шекспировской» расстановки сил был персонифицирован композитором в «Пиковой даме», «Манфреде», балете «Лебединое озеро».

Увертюра-фантазия «Гамлет» создавалась в тревожное для России и личной судьбы композитора десятилетие. 80-е годы отмечены рядом его драматических сочинений: программной симфонией «Манфред» (1985), V симфонией (1988), триадой оперных драм («Орлеанская дева», «Мазепа» и «Чародейка»). В центре каждого из них — личность исключительная и трагичная.

Увертюра-фантазия «Гамлет» была создана для бенефиса французского актера Л. Гитри. Спектакль состоялся лишь в 1891 году, а оконченная в 1888 году увертюра-фантазия сразу же получила признание как законченное концертное сочинение. Следуя традициям романтической картинной программности, разработанной в творчестве Ф. Листа и Г. Берлиоза, П. Чайковский усилил ее конфликтный характер. Несмотря на желание композитора «сделать что-нибудь в начале, чтобы не слишком было похоже на Манфреда» (цит. по: [3, с. 145]), звучащее в ней отчаяние напомнило обреченный характер известной темы.

Удивительно, но вслед за громким тремоло литавр и «взрывом» тугтийного аккорда, открывающих увертюру-фантазию, следует выразительная напевная фраза, в которой узнается мотив вокальной секвенции из первой песни Офелии А. Варламова, согласованной со словами: «в белых перьях статный воин» — в первом куплете, и «холм на нем лежит тяжелый» — во втором (прим. 4). Как кажется, это заимствование не было случайным. Преднамеренно или нет, но эта фраза, как музыкальный архетип трагической судьбы Гамлета, сыграла в увертюре-фантазии роль первоисточка «роковой» темы вступления, отмечающей важные моменты симфонической драмы. Пять раз звучит она во вступлении, являясь все в более напряженных «волнах» динамического нарастания. А далее — трижды в репризе, в соответствии с драматическим разрешением сюжета.

Тема главной партии сонатной формы увертюры — взволнованная, стремительная, в восходящем движении прерывистых коротких фраз, призвана передать смятенное состояние души Гамлета. Побочная партия имеет две темы. Первая рисует простой и наивный, наполненный искренним чувством любви образ Офелии. Вторая, с элементами вальсообразного движения, связана с мечтой о счастье и потому имеет сходство со многими лирическими темами Чайковского, в частности, темой любви из ранее написанной увертюры-фантазии «Буря» по Шекспиру [10, с. 69]. Прием сопровождения инструментальной характеристики героя определенным лейттембром характерен для многих сочинений композитора. Тембр гобоя, сопутствующий разработке темы Гамлета, продолжается и в побочной партии, связанной с образом Офелии, что свидетельствует об общности лирических чувств героев.

Составляя целостный план увертюры, композитор заранее выделил тему, названную им «маршем Фортинбраса». По сюжету трагедии Шекспира дважды появляется Фортинбрас в Дании, два раза марш звучит в увертюре [5, с. 160]. Чайковский говорил о своей нелюбви к маршам. В его сочинениях марш всегда выступает в роли некой «организованной силы», противопоставляемой или противодействующей устремлениям и чувствам отдельной личности. По заметкам на полях рукописи, «страшное *crescendo*», должно было отметить смерть Гамлета. Далее последний раз звучит тема марша: Фортинбрас станет теперь королем Дании.

Важно заметить, что для Чайковского в данном финале оказалась важной характерная для романтического века тема «двойничества», у Шекспира касающаяся параллели судеб двух наследников когда-то враждовавших отцов. В противовес сомневающемуся, страдающему и одержимому жадной мщениия Гамлету, Фортинбрас благополучен и самодоволен. Именно ему достается победа, и жизнь продолжается, но без Гамлета. Маленькая кода возвращает тему печальной судьбы Гамлета. Она звучит под аккомпанемент ритма похоронного марша. Противопоставление «торжественного шествия жизни» и трагического «прощания» с ней позже появится у Чайковского в III и IV частях «Патетической симфонии». Однако, в этом случае, в отличие от шекспировского финала драмы, композитор сосредоточит более длительно (вся IV часть) внимание на «тихой кульминации», по высказыванию актрисы Ермоловой, «скорби, которой отверзаются небеса».

Вдумчивое отношение к трагедии «Гамлет» продолжилось и в начале XX столетия. Сюжетные мотивы и поэтические приемы шекспировского «Гамлета» нашли свое продолжение в «парафразах» А. Чехова, А. Блока, А. Ахматовой, В. Маяковского, О. Мандельштама. Ярким событием в театральной жизни стала постановка «Гамлета» во втором МХАТе в 1924 году

с М. Чеховым в главной роли. В 1938 году «Гамлет» был поставлен в Театре-студии С. Радлова в Ленинграде. Музыка к спектаклю написал С. Прокофьев. Приступая к работе, композитор, прежде всего, руководствовался желанием приблизиться в музыке к эпохе Шекспира. Почти во всех пьесах великого драматурга присутствуют авторские ремарки, указывающие на моменты введения в спектакль песен, приветственных фанфар, траурных маршей, шествий и танцев. Подобные приемы были характерны для театра елизаветинской эпохи. Некоторые из них заимствовались из этикета придворной жизни, но на сцене приобрели характер драматургической закономерности. В сложившейся негласно регламентации применение тембров отдельных инструментов способствовало созданию определенных образов: фанфары звучали в торжественный момент встречи высоких особ, трубы возвещали о появлении необычных трансцендентальных существ. В сценах сражений использовались барабаны, в лирических — флейты, в пасторальных — гобои. В музыке к «Гамлету» Прокофьев воспроизводит два вида фанфар: 1) в нестройном звучании валторны и тромбона — фанфары, возвещающие о начале нового действия драмы; 2) фанфары, идущие по звукам мажорного трезвучия (в исполнении труб, валторн и тромбонов), предшествуют торжественным маршам Клавдия и Фортинбраса.

Исходя из общего мнения режиссера-постановщика и композитора о том, что «театральная музыка не требует варьирования» [4, с. 156], внимание Прокофьева сосредоточилось на создании конкретных и ярких музыкальных образов, характеристики которых были оговорены заранее. Вместе с тем, манера композитора несколько изменила задания режиссера. С. Радлов хотел увидеть в первой сцене «...отца, внушающего любовь и трепет. И меньше всего <...> чего бы то ни было мистического...» [4, с. 156]. «Надо было дать образ оскорбленного отца, приходящего откуда-то из мрака, чтобы призвать сына к мести», — так пишет С. Прокофьев о номере «Призрак Гамлета-отца» [8, с. 227]. В его ремарке обозначен характер — *Andante lugubre* (в пер. с итал. и испанс. — унылая ходьба). Как некий «фантом» зарождается необычная угловатая, страшная тема тени, выступающей из мрака. Она появляется в «мареве» звучания струнных с медленным ходом «неживой», лишенной мелодичности остигато повторяющейся темы, резко и грубо звучащей у постепенно подключающихся духовых (*Fag., Cl., Ob., Cor.*). Призрак выходит из Вечности, в которую был погружен. Не потому ли в мелодическом движении, отображающем его появление, наблюдается постоянный рисунок замкнутого круга, многократного возвращения к повторяющемуся «долбящему» звуку. На фоне тремоло струнных и фортепиано группа духовых инструментов, дублирующих тему, создает зримый эффект «укрупнения», «вырастания» образа Призрака. В кульминации *tutti* тема излагается в октавном дублировании на *ff* (*Cor., Tr-ba, Tr-ne*)

экспрессивно и остро диссонантно в сочетании с тянущимися в высоком регистре гармониями струнной и деревянной духовой группы. Сочетание ритма шествия и фантазмогоричных оркестровых эффектов создает зримо «кинематографичный образ» Короля-Призрака.

В противовес первому номеру, второй представляет контрастно «нарядный и шикарный» (по высказыванию С. Прокофьева) марш молодого короля Клавдия. Легкость движения горделивой походки и игриво веселое, задорное настроение передано в этом музыкальном фрагменте. Характер его в целом типичен для прокофьевского стиля и поэтому несколько абстрагируется от конкретного действующего лица. Однако за этой, по словам композитора, «внешней веселостью» изредка звучат иные ноты: в плавных линиях перекликающихся голосов флейты и гобоя (средний радел) быть может скрыт намек на любовные отношения Клавдия с Королевой-матерью. Марш написан в старинной трехчастной репризной форме *Da capo*.

Переходом к трагедии является «Пантомима» № 4, в которой, несмотря на «полушутливый характер, присутствует намек на совершенное преступление» [8, с. 227]. Ее начало предворяют и сопровождают фанфары, напоминающие о происходящем действии («театр в театре»). Музыка к разыгранной пантомимически пьесе «Мышеловка» построена «по схеме Гавота» [8, с. 228], одного из излюбленных старинных жанров Прокофьева. В данном контексте, Гавот явился стилизацией сцены придворного быта, но одновременно выполнил роль символа маски и игры, скрывающих истину, став знаком лицедейства и лицемерия. По этой причине музыка Гавота таит в себе массу неожиданных гармоний и причудливо изменчивых мелодических оборотов при сохранении четкости основного четырехдольного танцевального ритма. «Шорох» струнных и хроматические «сползающие» движения скрипок создают таинственный характер срединного раздела, соответствующий событиям, показанным на сцене.

В Песнях Офелии С. Прокофьев «частично использовал народные мелодии времени, близкого к шекспировскому» [8, с. 228]. Первая песня Офелии в трех куплетах звучит под аккомпанемент пиццикатто струнных, приближающихся к звучанию лютни. Вторая «Ведь завтра Валентинов день» исполняется с сопровождением группы струнных инструментов и подголосками гобоя и кларнета между куплетами. Третья песня «С непокрытым лицом он в гробу лежал» страшна контрастом содержания вербального текста и нарочито отстраненным характером его музыкального воплощения (Офелия далека от того, о чем она рассказывает). Пиццикатто струнных и наигрыши гобоя соответствуют приметам английской народной традиции. Четвертая песня Офелии с явным «привкусом» мелодий английского склада поддержана струнной группой. Ощущение

примирения со случившимся возникает в вокальном напеве «Боже смилуйся над его душой», чему способствует трио флейты, гобоя и кларнета. Песня завершается несколькими тактами постлюдии в нежном и тихом «призыве» высоко звучащих голосов струнных и флейты.

Песня могильщика № 9 создана в буффонном стиле. В грубоватой насмешке над жизнью и смертью видится фарс. Нарочито простонародный стиль подчеркивается проигрышами в духе застольных «пьяных» песенок. Подобное сочетание трагического и комического выдержано в духе шекспировского театра.

«Заключительный марш Фортинбраса» № 10 построен на сочетании двух маршей — торжественного и похоронного, с дальнейшим постепенным просветлением. Интересным выразительным приемом явилось сочетание праздничного звучания постепенно расширяющегося восходящего движения верхних голосов (торжество Фортинбраса) с одновременным нисходящим ходом басов, символизирующим смерть Гамлета. Симпатично и окончание музыки трагедии в тональности *C-dur*, ставящей точку на победе продолжающейся Жизни.

«Обнаружив тайный, скрытый в трагедии Шекспира смысл, мы достигнем того очищения, того катарсиса, который требуется от трагедии; тогда по-новому прозвучит нам заключительное слово о 'грустном событии'. Ужас озарится улыбкой грусти, как хотел этого Шекспир», — писал А. Блок [2, с. 369]. Сравнивая музыкальные комментарии трех композиторов к трагедии «Гамлет», заметим прежде всего их отличия в жанровых формах, а значит, и смысловой акцентуации. В Песнях Офелии А. Варламова соединились: свойственный его времени романтический пафос сценической игры и искренность русского романса, мелодика ариозно-декламационного склада и балладный тип повествования при плавной смене гармонических линий, чутко выделяющих значимые фразы текста. Среди «пестрого» музыкального стиля эпохи, отразившегося в музыке А. Варламова, нашли место интонационно-ритмические «матрицы» воинских песен, оперных речитативов и арий, а также инструментальных сочинений прошедшего XVIII века.

Найденная П. Чайковским мифологема драматического конфликта, многократно обыгранная в его симфонической и сценической музыке, позволила композитору наиболее близко подойти к «мистериальному» пониманию шекспировской трагедии, вечный смысл которой в борьбе Жизни и Смерти, двух миров — светлого и темного. Человек мыслит себя героем, но зачастую оказывается бессильным. Все повторяется, и имеет внеземной смысл происходящего. Оттого закономерно сходство смятенных тем главных партий, прекрасных в своей совершенной красоте побочных, «роковых» тем вступления в драматических сочинениях велико-

го мастера. Композитор использовал в увертюре-фантазии «Гамлет» собственные «музыкальные матрицы» трагедийных образов, сохраняя при этом связь с ранее созданными архетипами (мотив «судьбы Гамлета» из музыки А. Варламова), вписав их в рамки современного ему симфонического стиля (Ф. Лист, Г. Берлиоз, М. Балакирев).

Универсальный стиль С. Прокофьева отвечает полистилистике XX столетия. Это и сознательное приближение к приметам елизаветинского театра, и новаторская смелость сочетания классической формы с контрастностью внутреннего содержания, соединение элементов драматической и фарсовой игры, реальности и фантастичности, горькой иронии и жизненного оптимизма. Прокофьевская версия шекспировской драмы с особой остротой отразила многоликость жизненного мира людей с фантомами их страхов, иллюзий, побед и поражений. И эта, найденная композитором целостность, была созвучна его эпохе.

Меняется время, но в «зеркале» вечных образов мы продолжаем находить себя.

Нотные примеры

1. А. Варламов. Первая песня Офелии

Мо-е-го вы зна-ли ль дру-га?

2. А. Варламов. Третья песня Офелии

сном? Не плачь-те, не плачь-те, мо-ли-тесь об нем. По-

3. А. Вивальди — И.-С. Бах. Фуга из Концерта *d-moll* (обр. для ф-но А. Страдаля)



4. А. Варламов. Первая песня Офелии

A musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Russian: "КОЛМ НА НОМ ЛЕЖИТ ТЯ-ЖЕ-ЛЫЙ,". The piano part features chords and melodic lines with dynamic markings like 'f' and 'p'.

5. П. Чайковский. «Гамлет». Увертюра-фантазия

A musical score for a piano instrument, showing a section with dynamic markings 'p' and 'f'. It includes performance instructions such as 'V-10', 'V-c', and 'Тимр. 5'.

Литература

1. Акимов Э. Б. К реконструкции шекспировского мифа (Гамлет) [Электронный ресурс] / Э. Б. Акимов // ANGLISTICA : [сб. статей и материалов по литературе и культуре Великобритании и России]. — Москва-Тамбов, 2001. — Режим доступа к статье : http://www.3.letops.z8.ru/science/England_seacks.
2. Блок А. А. Тайный смысл трагедии «Отелло» / А. А. Блок // А. А. Блок : собр. соч. в 6 т. / Т. 4 : Очерки. Статьи. Речи. 1905–1921 / [сост. В. Орлова]. — Л. : Худож. лит., 1982. — С. 364–369.
3. Вайдман П. Е. Слово Чайковского в рукописях его инструментальных произведений / П. Е. Вайдман // Чайковский. Новые документы и материалы : [сб. ст.] / [отв. ред. Т. З. Сквирская]. — Вып. 4. — СПб. : Композитор,

2003. — С. 142–154. — (СПбГК. Научная музыкальная библиотека. Отдел рукописей. Петербургский музыкальный архив).
4. Даттель Е. Комментарии // С. С. Прокофьев. Борис Годунов. Гамлет: партитура и клавир. — М. : Сов. композитор, 1973. — 157 с. — (Музыка к спектаклям «Борис Годунов» А. Пушкина и «Гамлет» В. Шекспира).
 5. Ермолаева Т. Н. Эскизы симфонии «Манфред» и увертюры-фантазии «Гамлет» Чайковского как источник изучения творческого процесса / Т. Н. Ермолаева // Чайковский. Новые документы и материалы : [сб. ст.] / [отв. ред. Т. З. Сквирская]. — Вып. 4. — СПб. : Композитор, 2003. — С. 155–160. — (СПбГК. Научная музыкальная библиотека. Отдел рукописей. Петербургский музыкальный архив).
 6. Левин Ю. Д. Рассуждение В. К. Кюхельбекера об исторических драмах Шекспира [Электронный ресурс] / Ю. Д. Левин // Международные связи русской литературы : [сб. ст.] / [под ред. академика М. П. Алексеева]. — М.-Л. : Изд. Акад. наук, 1963. — Режим доступа : <http://az.lib.ru/kjuhelbekerw/text/0150.shtml>.
 7. Николаева Н. С. Симфонии П. И. Чайковского / Н. С. Николаева. — М. : Гос. муз. издат, 1958. — 298 с.
 8. Прокофьев С. С. О музыке к «Гамлету» Шекспира / С. Прокофьев // Материалы, документы, воспоминания. — [2-е изд., доп.]. — М. : Гос. муз. издат., 1961. — С. 227–228.
 9. Пушкин А. С. Мысли о литературе и искусстве : [сб. ст.] / [сост., вступ. ст. и примеч. М. Г. Зельдовича] / А. С. Пушкин. — К. : Мистецтво, 1984. — 317 с.
 10. Розанова Ю. А. История русской музыки : учебник для муз. вузов / Ю. А. Розанова // Т. 2, кн. 3: Вторая половина XIX века. П. И. Чайковский. — М. : Музыка, 1981. — 310 с.
 11. Тамбовская Н. Несколько взглядов на судьбу П. И. Чайковского / Н. Тамбовская // П. И. Чайковский. Исследования и материалы. — СПб. : Канон, 1997. — С. 20–40.
 12. Уильям Шекспир. Гамлет. Трагедия. Постановка и сценическая редакция Петера Штайна [Электронный ресурс]. — Режим доступа к статье : <http://www.Smotr.ru/proec/hamlet.htm>

Стасюк С. О. Трагедія У. Шекспіра «Гамлет» у музичній культурі трьох епох: про «музичні матриці» О. Варламова, П. Чайковського, С. Прокоф'єва. На прикладах музики О. Варламова, П. Чайковського і С. Прокоф'єва до трагедії У. Шекспіра «Гамлет» розглядаються «музичні матриці» трьох епох, а також супутній їм міфоонтологічний контекст.

Ключові слова: Гамлет, Шекспір, музичні матриці, драма.

Стасюк С. А. Трагедия У. Шекспира «Гамлет» в музыкальной культуре трех эпох: про «музыкальные матрицы» А. Варламова, П. Чайковского, С. Прокофьева. На примерах музыки А. Варламова, П. Чайковского и С. Прокофьева к трагедии У. Шекспира «Гамлет» рассматриваются «музыкальные матрицы» трех эпох, а также сопутствующий им мифоонтологический контекст.

Ключевые слова: Гамлет, Шекспир, музыкальные матрицы, драма.

Stasyuk S. The tragedy of Shakespeare's «Hamlet» in the musical culture of the three epochs: about «musical matrices» of Varlamov, Tchaikovsky, Prokofiev. By the examples of music of Varlamov, Tchaikovsky and Prokofiev to the Shakespeare's «Hamlet» tragedy discusses the «musical matrices» of the three epochs, as well as their accompanying mytho-ontological context.

Keywords: Hamlet, Shakespeare, musical matrix, drama.

О. В. Тонхаизер-Воеводина

**О ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
ВЕНГЕРСКИХ ПИАНИСТОВ —
МЛАДШИХ СОВРЕМЕННОКОВ С. ПРОКОФЬЕВА**

Для европейской фортепианной культуры первой половины XX века характерным стало проявление двух тенденций: формирование и выдвижение ярких творческих фигур внутри национальных школ и одновременное расширение сфер их деятельности, размывающей границы национальной принадлежности. Получив музыкальное образование в родной стране, многие пианисты, в силу различных обстоятельств, отправлялись осваивать европейские аудитории, иногда захватывая и другие (американский, азиатский) континенты.

Такое преодоление музыкантами географических границ привело, с одной стороны, к созданию единого общеевропейского культурного пространства, к переплетению характерных черт различных национальных культур, с другой — к их внутреннему обогащению за счет впитывания разнообразных тенденций, вызванных единым процессом развития европейской культуры.

Так, например, самобытная художественная одаренность С. Прокофьева (окончившего Петербургскую консерваторию) на равных выявилась в двух ведущих областях его творческой деятельности — композиторской и пианистической, каждая из которых в значительной степени повлияла на развитие мирового музыкального искусства. При этом всемирное признание молодой музыкант получил, прежде всего, как пианист, обладавший самобытным исполнительским стилем, ярко выраженной личностной пианистической манерой. Пианистическое мастерство С. Прокофьева могли по достоинству оценить слушатели и музыкальные критики различных стран и континентов. В результате бесчисленных гастрольных поездок молодой пианист предстает как

© О. В. Тонхаизер-Воеводина, 2011

ярчайший представитель русской школы в европейском культурном контексте. Отсюда — его мощное воздействие как уже на сложившиеся, так и формирующиеся фортепианные школы.

Нельзя не отметить, что творческая судьба С. Прокофьева во многом показательна для своего бурного, насыщенного драматическими событиями времени, вследствие чего пересекается с судьбами ряда творческих личностей различных национальных культур, в том числе венгерских пианистов. Творческие судьбы многих молодых музыкантов этого времени — представителей разных национальных школ, в определенной степени сходны совпадением жизненных коллизий, стремлением получить признание в других странах, представляя достижения национальной культуры.

Формирование и последующие этапы эволюции венгерской фортепианной школы тесно связаны с традициями европейского пианизма. Постепенное расширение числа молодых пианистов привело к проявлению в их деятельности многообразия стилевых установок и одновременно к углублению индивидуальных особенностей каждого из них. В целом же — к созданию национальной школы, обладающей яркой самобытностью и в то же время европейской открытостью и широтой.

Представление о венгерской фортепианной школе этого времени во многом создается благодаря целому ряду имен пианистов, продолживших традиции своих знаменитых учителей. Цепочка, уходящая корнями к Л. Бетховену, продолжившаяся затем стараниями его ученика К. Черни в исполнительской и педагогической деятельности Ф. Листа, расширилась в конце XIX века благодаря таким именам, как А. Юхас, К. Агхази, Г. Гобби, Г. Зичи А. Сенди, И. Томан. Эти пианисты, в свою очередь воспитали новое поколение венгерских музыкантов, среди которых наиболее известными стали Е. Дохнаньи, Б. Барток, М. Варро.

В первой половине XX века исполнительская и педагогическая деятельность этих мастеров продолжилась, явив миру новые имена: Геза Анда, Иштван Антал, Имре Унгар, Габор Габош, Юлиан Кароли, Эрвин Ниредьхази, Анни Фишер, Лайош Хернади, Жорж (Дьердь) Циффра, Дьердь Шандор. Получив образование в Венгрии, эти музыканты составили новое поколение венгерской фортепианной школы, став в свою очередь основой современной «поросли» исполнителей-пианистов. Их профессиональное формирование происходило именно в первой половине XX века, а впоследствии каждый из них стал известным артистом, обладающим индивидуальным исполнительским обликом.

К сожалению, сведения о всех перечисленных пианистах крайне ограничены и труднодоступны, записи их выступлений отсутствуют

или несовершенны, анализ их деятельности затруднен временной дистанцией. Однако без учета всего этого оказывается невозможным создать целостное представление о венгерской фортепианной школе, ее достижениях и традициях, об основных тенденциях в развитии, что обуславливает *актуальность* обращения к избранной теме. *Целью* данной статьи стала систематизация сведений о венгерских пианистах, деятельность которых охватила три четверти XX века, выявление наиболее важных черт их исполнительского стиля и определение значения для последующих этапов эволюции. Это обусловило обзорный характер статьи, панорамную подачу материала, что представляется необходимым для научного воссоздания целостной картины развития одной из самобытных исполнительских школ.

Сопоставляя данные о названных пианистах по ряду параметров, можно отметить ряд сходных обстоятельств, что позволяет говорить об определенных закономерностях в процессе развития венгерской фортепианной школы. Все они родились в Венгрии в первой четверти XX века и прожили достаточно длительную жизнь (почти до конца столетия), активно занимаясь исполнительской и преподавательской деятельностью. Начальный этап приобщения к занятиям музыкой почти у всех был довольно ранним, хотя проявленные достижения относятся к различному возрасту.

Так, например, Эрвин Ниредьхази (*Nyíregyházi Ervin*, 1903–1987), с четырех лет пытался сочинять музыку, а в шесть дал свой первый концерт, исполнив сочинения Й. Гайдна, Э. Грига, Ф. Шопена и свои собственные. Его талант обратил на себя внимание авторитетного венгерского психолога Гезы Ревеса, который взял юного музыканта под постоянное многолетнее наблюдение. Результатом этого был вывод: «Личность ребенка имеет явное сходство с личностью юного Моцарта. Его творческие способности, раннее общее развитие, тонкость и легкость его дара, быстрота его художественного развития, примечательный талант к инструментальной технике, любовь к искусству, а также его интеллигентность, превышающая нормальный уровень, его ум, нрав, нежность, преданность родителям и, наконец, привязанность к учителям — все эти качества, неотделимые от образа юного Моцарта» (цит. по: [1, с. 279]).

Жорж (Дьердь) Циффра (*Ciffra György*, 1921–1994) начал заниматься музыкой в 8 лет. Геза Анда (*Anda Géza*, 1921–1976) в 13 лет поступил в Будапештскую академию музыки имени Ф. Листа, а Иштван Антал (*Antal István*, 1909–1978) к 16 годам уже играл сложнейшие произведения фортепианной литературы и виртуозные переложения. Программа первого концерта, данного Юлианом Кароли в 12

лет (*Karolyi Gyula*, 1914–1987), состояла из произведений Ф. Шопена. Артистическая карьера Анни Фишер (*Fischer Annie*, 1914–1995) началась, когда ей было всего восемь лет. Именно в 1922 году девочка впервые появилась на эстраде, исполнив Первый концерт Л. Бетховена. А Дьердь Шандор (*Sándor György*, 1912–2005) первый публичный концерт дал только в 18 лет.

Свое музыкальное образование венгерские пианисты получали в основном в Венгрии под руководством опытных педагогов, иногда продолжая его в других странах. Так, Габор Габош (*Gabos Gábor*, 1930–1991) закончил Будапештскую академию музыки, где его учителями были Д. Фараго и Л. Хернади. Юлиан Кароли учился сначала в Будапеште у М. Варро, затем в Мюнхене у выдающихся немецких педагогов И. Пембаура и М. Пауэра, а позже у А. Корто; некоторое время Кароли брал уроки также у Е. Дохнаньи. Все это привело к тому, что исполнительский стиль музыканта синтезировал весьма различные влияния и принципы. У Е. Дохнаньи начинал также учиться Геза Анда, продолжив затем свое образование в Берлине.

Эрвин Ниредьхази тоже учился в Будапештской академии музыки по композиции у Лео Вейнера и по фортепиано у И. Томана, затем брал уроки у Е. Дохнаньи. Он еще некоторое время занимался у Ф. Ламонда в Париже. В 1917 году Ниредьхази вернулся в Будапешт и некоторое время снова занимался с Е. Дохнаньи.

Дьердь Шандор своё первое музыкальное образование получил под руководством Эмми Хоффманн Богнар (*Hoffmanné Bognár Emmi*) и Тибора Сатмари (*Szatmári Tibor*). В дальнейшем, в период обучения в Будапештской музыкальной академии, его учителями были Бела Барток (фортепиано) и Золтан Кодаи (композиция). Наставниками Анни Фишер в Академии музыки были Арнольд Секей и Ернё Дохнаньи. Первым педагогом Имре Унгара (*Ungár Imre*, 1909–1972) был профессор И. Розенфельд, а затем юноша поступил в Академию музыки в класс высшего мастерства И. Томана.

Лайош Хернади (*Hernádi Lajos*, 1906–1986), окончив Будапештскую музыкальную академию под руководством Б. Бартока и Е. Дохнаньи, затем прошел школу высшего мастерства у А. Шнабеля в Берлине. Дьердь Цифра также вырос и получил образование в Венгрии, в обстановке культа Ф. Листа, под покровительством Е. Дохнаньи. И лишь Иштван Антал получил начальное профессиональное образование в Венской музыкальной академии, позднее совершенствовался в Берлине у Л. Кройцера, значительно углубившего его подход к проблемам интерпретации. Параллельно он изучал также композицию и теоретические дисциплины.

Таким образом, можно отметить, что в первой четверти XX века в Венгрии существовала сложившаяся система профессионального музыкального обучения игре на фортепиано, выдвинувшая много ярких исполнительских имен. Педагогические основы венгерской фортепианной школы объединили достижения отечественной и европейской педагогики, а Будапештская академия музыки была центром профессионального музыкального образования в стране, дав возможность многим венгерским пианистам достичь значительных высот в европейской музыкальной культуре.

Движение к вершинам профессионального мастерства для многих из венгерских пианистов было отмечено сходными моментами. Особое значение в начале творческого пути имели победы на различных исполнительских конкурсах. Участие в них кроме побед приносило известность, обращало внимание на достижения и возможности молодых музыкантов.

Так, получение Листовской премии для Гёзы Анда дало право дебютировать с концертом в Будапеште, где он сыграл с оркестром под управлением В. Менгельберга Второй концерт Й. Брамса. Успех этого выступления, в свою очередь, побудил группу видных музыкантов во главе с З. Кодаи ходатайствовать о выделении талантливому пианисту стипендии для продолжения обучения в Берлине.

Имена Иштвана Антала, Лайоша Хернади стали известны после первого конкурса имени Ф. Листа (1933), где молодые пианисты стали лауреатами. Этот же конкурс высветил имя Анни Фишер, получившей на нем первую премию. Имре Унгар в 16 лет впервые обратил на себя внимание, став победителем «Конкурса молодых талантов» в Будапеште (1925). Эта награда повлекла ряд концертов молодого пианиста в Венгрии и за рубежом, в результате которых о нем заговорили как о новой звезде венгерской пианистической школы. Немного позже И. Унгар стал обладателем второй премии на Втором конкурсе пианистов имени Ф. Шопена в Варшаве (1932), а затем высокие художественные достижения пианиста были в том же году удостоены государственной премии «Сигнум лаудис».

Габор Габош в 1955 году принял участие в Международном конкурсе имени Маргариты Лонг — Жака Тибо и был удостоен третьей премии. В 1960 году на Брюссельском конкурсе он снова занял одно из призовых мест, а на конкурсе имени Ф. Листа и Б. Бартока в Венгрии (1961) его мастерство было увенчано высшей наградой.

Итак, исполнительская деятельность многих венгерских пианистов на ранних этапах была отмечена признанием на различных конкурсах, что стало для них важным импульсом к дальнейшему совер-

шенствованию мастерства. Но, получив этот импульс, каждый из венгерских пианистов подлинное признание получил благодаря концертным выступлениям и записям, а впоследствии — и педагогической деятельности.

Дальнейшая жизнь каждого из этих пианистов сложилась по-разному. Не все остались на родине. Сложные социально-исторические события середины XX века побудили некоторых искать более приемлемые условия для жизни.

Геца Анда, начав утверждаться как пианист в Берлине, ощущал гнетущую атмосферу фашистской столицы. Он сумел уехать в Швейцарию, где завершил свое образование и принял гражданство этой страны. Имре Унгар, с успехом выступая в различных залах Европы, стран Ближнего Востока, США, пережив Вторую мировую войну в Голландии, в 1943 году вернулся в Венгрию, где продолжил свою концертную и педагогическую деятельность. Анни Фишер также вынуждена была во время войны уехать в Швецию, но в 1946 году вернулась в Будапешт, где с огромным успехом продолжила выступать, выезжая на гастроли в многие страны мира: Англию, Голландию, Францию, Швейцарию, СССР, а затем и Японию.

В то же время Эрвин Ниредьхази, начав свою исполнительскую деятельность в Венгрии, гастролируя с успехом в Европе, после блистательных выступлений в США не сумел (по его собственным словам) «преодолеть грязный мир музыкальной коммерции» и вынужден был поступить иллюстратором на кинофирму «Юнайтед артистс». В последующие годы музыкант вел жизнь бродячего музыканта, странствовал по Европе и Америке, изредка выступая, получая случайные заработки, не имея ни постоянного дома, ни инструмента. О нем быстро забыли, немногие наигранные им пластинки стали редкостью. Только в 1973 году друзья устроили ему концерт в Сан-Франциско, чтобы дать возможность немного заработать. Как пишут в своей книге «Современные пианисты» В. Григорьев и Я. Платек: «Запись этого концерта и составила одну сторону пластинки, а другую он наиграл в одной из частных студий в Лос-Анджелесе несколько месяцев спустя, запечатлев Балладу № 2, Ноктюрн, Прощание, две Легенды и еще несколько пьес Листа. Пластинка неожиданно превратилась в сенсацию, имела широкий резонанс» (цит. по: [1, с. 279–280]).

Дьердь Циффра настоящую известность получил в 1956 году, после выступлений в Вене и Париже. С тех пор он поселился во Франции, из Дьердя превратился в Жоржа, открыл в Версале свою школу, где известные педагоги ведут занятия с молодыми инструменталистами разных профессий, а раз в год проходит конкурс пианистов, носящий его имя. При этом свои связи с Венгрией музыкант не потерял, регулярно выс-

тупал в Будапеште, занимался с молодыми венгерскими пианистами. В 180 километрах от Парижа, в местечке Сенлиз, он приобрел старинное, полуразрушенное здание готической церкви и вложил все свои средства в ее реставрацию. В этом здании Циффра создал музыкальный центр — «Аудиторию имени Ф. Листа», где проходят концерты, выставки, курсы, работает постоянная музыкальная школа.

Дьердь Шандор также не вернулся на родину. Накануне войны после гастролей по Северной Европе и США он оказался в Южной Америке, где провел военные годы. После войны пианист остался жить в США, выступая на многих концертных площадках мира.

Однако, несмотря на рассредоточение венгерских пианистов в первой половине XX века по миру, их значение для венгерской фортепианной культуры оказалось весьма весомым. Каждый из них был воспитанником национальной школы, в своей концертной практике часто обращался к сочинениям венгерских композиторов. В педагогической деятельности молодые музыканты продолжали и развивали традиции своих учителей.

Исполнительский облик каждого из упомянутых пианистов складывался под воздействием различных факторов, а также претерпевал определенную эволюцию на протяжении их творческого пути. В значительной степени он проявился в тяготении к сочинениям того или иного композитора, музыкально-исторического стиля.

Так, в юности Ге́за Анда «обращал на себя внимание прежде всего “мануальной” одаренностью, и вплоть до середины 50-х годов его репертуар имел отчетливо выраженный виртуозный уклон. Редко кто из его сверстников исполнял с такой бравурностью и уверенностью труднейшие Вариации на тему Паганини Й. Брамса или эффектные пьесы Листа» [1, с. 13]. Но постепенно исполнительские предпочтения пианиста смещаются к творчеству В. А. Моцарта. Он многократно исполняет и записывает все моцартовские концерты, получая за эти записи международные премии. Ко многим концертам В. А. Моцарта Г. Анда написал собственные каденции, сочетающие стилистическую органичность с виртуозным блеском и мастерством. В своем исполнении пианист стремился донести до слушателей то, что было ему наиболее близко в творчестве этого гениального композитора — рельефность мелодии, ясность и чистоту фортепианной фактуры, непринужденное изящество, оптимистическую устремленность. Но вместе с тем критики отмечали, что искусству Г. Анды долгое время не хватало трепетности живого чувства, глубины эмоций, особенно в моменты драматических нагнетаний и кульминаций. Его не без оснований упрекали в холодной виртуозности, неоправданном ускорении темпов, манерности фразировки, чрезмерной расчетливости, призванной скрыть недостаток подлинной содержательности.

Тем не менее, этот пианист стал значительной фигурой в истории венгерской фортепианной школы. Он первым сыграл за один вечер все три фортепианных концерта Б. Бартока и впоследствии сделал их записи. В последние годы исполнительской деятельности Г. Анда значительно расширил свой репертуар. Он все чаще стал обращаться к Л. Бетховену (которого раньше почти не играл), к Ф. Шуберту, Р. Шуману, Й. Брамсу, Ф. Листу. Среди его записей — оба концерта Й. Брамса (с Г. Караяном), концерт Э. Грига, Вариации на тему вальса Диабелли Л. Бетховена, Фантазия до мажор, «Крейслериана», «Танцы давидсбюндлеров» Р. Шумана.

Исполнительская деятельность Дьердя Шандора обычно связывается с венгерской музыкой. Ему принадлежат интерпретации практически всех фортепианных сочинений Б. Бартока, З. Кодая, учениками которых был этот музыкант. Критики после его первых выступлений в США отмечали: «Молодой венгерский пианист показал не только безупречное и гибкое техническое мастерство; более важно, что он привнес в исполнение поэтический темперамент и глубину чувства, получившие выражение в изумительно красивом звуке. Барток едва ли мог мечтать о более проникновенном интерпретаторе, чем мистер Шандор» (цит. по: [1, с. 446]). Интерпретация пианистом музыки этих двух авторов принесла ему мировую известность; она и на родине артиста многими признана эталоном стилистической точности и достоверности в передаче самого духа музыки. Уже в начале тридцатых годов один из теоретиков (Геза Молнар) обратил внимание молодого пианиста на сочинения С. Прокофьева, который в то время был мало известен в Венгрии. В середине 60-х годов Шандор записал альбом, содержащий записи всех фортепианных сочинений С. Прокофьева (что так и осталось уникальным фактом в истории венгерского фортепианного исполнительства). В трактовке Д. Шандором музыки своего великого современника (по мнению критиков) проявились яркий темперамент, уверенное мастерство, фантазия. И в то же время «это не значит, конечно, что все в его прокофьевских записях идеально: подчас сказываются излишняя сухость, недостаток стихийной силы, масштабности, но многие эпизоды, особенно лирические, звучат на редкость обаятельно» [1, с. 446].

В своей исполнительской деятельности Д. Шандор не ограничивался музыкой XX века. В его репертуар входили концерты с оркестром Л. Бетховена, Й. Брамса, Ф. Шопена, Ф. Листа, С. Рахманинова, сонаты Й. Гайдна и В. Моцарта, сольные сочинения романтиков. И в обращении к музыке различных стилей проявлялись такие черты исполнительского стиля, как совершенное чувство конструкции, понимание и выполнение индивидуальных стилевых черт. В одной из рецензий отмечается:

«Артист в каждом случае умеет подобрать средства, соответствующие требованиям самой музыки — технику, динамику, колористику. Так, Итальянский концерт Баха он играет сурово и скорее объективно, звуком густым и полновесным, а затем удивляет всех исполнением “Ундины” Дебюсси, в которой чуть касается клавиатуры; Соната Бетховена (соч. 111) передается им с максимальной сдержанностью, которая в сопоставлении с вулканической силой, заложенной в этом произведении, дает ошеломляющий эффект; следом звучит с истинно демонической силой и раскованностью «Мефисто-вальс» Листа...» (цит. по: [1, с. 447]).

Подобное бережное отношение к авторскому тексту было свойственно и Иштвану Анталу, репертуар которого составляли преимущественно произведения композиторов XIX века. Вступив в период зрелости, артист преодолел свойственное ему ранее господство виртуозного начала в исполнительской манере. Его трактовки ряда произведений оказывались с годами одухотвореннее и тоньше. В последний период жизни репертуар И. Антала обогатился многими произведениями современной музыки. В частности, лишь отметив свое 60-летие, он впервые сыграл Второй концерт Б. Бартока — и сыграл, по мнению критиков, ярко и своеобразно.

Для Габора Габоса приоритет в выборе репертуара принадлежал сочинениям Ф. Листа и Б. Бартока. В трактовке этих произведений пианист достигал исключительной виртуозности и силы воздействия.

Юлиан Кароли, наоборот, с одинаковым успехом брался за исполнение произведений, самых различных по стилю, характеру, техническим задачам. Исследователи отмечают, что исполнительский стиль этого пианиста отличают элегантность интерпретаторской манеры, великолепная мелкая техника, тонкое чувство колорита, умение достигать ярких контрастных сопоставлений динамики, звука. Эти особенности и определили художественные результаты в том или ином репертуаре. При этом иногда происходило некоторое смещение привычных стилевых акцентов. Ф. Шопен у Кароли был близок к Ф. Листу по масштабной виртуозности и красочности, а его Ф. Лист, по мнению критиков, в свою очередь «симпатизировал» К. Дебюсси по своему импрессионистическому инструментальному колориту и лирической прозрачности. По-листовски, в большом виртуозном стиле звучали у пианиста и оба концерта Ф. Шопена, где на первый план выдвигался не мягкий лиризм, а романтическая приподнятость.

Ранний период творческой деятельности Эрвина Ниредьхази вызывал в высшей степени восторженные оценки. Его сравнивали с В. Моцартом, отмечали высочайший уровень технического мастерства, особую интеллигентность исполнительской манеры, тонкое понимание исполняемой музыки. Возвращение его на концертную эстраду после длитель-

ного перерыва высветило иные черты. И хотя исполнение пианистом сочинений Ф. Листа было небезупречно в техническом отношении, все же оно поразило слушателей своей масштабностью и естественностью. Критики писали: «Это большой пианизм, интенсивный и возвышенно лирический, а по динамическому диапазону, звуковой глубине и красочности ему немного не хватает, чтобы быть неправдоподобным» [1, с. 280].

Основой программ Имре Унгара были произведения Ф. Шопена и Л. Бетховена, но он также обращался к творчеству многих композиторов разных эпох — от И. С. Баха и Й. Гайдна до современников. В частности, Унгар был превосходным исполнителем «Венгерских крестьянских песен» и «Ночной музыки» Б. Бартока, «Танцев из Марошсека» З. Кодаи. В послевоенные годы И. Унгар концертировал с особой интенсивностью, демонстрируя глубокую сосредоточенность, проникновенность и подлинную самоотдачу в исполнении таких произведений, как сонаты Л. Бетховена, сонаты и экспромты Ф. Шуберта, Фантазия до мажор Р. Шумана, концерты Л. Бетховена, Р. Шумана и Й. Брамса. Иногда критики выражали неудовольствие слишком вольными темпами, *rubato*, излишней педализацией артиста, но все отдавали должное основательности и убеждающей уверенности его игры.

Характерными чертами исполнительского облика Анни Фишер были особая глубина и страстность переживания, высокая напряженность мысли, которые она вкладывала в свою игру. Отмечают также благородную поэтичность и непосредственность чувства, поразительное умение просто, без какой-либо внешней аффектации достигать редкой выразительности исполнения. Наконец, вспоминают ее необычайную целеустремленность, динамическую энергию, мужественную силу. Пианистическое мастерство Анни Фишер было безупречно. Для него характерно не столько техническое совершенство, сколько способность артистки без труда воплощать в звуках свои замыслы. «Точные, всегда выверенные темпы, острое чувство ритма, понимание внутренней динамики и логики развития музыки, способность “лепить форму” исполняемого произведения — вот достоинства, присущие ей в полной мере. Добавим сюда полнокровный, “открытый” звук, который как бы подчеркивает простоту и естественность ее исполнительской манеры, богатство динамических градаций, тембровую красочность, мягкость туше и педализации...» [1, с. 400].

Очень точно выразил свойства пианизма А. Фишер К. Аджемов, который воссоздал такой портрет венгерской пианистки: «Романтическое по своей природе искусство Анни Фишер глубоко самобытно и вместе с тем связано с традициями, восходящими к Ф. Листу. Умозрительность чужда ее исполнению, хотя его основу составляет глубоко и всесторонне изученный авторский текст. Разносторонне и вели-

колепно разработан пианизм Фишер. Равно впечатляет артикулированная мелкая и аккордовая техника. Пианистка еще до прикосновения к клавиатуре ощущает звуковой образ, а затем словно лепит звук, добиваясь выразительного тембрового многообразия. Непосредственно, чутко откликается она на каждую значительную интонацию, модуляцию, смены ритмического дыхания, причем частности трактовки у нее неразрывно связаны с целым. В исполнении А. Фишер привлекает и чарующая кантилена, и ораторская приподнятость, патетика. С особой силой талант артистки проявляется в сочинениях, насыщенных пафосом больших чувств. В ее интерпретации выявляется сокровенная сущность музыки. Поэтому одни и те же сочинения у нее каждый раз звучат по-новому. И в этом одна из причин того нетерпения, с которым мы ожидаем новых встреч с ее искусством» (цит. по: [1, с. 402–403]).

Репертуар Анни Фишер был не слишком широк, если судить по именам исполняемых ею композиторов. Она ограничивала себя почти исключительно сочинениями композиторов-классиков и романтиков. Исключение составляли лишь немногие сочинения К. Дебюсси и музыка ее соотечественника Б. Бартока. Но зато в избранной сфере она играла все или почти все. Особенно же удавались ей сочинения крупной формы — концерты, сонаты, вариационные циклы.

Еще один представитель венгерской фортепианной школы первой половины XX века — Лайош Хернади — пианист своеобразный и тонкий, по преимуществу мастер малой формы. Наиболее удавались ему классические миниатюры домоцартовской эпохи и родная венгерская музыка, особенно сочинения Б. Бартока, З. Кодаи. Незаурядную виртуозность пианист проявлял и в излюбленных им пьесах Ф. Листа, например, цикле «Венция и Неаполь». Там же, где для музыкальной образности были свойственны внутренний драматизм, сквозная драматургия, в игре Л. Хернади проступали черты салонности или холодный расчет.

Жоржа (Дьердя) Циффру музыкальные критики называли «фанатиком точности», «виртуозом педали», «акробатом рояля» и т. п. Ему при жизни нередко приходилось читать или слышать упреки в дурном вкусе и бессодержательной виртуозности ради виртуозности. Но эти качества оборачивались достоинствами в его интерпретации произведений Ф. Листа, исполнение которых отличалось особым эмоциональным напряжением, безудержной стремительностью и виртуозным блеском. Поэтому лучшими достижениями Циффры считают интерпретацию листовских романтических полонезов, этюдов, венгерских рапсодий, мефисто-вальсов, оперных транскрипций.

Меньше удавались пианисту крупные полотна Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена. При этом, что исполнял он их довольно уверенно, однако иногда ритмически неровно, внося элементы неожиданной и не всегда оправданной импровизационности, нередко как бы формально, отстранено, а то и небрежно. Наиболее близкими артистической манере Циффры оказались моцартовские и бетховенские миниатюры, исполняемые им с завидным изяществом и тонкостью; старинная музыка — Ж. Люлли, Ж. Рамо, Д. Скарлатти, Филипп Эмануэль Бах, И. Гуммель; наконец, произведения, близкие листовской традиции фортепианной музыки, например, балакиревский «Исламей», дважды записанный им на пластинку в оригинале и в собственной транскрипции.

Многие из венгерских пианистов, упоминаемые в данной статье, вели также и педагогическую деятельность. Благодаря этому они поддерживали и развивали традиции национальной фортепианной школы, обогатив их собственным исполнительским опытом, достижениями иных национальных культур. Одни преподавали в Венгрии, главным образом в Будапештской академии музыки, другие работали там, где оказались по воле судьбы. Так, Геза Анда вел занятия с молодыми музыкантами в Зальцбурге, Цюрихе, Люцерне, помогая своим ученикам находить свой путь в музыке. Дьердь Шандор начинал преподавать еще в Венгрии, после войны, затем, поселившись в США, работал в ряде университетов, а с 1981 года стал профессором Джульярдской школы в Нью-Йорке. Большое признание получила его книга «О фортепианной игре» («*On Piano Playing*»), в которой музыкант передал свое понимание сути исполнения музыки и сформулировал основные задания пианиста.

Иштван Антал несколько десятилетий занимал пост профессора Будапештской музыкальной академии, он воспитал в ее стенах немало лауреатов международных конкурсов. Профессором Будапештской музыкальной академии с 1945 года был Лайош Хернади, который вел занятия на многих семинарах и курсах, устраиваемых для молодых артистов. И не удивительно, что в искусстве ряда представителей венгерской пианистической молодежи заметно воздействие его индивидуальности. Многие из учеников Л. Хернади завоевали конкурсные лавры.

Немало сил отдавал музыкальной педагогике Ж. Циффра, открывший в Версале свою школу, приглашая туда молодых венгерских пианистов, а также занимаясь с ними во время посещения родины.

Обобщая результаты проведенного исследования, подчеркнем следующие положения.

Практически все венгерские пианисты первой трети XX века получили начальное образование на родине, которое они продолжили за рубежом. Начало их исполнительского пути было отмечено победами на различных конкурсах. Каждый из них на протяжении всей жизни вел активную концертную деятельность, охватившую многие страны Европы, Америки, Азии. После второй мировой войны некоторые артисты вернулись в Венгрию, иные остались в других странах, но не теряли тесной связи с национальной культурой. Многие из них вели преподавательскую деятельность. В концертном репертуаре венгерских пианистов неизменной константой были сочинения Ф. Листа, Б. Бартока, З. Кодаи и других венгерских композиторов. Каждый обладал неповторимым исполнительским обликом, составившим творческую индивидуальность пианиста.

Литература

1. Григорьев Л. Современные пианисты : Биографические очерки / Л. Григорьев, Я. Платек. — М. : Сов. композитор, 1985. — 472 с.
2. András B. Fischer Annie / B. András. — Budapest : Klasszikus és Jazz Kiadó, 2002. — 335 s.
3. Csepregi G. Képzletbeli gyakorlás, valóságos művészet / G. Csepregi. — New York-i találkozás Sándor Györggyel : Muzsika. — 2002. — Szeptember, 45. évf., no. 9. — S. 15.
4. Kiszely-Papp D. Dohnányi Ernő/D. Kiszely-Papp. — Budapest : M6gus, 2002. — 32 s.
5. Vázsonyi B. Dohnanyi Ernő / B. Vázsonyi. — Budapest : Zeneműkiadó, 1971. — 253 s.

Тонхаізер-Воеводіна О. В. Про творчу діяльність угорських піаністів — молодших сучасників С. Прокоф'єва. У статті узагальнюються відомості, що стосуються різних аспектів виконавської й педагогічної діяльності угорських піаністів у першій половині, середині XX століття.

Ключові слова: угорські піаністи, педагогічна діяльність, виконавство.

Тонхаізер-Воеводина О. В. О творческой деятельности венгерских пианистов — младших современников С. Прокофьева. В статье обобщаются сведения, касающиеся различных аспектов исполнительской и педагогической деятельности венгерских пианистов в первой половине, середине XX века.

Ключевые слова: венгерские пианисты, педагогическая деятельность, исполнительство.

Tonkhaiser-Voevodina O. On the creative activity of the hungarian pianist — younger contemporaries S. Prokofiev. This article summarizes information concerning various aspects of performance and educational activities of hungarian pianists in the first half, the middle of the twentieth century.

Keywords: hungarian pianist, teacher activities, performing.

**КОНКУРС МОЛОДЫХ ПИАНИСТОВ
НА РОДИНЕ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА
(СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ)**

В 2011 году весь музыкальный мир отмечает юбилей выдающегося русского композитора, пианиста и дирижера, знаменитого сына Донбасса, Сергея Сергеевича Прокофьева.

В Украине и других странах, с которыми связано имя мастера, прошли посвященные ему концерты, конкурсы, фестивали, увидели свет новые издания. В честь великого композитора в Донбассе уже много лет существует традиция проведения конкурса молодых пианистов на родине Сергея Прокофьева.

Однако до сих пор история создания данного конкурса не нашла отражение в музыковедческой литературе, как не уделено внимание его эволюции и специфике, проблемам и достижениям. Творческие итоги и статистику конкурса лишь отчасти отражают журналистские статьи, газетные рецензии на концерты, конкурсные буклеты. На сегодняшний день представляется *актуальным* осветить данную проблему в свете общих историко-культурологических тенденций развития музыкального искусства в нашем регионе.

Цель настоящей статьи — на основе документальных материалов раскрыть историю создания конкурса, проследить пути его развития, оценить перспективы, выявить значение в музыкальной культуре как Донецкого региона, так и всей Украины.

Донбассу повезло. Величайший композитор, пианист и дирижер XX века Сергей Сергеевич Прокофьев родился 23 апреля 1891 года в маленьком украинском селе Сонцовка (ныне Красное), совсем неподалеку от Донецка. Получив первоначальное музыкальное образование дома, он с 13 лет учился в Санкт-Петербургской консерватории, стал известен всему миру и умер в Москве, в один день со Сталиным — 5 марта 1953 года.

С. С. Прокофьев, безусловно, крупнейшая творческая и историческая фигура, рожденная на земле Донбасса, чья мировая слава не померкла и успешно выдержала испытание временем.

Донецкие конкурсы имени С. С. Прокофьева уже имеют свою славную историю.

1 октября 1990 вышло Распоряжение № 149-р, подписанное первым заместителем министра культуры УССР С. В. Колтунюком «О

проведении республиканского смотра-конкурса учащихся-пианистов музыкальных училищ, средних специальных музыкальных школ, посвященного 100-летию со дня рождения С. С. Прокофьева». В Распоряжении и Приложениях к нему утверждалось Положение о республиканском смотре-конкурсе и условия его проведения. В этих документах было заявлено, что целью конкурса является «совершенствование советской педагогической фортепианной школы».

В 1991 году, который в ознаменование 100-летия со дня рождения нашего великого земляка был объявлен ЮНЕСКО «Годом Прокофьева», с 13 по 18 апреля в Донецке впервые состоялся республиканский смотр-конкурс, получивший своё собственное имя — «Конкурс молодых пианистов на родине Сергея Прокофьева».

В те годы в Украине уже достаточно регулярно проводились смотры-конкурсы пианистов. Можно вспомнить республиканские смотры-конкурсы, посвященные П. И. Чайковскому — в Черкассах, Н. В. Лысенко — в Полтаве, С. В. Рахманинову — в Северодонецке и Херсоне. Но это были разовые, не имевшие своего продолжения музыкальные акции.

Масштабы и уровень донецкого музыкального форума превзошли все ожидания. Впервые у республиканского смотра-конкурса появились свой плакат, эмблема и буклет, вручались денежные призы победителям.

Серьезность намерений организаторов конкурса подчеркивало и авторитетность жюри, которое возглавил выдающийся пианист и педагог, народный артист СССР, заведующий «кафедрой Генриха Нейгауза» Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, профессор Евгений Малинин.

Остановимся на предыстории появления донецкого конкурса имени С. С. Прокофьева.

Весной 1990 года ректорат ДГМПИ — Донецкого государственного музыкально-педагогического института имени С. С. Прокофьева активно готовился к 100-летию выдающегося композитора.

С каждой кафедрой в ректорате отдельно обсуждался её возможный вклад в юбилейные праздничные мероприятия¹. Во время встречи с кафедрой специального фортепиано доцент В. Г. Бойков изложил перед руководством подробный план проведения республиканского конкурса пианистов, который следовало, в дальнейшем, сделать регулярным, что привлечет дополнительное внимание к городу Донецку,

¹ С 1986 по 1997 год Донецкую государственную музыкальную академию имени С. С. Прокофьева возглавлял ректор В. Л. Бахарев — заслуженный деятель искусств Украины, академик Петровской академии наук и искусств (Санкт-Петербург, Россия), кандидат педагогических наук, профессор.

к ДГМПИ и кафедре специального фортепиано. Проректор А. И. Шевченко, подводя итоги этого обсуждения, сказал, что необходимо поручить проведение конкурса кафедре специального фортепиано и назначить ответственным В. Г. Бойкова.

Необходимо уточнить, что в 1990 году ситуация с конкурсом имени С. С. Прокофьева была непростой. Возникла весьма острая «конкурсная» коллизия. Северодонецкое музыкальное училище, при активной поддержке заведующего кафедрой фортепиано Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского профессора И. М. Рябова, добивалось права на проведение этого конкурса. И руководство города, поддерживая идею конкурса, ходатайствовало о присвоении Северодонецкому музыкальному училищу имени С. С. Прокофьева. Это присвоение успешно состоялось.

Руководство ДГМПИ, при поддержке работников Министерства культуры УССР — С. М. Волкова и С. П. Шинкаренко, добились разрешения на проведение смотра-конкурса в Донецке (Распоряжение Министерства культуры УССР № 149-р). Помощь в осуществлении этой акции оказали также районные и городские партийных органы, которые в результате «перестроечных» веяний стали более демократичными. Согласно решению партийного собрания института на нужды конкурса использовались партийные деньги, районные и городские руководители помогали договариваться с типографиями. И, как результат, пресса очень активно освещала ход и итоги конкурса.

В 1990 году при подготовке конкурса оргкомитетом были предприняты и другие, весьма нестандартные шаги для привлечения внимания к Донецкому конкурсу и ДГМПИ имени С. С. Прокофьева. С некоторыми документами интересно и поучительно ознакомиться и сейчас.

Документ № 1

Обращение

**ко всем музыкантам, получившим образование
в Советском Союзе, и любителям музыки всех стран**

Совсем скоро, в апреле 1991 года мир отметит столетие со дня рождения Сергея Прокофьева. Гениальный композитор, классик XX века С. С. Прокофьев родился в России и принадлежит всему человечеству. Не кажется ли вам, что именно сейчас настало время создать Международное Общество Сергея Прокофьева, которое в течение короткого времени сумеет объединить в своих рядах легионы любителей музыки, ценителей балетного искусства и музыкантов-профессионалов — дирижеров, исполнителей-инструменталистов, артистов оперы и балета и, в первую очередь, десятки тысяч музыкантов — выходцев из России.

Созданное Общества будет способствовать сохранению связей музыкальной диаспоры с метрополией.

Судьба и музыка Сергея Прокофьева зовут к такому объединению!

Во главе Общества очень естественно было бы увидеть Мстислава Ростроповича.

Конечно, главной целью Общества являлась бы пропаганда творчества Прокофьева и всей музыки, рожденной в XX веке в России. Общество через Фонд Прокофьева могло бы оказывать помощь и поддержку музыкантам (и прежде всего российским) в любой части света. И очень хотелось бы надеяться, что среди всех высоких и благородных задач, которые будет решать Общество, будет и такая: содействие развитию Донецкого музыкально-педагогического института им. С. С. Прокофьева — одного из самых молодых музыкальных вузов СССР, основанного 20 лет назад на родине композитора.

Если этот призыв найдет отклик, а это обязательно должно произойти, то почему бы вам, дорогие коллеги и любители музыки, в качестве самой первой реакции, самого первого движения души не перевести некую сумму в адрес фирмы «Стейнвей» (рояли фирмы «Стейнвей», как мне кажется, идеально соответствуют фортепианному стилю и пианизму С. С. Прокофьева). И если это сделать быстро (а денег, я уверен, с избытком хватит и на скорую доставку инструмента), то первый Конкурс молодых пианистов на родине Сергея Прокофьева, который 13 апреля откроется в зале института им. С. Прокофьева, будет проведен на рояле, подаренном Обществом Сергея Прокофьева.

Такой красивой и знаменательной могла бы стать первая акция Общества.

В дальнейшем, благодаря содействию Общества, этот конкурс мог бы стать междунаrodnым.

*Вячеслав Бойков, член оргкомитета
конкурса молодых пианистов на родине*

С. Прокофьева.

340086 г. Донецк,

ул. Артема, 44, ДГМПИ им. С. С. Прокофьева

Р. С. Для всех музыкантов СССР сообщая, что Донецкое областное Отделение Фонда культуры СССР собирает средства на благоустройство места рождения и памятник Сергею Прокофьеву.

Р/с 702703, ОПЕРУ Жилсоцбанка г. Донецка, программа «Прокофьев».

К нашему большому сожалению, это письмо, отправленное 25.10.90 в редакцию журнала «Огонек», не было там опубликовано, причина чего кроется в пристальном внимании к «перестроечным» материалам, печатавшимся в первую очередь.

10.11.90 01—6/423

*Директору Черниговской фабрики
музыкальных инструментов
Председателю СТК
Председателю профсоюзного комитета*

В апреле 1991 года исполняется 100 лет со дня рождения Сергея Прокофьева — великого композитора XX века.

Празднование юбилея будет проходить под эгидой ЮНЕСКО, объявившего 1991 год Годом ПРОКОФЬЕВА. По данным ЮНЕСКО С. С. Прокофьев — самый исполняемый композитор нашего XX века.

С 13 по 18 апреля в Донецке будет проходить первый «Конкурс молодых пианистов на родине Сергея Прокофьева». Этот первый конкурс будет иметь республиканские масштабы, в дальнейшем предполагается его превращение в традиционный международный.

Оргкомитет конкурса предлагает вам стать спонсором этого крупного культурного мероприятия. В этом случае товарный знак и рекламные материалы фабрики, в том числе и на иностранном языке, будут напечатаны на официальном плакате и в буклете конкурса, которые, наряду с другими материалами конкурса, поступят во все крупнейшие газеты и журналы мира. Конкурс будет освещаться в республиканской печати, республиканском ТВ, УКРИНФОРМОМ.

Наконец, идея привлечения в качестве спонсора Черниговской фабрики музыкальных инструментов — красива и естественна.

Мы хотим восстановить традицию сотрудничества между ВУЗа-ми и музыкальной промышленностью. Когда-то студент Сергей Прокофьев, победив на конкурсе пианистов Санкт-Петербургской консерватории, получил в качестве приза рояль «Шредер» — от фирмы.

Оргкомитет конкурса имени С. С. Прокофьева рассчитывает на ваше участие в финансировании проведения конкурса, включая поставку в качестве главного приза одного-двух инструментов вашей фабрики для вручения победителям конкурса.

Это будет прекрасной рекламой вашей фирме!

Просим, по возможности, быстро ответить на наше предложение.

*Ректор ДГМПИ им. С.С. Прокофьева,
профессор*

В. Л. Бахарев,

Член оргкомитета конкурса, доцент

В. Г. Бойков

Это письмо, как и многие другие подобные письма-обращения, осталось без ответа. Черниговская мебельно-музыкальная фабрика имени П. П. Постышева ныне перестала существовать. Некоторые уцелевшие цеха этой, в прошлом большой и очень успешно работавшей на экспорт фабрики, занимаются не производством, а ремонтом и реставрацией старых инструментов². Промелькнули, оставшиеся незамеченными, уникальные наработки «ответственного организатора конкурса» — так был назван В. Г. Бойков в буклете конкурса, — как специальное гашение марок, проводившееся два дня на Главном почтамте Донецка, а также пробная серия юбилейного значка, посвященно-го 100-летию С. С. Прокофьева и конкурсу.

Были найдены спонсоры. Особая благодарность многопрофильной фирме «Экспресс-сервис» и благотворительному фонду «Арт-радон», щедрая помощь которых придала подлинный блеск и размах первому конкурсу.

Замечательный сольный концерт народного артиста СССР, профессора Евгения Малинина в концертном зале имени С. С. Прокофьева Донецкой областной филармонии поставил яркую точку при закрытии конкурса и заложил традицию концертных выступлений членов жюри.

Лауреатами первого конкурса стали Максим Канке (Хмельницкое музыкальное училище), Нана Мамаева (Харьковская ССМШи), Александра Чаплик (Одесская ССМШ им. П. Столярского), Элина Совгир (Днепродзержинское музыкальное училище) и Наталия Александрова (Дзержинское музыкальное училище), их дальнейшая творческая судьба сложилась очень успешно.

Конкурс стал традиционным, активно развивался — уточнялась программы отдельных номинаций, появилось деление на возрастные группы. Сотни юных пианистов Украины определили свою судьбу и стали профессиональными музыкантами. Лауреаты и призеры трех Всеукраинских «Конкурсов молодых пианистов на родине Сергея Прокофьева» успешно выступали на престижных международных музыкальных соревнованиях. Достаточно назвать имена победителей крупнейших международных конкурсов, ныне известных во всем мире пианистов — Алексея Емцова, Алексея Колтакова, Сергея Салова, Елены Титовой, самые первые победы к которым пришли в Донецке.

В работе жюри Всеукраинских конкурсов принимали участие известнейшие пианисты-педагоги Украины: заслуженные деятели искусств, профессора Виктор Макаров, Игорь Рябов, Александр Бугаев-

² Показательно, что в России восстановлена фирма «Шредер» — поставщик Двора Его Императорского Величества.

ский, Наталья Мельникова, Вячеслав Бойков; заслуженная артистка Украины, профессор Людмила Гинзбург; профессора Александр Витовский, Виктория Гончаренко; доценты Борис Архимович и Анатолий Харченко; заслуженные работники культуры Украины Татьяна Ким, Наталия Гриднева, Гарри Гельфгат и др.

Авторитет конкурса, опыт его организаторов дали основание превратить Всеукраинский конкурс в полномасштабный Международный, первый из которых состоялся в апреле 1999 года.

Почетным президентом жюри Первого Международного конкурса молодых пианистов на родине Сергея Прокофьева стал всемирно известный пианист, Президент Академии Русского искусства, народный артист СССР, профессор Николай Петров. В жюри работали крупнейшие музыканты Украины и стран Европы. После предварительного отбора к участию в конкурсе были допущены 114 молодых пианистов из 5 стран, которые состязались в четырех возрастных группах. Имена победителей этого конкурса стали широко известные в нашей стране и за рубежом: Валерия Мирош, Вадим Холоденко, Эльмар Гасанов, Карина Макагян, Катерина Куликова. Победители конкурса выступали на фестивалях в Норвегии, на Кипре, во Франции.

К настоящему моменту состоялось уже шесть Международных конкурсов, последний из которых с успехом был проведен в апреле юбилейного для композитора 2011 года. Открытия Международных конкурсов на родине Сергея Прокофьева начинаются выступлениями победителей предыдущих конкурсов с академическим симфоническим оркестром Донецкой филармонии. В международном жюри, которое трижды возглавлял один из самых известных пианистов мира, народный артист России, профессор Московской и Токийской консерваторий Алексей Наседкин, работали: заслуженный деятель искусств Белоруссии, профессор В. Нехаенко, ректор Дебреценской консерватории, профессор М. Дуффек (Венгрия), заслуженный деятель искусств Российской Федерации А. Рябов, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, заслуженный деятель культуры Польши М. Александров (Россия), лауреат международных конкурсов Л. Вайсман (США), известные музыканты Е. Осинская (Польша), Ким Ми Кьунг (Корея-Германия), Б. Архимович, В. Бойков, А. Бугаевский, Т. Ким, Н. Мельникова (все — Украина).

Доброй традицией стали концерты членов жюри в зале филармонии. Незабываемое впечатление произвели выступления Евгения Малягина, Николая Петрова, Алексея Наседкина.

Среди лауреатов конкурса такие известные исполнители, как У Цунь, Чень Цянь, Ван Ширан (Китай), А. Куликов (Россия), А. Калябынина, Н. Киселева, В. Кучеренко, М. Лавров, П. Мингалев, Л. Па-

ниева, Д. Писаренко, А. Чугай, А. Ясинский, А. Коваленко (Украина), молодые музыканты из Болгарии, Белоруссии, Кореи, других стран.

Высокий уровень участников Конкурса молодых пианистов на родине Сергея Прокофьева обеспечивается предварительным отбором, а качество лауреатов определяется достаточно строгим и принципиальным судейством. Это — одна из самых важных традиций конкурса. Высокие премии присуждаются далеко не всегда и не во всех группах, поэтому лауреаты Донецкого конкурса очень часто украшают списки победителей самых авторитетных международных конкурсов. Только за последние годы мы с радостью слышали о новых блестящих победах наших «прокофьевских лауреатов» — А. Колтакова, С. Салова, В. Мирош, В. Холоденко, К. Куликовой, Э. Гасанова, В. Кучеренко, А. Коваленко. Свое мастерство молодые пианисты имеют возможность продемонстрировать также на ежегодных концертах памяти С. С. Прокофьева, которые уже 11 раз проводились 5 марта в зале Донецкой областной филармонии.

Конкурс молодых пианистов на родине Сергея Прокофьева — один из восьми музыкальных конкурсов Украины, которые отвечают международным стандартам, член Ассоциации академических музыкальных конкурсов Украины (с 2001 года). В известном международном справочнике Густава Аллинга постоянно предоставляется информация о конкурсе.

Конкурсы молодых пианистов на родине Сергея Прокофьева всегда проходят при активном участии и поддержке Донецкой областной государственной администрации, областного управления культуры и туризма, Донецкого областного отделения Национального всеукраинского музыкального союза.

Спонсорскую помощь этому авторитетному празднику музыки традиционно обеспечивают ЗАО «Донгорбанк», Концерн «Данко», «Завод им. Ильича», концерн «АВК» и другие большие предприятия и меценаты региона.

Конкурс молодых пианистов на родине Сергея Прокофьева, известный далеко за пределами Украины, стал такой же визитной карточкой культурного лица Донбасса, как и традиционные международные фестивали «Звезды мирового балета», «Золотая корона», «Прокофьевская весна».

Орішук А. В. Конкурс молодих піаністів на батьківщині Сергія Прокоф'єва (сторінки історії). На підставі документальних матеріалів у статті розкривається історія виникнення конкурсу, прослідковується шлях його розвитку, виявляється значення для музичної культури як Донецького регіону, так і всієї України, відзначаються широкі міжнародні контакти.

Ключові слова: конкурс молодих піаністів, музична культура Донбасу, Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва, міжнародні контакти.

Оришук А. В. Конкурс молодых пианистов на родине Сергея Прокофьева (страницы истории). На основе документальных материалов в статье раскрывается история возникновения конкурса, прослеживается путь его развития, выявляется значение в музыкальной культуре как Донецкого региона, так и всей Украины, отмечаются широкие международные контакты.

Ключевые слова: конкурс молодых пианистов, музыкальная культура Донбасса, Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева, международные контакты.

Orischuk A. Competition for Young Pianists at home by Sergei Prokofiev (the pages of history). On the basis of documentary material in the article reveals the history of the competition, there is a path of its development, the value detected in the musical culture as the Donetsk region and the whole country, marked extensive international contacts.

Keywords: competition for young pianists, musical culture of the Donbass, Donetsk State Academy of Music named after S. S. Prokofiev, international contacts.

С. В. Тихий

**ГАРМОНІЯ В СИСТЕМІ МУЗИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ
СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА**

Серед видатних сучасників С. С. Прокоф'єва чільне місце посідає Станіслав Людкевич, особистість універсального обдарування, який займався питаннями музичної естетики протягом усієї своєї професійної діяльності. Він також у 1920–30-х роках викладав студентам Вищого Музичного Інституту імені М. В. Лисенка спеціальний курс музичної естетики, бо «серед музично-теоретичних предметів завжди найбільше уваги приділяв сольфеджіо, гармонії й музичній естетиці» [3, с. 17].

Актуальність даної розвідки зумовлена необхідністю дослідити музично-естетичні погляди С. Людкевича на гармонію та гармонічні засоби, що дозволить внести додатковий нюанс у строкату стилістичну панораму музики ХХ століття.

© С. В. Тихий, 2011

Основною джерельною базою статті є ґрунтовна публікація досліджень С. Людкевича у двох томах [3; 4]. Зокрема, перший том розпочинається розділом «Дослідження, статті, виступи з питань музичної естетики і стилістики» [3]. Проблеми музичної естетики висвітлюються також у статті з розділів «Дослідження й статті про музику і поезію», «Статті про українських композиторів» [3]. Вступна стаття Зеновії Штундер «С. Людкевич як музикознавець, фольклорист і музичний критик» [3] допомагає акцентувати увагу на принципово важливих положеннях наукового доробку видатного майстра.

До цього слід додати, що наукові ідеї та творчість С. Людкевича ставали предметом досліджень працівників кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Першою постала стаття одного з колишнього студентів С. Людкевича Віктора Козлова про драматургію форми його творів [2]. Потім з'явилося дослідження Юрія Булки про взаємозалежність ідейно-естетичної концепції та музичної форми у програмних творах С. Людкевича [1]. Аналогічні питання постійно цікавили Ярему Якубяка (також учень С. Людкевича), який постійно звертався до них на своїх заняттях з аналізу музичної форми та виклав їх і науково узагальнив у монографії «Микола Лисенко і Станіслав Людкевич» [5]. Разом з тим, міркування стосовно музичної естетики композиторів залишились поза увагою автора.

Питання музичної естетики С. Людкевича розглядаються у статті Ю. Булки, в якій дослідник виходить із рис стилю музики композитора, а тоді, відштовхуючись від них, методом реконструкції формулює основні естетичні положення. Ця методика не втрачає своєї актуальності і в наші часи, адже доробок галицького корифея як науковий, так і творчий, ще недостатньо досліджений. Зокрема, погляди С. Людкевича на гармонію в системі музично-естетичних зв'язків та їх значення досліджуються вперше.

У даній статті автор спирається на всі музикознавчі праці С. Людкевича, передовсім естетичні, де згадуються питання гармонії. Вона є першою спробою сучасної систематизації та оцінки всіх доступних його висловлювань на зазначену тему.

Отже, мета статті: дати належну оцінку значенню поглядів С. Людкевича для розвитку української галицької музичної культури і музикознавства в період між двома світовими війнами. Особлива увага приділяється його поглядам на викладання музичної естетики у Вищому Музичному Інституті імені М. Лисенка.

У статті «До деяких питань музичної естетики» [3, с. 198] Людкевич так окреслює коло її основних проблем:

- 1) питання пропорції та диспропорції (у будові, засобах музичних);
- 2) питання симетрії та асиметрії (значення тих категорій у музиці);
- 3) питання естетичної економії в музиці;
- 4) про можливість розмежування музичної форми й змісту;
- 5) естетика поодиноких компонентів музики: а) поняття краси тону; б) краса мелодії; в) гармонії; г) поліфонії;
- 6) вираження конфліктності засобами музики;
- 7) вираження комізму, гумору засобами музики.

Надалі розглядаються поняття краси звука та краси мелодії. Автор відзначає, що одне неможливе без другого.

3. Штундер згадує, що С. Людкевич «від початку 30-х рр. працював над двома підручниками — “Виклад науки гармонії” та “Основи музичної естетики”, однак роботу над ними так і не завершив» [3, с. 17]. Відтак виклад його думок стосовно стану досліджень гармонічних аспектів як сучасної йому, так і іншої музики містяться у багатьох його працях.

Також багато можна дізнатися шляхом аналізу музичної мови його власних музичних творів. Це може слугувати доповненням до тверджень композитора, положень та постулатів, висловлених у різних працях, а також роз'яснює важливі творчі принципи, які він не обґрунтував як музикознавець-теоретик.

Музичне мистецтво «оперує тонами і їх комбінаціями». Тому С. Людкевич у короткому конспективному викладі свого підручника «Основи музичної естетики» [3, с. 151–160] поділяє музичне мистецтво на: 1) ритміку; 2) «тон» («висота, краса і сила тону»); 3) мелодіку; 4) гармонію; 5) поліфонію (багатоголосся); 6) «кольористику».

Не оминає увагою С. Людкевич також асоціативні зв'язки певних музичних явищ і певних кольорів. Кожний великий простір асоціюється з синім кольором, мажорний акорд — з червоним, жовтим і синім; мінорний акорд — з помаранчевим, зеленим і індіго¹.

Кольори можуть бути яскравішими і більше приглушеними. Ця закономірність в першу чергу стосується тональностей. Композитор називає це явище «почуттям тонації»². Тональності без ключових знаків мають білий колір, чим далі в сторону дієзів — тим яскравіші і ясніші кольори, чим далі в сторону бемолів — тим кольори більш приглушені і

¹ Станіслав Людкевич був добре ознайомлений із різноманітними теоріями, що пов'язували музичний звук та певні кольори.

² Тут він розрізняє німецькі терміни «*Tonalität*» і «*Tonart*», а також польський «тонація».

темніші. Тому, на його думку, похоронні марші пишуться у бемольних тональностях³.

На думку С. Людкевича, мелодія та гармонія — явища рівнозначні, тому в мелодії можуть бути виражені гармонічні основи. Мелодії поділяються на 1) діатонічні та 2) акордові або гармонічні.

Одноголосна мелодія — це «найпростіший прояв музики як мистецтва» [3, с. 155]. Її «інтегральні чинники й умови» [там само] є:

- 1) зміна висоти тону;
- 2) більш чи менш виразна правильна ритміка;
- 3) тональна чи гармонічна основа — вона виявляється у русі мелодії по тонах певної висоти і координаті з тональністю.

Найменший об'єм мелодії повинен бути в межах кварта або квінти. Найбільш багаті в тональному плані мелодії мають обсяг октави, а посередині повинна бути тоніка. Коли мелодія має обсяг 2–3 октави, то це є перенос тонів або й цілих фраз на октаву вище чи нижче (приклад — «Heldenleben» Р. Штрауса). Отож, третя умова проявляється неоднаково ясно й не у всіх одноголосних мелодіях.

Мелодії, що виникли в епоху класицизму, вже в час панування гармонії, під впливом гармонії та в епоху панування гармонічного мислення, мають інші риси — в структурі таких мелодій закладена гармонічна логіка, а тому — майже однозначна гармонізація, з відносно невеликою кількістю варіантів.

З тонально-гармонічного боку С. Людкевич поділяє мелодії на повні і неповні. Повні — це такі мелодії, структура яких вказує на гармонічну основу та гармонізацію. Решта — неповні.

Усіх композиторів дослідник поділяє на мелодистів та їх протилежність — гармоністів. До мелодистів він відносить Ф. Шуберта, П. Чайковського, Ф. Шопена, Дж. Верді, Ф. Мендельсона. Їх характеризує те, що їхні мелодії вказують на логіку гармонічного розвитку. До гармоністів — передовсім Р. Вагнера, в якого переважає мелодика декламаційного типу, а відтак більшого значення набуває гармонія. У мелодистів головне виразове навантаження припадає на мелодію, а в гармоністів — на гармонічні ефекти.

Гомофонно-гармонічний тип викладу та «гармонічна гомофонія» є подібною до одноголосся, тому С. Людкевич вказує тут на те, що є наявною лише одна музична думка в одному голосі фактури, відтак на вторинну роль акордового супроводу, що не несе самостійного смис-

³ С. Людкевич має на увазі похоронний марш Ф. Шопена у *b-moll*. Втім, існує багато інших похоронних маршів, що написані у тональностях з меншою кількістю знаків, а також — діезних, в тому числі й в українській музиці.

лового навантаження. Саме тут найбільш показово помітні закони гармонії. Оскільки в супроводі в першу чергу на мажорному тризвуку, зрештою і на інших акордах, є можливість проводити різні ритмічні фігури, він стає естетичним чинником.

Гармонічний аналіз, за С. Людкевичем, це аналіз вертикалі, поліфонічний аналіз — лінеарності. Гармонічною основою будь-якої тональності він вважає тонічний тризвук, що дає можливість стабілізувати музичний розвиток та зупинитися на деякий час (якщо мова йде про фрагменти посередині музичного твору) та спокою взагалі (якщо йдеться про закінчення твору). У будь-якому музичному звуці відчувається певне напруження, тому тут є певний прояв якоїсь енергії. Рушійною силою гармонічного, а відтак і мелодичного руху в епохи класицизму та романтизму автор вважає наявність тяжіння та прагнення до розв'язання дисонансів у консонанси. Це вказує на те, С. Людкевич притримується поглядів своїх викладачів у Відні, в першу чергу — Александра фон Цемлінскі.

Подібно трактує дослідник і тональність. Вона проявляється, на його думку, у відповідності з почуттям тональності, оскільки в умовах атональності звуки мелодії є «поодинокі» і «відірвані», відсутнє тяжіння до єдиного тонального центру.

Основним елементом гармонії є акорд. Акорд справляє інтенсивніше та змістовне враження, ніж один звук. Гармонія оперує акордами, які є консонансами та дисонансами. Консонанси — це опозитивні самостійні акорди, на яких можна спочити, зупинитися. Дисонанси — це несамостійні акорди, які є посередниками між консонансами. На них не можна довго зупинятися. Однак протягом розвитку музичного мистецтва, особливо в ХХ столітті, дисонанси набувають все більшого значення і стають все більше самостійними.

При переході дисонансів у консонанси важливий мелодичний чинник — голоси повинні розв'язуватися у стійкі діатонічні звуки і згідно з тяжіннями. Крім цього, зустрічається еліпсис («розв'язування обманне» — термін С. Людкевича), при якому дисонанс переходить в інший дисонанс або несподівано розв'язується в якусь іншу тональність. Розв'язання дисонансу в консонанс означає відомий процес напруження і заспокоєння. Однак, коли дисонанс переходить в інший дисонанс — напруження триває і нікуди не зникає.

С. Людкевич констатує, що від початку 1930-х років у численних композиціях зустрічається багато нерозв'язаних дисонансів. Уже в романтиків є приклади нерозв'язаних дисонансів, зокрема, нерозв'язаний нонакорд. А в пізнішій музиці дисонанси починають відігравати все важливішу роль у гармонічному розвитку музичного твору. Тобто

він передбачає майбутню «емансипацію дисонансу»⁴, що мала місце від початку до середини ХХ століття, за влучним формулюванням А. Шьонберга

Музичне мистецтво оперує також почуттям і відчуттям тональності. С. Людкевич зазначає, що відчуття тональності є однаковим як в одноголосі, так і в багатоголосі, лише у багатоголосі сильніше виражені процеси альтерації та модуляції. Тому без гармонії музика не змогла би так яскраво виражати почуття.

Гармонія може бути простою або дуже складною, відповідно — спокійною або вишуканою. Дослідник вважає гармонію простою, коли оперують простими гармонічними функціями і є наявними не надто багато модуляцій, в інших випадках — «складною».

Серед ладів С. Людкевич на перше місце ставить мажор і мінор. Інші лади він трактує як «посередні стадії» між мажором і мінором, що показує його орієнтацію на віденський класицизм. Ця полярність та дуалістичний характер взаємовідносин мажорного та мінорного ладів найяскравіше проявляється в класичній гармонії. У музиці першої третини ХХ століття, на думку композитора, панує мажоро-мінор. Саме тому гармонія дає змогу найкраще виразити суть дуалістичного характеру музики.

Гармонія, на його погляд, — «наука синтетична», тобто при гармонічному аналізі, при сприйнятті гармонічних послідовностей на слух та при їх написанні композиторами слід враховувати багато різноманітних чинників, а не тільки акордову вертикаль. Музичний колорит створюється гармонічними засобами і саме акорди дають змогу створити різні нюанси, відтінки.

Акорд «в долині і вгорі»⁵ справляє різне враження. Акорди з тією самою будовою, побудовані від звука вгору є мажорні, а побудовані від того самого звука вниз — мінорні. Відповідно акорд, що побудований вгору від звука, на думку С. Людкевича, має набагато ясніше звучання. Акорд, що побудований вниз, робить похмуріше враження, ніж один звук. «Акорд мішаний» /термін С. Людкевича. — *Т. С./*, тобто в якому заданий звук знаходиться посередині акорду, що утворюється, є комбінацією темного і світлого. Тут є відчутними впливи вчення Гуго Рімана на побудову акорду, який вважав, що основний звук акорду може бути розташований як внизу, так і вгорі.

⁴ Див. Arnold Schönberg. *Structural Functions of Harmony*. — London, 1954 (цит. за: Arnold Schönberg. *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*. — Mainz, 1957. — S. 186).

⁵ Тобто побудований вгору або вниз від звука, або ж даний в оберненні. — *С. Т.*

Найбільше значення гармонії полягає у створенні тональної основи композиції та модуляціях. У мелодії модуляцію видно не відразу, а в гармонії — після двох акордів. Тут С. Людкевич є прихильником поглядів Ріхарда Штьора на гармонію в цілому та на модуляцію зокрема⁶.

Дуалізм мажору і мінору є специфікою гармонії. Порожню квінту можна трактувати як у мажорі, так і в мінорі, але перш за все ми повинні її розуміти в мажорі. Таким чином, С. Людкевич дотримується традиційних поглядів на те, що мажор вважається первинним ладом, а мінор — порівняно з ним вторинним і не визнає систему Пауля Гіндеміта щодо первинності мінору.

Кризу в гармонії, за С. Людкевичем, започаткував К. Дебюссі, оскільки він переважно оперував дисонансами і в своїй творчості нівелював усі правила гармонії попередників. Р. Вагнер започаткував збільшену потребу в дисонансі через введення перерваних каденцій, тобто нерозв'язання дисонансів. Таким чином, дослідник констатує, що всі спроби цілком нових методів для гармонії скінчилися нічим.

Отже, ставлення С. Людкевича до тоді новітніх і модерних течій та експериментів, наприклад до атональності та до додекафонії, в галузі гармонії було негативним, оскільки він як композитор і вчений вважав, що гармонія ще до кінця не вичерпала своїх виразових можливостей. Подальший розвиток музики в другій половині ХХ століття, велика кількість музичних творів, написаних у мажоро-мінорній ладовій системі та існування напрямку неоромантизму показали перспективність його думок та висновків.

Література

1. Булка Ю. П. Взаємозалежність ідейно-естетичної концепції та музичної форми в творчості С. Людкевича (на прикладі програмних творів) / Ю. Булка // Українське музикознавство : [зб. ст.] / [ред. колегія: Н. Горюхіна, І. Ляшенко та ін.] — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1988. — С. 21–32. — (Українське музикознавство; вип. 23).
2. Козлов В. М. Про драматургію форми в творчості С. Людкевича / В. М. Козлов // Українське музикознавство : [зб. ст.] / [ред. колегія: Н. Горюхіна, І. Ля-

⁶ Його найвідомішими працями в галузі викладання гармонії були: Stöhr, Richard. *Praktischer Leitfaden der Harmonielehre* [Практичні основи вчення про гармонію] / Stöhr, Richard. — Wien : Universal Edition, 1909. — 161 s. — (Universal-Edition ; 2013); Stöhr, Richard. *Praktische Modulationslehre* [Практичне вчення про модуляцію] / Stöhr, Richard. — Leipzig : C. F. W. Siegel, 1915. — 68 s.

- шенко та ін.]. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1983. — С. 56–70. — (Українське музикознавство; вип. 17).
3. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи : в 2-х томах / С. П. Людкевич / [упорядкування, редакція, переклади, вступна стаття і примітки З. Штундер]. — Львів : видавництво М. Коць; НАНУ, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1999. — 495 с. — (Серія: Історія української музики, вип. 5; т. 1).
 4. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи : в 2-х томах / С. П. Людкевич / [упорядкування, редакція, переклади, вступна стаття і примітки З. Штундер]. — Львів : видавництво М. Коць; НАНУ, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2000. — 815 с. — (Серія: Історія української музики, вип. 5; т. 2).
 5. Якуб'як Я. В. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : [монографія] / Я. В. Якуб'як / [ред. Н. М. Пузанкова]. — Львів: ДВЦ НТШ, 2003. — 264 с.

Тихий С. В. Гармонія в системі музичної естетики Станіслава Людкевича. У статті здійснена спроба з'ясувати основні засади і концептуальні основи поглядів С. Людкевича на гармонію з точки зору системи музичної естетики та висвітлити його науково-методичні погляди з позиції сучасного стану музикознавчої науки.

Ключові слова: Станіслав Людкевич, музична естетика, гармонія, мелодія, гомофонно-гармонічний тип викладу, тональність, акорд, музичний звук, тон, консонанс, дисонанс.

Тихий С. В. Гармония в системе музыкальной эстетики Станислава Людкевича. В статье осуществлена попытка выяснить основные положения и концептуальные основы взглядов С. Людкевича на гармонию с точки зрения системы музыкальной эстетики и раскрыть его научно-методические взгляды с позиции современного музыковедения.

Ключевые слова: Станислав Людкевич, музыкальная эстетика, гармония, мелодия, гомофонно-гармонический тип изложения, тональность, аккорд, музыкальный звук, тон, консонанс, диссонанс.

Tihyy S. Harmony in the system of musical aesthetics Stanislaus Lyudkevych. This article has a try to find out the fundamentals and conceptual framework of Lyudkevych's main points of view' on the harmony in the system of musical aesthetics, his methodological point of view from a position of modern musicology

Keywords: Stanislav Ludkevych, music aesthetics, harmony, melody, homophon-harmonic type, tonality, chord, music sound, tone, consonance, dissonance.

III. Твори С. С. Прокоф'єва в аспекті художньої інтерпретації

Т. В. Филатова, Н. Н. Бацюра

МУЗЫКА С. ПРОКОФЬЕВА В ИСПОЛНЕНИИ ОРКЕСТРОВ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: ТЕМБРОВЫЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Феномен тембровой интерпретации музыки С. Прокофьева формирует зону наибольшей свободы исполнительского творчества. Фортепианные опусы композитора прочитываются оркестрово, оркестровые исполняются камерным ансамблем, камерно-инструментальные — новым тембровым составом. Всякий раз сочинения поражают свежестью тембровой экспрессии, новизной исполнительской концепции. Тот факт, что сам автор мог и не предвидеть такого будущего, оказывается не столь важным. Изменяя тембровый антураж, музыка обрастает неожиданными оттенками смыслов, что обусловлено акустической природой тембра и аутентичной сферой его бытования. Переинтонирование создает собственную «алгебру семантических воздействий» (В. Медушевский).

Концертный репертуар оркестров народных инструментов Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева включает произведения композитора как важнейшую часть музыкального наследия XX века. Вместе с тем, обогащение репертуарного фонда коллективов музыкой С. Прокофьева, словно полифонически совмещенной с мировыми классическими шедеврами разных времён, становится еще одним весомым свидетельством академизации исполнительства.

Изучение тембровых аспектов интерпретации музыки С. Прокофьева в исполнении оркестров народных инструментов представляется весьма перспективной задачей. За несколько десятилетий аудиотеку переложений составили пьесы из фортепианных циклов «Сарказмы», «Мимолетности», фрагменты из оркестровой сюиты «Пушкиниана», «Классической симфонии», отдельные номера из балетов «Зо-

© Т. В. Филатова, Н. Н. Бацюра, 2011

лушка», «Ромео и Джульетта», оперы «Война и мир». Обратимся к некоторым исполнительским версиям двух именитых коллективов. В одном случае речь идет о переложениях для оркестра народных инструментов, ставшего лауреатом премии имени С. С. Прокофьева под руководством народного артиста Украины, профессора В. В. Воеводина. В другом случае — о новых тембровых прочтениях прокофьевской музыки камерным оркестром «Лик домер», уникальным ансамблем, не имеющим аналогов в мире, созданным заслуженным артистом Украины, профессором В. Н. Ивко.

Из ранних сочинений композитора, прошедших череду тембровых перевоплощений, отметим Юмористическое скерцо для четырех фаготов — произведение едва ли не уникальное в творческой биографии автора. Ни до, ни после 1912 года Прокофьев не ориентировал свою музыку на подобный инструментальный состав¹. В истории сценических премьер Юмористическое скерцо постигла та же участь, что и «Сарказмы», Токкату, Виолончельную балладу (ноябрь 1916 — Петроград; февраль 1917 — Москва). Всё без исключения эпатировало художественные вкусы музыкальной элиты, воспитанной на идеалах сверхчувственного искусства, мистических откровений и романтических томлений. И ничего странного в этом нет. Оставляя в стороне рассуждения об эстетике связи времён, диалектике традиционного и новаторского в музыке Прокофьева, отметим лишь важнейшие качества прокофьевской скерцозности. В ее глубинной сути — пародия, насмешка, неприятие романтической причудливости жанровых аналогов скерцо ушедшего столетия. Этот комплекс эмоциональных состояний с «отрицательным знаком» порой вырастает у композитора до открытого гротеска — зловещего и почти демонического (вспомним Скерцо из Пятой симфонии). В таком контексте вполне безобидное Юмористическое скерцо для четырех фаготов может восприниматься как скрытая ирония над романтическим прошлым жанра. Авторский выбор тембрового амплуа сочинения — явление предположительно той же мотивации. Впрочем, маленькая пьеса большого мастера не раз становилась объектом новых инструментальных переложений: для четырех саксофонов, ансамбля альтистов, и наконец, для оркестра народных инструментов.

В слуховых впечатлениях от различных версий есть слабоуловимый момент, когда восприятие нового тембрового звучания срастает-

¹ Краткое историческое предупреждение: первоначально пьеса возникла как фортепианная миниатюра, девятая в цикле *op.* 12, и только чуть позже по воле композитора и в его же редакции (*op.* 12, *bis*) была адресована ансамблю фаготистов.

ся с ощущением обновленного художественного целого, как будто музыка та же, но в чем-то совсем иная. Первоначало этих различий неустранимо. Оно — из области природы инструментальной краски. Органика тембра переводит лишенный всякого изящества холодный юмор скерцо для фаготов в уютную теплоту элегантного скерцо для альтов; утрированную иронию реплик саксофонов — в атмосферу блестящего, словно фейерверк, почти театрального звучания оркестра народных инструментов, с налетом русской скоморшьей традиции и даже оттенком сказочности.

Тембровый аспект исполнительской интерпретации демонстрирует наибольшие различия в преподнесении одной и той же музыки, близкой оригиналу разве что текстовыми соответствиями и регистровыми совпадениями. Не всегда нюансы обновления легко вычленимы из нотографической реальности, но они в ней потенциально заложены.

В Скерцо доминируют жанровые признаки моторики, ее токи идут не от стихии танцевальности первичных жанров — гавотов, вальсов, менуэтов, маршей, находящихся «по соседству», в опусном окружении пьесы. Природа моторики здесь иная, из вторичных жанров (скерцо, токката), а индивидуально-стилевое воплощение кроется в широко понимаемой остинатности. Энергия движения — ее эмоциональная первооснова, урбанистический стержень, пронизывающий музыку Прокофьева. Но этого, разумеется, недостаточно. Остинато обладает силой динамического, едва ли не магического очарования мощью, но сковано внутренней интонационной однородностью. Юмористические же эффекты основываются на контрастах. Такой контрастирующей тематической областью в Скерцо предстает инструментальная распевность. Казалось бы, контраст «моторика — распевность — моторика» закономерен, почти банален. Под силу ли ему воплощение юмористических задач? Очевидно, да... если он чрезмерно преувеличен, демонстративно нарочит. Разве может быть что-то красноречивее «кричащей» на *ff* инструментальной кантилены? Этого слаженного ревущего хора басов в обрамлении игровой моторики? Таким материалом заполнена форма, сложная трехчастная с серединой типа *trio*. Юмористические эффекты — повсюду: в рвущихся паузами коротких репликах, откровенно перечаших остинатному фону; в неукоснительной повторности звуков с «прихрамывающим» форшлагом на слабую долю; в имитационных переключках с интервалом вступления не традиционно-консонирующим, а напротив, утрированно-диссонантным; в тяжеловесной плотности хоральной фактуры *trio*; в остроте, почти ударной жесткости акцентов, вносящих особый сухой блеск.

Такова объективная реальность, уточним — реальность текстовая. В иной реальности, в *звучании* музыки всё субъективно — субъективен образ и его восприятие. Для его чуть заметного или даже существенного изменения исполнителям достаточно переакцентировать юмористические эффекты, подчеркнуть одни и погасить другие... или предложить третьи, из разряда агогики, штрихов или динамических нюансов. Что изменится, скажем, если взамен громкой отчетливости инструментальной кантилены фаготов в середине композиции возникнет сочная, глубокая, бархатная альтовая кантилена на *mp*? На самом деле изменится многое². Реализуется соблазн сыграть трио «всерьез», без юмора, как другую музыку, красивую и романтически окрашенную, опоэтизированную дыханием чувственности. Все приметы текста вроде бы к этому и располагают. Однако авторские ремарки говорят о певучей тяжеловесности, отягощенной вводимыми «не к месту» знаками инструментальной сигнальности. Молодому Прокофьеву чужда поэтизация романтических красот, полноты лирического чувства. Агрессивная антиромантическая позиция автора располагает скорее к «поэтизации банальности» этого чувства. Композитор словно удерживает кантиленный фрагмент пьесы в рамках сквозной саркастической эмоции, что соответствует новым исполнительским тенденциям того времени. Одну из них Т. Адорно назвал «аллергией к выразительности».

Каким образом способна сказаться замена камерного монотембрового состава оркестровым, объединяющим народные инструменты струнной и духовой природы с батареей ударных идеофонов и мембрафонов? Подобный ракурс тембрового прочтения пьесы открывает путь к стереофоничности инструментальных красок, мощи, сочности, объемности звучания, сравнимой по силе воздействия с симфоническим оркестром.

И все же оркестр народных инструментов наделяет музыку другими обертонами художественной выразительности. Сочетание металлической, реверберационности звука баянов, обладающего известным эффектом неравномерного запаздывания, с краткостью, сухостью звучания домр и балалаек, слитого в высотных и шумовых характеристиках, вызывает ассоциации с практикой «открытой сцены». Там тембры народных инструментов органично срослись с обстановкой театрального действия и стали частью его атрибутики: комических сюжетов, слов, персонажей, пантомимы, пластики, масок, костюмов, декораций. Пропитанность фольклорными интонациями, обрядовыми, песенными и танцевальными, является своеобразной сердцевиной

² Сравниваются партитуры пьесы для квартета фаготистов (редакция Р. Терехина) и для ансамбля альтистов (переложение Г. Безрукова).

музыкальной поэтики народного исполнительства. Неудивительно, что подобный темброво-ассоциативный шлейф сопровождает произведения, специально не ориентированные на какие-либо исконно русские традиции. Его мы ощущаем в переложении прокофьевского скерцо для оркестра народных инструментов³. В данной интерпретации феномен усилен звучанием металлических ударных, зримо воссоздающих картинки русского балаганного театра или сказочные страницы национальной оперной классики.

В предложенном «театре инструментальных звучаний» (Г. Дмитриев) главная роль отдана баянам. Нижняя тесситура тембровых баянов требует сильного напряжения меха, острой атаки, сгущения высотной и фоновой стороны звука из-за огромного воздушного давления, накапливаемого от небольшой частоты колебания язычка, что сообщает скерцо «хрипящие, ворчащие, рычащие» оттенки, с элементами легкого детонирования. В средней тесситуре тембр баянов обретает яркость, звонкость, открытость звучания, хорошо знакомую слушателю по практике фольклорного музицирования. Исчезает акварельность камерного письма, уступая место интенсивному оркестровому штриху. Утолщается мелодический рисунок, рассматриваемый как будто через увеличительное стекло. Звук обрастает густыми обертоновыми вибрациями, создающими огромные мелодические уплотнения. На несколько градусов повышается общий громкостный уровень. Ударные инструменты вместе со струнно-щипковыми дополняют ироничный колорит скерцо легким оттенком комичной народной сценки.

Фоно-рельефные взаимодействия оркестровых групп существенно меняются в трио. Ударные снимаются полностью. Из толщи оркестрового *tutti* прорывается мелодический голос домр и балалаек. Протяженность мелодического дыхания диктует смену артикуляции — *tremolo* вместо *pizzicato* крайних разделов сочинения. Авторские ремарки в тексте, адресованные фаготистам, указывают на тяжеловесность звучания, им легко следовать. Но для оркестра народных инструментов этот раздел — единственная в пьесе возможность раскрыть мастерство кантилены, хотя и не без ущерба юмористическому тону миниатюры. Звучание струнно-щипковых утолщается сочными дублировками баянов, ведущих мелодические линии параллельными терциями, секстами, трезвучиями, а вступление голосов имитирует прием «зачина и подхвата» из фольклорной вокальной практики. В итоге эмоциональный климат трио окрашивается в былинно-эпические тона.

³ Переложение выполнено Т. Петровой.

Реприза тесситурно выдержана в среднем, грудном регистре — зоне наиболее полного инструментального самовыражения. Здесь есть резервы и для осторожного, тихого, затаенного высказывания «вполголоса», и для демонстрации мощности крещендирования вплоть до кульминационной акцентности «последней точки» пьесы.

Влияние тембра на характер интерпретируемой музыки совершенно очевидно. Энергия выразительных свойств инструментов редактирует эмоциональный фон сочинения самым неожиданным образом: в альтернативной версии — инкрустирует юмористический тонус скерцо изяществом, пластикой, воображаемой близостью к хореографическому воплощению; в исполнении оркестра народных инструментов — обозначает почти незаметную связь с исконно русскими культурными традициями. В любой ситуации важно, что перевод музыки в новую шкалу тембов оказывается почвенным, не противоречащим художественному чувству образа.

К фортепианному циклу *op. 12*, состоящему из десяти миниатюр, оркестр народных инструментов обращался не однажды. В 2000 году со сцены Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева прозвучала заглавная пьеса цикла в переложении для оркестрового состава — «Марш»⁴. Музыка, еще более далекая от каких-либо намеков на национальный подтекст, предрасполагала к *академической интонации* коллектива. К тому же, о прокофьевском марше можно говорить как о лейтжанре, некоем авторском эстетико-стилевом фокусе, в котором сгущены все стихии движения, мускульной, напористо-динамичной энергии, с властным остинатным пульсом и монтажными контрастами. В Марше *op. 12*, по мнению исследователей, впервые и наиболее ярко обнаружили себя классицистские тенденции творчества композитора. Отсюда — особая сдержанность, сухость, даже аскетичность эмоционального климата, без «томных хрупкостей и хрустальностей», присущих «искусству мимоз» [1, с. 91]. Рисунок фактуры точен и лаконичен, артикуляционные приемы близки ударным.

Последнее из отмеченных качеств переведено оркестровым звучанием в разряд физически зримой осязаемости — в партию ударных. Тембр малого барабана акцентирует приметы военной сигнальности, а призрачно-хрустальный звон колокольчиков, вопреки авторской иронии, протесту против «томных хрупкостей», заставляет вспомнить о заглушенной маршем детской песенке.

⁴ Любопытно, что Маршем стала шестая Песенка из серии детских фортепианных пьес С. Прокофьева, посвященная В. Морозову. Помимо многочисленных фортепианных исполнительских версий Марша *op. 12*, хорошо известна камерная — для дуэта скрипки и фортепиано (Л. Коган, Н. Вальбер).

Монтажный принцип композиции усилен чередованием оркестровых групп. При этом нужно признать целесообразность регистровых смещений текста в переложении. К примеру, в среднем разделе экспозиции материал превышает порог «выразительной игры» (Н. Римский-Корсаков), взмывая октавой выше оригинала. В крайне высоком регистре звучание балалаек и домр вносит особые колористические акценты, приглушенно-напористые, надрывно-жесткие, металлические, добавляя театральную рельефность маршевому шествию. Той же цели служит контраст регистров, подчеркнутый резкими перепадами громкости от *fff* к *subito p* в коде пьесы.

Театрализованный отголосок «военной музыки» в марше Прокофьева оставляет в стороне то, что близко природе народных инструментов. Здесь нет ни танцевальности, ни песенной стихии, ни той бытовой атмосферы, к которой голоса народных инструментов открыты в наибольшей мере. Однако, именно в подобных обстоятельствах формируется важнейший процесс академизации исполнительства.

Из лирических страниц музыки композитора в репертуаре оркестра народных инструментов представлен Вальс из оперы «Война и мир»⁵. Вспомним, что сочинение не входило в первоначальный план оперы, а появилось в последующей редакции, в сцене бала у екатерининского вельможи, как утонченное воплощение возвышенных чувств. Оставаясь в мире инструментальной поэтики, свободной от приоритета слова (насколько это вообще возможно в опере), вальс, тем не менее, резонирует всей гаммой «женских» интонаций, характеризующих Наташу Ростову: становится отголоском прерывистого, взволнованного дыхания ее мелодических реплик, хрупких хроматических фраз, воплощением грации, изящества и изысканности.

Внутри театрального спектакля Вальс подчинен сценической режиссуре и обусловлен сюжетным развитием. Это отнюдь не вставной дивертисмент, легко вычлняемый из целого. Поэтому на композиционную структуру сочинения оказывают влияние внемузыкальные факторы, надобность которых ослабевает в ситуации концертного преподнесения пьесы отдельно от оперы. Возникают поводы для купюр текста, изъятия отдельных фрагментов и сокращения связок между разделами. Вальс как самостоятельная пьеса, без вокального дуэта, нуж-

⁵ Впоследствии он вошел в симфоническую сюиту «Вальсы» *op.* 110, наряду с фрагментами из балета «Золушка» и музыки к кинофильму «Лермонтов». Вальс издан в виде симфонической партитуры и камерного переложения А. Бирчанского, созданного для ансамбля скрипачей Большого театра под руководством Ю. Реентовича.

дается в композиционной организации, приближенной к типовым инструментальным стандартам гомофонных форм своего жанрового слоя, с арочной закругленностью и четким композиционным ритмом.

В исполнении оркестра народных инструментов лирический образ становится более земным, плотным, телесным. Солирующую функцию выполняют домры (вместо первых скрипок и гобоев в симфонической партитуре), аккомпанирующую — баяны. В диалоге оркестровых групп угадывается персонификация голосов участников любовного дуэта. Оркестровая пьеса продолжает излучать сигналы воображаемой близости театральной сцены. Тембр инструментов придает музыке эмоциональную открытость, особую чувственную выразительность, что в свою очередь убеждает слушателей в широте эмоционального воздействия народного оркестра, в правомерности нового тембрового преподнесения «подлинной жемчужины прокофьевского творчества» [2, с. 63].

Обратимся к творчеству другого, темброво однородного коллектива народных инструментов — камерного оркестра «Лик домер». Его репертуар включает сочинения Прокофьева наряду с музыкой разных эпох и стилей. Профессиональный уровень коллектива настолько высок, а эстетические переживания от исполняемых сочинений передаются с такой силой, что у почитателей не остается сомнений в уникальных возможностях оркестра, в огромных ресурсах освоения мирового музыкального наследия. Из прокофьевских опусов в исполнительский багаж «Лица домер» вошли несколько миниатюр из фортепианного цикла «Мимолетности» *op.* 22. Это, по словам Н. Мяковского, «как бы моментальные записи минутных настроений, капризных вспышек фантазии, моментов внезапного душевного средоточения или беспредметного лиризма; то это легкая шутка, как бы луч улыбки, то острый, неожиданно сорвавшийся афоризм, то взволнованно-негодующий порыв» (цит. по: [2, с. 58]).

Сравнение фортепианной, камерной и симфонической версий исполнения миниатюр вызывает ассоциации из разряда изобразительных: как будто карандашный рисунок сольных пьес просвечивает в тонких, мягких, полупрозрачных акварелях камерного письма и заливается ярким тоном крупного симфонического штриха⁶.

В камерно-оркестровом переложении третьей пьесы цикла скрытый импульс становится динамичным высказыванием, маска — характерным персонажем, мимолетность — жизнью художественного целого. В музыке царит лирика, завернутая в игривую шуточную оболочку. Взволнованное дыхание мелодических реплик, словно оборванных на

⁶ Переложение для симфонического оркестра выполнено Р. Баршаем, для камерного оркестра «Лик домер» — В. Ивко и Е. Милкой.

полуслове, усилено охватом практически всего звукового диапазона оркестра, в отличие от текста оригинала. Тембровое разделение голосов, тонкость громкостных градаций, быстрые волновые скольжения от низких тесситур к высоким создают пространственную глубину, значительно превышающую условия сольного исполнения.

Десятая пьеса цикла содержит множество текстовых нюансов, привлекательных для игры на струнно-щипковых инструментах: арпеджированные аккорды в виде восходящих тират, напоминающих прием бряцания, афористичность образов-масок, близких смеховой культуре народного театра. Тембры домр обостряют игровые контрасты пьесы, делают их еще более резкими и выпуклыми. Первый октавный скачок снабжен *glissando* — от нижнего, напряженно тремолирующего звука к легкому, короткому верхнему. Артикулирование прокофьевского *staccato* меняется от мягкого, отрывистого произношения до максимально краткого *pizzicato*. Оркестровые педали приобретают фактурную глубину благодаря слиянию голосов вторых домр и домр альтов. Отступления от оригинала чувствуются в звучании обращенных хореических мотивов — в перенесении акцента с первого звука на второй, синкопирующий, как в народном танце. Скерцозное изящество пьесы преподносится оркестром со свойственным ему артистическим блеском, техническим мастерством и высокой культурой интонирования.

Пятнадцатая мимолетность по характеру близка немногим страницам музыки композитора, выводящим за грань представлений о «солнечном Прокофьеве». В образных аллегориях, интонационных жесткостях, тематических конфликтах сквозит тревога и скрытый протест. Несмотря на миниатюрность пьесы, в ней свёрнута драматургия сонатной формы. Оппозиция неукротимого, механистичного движения, сметающего всё на своем пути, и лирической хрупкости вырастает до открытого противостояния. Динамические ресурсы формы лежат не только в области мотивного развития, но и в технике пропорционального канона с двойным ритмическим увеличением голосов. К этому процессу подключен весь оркестровый массив, он реагирует на крещендирование формы ростом громкости оркестрового *tutti*, на тематические контрасты — гибкостью интонирования и артикуляции. В результате мимолетность предстает в звучании оркестра как мастерски сделанная вещь, драматические резервы которой выявлены силой исполнительского творчества.

К юбилею Прокофьева камерным оркестром «Лик домер» была осуществлена запись нового альбома, в который вошли избранные пьесы из цикла «Мимолетности». Наряду с упомянутыми выше миниатюрами, коллектив исполнил четырнадцатую мимолетность, наметив тем самым возможные творческие перспективы. Будем надеяться, что

в исполнении оркестров народных инструментов нам предстоит услышать еще немало новых тембровых версий сочинений, ставших музыкальной классикой XX столетия.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева : монография / В. Дельсон. — М. : Сов. композитор, 1973. — 285 с.
3. Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма : исследование / Г. Дмитриев. — М. : Сов. композитор, 1981. — 176 с.
4. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование / В. Медушевский. — М. : Композитор, 1993. — 267 с.
5. Филатова Т. Тембровая интерпретация художественного образа: «Юмористическое скерцо» С. Прокофьева / Т. Филатова, Н. Пшеничный // Художественный образ в исполнительском искусстве : сб. ст. / [ред.-сост. А. Глазунов]. — Магнитогорск : Магнитогос. консерватория, 2004. — С. 45–53.

Филатова Т. В., Бацора Н. М. Музыка С. Прокоф'єва у виконанні оркестрів народних інструментів: темброві аспекти художньої інтерпретації. У статті вивчається вплив тембру на характер музики в процесі її художньої інтерпретації, пропонується аналіз виконавських версій творів С. С. Прокоф'єва на прикладі творчості двох колективів: оркестра народних інструментів Донецької державної музичної академії імені С. Прокоф'єва та камерного оркестру «Лик домер».

Ключові слова: народні інструменти, оркестрове перекладення, темброва інтерпретація.

Филатова Т. В., Бацора Н. Н. Музыка С. Прокофьева в исполнении оркестров народных инструментов: тембровые аспекты художественной интерпретации. В статье изучается влияние тембра на характер музыки в процессе ее художественной интерпретации, предлагается анализ исполнительских версий сочинений С. Прокофьева на примере творчества двух коллективов: оркестра народных инструментов Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева и камерного оркестра «Лик домер».

Ключевые слова: народные инструменты, оркестровое переложение, тембровая интерпретация.

Filatova T., Batsura N. Prokofiev's music performed by orchestras of folk instruments: timbre aspects of art interpretation. This article studies the impact of timbre on the character of the music in the process of its artistic interpretation, offers an analysis of performing versions of works by Prokofiev for example of two creative collectives: the orchestra of folk instruments of Donetsk State Music Academy of Prokofiev and chamber orchestra «Face of domras».

Keywords: folk instruments, orchestral transposition, timbre interpretation.

**ПОСЛЕДНЯЯ СИМФОНИЯ С. ПРОКОФЬЕВА
(ИЗ ОПЫТА ИНТЕРПРЕТАЦИИ)**

Интерпретация, как метод постижения художественного смысла музыкального произведения, включает ряд разновидностей [7]. В настоящей статье мы ограничимся двумя ее наиболее известными формами: *музыковедческой* и *исполнительской* интерпретацией.

Объектом для исследования будет последнее полностью завершенное сочинение С. Прокофьева — Седьмая симфония (1952).

Ряд исследователей, преимущественно зарубежные, а в последнее время и российские, считают, что «прозрачная простота» поздних сочинений С. Прокофьева (включая Седьмую симфонию) есть не что иное, как вынужденная уступка композитора натиску музыкальной правящей бюрократии, в 1948 году обвинившей его в «крайней формалистичности» и «надуманных сумбурных громыханиях» [3, с. 618]. Однако, даже если принять данную точку зрения, она никак не может быть отнесена к последней симфонии С. Прокофьева, кажущаяся простота которой совсем иного рода.

Обратимся к тем ее музыковедческим характеристикам, содержание которых обогащает наши представления о движении творческой мысли композитора. Приведем некоторые из наиболее показательных точек зрения на Седьмую симфонию, расположив их в хронологическом порядке. При этом учитываем, что некоторые из более ранних суждений об этом произведении, возможно, и даже скорее всего были известны авторам последующих оценок.

Первая из таких характеристик принадлежит самому композитору. С. Прокофьев дал ее 21 ноября 1952 года в радиопередаче для зарубежного слушателя: «Эту симфонию я назвал юношеской. Я назвал ее так потому, что симфония <...> навеяна мыслями о радости пути молодежи моей Родины. Духовная красота и сила советской молодежи, жизнерадостность и устремленность вперед, в будущее — вот что хотелось мне отразить» (цит. по: [6, с. 587–588]).

Явно учитывая и даже почти цитируя приведенную позицию автора, Л. Ауэрбах в предисловии к изданной в 1959 году партитуре Седьмой симфонии отмечает, что в финале «особенно много связей с об-

разом советской молодежи — активно-деятельной, веселой, жизнерадостной» [2, с. 3]. Однако, столь узко очерченная «молодежная» направленность творческой мысли композитора выглядит, конечно же, значительным упрощением. Эта характеристика отражает только одну, хотя и, безусловно, значимую сторону богатого образного спектра сочинения.

Следует напомнить, что С. Прокофьев создавал это произведение в 1951–1952 годах, в завершающие годы сталинизма. Возможно, что высказанными словами он как бы оберегает себя от нежелательных журналистских оценок музыки. Примечательно, что приведенная авторская оценка содержания Седьмой симфонии транслировалась только по радио и только для *зарубежного* слушателя. К тому же название «юношеская» (которое прозвучало бы естественно по аналогии с «Классической симфонией») отсутствует в партитуре.

«В творческом пути Сергея Сергеевича Прокофьева Седьмая симфония — большая и значительная веха», — указывает А. Шнитке (1959). Она «как бы подводит итог всем его идейно-художественным исканиям» [10, с. 230]. И далее: «Образное содержание симфонии глубоко и многообразно. Ее музыка жизнелюбива, оптимистична. Многие страницы симфонии посвящены образам искрящейся юности, одинаково прекрасной и в своих неутомимых исканиях, в активной творческой борьбе, и в сфере чистой проникновенной лирики, в раздумье, в моментах отдыха и беззаботной веселости» [там же, с. 233]. Особого внимания заслуживают тонкие наблюдения автора статьи над организацией четырехчастного цикла Седьмой симфонии как художественно-го целого, к которой мы еще вернемся.

Обратимся к позиции С. Слонимского (1964). Сравнивая с предшествующей Шестой симфонией, он подчеркивает, что «в целом замысел Седьмой симфонии иной: это подчеркнуто камерная, сольная песнь о юности, о счастье наших дней и романтической поэзии будущего, о мечтах и надеждах» [8, с. 111]. В этом «композиторском» взгляде на музыку другого автора привлекает стремление мыслить «вместе с композитором». Нам также представляется очевидным, что С. Прокофьеву в Седьмой симфонии хотелось обязательно создать нечто «совершенно иное» по сравнению со всей своей предшествующей музыкой в жанре симфонии.

М. Тараканов отмечает (1968), что «свежесть и непосредственность музыки симфонии, ее тонкость и чистота, сочетающиеся с бурлящей энергией действия, воплощены простыми музыкальными средствами. Все эти качества могут связываться с образами детской жизни, всегда привлекавшей внимание композитора» [9, с. 366]. В трактовку замыс-

ла композитора здесь привносится оттенок ретроспективности, что, с точки зрения эволюции музыковедческих «прочтений» сочинения, представляется очень показательным.

По мнению И. Нестьева (1973): «Автор отнесся к этой партитуре с особой нежностью, выразив в ней возвышенную поэзию лирических раздумий, светлую печаль воспоминаний. Первоначально задуманная как “симфония для юношества”, она превратилась в современную лирико-эпическую поэму, тонко раскрывающую мир автора и многих его современников» [6, с. 587]. В этом высказывании прослеживается *предполагаемое* исследователем движение творческой мысли композитора от темы юношества к более высокому уровню обобщения всего жизненного пути. Хотя завершающая часть наблюдения («многих его современников»), напоминающая о бытовавших в советское время музыковедческих штампах, несколько снижает его научность ценность.

Новый нюанс содержится в суждении И. Вишневецкого (2009): «Вслед за “Зимним костром” и многими частями “На страже мира” Седьмая симфония — третье произведение, обращенное к аудитории младшего возраста. Возвращение в детский рай позволяло Прокофьеву снять объективный трагизм собственного положения» [3, с. 659].

С нашей точки зрения, приведенная подборка характеристик различной направленности Седьмой симфонии С. Прокофьева отражает определенную эволюцию в понимании отечественными исследователями последнего крупного сочинения композитора: от несколько прямолинейной привязанности к «детской теме» к причинной связи музыкального образа с мироощущением композитора в последние годы жизни.

Важная черта, и, можно сказать, доминанта этого мироощущения прослеживается в дневниках С. Рихтера. После Пятой симфонии «Прокофьев становится композитором “в возрасте”, — пишет пианист. — Началось последнее действие его жизни. Так чувствовалось в музыке. Очень высокое. Может быть, самое высокое... Но последнее...» [5, с. 81]. Особенности этого, так называемого «позднего стиля» в Седьмой симфонии С. Прокофьева и будут в центре наших последующих наблюдений.

В последнее десятилетие в отечественном музыковедении усилилось внимание к анализу художественно-созидательных психологических и собственных музыкально-творческих механизмов позднего периода творчества композиторов. Вошел в практику и соответствующий термин: *поздний стиль композитора*. По определению Н. Савицкой: «Поздний стиль — это новый, специфически окрашенный модус ин-

дивидуального художественного сознания, который принципиально отличается от предшествующих эволюционных этапов утонченностью, ясностью, “аристократизмом” высказывания; это наиболее интимная психологическая структура, сверхсложная художественная система, которая творится в определенном обществе современником определенной эпохи, ровесником определенной генерации. <...> Многим поздним опусам свойственна атмосфера возвышенности, которая органически соединяется с определенной сдержанностью в использовании выразительного арсенала; аскетизмом или как логическим следствием осознанной художественной экономии» [7, с. 257]¹.

Созданные выдающимися музыкантами *исполнительские прочтения* Седьмой симфонии являются не менее важным, нежели музыковедческие версии, источником информации об эволюции понимания этого музыкального произведения. Нами избраны две исполнительские версии Седьмой симфонии: запись исполнения Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио под управлением С. Самосуда (1953) и запись исполнения *Orchestre National de France* под управлением М. Ростроповича (1986).

Эти исполнения разделяют не только более тридцати лет, но и главное — направленность в исполнительских решениях. Различия хорошо прослушиваются сразу же, в трактовке начальной темы симфонии, которая в нашем и коллективно устоявшемся восприятии стала знаком-презентатором этого произведения. С этой точки зрения ее можно сравнить с эпитафией, подлинное значение которого для слушателя раскрывается постепенно.

Из множества характеристик нас, в контексте «позднего стиля», привлекли слова И. Нестьева: «Печально задумчивая главная тема первой части <...> звучит подобно русской протяжной песне. <...> Ей присущ доверительный, открыто исповеднический тон» [7, с. 589]. Заметим, что характеристика «исповеднический» в существующих концепциях «позднего стиля композитора» раскрывает одну из его характерных черт.

Оркестровка начального темброво объемного унисона на *cis* одновременно рассчитана композитором и на эффект сигнального включения в тему-мелодию (протяженность в два такта звучания на *mf* медных духовых), и на передачу особого выразительного качества, напоминающего звучание крупного колокола, которое словно удаляется в широком пространстве (звучание протяженностью в один такт фортепиано и арфы на *f*).

¹ Перевод с украинского мой. — В. А.

Этим включением дан знак высокого интонационного обобщения. Возникают ассоциации с по-русски трактованной колокольностью, а отсюда — и со стоящим за ней русским образом мира.

В трактовке С. Самосуда начальный «колокол» звучит отчетливо и почти натуралистически. Ему отвечает щемящая распевность печального хора струнных. В трактовке М. Ростроповича вступительный инструментальный унисон акцентирован, но звучит уже в характере вступающего за этим пения струнных. Главная тема сочинения в этой трактовке звучит тише, нежели у С. Самосуда, затаенно и нежно, льется неторопливо и более свободно.

По мнению М. Арановского, С. Прокофьев «был в первую очередь создателем музыкального материала, который появлялся у него как из рога изобилия. И лишь тогда, когда материала набиралось достаточно, он находил ему подходящую форму существования. Прокофьев был *композитором* в этимологически прямом смысле этого слова, то есть тем человеком, который *компонирует* целое» [1, с. 314].

Думается, что такой «монтажный» по способу «делания музыки» творческий процесс никогда не был для композитора препятствием в достижении искомого творческого результата — музыкального произведения как художественного целого. Напротив, он изначально предполагал определенный допуск создаваемого музыкального материала для объединения в произведение-целое.

В экспозиции первой части Седьмой симфонии использованы три темы. Дополняющие по смыслу одна другую главная и побочная темы сочетаются подобно запеву и припеву. Можно даже предположить, что начальная тема была задумана композитором уже в логически сопряженной паре с эпически возвышенной, но лирической в своей основе темой побочной партии, изложенной в светлом Фа мажоре.

Заключительная партия представлена очень красивой, завораживающе загадочной «темой сказки и сказочника». Из уст последнего предельно ясно «сообщается» о завершении экспозиции и предвещается о грядущей разработке.

С нашей точки зрения, сочетанием этих трех тем определяется направленность и существо лирической по замыслу концепции Седьмой симфонии. После темы-эпиграфа (главная тема) с началом звучания побочной темы как бы открывается широкое интонационное пространство, потенциально склонное к дальнейшему расширению. Второе, кульминационное проведение побочной темы обогащается тембровой роскошью сопровождения. Ее звучание неожиданно прерывается включением словно извне появившейся «сказочной» заключительной темы.

Представленными в экспозиции тремя темами, причем расположенными в том же порядке, определяется тематическое содержание разработки и репризы первой части, которая замыкается обрамлением, построенном на интонациях начальной темы симфонии.

Главной темой в трактовке С. Самосуда уже предвещается строгость «эпической истины» в теме побочной партии. Степенное движение в экспозиции лишь незначительно раскрепощается и ускоряется в беге шестнадцатых, разделяющем сферы главной и побочной партий.

Иначе решена экспозиция первой части симфонии в трактовке М. Ростроповича. Серединным бегом шестнадцатых драматизируется и учащается музыкальное «дыхание», звучание доводится до рельефного форте, как это и предполагается в партитуре. Побочная тема звучит как выросшая из нежной лирики главной темы песня-гимн, достигающая хоровой кульминации во втором проведении. В итоге экспозиция выстраивается М. Ростроповичем как крупная драматургически рельефная эмоциональная волна со сказочным резюме в завершении.

В рассматриваемых прочтениях исполнителями экспозиции первой части симфонии вырисовываются общие подходы к пониманию прокофьевского текста: более «объективный», лирико-эпический у С. Самосуда и «поэзный», лирико-драматический у М. Ростроповича. Такое понимание прокофьевской интонации распространяется затем на весь четырехчастный цикл произведения.

С нашей точки зрения в музыковедческой литературе недостаточное внимание уделяется заключительной теме экспозиции первой части. Выше мы назвали ее «темой сказки и сказочника». Мелодико-тематические интонации звучат на фоне постоянного вкрадчивого биевания восьмых (трезвучные аккорды у струнных). В художественном подтексте здесь уже присутствует образ объективно текущего «линейного» времени.

Участие этого образа в драматургии симфонии очень показательное. В его наличии — одна из черт позднего стиля композитора. В дальнейшем образ «линейного» времени прочерчивается пунктиром через всю симфонию вплоть до ее завершающих тактов.

В третьей части (*Andante*) светлые лирически окрашенные раздумья в крайних разделах трехчастной формы отвечают элегической распевности главной темы из первой части симфонии. Тема же среднего раздела формы повторностью в мелодии на одном звуке, последующим ее зигзагообразным развертыванием (фагот соло) противопоставит распевной сфере. Мелодия этой темы оказывается словно «загипнотизированной» остинато восьмых у контрабасов.

В обеих рассматриваемых нами исполнительских трактовках темы среднего раздела «дирижирующим» голосом в двухслойной фактуре оказывается именно эта, равномерная и настороженная поступь остинато восьмых у струнных. Здесь мы слышим отчетливое напоминание об образе объективно текущего «линейного времени».

Вторая и четвертая части Седьмой симфонии написаны в подвижных темпах: *Allegretto* ⇒ *Allegro* во второй части, *Vivace* в финале.

Согласно распространенному мнению, вальс второй части симфонии активностью, «воздушностью» музыкального движения переключает нас в праздничную атмосферу юношеского или детского мироощущения. Мы же обращаем внимание на смысловую объемность вальсового движения, которое, в своем завораживающем кружении, переключает нас в различные эмоциональные миры.

Самые крупные музыкальные события «непраздничного характера» в вальсе — это первый эпизод (*Più mosso* от ц. 27) и кода (от ц. 64)². В обоих случаях происходит нагнетание громкости и интенсивности музыкального движения при повторности ведущей ритмо-формулы. Вальсовое кружение становится интонационным императивом, оно заставляет кружиться все сильнее и, в итоге, как бы насильно «закруживает» участников танца. Выражает ли данное музыкальное решение чувство праздничности? Вряд ли можно однозначно ответить на данный вопрос.

Эффект «непраздничного характера» менее прослушивается в трактовке С. Самосуда. Роль выраженной вальсовым ритмом «токкаты» не столь значительна, поскольку вся вторая часть симфонии здесь исполняется приблизительно в едином темпе. В трактовке М. Ростроповича драматургический контур второй части вылеплен значительно рельефнее. Начало вальса и в ее экспозиции, и в репризе исполняется нарочито замедленно, как бы под впечатлением лирического окончания первой части симфонии. Такое решение темпо-ритма и рекомендуется в партитуре. Оба выделенных нами фрагмента с нагнетанием движения (первый эпизод и кода) жестко артикуляционно проакцентированы. В кажущуюся безмятежной атмосферу вальса привносится тревожное начало.

В быстром финале (*Vivace*) так же, как и во второй части симфонии, драматургически выделен средний маршевый эпизод. Этот фрагмент финала снова трактуется исполнителями по-разному. В трактовке С. Самосуда он исполняется подвижно, в трактовке М. Ростропо-

² Партитура Симфонии № 7 С. Прокофьева. — М. : Музгиз, 1959.

вича темп здесь существенно замедляется, и музыка марша теряет свой бодрый, «пионерский» характер.

Но главное музыкальное событие финала — это, конечно же, завершающая финал реминисценция тем побочной и заключительной партии из первой части симфонии. Побочная партия из первой части звучит здесь особенно возвышенно. Но завершает все произведение выступающая в значении *резюме* «тема сказки и сказочника» из первой части. Благодаря обновленной, еще более звончатой, чем в первой части, оркестровке этой темы, отмеченный нами образ «линейного времени» (постоянство движения восьмыми) дополняется звучанием «курантов времени» (С. Слонимский).

В трактовке М. Ростроповича финал звучит значительно медленнее (общее время звучания 9.31), чем в трактовке С. Самосуда (общее время звучания 7.56). Соответственно, медленнее и более распевно, нежели у С. Самосуда, проводится итоговая реминисценция тем первой части симфонии. В результате исполнительская версия М. Ростроповича в большей степени, нежели версия С. Самосуда, приближает нас к восприятию черт позднего стиля композитора.

В позднем стиле, отмечает А. Кудряшов, композитор «неизбежно начинает обобщать, подытоживать свой путь, возвращаться к ранним творческим истокам. <...> В этом стремлении обнаруживается прообраз *циклического времени*, будто бы всплывающий из архаических глубин психики, из далекого “прасознания”. Но, с другой стороны, *линейное время*, которое в преклонном возрасте напоминает о себе каждый день, заставляет работать художественное сознание в “режиме” поиска ответа на вопрос: “а что же там, дальше?”, и интуиция эта постоянно устремлена в будущее. Парадоксальное сочетание двух образов времени в одном творческом сознании является глубинной предпосылкой для появления позднего стиля» [4, с. 200].

В Седьмой симфонии С. Прокофьева мы прослеживаем подобное взаимодействие образов циклического (тема молодости, юношества, детства) и линейного времени. Линейное время трактуется в симфонии как прерванное. По словам М. Тараканова, в завершающих тактах «как будто композитор прощается со своим сочинением, его образы окутываются дымкой, медленно исчезают» [9, с. 401–402]. Но, быть может, это прощание не только с музыкальным произведением?

Литература

1. Арановский М. Рукопись в структуре творческого процесса. Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества / М. Г. Арановский. — М.: Композитор, 2009. — 243 с.

2. Ауэрбах Л. Предисловие в партитуре Симфонии № 7 С. Прокофьева / Л. Ауэрбах. — М.: Музгиз, 1959. — С. 3–5.
3. Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев / Игорь Вишневецкий. — М.: Молодая гвардия, 2009. — 703 с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: серия биограф.; вып. 1200).
4. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XIX вв.: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств / А. Ю. Кудряшов. — Санкт-Петербург–Москва–Краснодар: Планета музыки, 2008. — 428 с.
5. Монсенжон Бруно. Рихтер. Диалоги. Дневники / Б. Монсенжон. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. — 480 с., ил.
6. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьев / И. В. Нестьев. — [2-е перераб. и доп. изд.]. — М.: Сов. композитор, 1973. — 664 с.
7. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості: монографія / Н. Савицька. — Львів: Сполом, 2008. — 320 с.
8. Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева. Опыт исследования / С. М. Слонимский. — М.-Л.: Музыка, 1964. — 230 с.
9. Тараканов М. Е. Стиль симфоний Прокофьева / М. Е. Тараканов. — М.: Музыка, 1968. — 432 с.
10. Шнитке А. Седьмая симфония С. С. Прокофьева / А. Г. Шнитке // Очерки по теоретическому музыкознанию. — Л.: Музгиз, 1959. — С. 230–260.

Артеменко В. М. Остання симфонія С. Прокоф'єва (з досвіду інтерпретації).

Сьома симфонія С. Прокоф'єва розглядається в контексті особливостей пізнього стилю композитора. Як матеріал для інтерпретації та узагальнень залучаються музикознавчі оцінки цього твору та його виконавські версії.

Ключові слова: пізній стиль композитора, музична подія, музикознавча інтерпретація, виконавська інтерпретація, лінійний та циклічний час.

Артеменко В. Н. Последняя симфония С. Прокофьева (из опыта интерпретации). Седьмая симфония С. Прокофьева рассматривается в контексте особенностей позднего стиля композитора. В качестве материала для интерпретации и обобщений привлекаются музыковедческие оценки этого произведения и его исполнительские версии.

Ключевые слова: поздний стиль композитора, музыкальное событие, музыковедческая интерпретация, исполнительская интерпретация, линейное и циклическое время.

Artemenko V. The S. Prokofiev's last symphony (from the experience of the interpretation). The Seventh symphony of S. Prokofiev is considered in the context of the features of the late style of the composer. As a material for interpretation and generalizations are involved musicological assessment of this work and his performing version.

Keywords: late style of the composer, musical event, musicological interpretation, performing interpretation, linear and cyclic time.

**ФОРТЕПИАННЫЕ ВЕРСИИ СЮИТЫ «ШУТ»
С. ПРОКОФЬЕВА:
К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Фортепианное наследие С. Прокофьева поражает своей масштабностью и жанровым разнообразием: сонаты, концерты, сюиты, циклы пьес, отдельные миниатюры. И это не случайно. Получив двойное музыкальное образование как композитор и пианист, Прокофьев многие годы вёл активную исполнительскую деятельность, гастролировал в различных странах мира, снискав себе славу «Паганини рояля».

Значительно обогатив фортепианную литературу XX века, он вместе с тем обошёл стороной такую обширную область фортепианной музыки как дуэтные ансамбли, хотя в юные годы с удовольствием музицировал в четыре руки.

В автобиографии композитора встречаются несколько упоминаний об ансамблевой игре. В детстве — музицирование с матерью, а в консерваторские годы — с Н. Мясковским. «Мясковский всегда играл в левой руке, упорно отказываясь от правой. <...> мы играли пятаую симфонию Глазунова, потом седьмую Бетховена, «Шехерезаду» Римского-Корсакова, потом несколько раз сыграли «Серенаду» Регера и т. д. <...> словом, играли запойно» [8, с. 378]. «Мы <...> охотно играли в четыре руки Глазунова, Штрауса, Дебюсси (всё так удобно ложилось под пальцы)» [8, с. 526].

Может быть, воспоминания о совместной игре способствовали созданию в 1923 году единственного сочинения для фортепианного ансамбля — обработки вальсов Ф. Шуберта для двух фортепиано. Тремя годами ранее сюита из вальсов была предназначена для исполнения на одном инструменте. Затем Прокофьев, увлечённый идеей новых звуковых комплексов, переработал первый вариант и «перекладывая, не удержался, подсыпал всяких контрапунктов и украшений» [6, с. 194].

Видимо, тембральные возможности двух роялей увлекали композитора. Известно, что в 1952 году появились наброски Концерта для двух фортепиано и струнного оркестра, но, к сожалению, болезнь помешала осуществлению планов и ор. 133 так и не был завершён.

Однако потребности концертной и педагогической практики в современном педагогическом репертуаре были восполнены рядом ярких

обработок произведений С. Прокофьева для фортепианного дуэта различных типов, сделанных исполнителями-пианистами. Это сюита-фантазия «Золушка» для двух фортепиано (обр. А. Готлиба), избранные фрагменты из этого балета (обр. М. Плетнёва), миниатюрная сюита из трёх пьес с тем же названием для фортепиано в четыре руки (обр. А. Кондратьева); Сюита из балета «Шут» для фортепиано в четыре руки (обр. А. Бубельникова) — двенадцать пьес, а также для двух фортепиано (обр. В. Самолётова) — пять пьес; Симфоническая сказка «Петя и волк» для фортепиано в четыре руки и чтеца (обр. В. Блока) и др.

Рассмотрение особенностей фортепианных версий сюиты «Шут» А. Бубельникова для одного фортепиано в четыре руки и В. Самолётова для двух фортепиано, а также определение ряда ансамблевых проблем, связанных с исполнительским воплощением рельефных образных характеристик прокофьевского сочинения, являются целью данной статьи.

Обе версии оркестровой сюиты были осуществлены пианистами, играющими в фортепианном дуэте и реально осознающими все нюансы ансамблевого взаимодействия.

Концертная обработка для двух фортепиано В. Самолётова была издана в 1980 году¹. Автор многих переложений для фортепианного ансамбля Валерий Петрович Самолётов (1937) владеет обширным концертным репертуаром в этом жанре камерного музицирования. Программы, подготовленные совместно с пианистом В. П. Стародубровским, в 80-е годы XX века звучали во многих концертных залах бывшего СССР, были записаны на пластинки, транслировались по центральному телевидению. В этом составе дуэт представил несколько премьер сочинений Б. Чайковского и других композиторов. В последующие годы партнёрами по ансамблю у В. Самолётова были талантливые лауреаты международных конкурсов А. Стародубровский, А. Дубов, Д. Гроцкий. В настоящее время профессор кафедры камерного ансамбля и квартета РАМ им. Гнесиных В. П. Самолётов совмещает педагогическую работу с концертной деятельностью [9]. Исполняя труднейшие произведения для фортепианного дуэта, он покоряет слушателей виртуозной техникой и ансамблевой чуткостью. Почти в каждой программе концерта звучит музыка С. Прокофьева в обработке В. Самолётова: Сюита из оперы «Война и мир» или номера из сюиты «Шут».

Фамилия автора четырёхручной обработки менее известна широкому кругу музыкантов. Аарон Соломонович Бубельников (1911–1989)

¹ Прокофьев С. Сюита из балета «Шут» / С. Прокофьев; конц. обраб. для двух фп. В. Самолётова. — М. : Музыка, 1980. — 56 с. (ноты).

был профессором Ленинградской консерватории, оперным дирижером. Известно, что А. Бубельников получил основательную фортепианную подготовку в классе профессора П. А. Серебрякова. Он не избрал путь концертирующего пианиста, реализовав свой талант в камерном творчестве, стал прекрасным аккомпаниатором и ансамблистом. Стремление к расширению концертного репертуара подвигло его на создание переложений для фортепианного ансамбля. Среди них Э. Вилла-Лобос «Бразильская бахиана», Ж. Бизе «Концертная сюита», М. Равель «Альборада» и др. [10]. Сюита из балета «Шут» была издана в 1983 году².

В педагогическом и концертном репертуарах используются оба варианта авторских обработок симфонической сюиты, продлевая жизненный путь оригинального сочинения С. Прокофьева.

Для артистического воплощения определённого образа необходимо ясное представление о его индивидуальных свойствах. Содержание «Шута» (в оригинале «Сказка про шута семерых шутов перешутившего») знакомо далеко немногим.

Обратимся к истории возникновения одноактного балета, идея создания которого принадлежала С. Дягилеву. Интерес импресарио «Русских сезонов» в Париже к этому виду театрального действия объяснялся рядом причин, основную из них справедливо отмечает И. Несетев в работе «Дягилев и музыкальный театр XX века»: «Преобладание балетных постановок позволило дягилевскому театру исключить проблему “языкового барьера”; хореографические спектакли, лишённые словесных текстов, легко воспринимались зарубежной публикой...» [5, с. 12]. Прокофьев вместе с Дягилевым создали либретто спектакля по мотивам русских сказок А. Афанасьева.

В перипетии сюжета вводится чудесная плетка, будто бы оживляющая мёртвых, которая, естественно, не воскрешает убитых шутиных жен. Есть сцена с переодеванием Шута в женщину, обворожившую Купца. В дальнейшем оборотистый озорник обманным путём подсовывает вместо себя козу. Затем огорченный купец, поверивший в превращение молодой жены в козу, тормозит её до смерти, надеясь на обратный результат. И в заключении ловкий Шут вымогает у Купца выкуп.

Сказка о деревенском шутике, получившем деньги и перехитрившем богатого купца и семерых односельчан, увлекла двадцатичетырёхлетнего композитора. По наставлению Дягилева, Прокофьев изучал сборники народных мелодий, для обогащения русским национальным колоритом сочинения, которое писалось «лег-

² Прокофьев С. Сюита из балета «Шут» / С. Прокофьев, обраб. для фп. в 4 руки А. Бубельникова. — Л. : Музыка, 1983. — 151 с. (ноты).

ко, весело и занозисто» [5, с. 132]. Премьера балета состоялась в Париже (1921), по некоторым причинам спектакль просуществовал недолго. Через год композитор сделал симфоническую сюиту «Шут» (*op. 21-bis*).

Четырёхручный вариант сюиты А. Бубельникова является точным переложением двенадцати номеров оригинальной партитуры. В. Самолётов отобрал пять наиболее насыщенных драматическим действием пьес. Он исключил два антракта № 5 и № 10, портретные зарисовки № 4 («Шут, переодетый молодухой») и № 9 («Молодуха оборотилась козлухой»), а также ещё три номера, контрастирующих стремительному развитию сюжетной линии. № 7 («Приезд Купца, танец поклонов и выбор невесты») и № 8 («В спальне у купца») или отображающих второстепенные персонажи № 6 («Танец шутиных дочерей»). Вероятно, он руководствовался стремлением показа энергии движения во всех его проявлениях, будь-то конфликтная ситуация № 3 («Шуты убивают своих жен» и № 4 «Ссора Шута с купцом»), или представление танцевального действия: подскоков, притоптывания или вихревого кружения как в № 2 («Танец шутиных жен») и в № 5 («Заключительный танец»).

Желание автора этой обработки максимально приблизить звучание двух роялей к тембровому разнообразию оркестра и усовершенствовать поиски звуковой мощи выявилось в насыщении фактуры обеих партий виртуозными пассажами двойными нотами, аккордовыми скачками и октавным дублированием голосов. В партитуре пьес часто используется приём синхронного движения аккордов в партиях обеих рук у двух пианистов, который требует свободного владения собранным положением руки, позволяющего использование всех пальцев с одинаковой интенсивностью.

Звучание двух роялей в нюансах от *f* до *fff* достаточно насыщено, поэтому пианистам необходимо продуманное использование динамических возможностей инструментов. Иначе, в общем звуковом шуме может потеряться смысл самой музыки. Создавая интерпретацию пьес в процессе репетиционной работы, ансамблисты могут сознательно расслоить динамику, выверив её в каждой партии. Она может быть детальной (тематической, фразировочной и т. д.) и общей, охватывающей крупные разделы.

В первом номере сюиты «Шут со своею шутихою» главные персонажи характеризуются распевно-лирическими темами в приглушённом звучании. «Живописуя» эти образы, исполнителям следует отталкиваться от национальных особенностей вокально-речевого интонирования. В самолётовской версии эта пьеса представляет собой обра-

зец виртуозной миниатюры, напоминающий листовские обработки. Мелодический голос, исполняемый поочерёдно двумя участниками ансамбля, сохраняя протяжность напева, окутывается квартовыми и терцовыми пассажами в партии первого рояля и хроматическим аккордовым сползанием и восхождением в партии *Secondo*. На протяжении двух страниц партитуры обработки выдерживается нюанс *pp*.

Потребуется немало усилий каждому пианисту и ансамблю в целом для достижения необходимого звукового колорита. Важным компонентом исполнения является внимательное вслушивание в микродинамику ведения мелодии, чтобы чутким сопровождением оттенить её интонационную выразительность.

Исполнение пяти номеров двухрояльной версии под силу опытному ансамблю пианистов, обладающих не только виртуозной подвижностью пальцев, но и яркой, артистичной подачей интерпретируемых произведений, а также наделённых способностью сиюминутного реагирования на музыкальные реплики партнёра.

Важным достоинством обработки А. Бубельникова является продуманное распределение материала между партиями *Prima* и *Secondo*. Расположение музыкальной фактуры на клавиатуре не причиняет неудобства двум пианистам сидящим за одним инструментом.

В четырёхручном варианте сюиты одной из основных задач исполнителей становится воссоздание широкой палитры оркестровых красок с помощью разнообразных тембров одного рояля в нюансах *mf*, *f*, и *ff*.

Гипертрофия звучания, от зычных возгласов-вскриков в остигатных повторах в пьесе № 3 («Шуты убивают своих жён»), до грузного притопывания и разнузданной весёлости в пьесе № 2 («Танец шутиных жён»), отражена в оркестре группой медных духовых и звоном тарелок. Ансамблистам здесь уместно напомнить замечание Прокофьева, отражённое в его дневнике: «Слушая “Шута” из ложи <...> я в первый раз услышал трубы и тромбоны достаточно громко, т. е. как им надлежит звучать» [7, с. 171]. В интерпретации отрицательных персонажей, пианистам необходимо сфокусировать слуховое внимание на жёстком, кое-где грубоватом фортепианном звучании, применяя зафиксированную конструкцию кисти и пружинно чёткий рисунок движения рук.

В музыкальных характеристиках Шута и Шутихи основой звуковой ткани становится мелодический рисунок. В оркестре исполнение темы начинает фагот, затем её продолжение звучит у гобоя. В. Самолётов и А. Бубельников представили своё видение разделения фактуры между партиями.

Сравним две версии:

1. Обработка В. Самолётова.

Un poco andante

pp

p

pp

2. Обработка А. Бубельникова.

Un poco andante

p

fp

Un poco andante

p

В первом варианте одной из главных проблем ансамблистов является выверенность баланса между многозвучной аккомпанирующей фактурой и одноголосной мелодией в нюансе *p* и *pp*. Во втором, несмотря на визуальную прозрачность фактуры, двум пианистам необходима дифференциация штрихов и плотности нажатия пальцев на клавиатуру, чтобы на одном инструменте ясно прослушивался каждый тембр ансамблевой партитуры.

В музыке балета образы массового действия переплетаются с портретными зарисовками, что, несомненно, отражается на ансамблевом фортепианном звучании. Например, в портретной характеристике из пьесы № 4 («Шут переодетый молодухой») желательно передать последовательность определённого типа движения персонажа через точное соблюдение всех мелких лиг. Подчёркивая в сопровождении колыхания диссонансирующих аккордов на *pp*, а в мелодии жеманное окончание во фразах, можно рельефно показать ироничный образ кокетничающей Молодухи.

Использование правой педали в бубельниковской версии очень ограничено. Поэтому от исполнителя партии *secondo*, отвечающего в

четырёхручном дуэте за педализацию, требуется соединение не только баса, но и связывание широких скачков в партии *prima*.

Учитывая, что ритмика Прокофьева в целом очень динамична, и воздействует на слушателя посредством соединения энергии движения с другими элементами музыки, ансамблистам необходимо определить ритмическое движение, которое должно стать особым для каждой из двенадцати пьес сюиты. Исполнителям предоставляется возможность пофантазировать в нахождении наиболее рельефных выразительных приёмов: упругость цезур, различные виды штрихов, акцентов и т. д., выделение броских ритмоформул, связанных с изображением поступи, мимики, жестикуляции. Стимулом к воплощению образности является зримость музыки Прокофьева вообще, а тем более написанной к балетному спектаклю. Например, в пьесе «Шут со своею шутихою» в среднем разделе (ц. 8–14) в сценическом действии происходит якобы убийство и возрождение шутихи. Для создания атмосферы переполоха можно после *ff* сделать небольшое ускорение темпа в партии *secondo*, при условии чётко выдержанного пунктирного ритма, движение которого подхватывается исполнителем партии *prima*. Экспрессия возгласов-вскриков в правой руке этой партии будет более впечатляющей, если исполнитель не забудет об усилении динамики. В ц. 13 необходимо вернуться к первоначальному темпу этого раздела (*Allegro*) и тихо жалобно сыграть одноголосную тему в первой партии, поддерживаемую лёгкими стонущими восьмыми во второй партии.

В создании художественной интерпретации рассмотренных обработок, особая роль отводится метроритму. В большинстве пьес сюиты «Шут» ритмическое оstinato становится ядром индивидуальной характеристики облика героев и сущности их действий. Поэтому участникам ансамбля необходимо стремиться к сохранению ритмической основы, варьируя ее в деталях и добиваться мобильности исполнения упругих ритмических конструкций.

В представленных редакторских версиях прокофьевского сочинения сохранено многоцветие колористических возможностей симфонического оркестра. Поэтому исполнителям необходимо ясное слуховое представление инструментовки партитуры и стремление к воспроизведению её тембрального разнообразия. Только в этом случае ансамблевая работа приведёт к убедительному результату, обогатит творческое воображение исполнителей, будет способствовать совершенствованию пианистического мастерства.

Литература

1. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев / И. Вишневецкий. — М. : Молодая гвардия, 2009. — 736 с.
2. Друскин М. Музыкальный театр Прокофьева / М. Друскин // Избранное. — М. : Сов. композитор, 1981. — С. 212–226.

3. Лаврик Н. Транскрипції симфонічних казок С. С. Прокоф'єва: педагогічний аспект / Н. Лаврик, Н. Строчан // С. Прокоф'єв і сучасність : Тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції вузів мистецтв 22–24 квітня 1996 р. — Донецьк, 1996. — С. 61–62.
4. Мартынов И. С. Прокофьев. Жизнь и творчество / И. Мартынов. — М. : Музыка, 1974. — 600 с.
5. Нестьев И. Дягилев и музыкальный театр XX века / И. Нестьев. — М. : Музыка, 1994. — 222 с.
6. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева / И. Нестьев. — М. : Музыка, 1973. — 664 с.
7. Прокофьев С. Дневник (1907–1933) Вокруг «шута» и немного «апельсинов» / С. Прокофьев. — Муз. академия. — 2003. — № 2. — С. 164–175.
8. Прокофьев С. Автобиография / С. Прокофьев. — М. : Сов. композитор, 1973. — 703 с.
9. Самолетов Валерий Петрович [Электронный ресурс] // Российская академия музыки им. Гнесиных. — Режим доступа : <http://www.gnesin-academy.ru/professor-det.php?ProfID=294>.
10. Бубельников, Аарон Соломонович [Электронный ресурс] // Издательство Композитор. — Режим доступа : http://www.compozitor.spb.ru/catalogue_editions/the_usual/index.php?SECTION_ID=2132&ELEMENT_ID=17056.

Лаврик Н. І. Фортепіанні версії сюїти «Шут» С. Прокоф'єва: до проблеми інтерпретації. У статті розглядаються дві редакторські версії для фортепіанного ансамблю оркестрової сюїти «Блазень» С. Прокоф'єва. Характеризуються особливості концертної обробки для двох фортепіано В. Самольотова та чотириручної для одного фортепіано А. Бубельникова. Пропонуються варіанти виконавської інтерпретації деяких п'єс.

Ключові слова: виконавське втілення, тембр, фортепіанний ансамбль.

Лаврик Н. И. Фортепианные версии сюиты «Шут» С. Прокофьева: к проблеме интерпретации. В статье рассматриваются две редакторские версии для фортепианного ансамбля оркестровой сюиты «Шут» С. Прокофьева. Характеризуются особенности концертной обработки для двух фортепиано В. Самолётова и четырёхручной для одного фортепиано А. Бубельникова. Предлагаются варианты исполнительской интерпретации некоторых пьес.

Ключевые слова: исполнительское воплощение, тембр, фортепианный ансамбль.

Lavrik N. Piano Suite version «Jester» by S. Prokofiev: the problem of interpretation. In the article two editorial versions are examined for the piano ensemble of orchestral suite «Jester» S. Prokofiev. The features are characterized for V. Samolyotov concerto treatment of two pianos and A. Bubelnikov fourhanded treatment for one piano. The variants of carrying out interpretation of some plays are offered.

Keywords: carrying out embodiment, timbre, piano ensemble.

МУЗИКА С. ПРОКОФ'ЄВА В РЕПЕРТУАРІ ДОМРИСТА

Сучасне виконавство на народних інструментах, зокрема на домрі, починаючи з середини ХХ століття, впевнено сягнуло у простір академічного виконавського мистецтва. Одним з чинників, що суттєво впливають на процес академізації інструмента, слід вважати повноцінний репертуар, насичений різними за жанрами, формами та стильовою спрямованістю творами, які дають змогу демонструвати увесь спектр виразових та технічних можливостей домри. Вагоме місце в репертуарному арсеналі домристів посідають перекладення музики для скрипки або інших традиційних інструментів.

Історія домри досить складна і сповнена фактами переслідування та фізичного знищення, а згодом відродження інструмента, тому сучасний свій вигляд він набув лише понад століття. Безсумнівно, такий порівняно невеликий термін існування має деякі вади, найважливішою з яких є відсутність цілого шару оригінальної музики певних епох, спеціально створеної для домри. Стрімка еволюція репертуару від народних пісень, танців, їх обробок до використання класичних жанрів і форм, і, нарешті, звернення до сучасних технік композиторського письма дали можливість у досить стислий період заповнити репертуарні порожнечі музикою надзвичайно різноманітною за стильовими та жанровими ознаками.

Звичайно, у своїй професійній діяльності домристи, як і виконавці на інших інструментах, повинні засвоїти зразки високого музичного мистецтва, створені майстрами бароко, класицизму, романтизму, композиторами ХХ століття, збагнути специфіку їх музичної мови, логіку композиційно-драматургічного розвитку, усвідомити естетичні засади. З цілком об'єктивних причин зробити це можливо тільки завдяки використанню перекладень, аранжувань та транскрипцій творів, що міцно ввійшли до скарбниці світового музичного мистецтва.

До такого роду явищ, безсумнівно, належить творчість С. Прокоф'єва, яка позначена стильовою оригінальністю та яскравою новизною. Доробок геніального митця відкриває широкий простір для виконавських, творчих пошуків, удосконалення майстерності.

Актуальність пропонованої теми статті обумовлена насамперед повною відсутністю досліджень, або будь-якої літератури, що висвітлювала б проблеми перекладень творів С. Прокоф'єва для домри та специфіку інтерпретації його музики домристами (особливості якої здебільшого знаходяться в колі засобів художньої виразності). Однією з головних причин такого дефіциту можна вважати орієнтованість репертуарної політики виконавців на домрі на оригінальні твори, які були задумані з урахуванням технічних та колористичних можливостей цього інструмента. Виконання ж перекладень творів С. Прокоф'єва (як правило, авторами перекладень є виконавці на домрі) потребує крім виконавської майстерності, тонкого відчуття стильових особливостей композитора та закономірностей створення музичних творів, їх урахування в процесі адаптації до нових темброво-технічних умов. Важливим також уявляється визначення в даній статті кола творів композитора, які значно збагатили репертуар концертних виконавців-домристів.

Автором здійснюється спроба ескізно проаналізувати окремі твори С. Прокоф'єва, що допоможе виконавцям на домрі впевнено орієнтуватись в інструментальній спадщині композитора, визначитися з колом творів, які придатні до перекладень, тобто при виконанні на домрі могли б зберігати первісні відчуття, закладені композитором, відтворювали б естетичну концепцію музики мовою іншого інструмента, не втрачаючи художньої цінності, а інколи, завдяки специфічним прийомам та засобам виразності, набували б нового, неповторного звучання.

Більшість жанрів, в яких творив композитор (симфонії, балети, опери, кантати), не припускають виконання на домрі, до речі, як і на багатьох інших інструментах, тому дуже часто домристи звертаються до творів, написаних в оригіналі для скрипки або перекладень для цього інструмента, і які можуть виконуватись практично без істотних змін та художніх втрат. Не претендуючи на визначення понять «перекладення», «аранжування», «транскрипція», слід зауважити, що в разі виконання скрипкових творів на домрі мова йдеться про перекладення, жанр якого припускає незмінне перенесення «стабільних» композиторських засобів художньої виразності музичного твору, завдяки однаковому строю та діапазону скрипки та домри, перетворюючи так звані «мобільні», виконавські засоби і «загальною умовою якого є темброво-інструментальна заміна». Також дуже часто, як матеріал для перекладень домристами використовуються фортепіанні твори автора. У такому разі можливе застосування терміну «аранжування». Важливим

видається, що у всіх цих випадках постає питання адекватності передачі закладеного у творах С. Прокоф'єва художнього змісту виражальними засобами домри, відповідь на яке становить *мету* запропонованої статті.

Серед творів, що були написані С. Прокоф'євим для скрипки, більшість орієнтовані на певний тембр, тому не всі в равній мірі витримують темброве перевтілення. До їх числа належать два скрипкових концерти і Перша соната для скрипки і фортепіано. У практиці домрового виконання зустрічаються випадки звернення до цих творів, переважно для пізнання інтонаційного строю композитора, його музичного світогляду, але в постійній концертній репертуар ці твори, як правило, не входять. Не зважаючи на цілковиту технологічну придатність концертів для скрипки і Першої сонати для виконання на домрі, до їх перекладень треба підходити з обережністю і дуже виважено, так як у даному випадку для донесення художнього задуму дуже важлива орієнтація на специфічність звучання скрипки, подібного до людського голосу, особливо в кантиленних епізодах, завдяки здатності смичка створювати ефект нескінченних мелодичних побудов.

Яскравим прикладом втілення вокального характеру вимовляння у скрипковому звучанні можуть бути П'ять мелодій для скрипки і фортепіано, які спочатку замислювались С. Прокоф'євим як П'ять вокальних мелодій, а пізніше були перероблені ним для скрипки, цілком органічно відобразивши художню концепцію первісного задуму. Виконання такої музики на домрі не завжди сприймається адекватно в порівнянні з оригіналом, незважаючи на здатність домри утворювати пісенний характер завдяки тремолованню. Причина цього криється в порушенні естетичної програми, закладеної в музичних зразках, навіть попри досконале трактування і майстерність відтворення. Це в меншій мірі стосується музики, насиченої елементами моторики, яка у виконанні на домрі завжди сприймається природно і ефектно. Слід враховувати, що під час створення композитором того чи іншого твору, як зазначалося вище, він підкоряється тембральним властивостям певного інструмента, а в результаті перекладення утворюється якісно оновлене звучання. Як підкреслює Т. Філатова: «Перевод произведения в иную шкалу тембров должен быть не просто почвенный, непротиворечащий художественному чувству образу. Он должен значительно расширять амплитуду нового воссоздания произведения средствами тембра» [2, с. 306].

Звичайно, здебільшого автори не передбачають можливості перекладення своїх творів, але в історії є багато прикладів написання композиторами музики, що могла б виконуватись на різних інструментах, лад та діапазон яких дозволяв би відтворювати задумане. С. Прокоф'єв сам неодноразово робив перекладення своїх творів для інших інструментів (одним з прикладів можуть слугувати згадані вище п'ять вокальних мелодій).

Переконливим прикладом є також Друга соната для скрипки, яка у першому варіанті була написана для флейти. С. Прокоф'єв разом з Д. Ойстрахом переклав її для скрипки, мінімально змінюючи партію флейти (в основному штрихи). У результаті Друга частина, скерцо, стала більш віртуозною, камерний твір набув концертних рис. Соната № 2 є одним з найпопулярніших творів композитора, що ввійшли до репертуарного списку домристів. У всіх без винятку частинах виразно-змістовний задум органічно висвітлюється засобами інструмента, тим самим зберігається художня концепція в цілому. Завдяки насиченості партії скрипки мелізмами, різними прикрасами, соната особливо ефектно звучить у виконанні на домрі. Чітке, «бісерне» вимовлення швидких послідовностей за рахунок різноспрямованих ударів медіатора та епізодичне вкраплення кантиленних наспівів, яким надають характер казкового мерехтіння, засоби тремолювання, підкреслюють неповторний, фантастичний колорит.

До концертного репертуару домристів також стійко ввійшли і найчастіше виконуються транскрипції для скрипки та фортепіано трьох п'єс з балету «Ромео і Джульєтта» («Маски», «Танець Антилських дівчат», «Монтекі і Капулетті»), Марш з опери «Любов до трьох апельсинів», п'ять п'єс з балету «Попелюшка», найбільш популярною з яких є Вальс, музична казка «Петрик і Вовк», вальс з опери «Війна і мир».

Треба визначити декілька чинників, що роблять природним і успішним виконання цих творів С. Прокоф'єва на домрі:

- багаті колористичні можливості домри;
- відсутність небажаного порівняння зі скрипкою, чи з будь-яким іншим інструментом, так як твори замислювались як оркестрові і їх фортепіанні транскрипції вже є перекладеннями;
- характерне для мислення композитора насичення творів калейдоскопом образів, що змінюють один одного і органічно поєднуються із використанням різних прийомів гри на домрі.

Однак при інтерпретуванні будь-яких творів С. Прокоф'єва, навіть тих, які адекватно сприймаються у виконанні на домрі, треба пам'ята-

ти, що в здебільшого неприйняття у слухачів може викликати використання домристами засобу подовження тривалості звука і основного способу звуковидобування — тремоло.

Тремоло виконується на фортепіано, струнних, духових та ударних інструментах, на баяні, бандурі, балалайці та гітарі, а також в оркестрі. У сольних інструментів тремоло використовується для втілення специфічних зображально-виразових ефектів. На скрипці у високому регістрі при нюансі *pp* відтворюється звучність фантастична, світла, мерехтлива, а у низькому — глухувата, таємниче-шепітлива, подекуди зловісна; при нюансі *f* — незвичайно збуджена, схвильовано-тривожна, така, що викликає напруження. На фортепіано тремоло частіше використовується в басу — для подовження нижнього голосу, підкреслення гармонічної опори, у випадках значного динамічного наростання. Велика різноманітність характеризує тремоло на багатьох сольних інструментах. У симфонічному оркестрі тремоло має невичерпну множинність різноманітних відтінків, які характеризують прояв неординарних душевних станів та відображає неповторний мальовничий колорит.

Усі наведені вище приклади з використання тремоло, дозволяють трактувати характер його звучання як *незвичний*, придатний для відображення крайніх станів людської душі, таких як тривога, чекання тощо. На домрі ж тремоло застосовується для передачі *всіх* художньо-виражальних елементів, закладених у музиці, в тому числі для проявів найтонших нюансів емоційних переживань, що подекуди сприймається слухачем неадекватно, більше того, викликає дискомфорт, обумовлений підсвідомим відчуттям протиріччя між піднесеним характером та засобом його відтворення, як конфлікт між змістовною та формотворчою ланкою єдиного художнього процесу. Джерело цього дискомфорту знаходиться в нехтуванні акустичними закономірностями феномену тремоло. Необхідно розуміти тремоло на домрі в площині особливого, неповторного засобу оригінальної художньої виразності, не обмеженого лише функцією подовження звука.

Виконання творів С. Прокоф'єва потребує пильної уваги саме в ракурсі названої проблеми. На прикладі Вальсу з балету «Попелюшка» можна проаналізувати методи її подолання. Даний твір найкраще демонструє взаємозв'язок між художньо-змістовною концепцією і засобами її відтворення. Надзвичайна за красою і зовнішньою простотою тема вальсу потребує від виконавця багаторівневого інтонаційного мислення, здатного охоплювати водночас вишуканість інтонацій ме-

лодичної лінії, затиснутої в межі чіткої структурної послідовності і логіку незалежного музичного часу. Саме як засіб художньої виразності, що найкраще передає піднесений і дещо тремтливий стан героїні, виступає тремоло.

Викладена на тлі ритмічних повторів у фортепіано, мелодія вальсу наділена композитором гнучкістю і непередбачуваністю інтонаційних поворотів завдяки постійному синкопуванню. Надзвичайно складним завданням для виконавця є необхідність відображувати безупинність течії мелодії, утримуючись від природного бажання відмічати межі структурних побудов, які знаходяться в середині обернених інтонаційних зворотів. Тремоло, що застосовується для викладення теми, має бути чітко усвідомлене виконавцем з точки зору його ритмічної організації. Виконання синкопованих структур, об'єднаних у великі послідовності, потребує досконалого володіння технікою артикулювання і здатністю в дуже стислий проміжок часу переривати тремоло, що уявляє собою надзвичайно складний у відтворенні процес слухового контролю для подолання інерційності рухів правої руки.

Однією з особливостей вальсу є використання С. Прокоф'євим певного типу ритміки, що є найважливішим засобом передачі емоційного стану музики. «Через весь творческий путь проходит серия образов, основанных на выразительности завораживающе однообразного движения. Эффекта завораживающего однообразия Прокофьев достигает благодаря остинатности не только ритмического рисунка, но и всей мелодической фразы или мотива», — відзначає В. Холопова [3, с. 157]. Остинатні ритмічні звороти, що накладаються на регулярний повтор інтонаційних побудов, притаманні композиторському стилю С. Прокоф'єва, несуть у собі особливий ефект за умови зміни їх змістовної та емоційної насиченості в процесі розгортання в часовому просторі. Характер змін лежить, насамперед, у площині засобів художньої виразності виконавця. Завданням домриста є нівелювання структурних зупинок у вигляді більш тривалих звуків, які, підтримані одноманітними, остинатно-ритмічними елементами в партії фортепіано, і руйнують відчуття легкості і невагомості, притаманні темі вальсу. Використання тремоло на довгих нотах потребує від виконавця чіткої диференціації їх насиченості в залежності від часової ваги інтонації. Один зі способів у досягненні такого розмаїття — застосування особливого засобу художньої виразності, інтенсивності тремолоювання. Зміна інтенсивності тремолоювання також позбавляє відчуття одноманітності, яка через певний час викликає підсвідоме роздратування.

Окремо треба звернути увагу на складнощі, пов'язані з опануванням властивої для С. Прокоф'єва інтонаційної мови, як на рівні мікроінтонацій, мотивів, так й інтонування форми в цілому. На перший погляд, прості, часто повторювані без змін інтонаційні звороти, стрімко мігруючи в різні тональності, потребують від виконавця особливого, за висловлюванням В. Івка, так званого «поліфонічного рівня» інтонаційного мислення. Справжнє, живе інтонування базується, насамперед, на змістовній насиченості простору між звуками, що надзвичайно глибоко розумів С. Прокоф'єв. Л. Гаккель зробив висновок, що «композитору вовсе не свойственно было так называемое фортепианное мышление, т. е. доверие к темперированному строю рояля и отождествление напряжённости процесса интонирования с нетрудным “перебором” клавиш. Прокофьев, напротив, обладал живым, объёмным ощущением интонации, ощущением напряжённости вибрирующего интервала» (цит. за: [1, с. 198]). Відчуття ж протидії інтонації та метру, за словами В. Холопової, «протиріччя мотиву і такту», в залежності від часового навантаження дають змогу відбудовувати нескінченні пласти музичної тканини, за умови якісних змін у кожній наступній інтонації за рахунок нових душевних та емоційних подій. Як відзначає В. Павлинова: «Эмоционально наполненное вживание в напряжённость интервала, в пластику интонации было гармоничным выражением дара пластической организации музыки. Он определил собой многие параметры прокофьевского стиля» [1, с. 172].

Як зазначалось вище, разом зі скрипковими творами, доволі органічно, в якості перекладів для домри можуть використовуватись фортепіанні твори С. Прокоф'єва. З оригінальних фортепіанних опусів композитора до репертуару виконавців-домристів успішно ввійшли чотири мініатюри з циклу «Швидкоплинності»: № 3, № 8, № 10, № 14 у перекладенні для домри і фортепіано. Здійснено аранжування «Швидкоплинностей» № 3, № 10, № 14, № 15 для камерного оркестру домристів. Відмітимо найбільш характерні прийоми.

Почергова поява тем кантиленного і скерцозного характеру то у домри, то у фортепіано створює у «Швидкоплинності» № 3 ефект діалогу, котрий підсилює викладення реплік різними тембрами.

У п'єсі № 8 проведення в партії домри мелодичної лінії, виділеної з насиченої коливаючими рухами фактури, надає їй, завдяки тембру народного інструмента, надзвичайно виразного, пісенного колориту та широкого простору. Виконання однієї теми під час зміни тональності на різних струнах надає їй тембральної мальов-

ничості, тим самим доволі природно створює ефект інтонаційної різноманітності.

Неповторної виразності набуває по-дитячому наївна тема «Швидкоплинності» № 10 у виконанні на домрі. Використання *glissando* для вимовляння октави напрочуд рельєфно створює незабутню, витончено-зворушливу інтонацію, притаманну характеру беззахисної людини.

У «Швидкоплинності» № 14 токатний рух фортепіанної партії доповнюють стакатно-феєричні поклики в мелодичному голосі домри, в подальшому перетинаючись у інтонаційно-ритмічних канолах. Сухість артикуляційного вимовляння надає музиці хльосткого, зловісно-саркастичного відтінку.

Виконання «Швидкоплинностей» № 3, № 10, № 14, № 15 в аранжуванні для камерного оркестру домр прикрашають собою будь-яку з концертних програм. Жанр мініатюри, завжди привертає увагу завдяки виплеску змістовної енергії в концентрованому стані. Подана в розгорнутому по вертикалі вигляді музика, наочно втілює образи, що рельєфно виділяються з багатоголосся в однотембровому за складом оркестрі. Органічне звучання обумовлене, насамперед, використанням точно визначеної одноманітної штрихової палітри. Рафінованості і вишуканості звучанню музичної тканини, яке надзвичайно органічно передає художньо-змістовні риси прокоф'євського стилю, надає єдність артикуляційного мислення музикантів, що в технічному відтворенні групою домристів уявляється прикладом високої майстерності. Особливістю оригінального, незабутнього виконання творів С. Прокоф'єва в домровому оркестрі є живе інтонування всіх складових музичного процесу, яке надає музичній мові особливої жєстопластичної виразності.

Серед причин, які дозволяють без істотних втрат виконувати фортепіанні твори на домрі, треба відзначити наступні:

— схожість акустичних особливостей тривалості звука у домри та фортепіано;

— необхідність для домри супроводу фортепіано і звичність такого тембрального поєднання;

— чітко визначена гомофонна фактура, яка досить легко укладається в мелодичні пласти ансамблю домри і фортепіано;

— характеристичність тематизму, де тембральне забарвлення не уявляє собою переважаючого засобу художньої виразності.

Урахування акустичних, тембральних закономірностей, глибоке занурення у сутність музичного мислення композитора, його

мовної інтонації при перекладенні та аранжуванні для домри скрипових, фортепіанних та інших творів С. Прокоф'єва дають можливість пізнавати унікально-неповторний і яскравий сучасний світ музики автора, відкривати нові грані його мистецтва мовою свого інструмента.

Література

1. Павлинова В. П. О становлении «новой интонации» С. Прокофьева / В. П. Павлинова // Московский музыковед. — Вып. 2. — М. : Музыка, 1991. — С. 156–176.
2. Филатова Т. В. Тембральный аспект интерпретации музыки С. Прокофьева (из ансамблевого репертуара фаготиста) / Т. В. Филатова // Научный вестник Одесской державной музыкальной академии имени А. В. Неждановой : [зб. наук. ст.] / [ред. О. В. Сокол]. — Вып. 4, кн. 2. — Одеса: Друк, 2004. — С. 306–314.
3. Холопова В. Н. Регулярно-акцентная ритмика. Ее значение для выразительности и формообразования произведений С. Прокофьева / В. Н. Холопова // Вопросы ритмики в творчестве композиторов XX в. — М. : Музыка, 1971. — С. 144–194.

Білоусова С. В. Музыка С. С. Прокоф'єва в репертуарі домриста. У статті визначається коло творів С. Прокоф'єва, що можуть виконуватись на домрі. Розглядаються специфічні та загально музичні засоби виразності, які здатні допомогти адекватно передати художню концепцію творів композитора в перекладенні для домри.

Ключові слова: перекладення для домри, тремоловання, засоби домрової художньої виразності.

Белюсова С. В. Музыка С. С. Прокофьева в репертуаре домриста. В статье выделяется ряд произведений С. Прокофьева, которые могут исполняться на домре. Рассматриваются специфические и общемузыкальные средства выразительности, способные помочь адекватно передать художественную концепцию произведений композитора в переложении для домры.

Ключевые слова: переложения для домри, тремолирование, средства домровой художественной выразительности.

Belousova S. Music by Prokofiev in the repertoire domrista. The paper identifies a number of works by Prokofiev, which can be performed on domra. Addresses specific obschemuzykalnye and means of expression that can help adequately convey the artistic conception of the composer arranged for domra.

Keywords: transcriptions for domra, tremolo, artistic expression funds of domra.

IV. Виконавські та методичні погляди на музику С. С. Прокоф'єва

Н. Л. Биджакова

ЭПИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С. ПРОКОФЬЕВА (НА ПРИМЕРЕ БАЛЛАДЫ И СОНАТЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО)

Образный строй сочинений С. Прокофьева чрезвычайно многолик. В произведениях композитора, отображающих эпическую тематику, можно выделить доминирующее положение повествовательно-эпического образа, который, как правило, представлен в синтезе с другими сферами, чаще всего лирической. Как справедливо утверждает В. Цуккерман: «Жанровые области музыки не отделены друг от друга резкой чертой. Напротив, они близко соприкасаются и <...> иногда “скрещиваются” друг с другом. Нет, в частности, непроеходимой стены между эпосом и лирикой. Эпическое произведение или часть его могут быть посвящены и рассказу о личном, однако рассказ этот будет выдержан в тонах внеличных, как будто “со стороны”, с точки зрения наблюдателя, а не непосредственного участника» [11, с. 91].

Несомненно, С. Прокофьев является продолжателем традиций русской эпической драматургии и в симфонической музыке, и в камерно-инструментальной. В его камерных сочинениях эти традиции наиболее полно проявляются в Сонате для скрипки и фортепиано № 1, *op. 80, f-moll*, 1938–39 (вторая ред. 1946), воспринимающейся как «эпический сказ о земле Русской». По замечанию Я. Сорокера: «Эта национальная, очень давняя русская традиция, идущая от глинкинского “Руслана” и музыки Бородина, в раннем творчестве Прокофьева проступала эпизодически (отдельные страницы Второго и Третьего фортепианного концерта, Второй симфонии, “Сказки старой бабушки”). Отныне она выдвинулась на первый план, и свидетельство тому — Первая скрипичная соната, монументальное эпическое полотно, в

© Н. Л. Биджакова, 2011

котором скромные средства инструментального дуэта послужили созданию композиции, стоящей рядом с такими шедеврами, как Пятая и Шестая симфония, кантата «Александр Невский», музыка к кинофильму «Иван Грозный» [10, с. 55].

Однако не менее интересно эпическая линия отражается в камерных сочинениях для виолончельно-фортепианного дуэта, написанных в различные периоды творчества композитора.

Из ранних опусов выделим первое произведение, созданное для виолончели и фортепиано — «Балладу», *op.* 15 (1912)¹. По словам автора, она «по форме напоминает двухчастную сонату» [7, с. 145]. Образность «Баллады» согласуется с ранними симфониями (Второй, Третьей и Четвертой), в которых, по мнению С. Слонимского, героика преломлена через фантастическую сказочную повествовательность, изобразительную картинность [8, с. 11], а также в некоторой степени перекликается с былинной монументальностью кантаты «Александр Невский».

Определенная параллель возникает также среди поздних сочинений композитора — образность Сонаты, *op.* 119 (1949) соотносится с Пятой, Шестой симфониями и Концертом-симфонией для виолончели с оркестром, для которых характерна лирико-эпическая направленность.

Подобно симфониям с их «подчеркнутой расчлененностью на отдельные эпизоды-сцены, эпизоды картины, эпизоды-действия» [8, с. 12] строятся и камерно-инструментальные произведения Прокофьева. Их внутренней динамизации способствует различное жанровое наполнение тематизма — прием, который В. Блок называет «многообразием в одновременности» [2, с. 16]. Музыкальный материал постоянно видоизменяется, что дает возможность представить образ в самом неожиданном ракурсе, иногда кардинально трансформируя его. Но при сложном взаимодействии эмоциональных состояний и образном переосмыслении присутствует пластичность и непрерывность музыкального повествования.

¹ «Баллада» написана по просьбе меценатствующего виолончелиста-любителя Н. Рузского, с которым композитору приходилось играть в ту пору и ему же посвящена. После Рузского «официальным» (концертным) исполнителем «Баллады» был московский виолончелист Е. Белоусов. Первые исполнения: 23 января 1914, (Москва, Малый зал Московской консерватории), Е. Белоусов — С. Прокофьев, (в одной из программ «Вечеров современной музыки»); 7 февраля 1914 (Петербург), Я. Розенштейн — С. Прокофьев; 27 ноября 1916, Е. Вольф-Израэль — С. Прокофьев в одном из камерных концертов А. Зилоти.

Проанализируем модификации, происходящие с главной темой «Баллады»². Как отмечает Л. Гинзбург: «Эта единственная кантиленная тема выразительна и непосредственна; в расширении она звучит в середине пьесы и затем в конце (*Allegro tranquillo*), подчеркивая ее рондобразное строение» [3, с. 603]³. Рефреново повторяясь, она проходит каждый раз в новом эмоциональном качестве, оттеняясь контрастным тематическим материалом. Отсюда — композиционные особенности строения «Баллады», на которые указывает В. Блок: слитность частей и наличие синтезирующей коды, что дает основание «с известным допущением говорить о так называемой контрастно-составной форме, сочетающей в себе признаки одночастности и цикличности. <...> Указанные особенности позволяют рассматривать это сочинение с точки зрения музыкальной драматургии и структуры и как двухчастное произведение (с чертами сонатности в первой части), и как одночастное развернутое произведение смешанной формы, с чертами рондо и сонатности»⁴ [2, с. 21–22].

Главная тема (авторская ремарка *a piena voce*) экспонируется полнотонным насыщенным тоном виолончели, с волевой акцентировкой широких половинных длительностей и «смысловых» тремоло, «разлетом» широкого диапазона в мелодике. «Колокольный перезвон» фортепиано усиливает торжественность и величественность настроения.

Под воздействием зловещих образов первого эпизода, воссозданных с помощью *pizzicato* виолончели в сочетании с «сухим» стаккато в партии фортепиано, подражающим приему струнного инструмента⁵, и далее мрачных (*tenebroso*) октав виолончели, подготавливающих «взрывающий» динамический всплеск⁶ от *pp* к *ff*, главная тема подвергается разработочному развитию, приобретает фантастический оттенок.

На новом этапе эпического высказывания (второй эпизод — *Andante*) на первый план выдвигается сказочная образность. Традици-

² В качестве вступления и в главной партии виолончельной «Баллады» С. Прокофьев использовал материал начала из юношеской скрипичной сонаты, которую он написал еще в 1903 году.

³ И. Нестьев отмечает: «Эта тема оказалась самой ранней из опубликованных мелодий Прокофьева» [6, с. 21].

⁴ На наличие черт рондо в «Балладе» указывает И. Нестьев [6, с. 80].

⁵ Причудливость вносит «неожиданный» акцент на третьей доле такта у виолончели с последующей за ней паузой и «запоздалая» акцентировка четвертой — в партии фортепиано, фантазмагоричность этого музыкального материала ассоциативно перекликается с григговским «шестием троллей».

⁶ Характер отчасти родственен музыкальной картине крестоносцев во Пскове из «Александра Невского».

онная для нее красочность воспроизводится при помощи стаккатных четвертей фортепиано на густой педали, при этом виолончель «осторожно передвигается» по хроматике крайне низкого регистра (от «до» большой октавы к «ре-бемоль» малой). В атмосфере причудливой таинственности звучит «завораживающая» цепь лирических плачей-причетов с нарочитыми театральными всхлипываниями (для этого привлекается тембр засурдиненной виолончели). Авторская ремарка *piangendo* (жалобно) в динамике *ff* призвана подчеркнуть преувеличенное звучание стонов, постепенно растворяющихся на *diminuendo*. Под впечатлением призрачности предыдущего эпизода начинается репризное проведение главной темы. Здесь она совершенно преображена — состояние глубочайшего спокойствия (*tranguillo*) диктует абсолютную плавность музыкального движения, беспредельную штриховую гибкость. Первоначальные мощь, величие, былинный размах растворяются в благодном умиротворении. Только в самом конце мрачность «расплывающихся» половинных нот у виолончели (ремарка *tenebroso*) напоминают о предыдущих событиях, эпический образ словно истаивает, исчезает⁷.

Если в «Балладе» *op.* 15 эволюция образа прослеживается от эпического размаха к полному звуковому растворению, «уходу в предание» (это обобщенно отражает и динамический план произведения — от *ff* первых тактов к *pp* заключительных), то в Виолончельной сонате *op.* 119, происходит обратное: от неторопливо-спокойного экспонирования образа «предания старины глубокой» к монументальному утверждению (как в пределах первой части: от *p* начального *Andante grave* до колокольного перезвона на *ff* коды *Piu mosso*, так и в масштабе всего трехчастного цикла: от задумчивого сказа первой части — к грандиозному, почти симфоническому апофеозу коды Финала).

Вместе с тем, Соната — многоплановое по содержанию сочинение, в целом отражающее светлое восприятие мира. Ее лиризм имеет разные оттенки. Первая часть преимущественно «лирико-эпическая» [2, с. 51], ей присущи «аромат сказа — спокойно-величавого или чуть таинственного» (*Andante grave* первой части) [6, с. 566], «светлое лирическое настроение» первой побочной партии и «сумрачно-печальная» вторая побочная партия [там же]. Вторая часть передает наивность и непосредственность восприятия жизни, где эмоциональная открытость среднего эпизода сравнима с пронзительным лиризмом музыки балета «Ромео и Джульетта». Смысловое поле третьей части определяет лирическая тема рефрена (как некий «проводник» в калейдоскопе ост-

⁷ Очевидна ассоциативная связь со «Сказанием о невидимом граде Китеже...» Н. Римского-Корсакова.

рохарактерных эпизодов). Лирико-эпическая направленность коды финала смыкается с «кучкистскими» традициями русской музыки (А. Бородина, М. Мусоргского), как уже было отмечено ранее. Маршевость, претерпевая различные модификации, в коде приобретает колокольный размах⁸, утверждая начальный эпический образ. Так торжественно обрамлен сонатный цикл, внутри которого композитором представлена вся многоликость жизни: и благородная высокая лирика, и «шаловливая» игривость, и характерная ироничность.

Следует отметить, что и в «Балладе», и в третьей части Виолончельной сонаты композитором используется форма рондо. Мелодическая линия темы рефрена проводится почти в неизменном виде, при этом в каждом последующем повторении с помощью нового фактурного обрамления качественно меняется ее первоначальная природа. В «Балладе» — от эпического через фантастику к полному растворению в колористически тонко поданной лирике (когда эпическое приобретает качество предельной лиризации). В Финале Сонаты — от простоты напевности главной темы через целую череду самых разнохарактерных эпизодов (в основном трактованных иронично-скерцозно) к монументальной величественности, подлинному эпическому размаху. Не только формообразующий момент роднит эти два произведения, очевидно также их одноименное тональное сходство (в Балладе — *c-moll*, в Сонате — *C-dur*).

Несмотря на «скромные средства инструментального дуэта» (как точно подметил Я. Сорокер), С. Прокофьев сумел обогатить камерный жанр масштабностью эпического содержания. В XIX веке подобная образная сфера могла в полном объеме воплотиться только в оперной или симфонической музыке, либо в приближенном к оркестровому большому ансамблевом составе (например, фортепианном квинтете *C-dur* А. Бородина), и как исключение — в сольно-инструментальном исполнительстве, в частности, в фортепианных произведениях. В XX столетии возможностями дуэта передана и тембровая колористичность, и монументальность, наблюдается использование широчайшего регистрового диапазона, предельно разнообразна звуковая динамическая амплитуда, способная достигать симфонического масштаба от *pp* или *ppp* до *ff* или *fff*. Активный интерес, который испытывают композиторы к виолончельно-фортепианному дуэту в XX веке, обусловил создание авторами самых различных драматургических концепций в этом виде камерной музыки, ранее пред-

⁸ Возникают аналогии с величавым колокольным перезвоном Шестой фортепианной сонаты С. Прокофьева (1939–40).

назначенном для передачи субъективных лирико-драматических переживаний.

Итак, подводя итоги, подчеркнем, что с одной стороны, внедрение С. Прокофьевым черт эпической драматургии в камерный инструментализм находится в русле тенденций начала XX века, когда композиторы активно начинают использовать в ансамблевой музыке жанры, примыкающие к области эпоса (балладу, рапсодию, сказку), ранее применявшиеся в сольно-инструментальной или симфонической музыке. Ориентация на *рапсодичность*, *балладность*⁹ довольно часто встречается в сонатах для виолончели и фортепиано первой половины XX века, данные жанры либо включаются в виде отдельной части в циклическую форму, например, финал (*Ballata*) Сонаты В. Фортнера (1948), либо подчиняют себе целое. В ряду последних назовем Легенду-сонату английского композитора А. Бакса (1943), первую часть (Баллада) Сонаты-рапсодии К. Банайтиса (1938), Сонату-рапсодию Я. Ганнуша, ор. 9 (1941), Сонату-балладу М. Мильнера (1934). Ориентация на повествовательный жанр отражается, во-первых, в свободном построении формы. Так, например, рапсодичная по форме Соната-баллада М. Гнесина, *op. 7 (cis-moll, 1909)* весьма условно делится на три части. Цикл предстает в виде сменяющих друг друга образов-картин. Во-вторых, избранный жанр предопределяет содержательную структуру сочинения. Размеренная повествовательность и в то же время драматичность, присущая жанру баллады, и многотемность, свободное чередование тем, свойственное рапсодии, находят оригинальное воплощение в ансамблевой музыке.

С другой стороны, продолжая традиции русской симфонической музыки, С. Прокофьев «закладывает фундамент дальнейших новаторских поисков в области эпической драматургии, органично обуславливающих и поиски новой содержательности формы в непрограммных инструментальных сочинениях...», — подчеркивает С. Слонимский [8, с. 15].

Продолжение «кучкистских» традиций в произведениях эпического содержания в ансамблевой музыке для виолончели и фортепиано XX века представлено различными композиторскими решениями.

⁹ Среди произведений камерного жанра, но для других составов, назовем третью часть Фортепианного трио А. Богатырёва (1943) — эпическую былинную балладу; *Trio quasi una ballata* В. Новака, *op. 27 (d-moll, 1902)*; романтической балладой является Первый квартет Н. Нариманидзе — Рапсодия на абхазскую тему (1937).

Например, в Финале Сонаты Н. Потоловского, ор. 2 (1905)¹⁰ дано его *концертное преломление*. Здесь энергично маркированный главный тезис *Allegro risoluto*, имея «богатырский размах», поражает своей масштабностью: с концертным блеском он экспонируется сначала у фортепиано соло, в динамике *ff (con fuoco)*, затем в партии виолончели, укрепленный мощью фортепианной аккордовой фактуры, впоследствии виртуозно фактурно разрабатываясь обоими инструментами, в итоге торжественно утверждается в коде.

Иногда тематический тезис эпического характера, заявленный в начале произведения и послуживший «отправным пунктом» развития, в дальнейшем получает *полную трансформацию жанрового содержания*. Примером тому служит преобразование главной темы первой части (*Moderato*) Сонаты Л. Николаева, ор. 18 (*d-moll*, 1922), осуществляемое на протяжении всего цикла: в разработке первой части она включается в стремительное гротескное развитие, словно «хоровод причудливых образов кружится с неистовой силой» [5, с. 84]; во второй части в качестве сопровождения возникает взволнованная по интонационному наполненности фактура рахманиновского плана; в третьей — тема соприкасается с inferнальной сферой, приобретая «вихревой» ритмический рисунок; а в финале трансформируется и включается в сверкающую фактурную последовательность.

Эпосу близок элемент *сказочно-легендарный, фантастический*¹¹. В этом контексте выделяется «Сказка» Л. Яначека¹² (1910, вторая редакция 1923). Трехчастный цикл произведения¹³, в котором обобщенная программность¹⁴ связывается с поэтикой славянской сказочности, имеет два плана — повествовательный и лирико-драматический. Воплощение фантастики в повествовательном ключе становится возможным благодаря мастерскому использованию звуковых возможностей инструментов, создающих «волшебный» колорит (например, *pizzicato* виолончели на фоне «воздушных» фигураций фортепиано) и таин-

¹⁰ Соната посвящена русскому дирижеру и композитору Виктору Калинникову.

¹¹ Несмотря на то, что до сих пор не определена самостоятельность жанра музыкальной сказки, на ее родство эпическим повествовательным жанрам указывают многие исследователи: О. Соколов [9, с. 102], И. Алексеева [1, с. 15].

¹² Ее программным первоисточником послужила «Сказка о царе Берендее» В. Жуковского.

¹³ В первой редакции, оставшейся неопубликованной, цикл был четырехчастным. При переработке (1923) Л. Яначек уменьшил число частей до трех.

¹⁴ В первой редакции к каждой из четырех частей прилагалась определенная программа, во второй редакции Л. Яначек снимает сюжетную конкретизацию.

ственно завершающих каждую из частей на затухающей звучности (первая — *p diminuendo*, вторая — *ppp perdendo*, третья — *pp ritenuto*), словно растворяя в тишине сказочные образы. Иногда *pizzicato* ассоциативно связано с гуслими сказителя-Баяна. Лирико-драматический план произведения проступает в диалогичности персонифицированных голосов виолончели и фортепиано как носителей определенной эмоциональной образности главных героев сказки (в первой и, особенно, во второй части). Композитор постоянно меняет функции инструментов (функции рассказа и действия в равной мере распределены между двумя инструментами), не прибегая к концертно-виртуозной манере. «Индивидуализация каждого из инструментов и мастерское сочетание их “голосов” выполняют определенную музыкально-драматургическую задачу, исключаящую самодовлеющую виртуозность», — утверждает А. Гозенпуд [4, с. 74]. По степени создания красочной звукописи, продолжающей симфонические традиции Н. Римского-Корсакова, а также по степени свободной трактовки формы¹⁵ произведение Л. Яначека в камерной музыке для виолончели и фортепиано было во многом новаторским.

В дальнейшем все чаще композиторами национальных школ разрабатывается *эпическая тематика, базирующаяся на фольклорной жанровой основе*, когда народные жанры становятся определяющим компонентом содержания, а присущая им импровизационность — средством музыкального развития. Примеры претворение эпической линии в украинской камерно-инструментальной музыке — Фортепианный квинтет В. Барвинского (*g-moll*, 1947), Соната для виолончели и фортепиано А. Штогаренко (1971).

В контексте панорамы воплощения повествовательной тематики в музыке для виолончели и фортепиано в XX столетии произведения Прокофьева (и *op.* 15, и *op.* 119) представляются необычайно разноплановыми. Они синтезируют в себе различные элементы перечисленных решений: образное переосмысление, жанровую трансформацию, сказочную колористичность, привлечение фольклорных элементов (например, былинного распева, плача-причета), что ведет к обогащению эпической образности предельной лиризацией и тонкой ироничностью. Композитор сумел чрезвычайно пластично воплотить эту тематику в ансамблевом виде музыки, оказав тем самым влияние на последующие творческие поколения.

¹⁵Исследователи находят в первой части подобие малого рондо, а в построении второй части усматривают признаки сонатности с сокращенной репризой [4, с. 74].

Литература

1. Алексеева И. Поэтика жанра в «сказках» Н. Метнера / И. Алексеева // Вопросы этики и семантики музыкального произведения : сборник трудов. — М. : РАМ им. Гнесиных, 1998. — Вып. 144. — С. 141–155.
2. Блок В. М. Виолончельное творчество Прокофьева / В. М. Блок. — М. : Музыка, 1973. — 183 с.
3. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства : в 4-х кн. / Л. С. Гинзбург. — М. : Музыка, 1965. — Кн. 4. — 407 с.
4. Гозенпуд А. А. Леош Яначек и русская культура / А. А. Гозенпуд. — Л. : Сов. композитор, 1984. — 197 с.
5. Дмитриев А. Л. В. Николаев-композитор / А. Дмитриев // Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма. К 100-летию со дня рождения. — Л. : Сов. композитор, 1979. — С. 61–94.
6. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / И. В. Нестьев. — М. : Сов. композитор, 1973. — 664 с.
7. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания / С. С. Прокофьев. — [изд. 2-е]. — М. : Музгиз, 1961. — 707 с.
8. Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева. Опыт исследования / С. М. Слонимский. — М.-Л. : Музыка, 1964. — 229 с.
9. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : [монография] / О. Соколов. — Н.-Новгород : Издательство НГГУ, 1994. — 216 с.
10. Сорокер Я. Л. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева / Я. Л. Сорокер. — М. : Сов. композитор, 1973. — 301 с.
11. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1964. — 159 с.

Біджакова Н. Л. Епічні риси в камерно-інструментальних творах С. Прокоф'єва (на прикладі Балади та Сонати для віолончелі та фортепіано). У статті аналізуються особливості трактування епічної образності в камерній музиці для віолончелі та фортепіано С. Прокоф'єва.

Ключові слова: епічність, камерно-інструментальна творчість, віолончельно-фортепіанний дует.

Биджакова Н. Л. Эпические черты в камерно-инструментальных произведениях С. Прокофьева (на примере Баллады и Сонаты для виолончели и фортепиано). В статье анализируются особенности трактовки эпической образности в камерной музыке для виолончели и фортепиано С. Прокофьева.

Ключевые слова: эпичность, камерно-инструментальное творчество, виолончельно-фортепианный дует.

Bidzakova N. The epical features of in the Prokofiev's chamber-instrumental works (example: Ballade and Sonata for violoncello and piano). Peculiarities of embodiment of epical imagination in the chamber music for violoncello and piano are analyzed in this article.

Keywords: epical imagination, chamber-instrumental creation, duet for cello and piano.

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ С. ПРОКОФЬЕВА
«ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ АННЫ АХМАТОВОЙ»
(ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМУ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ)**

Проблема художественной целостности музыкального произведения всегда является одной из самых актуальных для музыканта-исполнителя. Специфика камерно-вокального цикла, заключающаяся в слиянии вербального и музыкального начал, представляет определенную сложность для его исполнителей: солиста-вокалиста и пианиста-концертмейстера, поскольку синтез слова и музыки обуславливает своеобразное «двойное авторство» произведения, где соавторами выступают поэт и композитор.

В своих лучших камерно-вокальных опусах Сергей Прокофьев предстает как чуткий интерпретатор поэтического текста. Вокальный цикл «Пять стихотворений Анны Ахматовой» можно назвать театром чувств молодой женщины, где композитор раскрывает сложный внутренний мир героини, многообразие её психологических состояний — от надежды и восторга до скорби и отчаяния. Опираясь на гениальный опыт своих предшественников в камерно-вокальном жанре (вспомним циклы Л. Бетховена «К далекой возлюбленной», Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины» и «Любовь поэта», цикл вагнеровских песен на стихи Матильды Везендонк), С. Прокофьев создал удивительное по новаторству произведение, которое заслуженно вошло в число ярчайших образцов XX века. По словам В. Васиной-Гроссман, одна из самых характерных граней творчества выдающегося мастера, это работа над поющим словом [3], что и проявилось непосредственно в его камерно-вокальных сочинениях.

Следует подчеркнуть, что при достаточно активном обращении композиторов к поэтическому творчеству Анны Ахматовой¹, на наш взгляд, музыкальная «ахматовиана» находится еще на пути к слушателю. С. Прокофьев был одним из первых среди композиторов, кто об-

¹ Назовем циклы С. Слонимского «Шесть романсов на слова Анны Ахматовой» и «Десять стихотворений Анны Ахматовой», произведения украинских композиторов: М. Степаненко — «Вокальный цикл на стихи А. Ахматовой», Ю. Ищенко — вокальный цикл «Память о солнце».

ратился к творчеству великой поэтессы и тем самым дал мощный толчок дальнейшему развитию этой линии камерно-вокальной музыки.

Вокальный цикл «Пять стихотворений Анны Ахматовой», написанный в 1916 году, соединил в себе творчество двух равновеликих по таланту молодых авторов: Сергея Прокофьева, которому было всего 25 лет и двадцатисемилетней Анны Ахматовой. Что же способствовало такому содружеству? Великий Гете советовал: «Если хочешь понять душу поэта, поезжай в его страну. Он имел в виду родину как страну детства» [1, с. 7]. Страной детства для двух авторов была Украина. Для Сергея Прокофьева — село Сонцовка (Красное) в южных степях Донбасса, для Анны Ахматовой (Горенко) — южные города: Одесса, Евпатория, Севастополь с античным Херсонесом, где были написаны ее первые стихи, и город Киев (Фундуклеевская гимназия).

Годы создания стихов и музыки были годами, когда тепло южного украинского солнца еще согревало души стоящих в начале творческого пути молодых художников. Б. Асафьев писал, что в заключении «Скифской сюиты» чувствуется первое в русской музыке просвещение о найденном пути к солнцу. Характерно, что прокофьевский «солнечный экстаз» этих лет запечатлен и в любопытнейшем альбоме автографов, который заполнялся на протяжении 1916–1921 годов. 48 записей выдающихся музыкантов, поэтов, шахматистов представляют собой ответ на вопрос композитора: «Что вы думаете о солнце?». Несколько неожиданный и экстравагантный, этот вопрос, тем не менее, выражает существо природы его автора. «Перелистывая эту небольшую книжечку в светлом деревянном переплете, — пишет Л. Данько, — убеждаешься, что многие современники улавливали своеобразный солнечный талант Прокофьева» [2, с. 41]. Уж не потому ли романс «Солнце комнату наполнило...» по замыслу композитора стал первым в этом цикле, где стихи складываются в сюжетное и музыкальное целое, а третье стихотворение «Память о солнце...» так же в своем названии несет образ солнца?

Сложность драматургии цикла, его музыкального языка создают и в наше время определенные трудности при освоении и исполнении данного сочинения студентами музыкальных вузов и требуют от преподавателей постоянного решения не только комплекса технических задач, но и, главное, поиска целостной исполнительской концепции. Рассмотрение поставленной проблемы в методическом аспекте и составило *цель* предлагаемой статьи.

Началом камерно-вокального творчества С. Прокофьева можно считать начальные экспериментально-поисковые опусы (*op.* 9, 18, 23), достойным завершением раннего этапа стал *op.* 27 — вокальный цикл «Пять стихотворений Анны Ахматовой». Именно для этого периода

характерен переход композитора от подражательности русским классикам к самобытным, новаторским идеям в вокальной сказке «Гадкий утенок» и в ахматовском цикле.

Круг поэтических имен, к которым обращался Сергей Прокофьев в своем романсовом творчестве, не слишком обширен. В молодые годы это поэты-символисты, где наряду с известными авторами (К. Бальмонт, З. Гиппиус, А. Апухтин и позднее А. Ахматова) встречаются практически ныне забытые имена сотрудников журнала «Новый Сатирикон» (Б. Верин /Башкиров/, Н. Агнивцев, В. Горянский). И лишь в зрелые годы композитор обращается к творчеству А. Пушкина. Интерес к поэзии был закономерен для молодого С. Прокофьева. В юные годы в кружке Б. Верина (Башкирова) он общался с кругом интеллигенции, увлеченной новыми направлениями в русской литературе начала XX века.

Уже в ранних камерно-вокальных опусах у С. Прокофьева начали складываться определенные правила по отношению к слову, стихотворным текстам, которые во многом были подсказаны работой с прозаическими оперными либретто. Наиболее полно эти правила проявились в рассматриваемом цикле. Композитор стремится к анализу стиха, к детализации образов, к передаче заложенного в нем психологизма, внимательно относится к «техническим» особенностям вербального текста, впечатлению от чтения стихотворения вслух, используя как «актерскую» манеру чтения с тенденцией выделения всех логико-смысловых акцентов текста, так и поэтическую, базирующую на подчеркивании метричности и ритма стиха. Такой анализ помогал четкому определению жанра вокального произведения, нахождению верной манеры вокализации и возможности дифференцированно слышать каждую интонацию стиха, ясному выявлению закономерности ритмического соотношения стиха и музыки.

Чем же привлекли композитора стихи молодой Анны Ахматовой? Прежде всего, духом новаторства, энергией и своим лаконизмом. Имя поэтессы тесно связано с акмеизмом, поэтическим течением, пришедшим на смену символизму. Здесь — никакого мистицизма: мир предстает зримым, живым и смертным, красочным и звучащим. Поэзия А. Ахматовой возникла в лоне так называемого «Серебряного века», приходящегося на первые десятилетия XX столетия. В советской официальной науке эта эпоха долгие годы классифицировалась как эпоха реакции и декадентства, почти ничего не давшая русскому искусству. На самом деле это было время И. Стравинского, А. Блока, А. Скрябина, Ф. Шаляпина, С. Дягилева и др. Можно предположить, что именно это обстоятельство не позволяло многим музыкальным критикам в полной мере оценить рассматриваемый цикл, увидеть в нем высокие художественные достоинства. Результатом стало, полувековое замал-

чивание данного сочинения, чем было вызвало и отсутствие интереса к нему у исполнителей.

С. Прокофьев, написав вокальную сказку «Гадкий утенок» по Г. Х. Андерсену, был уже готов к постижению необычного литературного языка Анны Ахматовой, «романности» ее лирики. Об этом в 1918 году писал В. Гиппиус: «Рядовой читатель мог недооценить звукового и ритмического богатства строк, <...> но он не мог не плениться своеобразием этих повестей-миниатюр, где в немногих строках рассказана драма» [1, с. 33–34].

Следовательно, работа с поэтическим первоисточником, проникновение в стиль поэта, понимание его особенностей является базисной задачей исполнителя на пути к решению проблемы целостности в интерпретации произведения.

Драматургическое строение сочинения отвечает традициям лирического вокального цикла. В. Васина-Гроссман указывает: «Цикл “Пять стихотворений Анны Ахматовой”» именно цикл, а не сборник романсов. Здесь стихи складываются в сюжетное и музыкальное целое. Правда, о сюжете здесь можно говорить лишь условно, ибо, если в первых четырех романсах последовательно рассказывается история любви, сначала счастливой, а затем приводящей к трагической развязке, то последний романс — “Сероглазый король” — это как бы новая вариация на ту же тему, второй эпилог цикла, трактованный в примиренных тонах, что ощутимо и в стихах, и особенно в музыке» [3, с. 77–78]. В результате складывается своеобразный композиционный план цикла, который, по мнению исследовательницы, можно представить в виде формулы (4 + 1).

Исполнительский и педагогический опыт автора статьи в работе над данным циклом дает основание утверждать философичность подхода С. Прокофьева к концепции сочинения, благодаря чему образуется художественная целостность высшего порядка. Драматургия сочинения разворачивается как бы на двух смысловых уровнях: сюжетном, связанном с воплощением темы любви женщины, и философском, утверждающем идею вечности, бесконечности жизненного круговорота, символом чего предстает образ солнца. В результате происходит пересечение единичного и общего, микрокосмоса и макрокосмоса.

Схематично драматургия цикла выглядит следующим образом:

№ 1. «Солнце комнату наполнило...» — восход солнца, пробуждение героини ото сна.

№ 2. «Настоящую нежность...» — зарождение чувства первой любви.

№ 3. «Память о солнце...» — проявление первых ростков сомнения в искренности любви.

№ 4. «Здравствуй!..» — кульминация цикла, осознание полноты чувства любви героини и начало его распада. Слова «под душным сводом моста...» характеризуют место, куда не проникают солнечные лучи.

№ 5. «Сероглазый король» — трагический итог. Событийный ряд романа выстраивается на фоне заката солнца, душного вечера, переходящего в ночь. Смерть короля ассоциируется с умиранием любви.

Темповое решение соответствует драматургической линии цикла: плавный переход от *Allegro giocoso* к *Andantino*, далее к двум *Andante* и завершается темпом *Adagio*. Отсутствие ярких темповых перепадов композитор заменяет ладовыми контрастами — светлую диатонику сопоставляет с напряженными хроматическими построениями, тональной дезориентацией. При этом в качестве опорного тона выбирает тон *fis*, который прослеживается во всех пяти романах. Рассмотрим данный тезис более конкретно.

Для первого романа цикла «*Солнце комнату наполнило...*» композитор взял стихотворение Анны Ахматовой, которое поэтесса написала в 1913 году и опубликовала в своей книге «Четки» под названием «8 ноября 1913 года». Прозрачная фортепианная фактура призвана воспроизвести колористический, зримый эффект: словно солнечные лучи, проникая в комнату, освещают в воздухе игру каждой пылинки. Вокальная миниатюра наполнена хрустальным звучанием чистых интервалов квинты и кварты. Тон *fis* является одним из элементов музыкальной ткани вступления фортепианной партии, который, приковывая внимание, как бы возвещает всем о приходе любви. Токкатность фортепианного аккомпанемента способствует передаче чувства радости и счастья героини. Состояние упоения жизнью достигает апогея в кульминационной зоне романа (тт. 16–17). Представляется не случайным, что для музыкального воплощения ключевых слов стиха «праздник твой» С. Прокофьев вновь выбирает тон *fis* как ладовый центр, выступающий в качестве своеобразного итога рассредоточенного тонального движения.

Второй роман «*Настоящую нежность...*» покоряет нас своим очарованием и удивительной нежностью. Данное стихотворение (1913) также было опубликовано во второй книге А. Ахматовой «Четки». Предельно лаконичный, романс состоит из двух контрастных частей: первая — светлая, изысканно-утонченная, рисующая безмятежность, мечтательность героини, вторая — более возбужденная, передающая закрававшееся в ее душу сомнение. Как и в предыдущем романе, для музыкального произношения ключевого слова «первой любви» в тихой кульминации на *pp* (тт. 17–18) композитор делает упор на тон *fis*.

При исполнении этой вокальной миниатюры необходима большая точность в отношении темповой трактовки. Довольно часто пианисты-концертмейстеры подменяют авторский темп *Andantino* на темп

Andante, из-за чего происходит нарушение логики темповых соотношений, предусмотренных композитором в цикле. В громкой кульминации романса на *ff* («Как я знаю...») следует указание смены темпа (*Poco piu mosso*). Это обозначение проставлено над вокальной строчкой, что вводит в заблуждение многих исполнителей. Анализ музыкального текста подсказывает, что смена темпа должна происходить уже в т. 18 в партии пианиста, этот такт должен прозвучать нервно, с небольшим ускорением к первой доле последующего такта.

Третий романс «*Память о солнце...*» написан на стихотворение Анны Ахматовой из цикла «Из первой (Киевской) тетради» (1911), опубликованном в книге «Вечер». Это одно из самых ранних сочинений поэтессы. Для музыкального воплощения вербального текста характерен тонкий психологизм, ювелирная работа композитора над каждой интонацией этой вокальной миниатюры. Намеченная ранее драматургическая коллизия (сомнение в искренности возлюбленного) получает дальнейшее углубление, вследствие чего эмоциональное состояние постепенно приобретает трагическую окраску.

Работая с поэтическим текстом, С. Прокофьев опускает второй катрен стихотворения:

*В узких каналах уже не струится — Стынет вода.
Здесь никогда ничего не случится, —
О, никогда!*

Смысл данных строк композитор передает с помощью звукоизобразительного приема в партии фортепиано, воссоздающего образ зимней поэмки (тт. 14–15). Аналогичный прием мы находим в т. 43 и тт. 50–51.

Средняя часть романса (*Poco piu mosso*) ярко контрастирует с первой. Для неё характерна вокальная декламационность, синкопирование ритмического рисунка в фортепианной партии, использование диссонирующих звукосочетаний. Ощущается подход к драматической развязке, героиня словно пытается убедить себя в правильности принятого решения.

Такты 30–32 — образец тонкой психологической детализации. С помощью скупой, лаконичной фортепианной фактуры, точной интонации, композитор передает сложную гамму чувств героини:

т. 30 — надежда: героине показалось, что она услышала долгожданный звонок в дверь;

т. 31 — разочарование, опустошение души;

т. 32 — плач, стон женской души (хроматический полутон *des*— является центральным семантическим элементом).

Пианисту необходимо очень ответственно подойти к исполнению данного фрагмента. В т. 38 по традиции концертмейстеры делают не-

большое ускорение темпа, микро — *piu mosso*. Певица в следующем такте возгласом «Что это? Тьма?» как бы перехватывает интонацию, тревожно прозвучавшую у рояля.

Следует обратить внимание на возвращение в данной вокальной миниатюре опорного интонационно-соединительного тона *fis*, который подчеркивают ключевые слова романса «Может быть!..» (т. 42).

Романс «*Здравствуй!..*» — кульминация вокального цикла. Его сюжетная линия воплощает образ любящей женщины, пришедшей к возлюбленному в его дом, попытку возвратиться в мир счастья, которая оборачивается трагедией. Данное стихотворение А. Ахматовой написала в 1913 году и опубликовала в книге «Четки». Эмоциональное нагнетание в музыке достигается во многом за счет тонального усложнения, частого использования ходов на тритон, который также вводится в структуру аккордов фортепианной партии.

Кульминацией как данного романса, так и всего вокального цикла можно считать тт. 7–8. Ключевые слова романса «я к тебе пришла» передают уверенность героини в полноте своего счастья. И снова для торжествующего местоимения «Я» в партии солистки композитор выбирает тон *fis*, выделяя кульминацию также с помощью динамики и смены темпа. С первых тактов среднего раздела *Andante* (т. 9) мы видим как через обыгрывание IV повышенной ступени композитор раскрывает постепенный распад светлого чувства любви. В каждом повторении *fis* как бы слышится отголосок восторженно спетого «Я к тебе пришла» и тем трагичнее звучит тихая кульминация романса (тт. 30–31), где этот тон в фортепианной партии окрашивает обреченно проносимые ключевые слова («стынет грязная вода»).

Для пятого романса цикла «*Сероглазый король*» С. Прокофьев выбирает поэтический текст, который является одним из самых ранних поэтических опытов Анны Ахматовой (1910) и относится к циклу «Из первой (Киевской) тетради». Здесь действует формула: закат солнца — закат чувства любви — закат жизни. Именно это стихотворение принесло молодой поэтессе популярность. Сама Ахматова вспоминала, что буквально на каждой встрече ее просили прочитать это стихотворение. На фоне будничности рассказа мужа героини о смерти короля, описания бытовых подробностей ярко проявляется трагичность происходящего. Романс отличается сквозным развитием, в его композиции выделяется ряд обособленных фрагментов, своего рода кадров, обрамленных вступлением и заключением.

Одной из главных задач для исполнителей в данном случае является нахождение верного и удобного темпа. Начальная остиная фигура у фортепиано в темпе *Adagio* нередко провоцирует пианиста-концер-

тмейстера на взятие очень медленного темпа, который делает статичной драматургию этой вокальной миниатюры. Ключом в решении этой проблемы может служить предварительное равнодушно-спокойное пропевание вокального текста: «Знаешь, с охоты его принесли...».

Эпизод (тт. 46–66) — *dolcissimo* — представляет собой тихую кульминацию романса. Слова «в серые глазки ее...» раскрывают подтекст вербального текста: сероглазая дочь героини является дочерью сероглазого короля.

В заключении романса композитор вновь возвращается к печально-трагическому остинато в фортепианной партии, где главенствующим интервалом снова становится тритоновый оборот. Своеобычно решается завершение вокального цикла, его последние три такта: одиноко, но успокоено звучит в партии фортепиано тон *fis*, являющийся доминантой завершающей тональности цикла — *h-moll*. Приход к устойчивой гармонии можно трактовать как умиротворение и надежду — после ночи вновь на небосводе появится солнце.

Таким образом, вокальный цикл «Пять стихотворений Анны Ахматовой» объединен в художественную целостность, как на концептуальном, так и композиционно-драматургическом уровне, что реализуется через логично выверенную интонационно-тематическую организацию всего сочинения.

Понимание данной проблемы в представленном аспекте поможет исполнителям цикла (певице и пианисту-концертмейстеру) решать высокохудожественные задачи, стоящие перед музыкантами при создании новых интерпретационных версий вокальных сочинений С. Прокофьева.

Литература

1. Павловский А. Анна Ахматова / А. Павловский. — М. : Просвещение, 1991. — 191 с.
2. Данько Л. Сергей Сергеевич Прокофьев / Л. Данько. — М.-Л. : Музыка, 1966. — 110 с.
3. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1980. — 317 с.

Гречишкіна Н. Ф. Вокальний цикл С. Прокоф'єва «П'ять віршів Ганни Ахматової» (виконавський погляд на проблему художньої цілісності). У статті розглянута виконавська концепція циклу С. Прокоф'єва «П'ять віршів Ганни Ахматової». Виявлена логіка інтонаційно-тематичної організації твору. Розкрито методичний підхід до вирішення проблеми художньої цілісності твору.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість С. Прокоф'єва, вокальний цикл, художня цілісність.

Гречишкина Н. Ф. Вокальный цикл С. Прокофьева «Пять стихотворений Анны Ахматовой» (исполнительский взгляд на проблему художественной целостности). В статье рассмотрена исполнительская концепция цикла С. Прокофьева «Пять стихотворений Анны Ахматовой». Выявлена логика интонационно-тематической организации сочинения. Раскрыт методический подход к решению проблемы художественной целостности произведения.

Ключевые слова: камерно-вокальное творчество С. Прокофьева, вокальный цикл, художественная целостность.

Grechishkina N. Cycle of S. Prokofiev «Five poems by Anna Ahmatova» (the view on the problem of artistic integrity). The article considers the concept of a vocal cycle of S. Prokofiev «Five poems by Anna Ahmatova». Reveals the logic of intonation-the thematic organization of the composition. Open the methodical approach to solving the problem of the artistic integrity of the work.

Keywords: chamber and vocal works by S. Prokofiev, a song cycle, artistic integrity.

М. Н. Коваленко

**ВОПЛОЩЕНИЕ ПОЭЗИИ К. БАЛЬМОНТА В МУЗЫКЕ
С. ПРОКОФЬЕВА (НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА *ОР. 36*
«ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ К. БАЛЬМОНТА»)**

В богатом творческом наследии С. Прокофьева камерно-вокальная музыка занимает довольно скромное место, хотя сочинения для голоса и фортепиано создавались им на протяжении всей творческой жизни. Первая группа романсов, охватывающая сочинения 1910–1921 годов (*ор. 9, 18, 23, 27, 35, 36*), свидетельствует о поиске собственного стиля, нового жанрового прочтения в этой сфере творчества, звуковых, образных экспериментах. Вторая группа охватывает произведения, созданные в 1930–1950-е годы (*ор. 60 bis, 66, 68, 73, 78, 79, 89, 104, 106, 121*), и в большей мере связана с развитием песенного жанра, за исключением «Трех романсов на стихи А. С. Пушкина» *ор. 73*. Здесь и детские песни, и массовые, патриотические, и обработки русских народных песен. Неоднородность плеяды прокофьевских вокальных сочинений проявляется в их содержательной направленности, жанровом облике, способах воплощения поэтического текста, соотношении слова и музыки.

Вокальные произведения первой группы образуют небольшие отрывки лирических, изысканных миниатюр. С. Прокофьев обращает-

© М. Н. Коваленко, 2011

ся к сложной поэзии А. Ахматовой, В. Горянского, З. Гиппиус, Б. Верина, Н. Агнивцева, А. Апухтина и К. Бальмонта, тонко, своеобразно воплощая ее в музыке.

Цель данной статьи — раскрыть особенности интерпретирования стихотворных текстов К. Бальмонта в музыке С. Прокофьева, выявив при этом характерные черты музыкального языка.

Мнение музыковедов по поводу обращения композитора к поэзии К. Бальмонта крайне противоречивы. Так, И. Нестьев пишет: «обращение к “космическим” стихам К. Бальмонта было для Прокофьева довольно случайным» [9, с. 63]. Показательно и следующее замечание исследователя: «Мало интересовался он современной поэзией с ее порой отвлеченно философскими глубинами и борьбой направлений» [9, с. 94]. Напротив, Н. Рогожина обращает внимание на «приверженность» С. Прокофьева поэзии К. Бальмонта [12, с. 7]. Сходное мнение высказывает Ю. Кремлев: «он проявлял явные симпатии к творчеству деятелей символизма и акмеизма. Он писал музыку на тексты К. Бальмонта, А. Ахматовой, увлекся позднее сюжетом романа В. Брюсова “Огненный ангел”» [6, с. 55]. Более разностороннюю оценку отношения композитора к современной поэзии дает Р. Леденев: «Некоторое время Прокофьев увлекался весьма утонченной, прекрасно получавшейся у него лирикой (Бальмонт, Ахматова), экзотикой в духе времени, но недаром говорят: как бы человек ни изгибался по модным контурам, природа возьмет свое. Здоровая натура Прокофьева, напористая, спортивная, победно крушащая то, что было для нее пресным, ветхим и отжившим, отбросила и излишнюю рафинированность, хрупкие, субъективистские настроения. Прокофьев светел, жизнелюбив и тем противен декадентству» [7, с. 2].

Столь же диаметрально противоположны и суждения исследователей о содержательной стороне поэзии К. Бальмонта. Так, Н. Рогожина замечает: «Но не только эта музыкальность речи отличала поэзию Бальмонта от его современников — лучшим его стихам была присуща изначальная “мажорность” образов, светлый эмоциональный тонус, а также многокрасочная звукопись, чаще не резких, а мягких акварельных тонов <...> Его эстетическое восприятие мира носило масштабный характер, отнюдь не замыкаясь в тесное кольцо “увядающих” настроений. Вот это соединение масштабности и “мажорности” с звукописной музыкальностью и утонченной мягкостью и привлекало Прокофьева» [12, с. 9–10].

У И. Нестьева читается: «Оптимизм Прокофьева никак не согласовывался с мотивами страха, безверия, болезненных кошмаров, пронизывающими творения декадентского искусства начала века. Современные ему

модные поэты, подобные Бальмонту или Сологубу, славили уродство, зло, воспевали <...> чуму, проказу, тьму, убийство и беду» [9, с. 602].

Ю. Кремлев считает, что «в некоторых автохарактеристиках музыки Прокофьева этого времени ясно выступают черты, близкие символистско-импрессионистской эстетике. И все же было бы очень неверно сколько-нибудь преувеличивать роль связи эстетики тогдашнего Прокофьева с эстетикой символизма, акмеизма и т. п. Такая связь имела, но она не определяла существо дела. Символистские и импрессионистские элементы оказались как в творчестве, так и в эстетических взглядах Прокофьева “остаточным”, а не развивающим фактором.

Самое характерное, “бунтовское” в Прокофьеве шло в разрез с импрессионизмом, символизмом, акмеизмом, бросая вызов изошренному и чувственно-субъективистскому искусству, утверждающему новую эстетику» [6, с. 56].

Такая полярность высказываний обусловлена неординарностью, многогранностью творческой личности композитора, «нестандартностью» его стиля, на что неоднократно указывал сам автор: «Я всегда чувствовал потребность самостоятельного мышления и следования своим собственным идеям <...>» [10, с. 206–207]. Думается, что и обращение к поэзии К. Бальмонта было отнюдь не случайным.

Знакомство с биографиями К. Бальмонта и С. Прокофьева обнаруживает некие параллели в их жизни. Так, оба они родились и выросли в небольших, провинциальных имениях, где провели первые 10 лет жизни (Сереза — в Сонцовке Екатеринославской губернии, Костя — в Гумнищах Владимирской губернии). Матери обоих оказали на сыновей значительное влияние, введя одного в мир музыки, другого — в мир словесности, языкознания, истории. Прокофьев и Бальмонт много путешествовали по всему миру, причем для них это были не просто вояжи, а творческие поездки. Оба сформировались как новаторы, создав свой оригинальный творческий стиль и почерк.

На рубеже веков Бальмонт становится лидером русского символизма в поэзии; одной из главных тем в его творчестве была тема Солнца в его победе над Тьмой. Поэзия намеков, символов, подчеркнутая звукопись — все это нашло живой отклик в сердцах любителей поэзии начала века. Бальмонт декларировал стихийность творчества, необузданность, произвольность, полную отрешенность от правил и предписаний, от классической меры. И при этом, прежде всего, Бальмонт — лирик, романтик. Его лирика запечатлевает беглые, словно схваченные на лету, впечатления. У поэта было стремление мимолетное соче-

тать с целостным познанием мира. Человек существует только в данное мгновение, в данный миг выявляется вся полнота его бытия:

*В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры.*

Поэзией Бальмонта было вдохновлено название фортепианных миниатюр С. Прокофьева «Мимолетности». Приведенные выше строки композитор поставил эпиграфом этого цикла.

Стихия К. Бальмонта — магия звуков. За первые двадцать лет XX века свыше полутора ста стихотворений было положено на музыку (своеобразный рекорд). Здесь мы найдем известные имена: С. Танеев и С. Рахманинов, Р. Глиэр и Н. Черепнин, Н. Мясковский и И. Стравинский, М. Гнесин, А. и Ю. Крейны. Их привлекало то, что при всем многообразии тем и мотивов — Бальмонт преимущественно поэт весны, пробуждения, начала жизни, духоподъемности.

Прокофьев неоднократно обращался к поэзии Бальмонта, о чем свидетельствуют два женских хора «Черный лебедь» и «Волна» (*op.* 7), романс «Есть другие планеты» из *op.* 9, романс «В моем саду» из *op.* 23, кантата «Семеро их» *op.* 30. Последнее творческое соприкосновение — цикл «Пять стихотворений К. Бальмонта для голоса и фортепиано» *op.* 36 (1921).

Прокофьев был представлен Бальмонту в Петрограде в конце октября 1916 года, а в сентябре 1921 года поэт и композитор встретились в местечке Рошле, во французской Бретани на побережье Атлантического океана. К. Бальмонт сочинил «Сонет» Третьему концерту для фортепиано с оркестром С. Прокофьева, выразив свое восхищение новаторской, яркой и дерзкой музыкой. Композитор, вероятно, в благодарность, посвятил концерт поэту. В стихотворении «Создай мне звуки» (1921) Бальмонт прямо обращается к Прокофьеву:

*Пока есть муки, мне сердце мучай,
Но дай мне святость родных могил.
Создай мне звуки, поток созвучий,
С широким шумом орлиных крыл.*

Прокофьев, соединяя стихи поэта разных лет, создает вокальный цикл «Пять стихотворений К. Бальмонта» и посвящает его испанской певице Лине Любера, ставшей в 1923 году женой композитора. Вместе они осуществили французскую транскрипцию цикла.

Каким же образом интерпретирована символистская поэзия в данном сочинении? Напомним, что символизм «преимущественно был устремлен к художественному означению “вещей в себе” и идей, находящихся за пределами чувственных восприятий. При этом поэтический символ рассматривается как более действенное, чем собствен-

но образ, художественное орудие, помогающее “прорваться” сквозь покров повседневности к сверхсовременной идеальной сущности мира, его трансцендентной Красоте» [14, с. 379].

Во многом под влиянием эстетики символизма происходит рождение такого вокального жанра как «стихотворение с музыкой», с его мозаичным принципом складывания образов из «разрозненных фрагментов, а чувства — из его оттенков, “нюансов”» [13, с. 103].

Как замечает критик П. Сувчинский «Прокофьев неожиданно <...> раскрывает всю глубину затаившегося в нем трагизма, прикрытого внешним порывисто радостным и задорным прятием жизни. И трагизм этот действительно страшен, ибо, подобно всем звуковым воплощениям Прокофьева, он не абстрактно описательный, а реальный, материально живой» [9, с. 212].

Мистически-завораживающая атмосфера свойственна первому романсу «Закливание воды и огня» (*Un poco agitato*). Здесь в полной мере нашла свое отражение характерная для символизма образная многозначность, недосказанность, загадочность. Романс построен свободно, с чертами трехчастности. Идентичный музыкальный материал крайних частей разнообразит тональная окраска, первый раздел — в *a-moll*, третий — в *c-moll*. Эти части основаны на сцеплении двух лейттем, которым свойственна тональная неустойчивость, декламационная природа вокала. Первая из них, настороженная, на слова поэтического рефрена «иди тихонько», отличается двуслойностью фортепианной партии (остинатность восьмых в партии левой руки, синкопированный рисунок партии правой руки), на которую накладываются вкрадчивые вокальные реплики — нисходящее движение по полутонам, оттененное выразительной модулирующей лейтгармонией у фортепиано. Вокальная фраза подобна цветку, который раскрывается, и тут же, не дав насладиться красотой, закрывается. Вторая лейттема имеет изобразительный характер — хроматические всплески в партии фортепиано имитируют неустойчивость, зыбкость водной поверхности. Все это усиливается диссонансным сочетанием звучания призывной чистой кварты у голоса и увеличенной кварты в басу аккомпанемента.

Музыкальный язык среднего раздела основан на двух интонациях из первого раздела — квартовой и поступенной нисходящей. Средний раздел более ярко расцвечен тембрально, с единственным восклицанием на словах «Кто-то есть другой», усиленных звучанием мажора и интонацией большой секунды. Приглушенная динамика, преобладание тритонов в басовой партии, увеличенных и малых секунд в вокальной партии создают эффект таинственности, передают состояние страха лишиться главных магических символов — воды и огня. В кон-

це романса общее звучание замирает, растворяется в характерных секундовых мерцаниях, словно теряясь где-то во тьме.

Изысканно-тонкими красками написан второй романс цикла «Голос птиц». Птицы — ласточка, соловей, кукушка — своего рода символы, предупреждающие человека об обманчивости мира, оборотной стороне любого явления или чувства. Следуя строчке К. Бальмонта «От ласточки до соловья вся повесть малая моя» композитор придает романсу повествовательный характер, свободно соединяя части в импровизационной манере. Романс отличается прихотливостью мелодического и ритмического рисунков вокальной партии, разнообразием сложной и часто меняющейся фактуры в партии фортепиано.

Начинает романс изломанно-причудливая фраза фортепиано, отдаленно напоминающая музыку «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова. Вступление становится своеобразной лейттемой романса, в дальнейшем вплетающейся в общее движение как контрапункт голосу. Декламационная вокальная партия чутко передает непредсказуемость, гибкость и свободу манеры пения птиц. Тональный план почти неуловим, в нем высвечиваются характерные для всего романса сопоставления мажора — минора (*E-dur — e-moll, Es-dur — es-moll* и т. д.), подчеркивающие мимолетность жизненных явлений, заложенных в поэтических строках Бальмонта (свет и тьма, добро и зло, радость и печаль). Обилие форшлагов, остинатность ходов шестнадцатых у фортепиано имитируют мир природы с ее шумной радостью, «щебетливостью», неутомностью.

Лейттема фортепиано появляется второй раз в том же соотношении на словах «гнездо, в котором малый рай, у ласточки не разорь» на фоне блуждающих, хроматических, тревожных шестнадцатых в басу. В третий раз она звучит на терцию ниже и со слов «В той песне, что любовь зовет» сдвигается на терцию выше, что придает ей более напряженный и взволнованный характер, обостренный за счет ниспослающей линии шестнадцатых в басу. Четвертый раз лейттема появляется в конце романса в первоначальном варианте, на замирающей тональной педали *a-moll, meno mosso*, обретая успокоенный облик. Заканчивается романс на доминантовой звучности, тем самым оставляя простор для слушательской фантазии.

Грациозен и изящен третий романс цикла — «Бабочка». Легкий, порхающий, беспечный образ бабочки, символизирующий светлые, краткие мгновения жизни, противопоставлен размышлениям о судьбах людей, чьи души «рассечены мечом» зла, мрака, жизненных невзгод. Отсюда композиционное строение романса из двух контрастных разделов. Первый — *Un poco allegretto. Con grazia* — своеобразное скерцо для голоса и фортепиано с причудливой тонкостью мелоди-

ческих и гармонических узоров, с акварельной прозрачностью фортепианного письма. Взлетающие пассажи, форшлаги, трели, изысканный синкопированный ритмический рисунок изображают легкое порхание бабочки, а гармоническая и тональная зыбкость олицетворяют скоротечность существования этой беспечной красавицы.

Появление остинатного хода в партии фортепиано и исстаивающей линии у голоса, передающих состояние замирания, указывают на переход во второй раздел романа. Интонации покачивающихся восьмых трансформируются в шемящие, отчаянные, неустойчиво-болезненные звучности, омраченные колоритом тональности *b-moll*, возникающей в глухих аккордах басового регистра. Вокальная партия (*doloroso*) в замедленном движении передает трагичность душевного состояния, завершающегося драматическим взрывом в заключительной фразе, обессиленной затухающей в жалобных, синкопированных рыданиях.

Четвертый романс цикла «Помни меня!» («малайский заговор для памяти») возвращает нас в мир бальмонтской экзотики, которая получает в музыке яркое воплощение. Тема заклинания, по сравнению с первым романсом цикла, здесь отражена в гораздо более развернутой форме и красочной «оркестровке». Основная мысль стихотворения «Помни меня!», многократно повторяемая, утверждается как то незыблемое, что неподвластно быстротечному времени: «Солнце встанет, солнце ляжет, если гром загремел, если ветер свищет, если в небе сверкают огни, если звонко петух запоет, если солнце идет за луной, слышишь, как время идет, вспомни, вспомни».

Основным средством художественной выразительности в этом романсе становится широкое использование приема остиinato. Т. Боганова считает: «Различные виды остиinato издавна распространены в сценической и программной музыке, в которой они всегда служили для выражения наиболее зловещих и трагических ситуаций, для воплощения всякого рода иррационального или же состояния особенной концентрации сосредоточения сознания на одной мысли, одной идее» [2, с. 119–120]. В рассматриваемом романсе идею заклинания выражает короткая фраза-попевка в пределах кварты в трехдольном метре, с диатоничностью, подчеркивающей «малайский» характер стихотворения.

М. Якубов замечает: «Протяженные, развернутые темы он искусно строит из небольших мотивов-попевок, но при этом достигает небывалой цельности и непрерывности» [16, с. 40]. Прием остиinato помогает Прокофьеву добиться «эффекта “длящегося напряжения”» [11, с. 98]. Остинатная тема звучит только в партии фортепиано. Постепенно, начиная с одноголосного проведения, с каждым новым появлением она «раскрашивается» все более густыми звучностями, терп-

кими гармониями. Увеличивается диапазон звучания, насыщается фактура, неумолимо нарастает эмоциональное напряжение. Ее преобразование можно сравнить с превращением маленького горного ручейка в бурный, мощный поток. Вокальная партия при этом абсолютно независимо льется подобно человеческой речи.

Романс можно условно разделить на три части, каждая из которых обрывается на пике сквозного развития. В первой части наблюдается движение от прозрачного нежного *pp* до первой динамической кульминации на словах «Днем ли, ночью ли, помни меня», что сопровождается сдвигом из диатоники в изысканно «расцветченную» ладовую сферу.

Вторая часть начинается с лейтмотива *tranquillo, pp*, в зыбком тонально-гармоническом обрамлении, звучащего затаенно и тревожно с эпоподобными фразами у голоса. Далее происходит постепенное нарастание динамики, расширение диапазона звучания, усиление гармонического напряжения. Движение уплотняется до второй кульминационной точки на словах «Будь всей памятью вместе со мной». После небольшого угасания начинается третья — итоговая часть. *Molto tranquillo, pp, misterioso* — так звучит лейтмотив в первоначальном варианте, на колеблющейся педали «*d*» в басу, с тревожными возгласами в вокальной партии. Далее остигатный мотив вплетается в нежные, ажурные всплески партии фортепиано в высоком регистре. Стремительное, взлетающее *crescendo* в *C-dur* на последнем восклицании «Помни меня!» закрепляет эффект заклипания. Романс заканчивается бурным, низвергающимся басовым ходом у фортепиано, усиливающим эмоциональный всплеск.

Остинатность лейтмотива, постоянное нагнетание, накопление эмоциональной энергии, непрерывность развития без какой-либо разрядки должны воссоздать атмосферу завораживающей магичности.

Заключительный романс цикла «Столбы» на стихотворение «При море Черном» из Книги заклятий «Злые чары» (1906 год) занимает особое положение. И. Мартынов считает, что «последний романс — самый сложный по образам стихотворения, переносящего в неведомую таинственную страну, и по музыкальному языку, с его напряженными по психологическому колориту гармониями. Легендарность Бальмонта, в общем почти всегда внешняя, претворяется композитором в символическое обобщение образа судьбы <...> сюжет и образы бальмонтовского стихотворения мало соответствовали характеру дарования композитора и потому не пробудили в его фантазии рельефных образов. Этот романс остается загадочным эпилогом цикла, заметно отличаясь от других» [8, с. 203].

Весь романс (*Andante lugubre*) пронизан угрюмым, мрачным настроением. Его композиция укладывается в трехчастную репризную форму. В крайних разделах с их тяжелой поступью похоронного мар-

ша, ремарками *pesante, f*, музыка Прокофьева адекватна мистическим строкам «При море черном стоят столбы». Низкий, рокочущий басовый ход, гул накатывающихся волн, остинатность гармонии эффектно олицетворяют суровый образ древних изваяний.

Средний раздел *Meno mosso*, размер 6/8. Здесь высокий регистр, убыстряющееся, кругообразное движение в партии фортепиано, напряженность вокальной партии, мелодико-гармоническая остинатность призваны выразить обреченность всего живого в волшебном заброшенном краю, невозможность прорваться к жизни — «и упадут, устав кружиться». Вокальная партия, постепенно безвольно снижает, знаменуя неумолимую гибель.

В третьем разделе на фоне знакомой нам вступительной фразы к романсу вокальная мелодия напряженно звучит в высоком регистре. Ее изломанные, неустойчивые интонации усиливают трагичность стихов Бальмонта. Нарастание остинатного хода в басу приводит к отчаянному стону «И их значенье на крик мольбы», после которого звучность постепенно замирает. Секундовые созвучия гармоний, щемящие интонации у голоса с последним всплеском — «Поздно», обреченно глиссандирующим на октаву вниз и исстаивающем на доминантовой педали у фортепиано, создают мрачное, экспрессивное состояние, удерживаемое до конца романса.

Проделанный последовательный анализ цикла дал возможность выявить элементы, характерные для музыкального языка С. Прокофьева. Это неопределенность, завуалированность тонального плана, его «призрачность» (ни в одном из романсов нет ключевых знаков). Гармонические созвучия пряные, изысканные, сопоставления далеких тоналностей очень смелые, что обусловлено своеобразной трансформацией «12-звучной хроматики в 12-ступенную диатонику, когда соподчиненное отношение между альтерированной и неальтерированной формой ступени лада сменилось их равноправным существованием в расширенном ладу» [15, с. 94].

Широко используется остинатность как прием усиления, нагнетания психологического, эмоционального и динамического напряжения. Обращает на себя внимание импровизационность изложения, свободная композиция, связанная с вольной разбивкой стиха, отсюда переменность фактуры фортепианной партии и сочетание декламационности и кантиленности в вокальной партии, отличающейся сложным мелодическим рисунком. Характер музыки определяет не вокальная линия, а общая атмосфера звучания.

Новаторство композитора очевидно в противопоставлении традиционной романсовой мелодики новому типу вокала — «омузыкален-

ной речи». В этом видится развитие принципов А. Даргомыжского и М. Мусоргского в соотношении слова и музыки, а именно следование «за синтаксисом, за словом и фразой как смысловым единством» [13, с. 81]. Е. Ручьевская отмечает: «Прокофьев обычно сохраняет фразу <...> и ломает слово, а также всегда в высшей степени активно преобразует стихотворный ритм» [13, с. 85].

С. Прокофьев смог внести в музыкальное воплощение сложных образов стихотворений К. Бальмонта новые ритмы, энергию, свободу гармонического мышления, сочетаемую с мелодическим новаторством, окрашивая символистскую поэзию в неожиданные, яркие тона. В каждой части цикла проблема синтеза музыки и поэзии решается индивидуально, каждое слово отражается в мелодии, ритме, характере музыки, при этом «вокальная мелодия нигде не звучит натуралистически, нигде не переходит в звукоподражание, всегда подчиняется чисто музыкальным закономерностям» [13, с. 96].

Цикл *op. 36* приоткрывает новые, изысканные грани лирического дарования композитора. «Тонкая, подчас хрупкая лирика, — по мнению М. Арановского, — обнаруживает важную черту Прокофьева — способность постигать скрытое, сокровенное» [1, с. 74].

Трудно поверить, что образно многоплановые, сложные, не рассчитанные на широкие круги слушателей романсы создавались одновременно с блестящей партитурой Третьего фортепианного концерта, продемонстрировавшей по-русски простые и прекрасные для слуха темы. Таков был универсальный гений Прокофьева — равно способный на глубочайшее проникновение в сферы тончайших символов и яркое воплощение первозданно радостных, лучезарных, наполненных жизненной энергией образов. Подлинный «солнечный богач» (К. Бальмонт) музыки XX века.

Литература

1. Арановский М. Мелодика С. Прокофьева / М. Арановский. — Л. : Музыка, 1969. — 231 с.
2. Боганова Т. Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева / Т. Боганова. — М. : Сов. композитор, 1961. — 160 с.
3. Будникова Л. К. Бальмонт и С. Прокофьев: творческий диалог в историко — культурном контексте Серебряного века / Л. Будникова // Вестник Челябинского Гос. пед. университета. — 2005. — № 3. — С. 201–220. — (Серия 3. Филология).
4. Вишневецкий. И. Сергей Прокофьев / И. Вишневецкий. — М. : Молодая гвардия, 2009. — 703 с.
5. Краснянская И. С. Прокофьев «Пять стихотворений К. Бальмонта» *op.36* / И. Краснянская // Музыковедение. — 2007. — № 5. — С. 25–31.

6. Кремлев Ю. Эстетические взгляды С. С. Прокофьева / Ю. Кремлев. — М.-Л. : Музыка, 1966. — 155 с.
7. Леденев Р. Его музыка живет / Р. Леденев // Сов. музыка. — 1991. — № 4. — С. 2–3.
8. Мартынов И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество / И. Мартынов. — М. : Музыка, 1974. — 560 с.
9. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева / И. Нестьев. — М. : Сов. композитор, 1973. — 664 с.
10. Прокофьев С. Материалы. Документы. Воспоминания / [сост., ред., вст. ст. С. Шлифштейна]. — М. : Госмузиздат, 1961. — 704 с.
11. Ржавинская Н. О роли остинато и некоторых принципах формообразования в опере «Огненный ангел» / Н. Ржавинская // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. — М. : Музыка, 1972. — С. 96–130.
12. Рогожина Н. Романсы и песни С. С. Прокофьева / Н. Рогожина. — М. : Сов. композитор, 1971. — 196 с.
13. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века. — М.-Л. : Музыка, 1966. — С. 65–110.
14. Символизм // Литературный энциклопедический словарь. — М. : Сов. энциклопедия, 1987. — С. 379–380.
15. Скорик М. Ладовая система С. Прокофьева / М. Скорик. — К. : Муз. Україна, 1969. — 100 с.
16. Якубов М. Величайший мелодист XX века / М. Якубов // Сов. музыка. — 1966. — № 4. — С. 39–50.

Коваленко М. М. Втілення поезії К. Бальмонта в музиці С. Прокоф'єва (на прикладі вокального циклу ор. 36 «П'ять віршів К. Бальмонта»). У статті розглядаються особливості інтерпретування символістської поезії у вокальному циклі С. Прокоф'єва. Автор аналізує прояви характерних стильових рис музичної мови композитора, які допомагають розкриттю образного змісту віршів.

Ключові слова: С. Прокоф'єв, вокальний цикл, символізм.

Коваленко М. Н. Воплощение поэзии К. Бальмонта в музыке С. Прокофьева (на примере вокального цикла ор. 36 «Пять стихотворений К. Бальмонта»). В статье рассматриваются особенности интерпретирования символистской поэзии К. Бальмонта в вокальном цикле С. Прокофьева. Автор анализирует проявление характерных стилевых черт музыкального языка композитора, способствующих раскрытию поэтических образов.

Ключевые слова: С. Прокофьев, вокальный цикл, символизм.

Kovalenko M. The embodiment of K. Balmont's poetry in the S. Prokofiev's music (on an example of the vocal cycle op. 36 «The five poems by K. Balmont»). This article is an attempt to review one of the most interesting works by Sergey Prokofiev, a series of romances to Konstantin Balmont's poems. The author analyzes the expression of specific features of the composer's musical language that will the poetic images.

Key words: S. Prokofiev, vocal cycle, symbolism.

**«БОЛТУНЬЯ» С. ПРОКОФЬЕВА
(К ВОПРОСУ ВОПЛОЩЕНИЯ ДЕТСКОЙ ТЕМЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА)**

В широчайшем по образному охвату творчестве С. Прокофьева детская тема занимает одно из важных мест, что отразилось в произведениях разных жанров. Продолжая традиции детской музыки Р. Шумана, П. Чайковского, М. Мусоргского, композитор с юношеской непосредственностью воплощает незамутненный мир ребенка, мастерски воссоздает его психологический портрет. По справедливому утверждению И. Мартынова, «сила музыки Прокофьева — в ее жизненности, отсутствии искусственности» [10, с. 337].

Эти качества в значительной степени обусловлены личностными чертами самого художника, среди которых умение сохранить на протяжении жизни яркость восприятия мира, способность удивляться, идти с распахнутой душой навстречу чудесам. Не случайно во многих воспоминаниях о С. Прокофьеве отмечается своеобразная «детскость» его натуры, что не могло не отразиться в произведениях для детей и о детях. Среди них симфоническая сказка «Петя и Волк», вокально-симфоническая сюита «Зимний костер», кантата «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным», отдельные части оратории «На страже мира», где с разных позиций, но всегда точно, убедительно, театрально-рельефно композитор рисует галерею юных персонажей, наделенных своими проблемами, познающих мир во всей его полноте.

В этом контексте показательны камерно-вокальные сочинения, предназначенные для подрастающего поколения. Они заслуживают внимания и исполнителей, и исследователей, а также являются ценным педагогическим материалом для работы в классах концертмейстерской подготовки и вокала. Изучение их в музыкальных училищах и вузах воспитывает у студентов ансамблевые навыки, активизирует вслушивание в каждый момент звучания жанрово-характерной вокальной линии, вырабатывает быстроту реакции при смене эпизодов, ситуаций, формирует умение выстраивать целостную форму на основе метроритмической пульсации, нередко переходящей в остинатность, которая у С. Прокофьева часто становится формообразующим стержнем произведения. Вышеперечисленные задачи послужили причиной выбора в ка-

честве показательного образца одного из наиболее ярких вокальных сочинений композитора, часто звучащих с концертной эстрады — песенки «Болтунья» (*op.* 68, № 1), входящей в сборник «Детские песни».

Цель статьи — расширить представления студентов и педагогов класса концертмейстерского мастерства о детской музыке С. Прокофьева и помочь им в ее исполнительской трактовке.

Среди «Детских песен» *op.* 68 можно встретить и «веселый пустячок» [14, с. 143] в виде «саморекламы» ожившей говорящей конфетки («Сладкая песенка» на сл. Н. Саксонской), и жанровую комическую сценку-диалог («Поросята» на сл. Л. Квитко в переводе С. Михалкова), и портрет неумной девчушки («Болтунья» на сл. А. Барто). На поэтическом творчестве Агнии Барто, Самуила Маршака, Владимира Маяковского, Сергея Михалкова и «идущих за ними» Бориса Заходера, Григория Остера выросло не одно поколение детей, без него невозможно представить воспитательный процесс и первое знакомство с книгой, так же как без сказок и прибауток.

Ценность и огромный успех поэтического наследия этих мастеров заключаются в глубоком проникновении в духовный мир маленьких читателей, воспитании в них положительных качеств, мудрой, деликатной критике недостатков. В «Болтунье» перед С. Прокофьевым стояла задача воплотить духовный мир, характер, речь, а следовательно, и весь облик активной школьницы Лиды.

Собирательный образ болтуни, которая сама не желает замечать своей болтливости, обрисован точными средствами. Монолог Лиды позволяет многим девочкам (и не только девочкам) посмотреть на себя со стороны. Он выстроен как сквозная сценка, представляющая собой спонтанно развертывающийся рассказ от первого лица героини, которая так хочет поведать всем о своей кипучей деятельности, о жизненно важных для нее заботах и проблемах, что невольно перескакивает с одного события на другое. В результате возникает многочастная рондальная композиция, где рефреном, своего рода лейтмотивом выступает начальная тема «Это Вовка выдумал, что болтунья Лида, мол ...». Плавность, «рассудительность» интонаций в умеренном темпе сочетается с прихотливыми широкими скачками, затрагивающими альтерированные ступени (II#, IV#). Учитывая, что большинство ходов секстовые и на безударных долях, то звучат они весьма мягко и слегка манерно, кокетливо. Каждая двутактовая фраза завершается каким-либо устойчивым звуком, подчеркивающим симметричность строения восьмитактового периода¹.

¹ Анализ дается по изданию: Прокофьев С. Вокальные сочинения : в двух томах [для голоса и фортепиано] / С. Прокофьев. — М. : Музыка, 1975. — 190 с.

Композитор, всегда отдававший предпочтение «белым» тональностям с малым количеством ключевых знаков, выбирает *G-dur* — одну из самых «звонких», светлых, «акварельных» тональностей. Речь болтуни начинается без всякой фортепианной заставки сразу с сильной доли одновременно с тоническим трезвучием в сопровождении. Поэтому фраза солистки должна предваряться настройкой, после чего концертмейстеру следует «задать тон» в движении, слегка подчеркнув после «вдоха» (люфта) сильную долю, т. е. после легкого толчка «пустить» тему по инерции, не позволяя слишком разрывать фразы на конечных восьмых паузах-вдохах. В то же время эти вдохи несут на себе не столько техническую, сколько выразительную функцию: девочка начала свой монолог, который неизвестно когда закончится, и ее привычка много говорить требует переводить дыхание вовремя. Таким образом, эти вдохи входят в формирование фразы.

Фактура фортепианной партии предельно проста и скупа — разделенные на бас и гармоническое заполнение аккорды, движущиеся с машинальной четкостью то однообразными четвертями, то синкопированными ритмоформулами. Тема-рефрен проводится еще 4 раза на протяжении сочинения, разделяя эпизоды и завершая всю композицию. Фактически, она упорядочивает форму и дает «передышку» в рассказе Лиды, где перемешаны ее впечатления: кружки, Марья Марковна, «Японья», пони, немецкий и русский, строгий учитель, мальчик, угощающий ириской.

Схематически очертим структуру песни, обозначив рефрен как А:

А — В — А — С — А — D — А — F — А
1^й эп. 2^й эп. 3^й эп. 4^й эп.

Далее эти эпизоды чередуются, варьируясь, переходя в разные тональности (основная *G-dur*, далее *As-dur*, *E-dur*, *C-dur* и т. д.). Их смена отражает малейшие изменения в настроении Лиды. Соответственно меняется фактурное изложение аккомпанемента, в связи с чем появляются различные технологические задачи, которые необходимо решать концертмейстеру.

Начало первого эпизода «Драмкружок, кружок по фото» отмечено ускорением движения. Оно вызвано не только темповой ремаркой *Allegro*, но и дроблением длительностей: равномерное чередование четвертных сменяется токкатным остинато восьмых, причем синхронно в вокальной и фортепианной партиях. У певицы это типичная скороговорка, где вращательные обороты чередуются с секвентно-нисходящими, что создает комический эффект. Басовые звуки аккордовой фактуры в сопровождении выстраиваются в нисходящую, затем восходящую гамму. Примечательно, что здесь тоже все подчинено симметрии — и мелодическая линия, и общее структурное оформление. В этом эпизоде очень важно не разойтись ансамблистам, для

этого необходим совместный упругий акцент на сильной доле, который задаст инерцию токкатной моторике. К тому же динамически начало эпизода выглядит волнообразно: усиление звучания сменяется ослаблением, создавая соответствующий эффект повышения или понижения голоса рассказчицы. Продолжение первого эпизода («А Марья Марковна сказала, когда я шла вчера из зала») метроритмически более свободно в вокальной партии, при этом в сопровождении сохраняется жесткая моторика с хроматическими ходами в басу. Первый эпизод обширен, повторен, но для большей компактности формы повторение делать не желательно.

Проведение темы рефрена «А что болтуня Лида, мол ...» и начало второго эпизода отмечены резкими тональными сдвигами (*G-dur* — *A-dur* — *E-dur*). Тема второго эпизода «А у нас учитель строгий ...» продолжает вокальную скороговорку первого эпизода, но при более плотном фортепианном фактурном обрамлении.

Развитие достигает кульминации «...что малайцы есть китайцы?», которую пианисту следует подчеркнуть sforцандо. Конец же следующего предложения «Это там родились пони?», должен звучать тихо и удивленно, что требует небольшого торможения и дослушивания нисходящего октавного хода. Далее ускорение скороговорки «упирается» в звук «ля» (октавный унисон) в басовом регистре. Здесь необходимо дать почувствовать цезуру — героиня песни «перевела дыхание». После чего она продолжает: «Потом учитель говорил, что был китайский мандарин», и в ее партии появляются размашистые ходы с опорой на устойчивые звуки. Остатные фигурации фортепианной партии в этом периоде трудноисполнимы вследствие слишком широкого охвата клавиатуры для правой руки, в то время как левая свободна. Поэтому целесообразно «отдать» нижний повторяющийся звук «ля» (подобно фигурированному органному пункту) левой руке, а в правой оставить аккорды, распределив таким образом нагрузку на обе руки равномерно. И далее: в предложении «Я учителя спросила» чередующиеся терции лучше перенести из левой руки в правую, что для последней будет продолжением предыдущих фигураций.

При очередном возвращении рефрена «А что болтуня Лида, мол ...» мелодия впервые проводится в высоком регистре фортепиано лирично, приглушенно и, как указывает ремарка, «нежно». Фактура напоминает баянный аккомпанемент с большими скачками, что в исполнении препятствует легатному проведению мелодии. Исходя из этого, гармоническое заполнение можно перенести на октаву выше — в зону правой руки. Н. Рогожина видит в сплетении лейтмотива у фортепиано с речитативом певицы «как бы намек на то, что Вовка-то, пожалуй, прав ...» [14, с. 142].

Следующий этап монолога — третий эпизод в таком же моторном движении «Я теперь до старости в нашем классе староста» разворачивается на фоне параллельно «топчущихся» в октаву равномерных восьмых. Здесь технически удобнее отдать репетиции нижнего голоса правой руке, чтобы одноголосное изложение чередовалось с октавным, а левая мобильно подключалась в нужный момент в нижнем голосе. На словах: «Может это стратостат ...» концертмейстеру лучше постепенно замедлить темп и зафиксировать конец вопроса, как впрочем, и в предыдущих аналогичных случаях. «Долбящие» обороты аккомпанемента порой совпадают с вокальной мелодией, вследствие чего инструментальная виртуозно-техническая моторика соединяется с речитацией сольного голоса.

При повторении фразы «Я теперь до старости» характер сопровождения несколько меняется: теперь репетиции чередуются с распевными ходами по звукам аккордов на фоне нисходящих октав в глубоком басу целыми длительностями, а в верхнем регистре «парит» тема рефрена в ритмическом увеличении. В результате происходит огромный «разброс» регистров, достигая пяти октав. Расслоение фактуры на четыре пласта, близкое оркестровому, и «стереофоническое» звучание практически невозможно осуществить на фортепиано даже с помощью педали, поэтому приходится жертвовать верхним голосом, который дублируется в вокальной партии.

Завершение третьего эпизода («Может, это стратостат, когда старосты летят?») накануне четвертого проведения рефрена требует небольшого замедления и следования пианиста за солисткой, за ее извилистой мелодией (*colla voce*).

Четвертое проведение рефрена сохраняет широкий охват регистров, заданный накануне, что в условиях быстрого темпа (ремарка *Moderato* здесь отсутствует), провоцирует технически весьма сложную ситуацию. Каким образом в этом темпе соединить четыре фактурных пласта на большом расстоянии? Представляется здесь допустимым отказ от октавного удвоения в левой руке, либо сближение крайних звуков (например, перенос выше октавных созвучий в левой руке).

Заключительный четвертый эпизод «У меня еще нагрузки: по-немецки и по-русски» достойно венчает композицию, воспринимаясь как главная кульминация, драматургически эквивалентная финалу сонатного цикла. Скороговорка Лиды становится навязчиво-напряженной с акцентами на сильных долях, подчеркивающих полутоновые интонации. Подобные акценты нужны и в аккомпанементе, который возвращается к типу первого эпизода, где бас и аккорды чередуются в «стремительном беге». Впрочем, токкатность порой контрастирует с распевными фразами, дублирующими вокальную линию.

Разнообразие вносит новая сценка: «Я сижу, гляжу в окно и вдруг там вижу мальчика» с хроматически нисходящей мелодией, поддерживаемой в басовой линии сопровождения. Концертмейстеру обязательно нужно показать эту линию баса в остро скерцозном духе, после чего замедлить движение («там вижу мальчика»). Очень тихо и собранно должны прозвучать аккорды, поддерживающие слова мальчика: «Он говорит: иди сюда, я тебе ирису дам». Это предложение динамически резко контрастирует с продолжением напряженно «боевой» скороговорки героини: «А я говорю! У нас нагрузки по-немецки и по-русски», хотя у пианиста остается тот же тип изложения, т. е. действует инерция остинатности. Для создания яркого контраста необходимо «играть» на разнице динамики и на включении-выключении акцентов (в репликах мальчика они отменяются). Реплики Лиды о нагрузках становятся все резче, громче, достигая кульминационного звучания. И тем более ярким должно казаться их сопоставление с фразами мальчика как в вокальной, так и в фортепианной партиях.

В заключительном пятом изложении рефрена девочка рассудительно резюмирует, повторяя основную мысль «... Мне болтать то некогда». Таким образом, подчеркивается композиционно-тематическая симметрия.

Лаконичная фортепианная постлюдия в жанре изящного гавота — танца, любимого С. Прокофьевым, выступает в роли уравнивающей каденции. Об этом свидетельствует размеренность четырехдольного ритма, симметричные скачки в мелодии, классическая функционально-гармоническая логика последовательности $T - S - D_7 - T$, хотя и по-прокофьевски обогащенная альтерациями.

Итак, выстраивая исполнительскую концепцию этого произведения, молодые музыканты должны учесть следующие моменты:

1. *Исторический контекст.* Определить ретроспективные связи, влияние традиций на данное сочинение. В частности, работая над вокальной мелодией, следует обратить внимание на роль речевой пластичной интонации, детализированное воплощение словесного текста, точное следование за его смыслом. Стремление к воплощению «говора человеческого», интонационной гибкости при произнесении слова было, как известно, основным кредо М. Мусоргского. Особенно непосредственные аналогии возникают с вокальным циклом «Детская», в котором воплощен внутренний мир ребенка с помощью имитации интонаций детской речи.

В своих детских песнях, в том числе «Болтунье», С. Прокофьев продолжил эту линию, точно воплотив характер детского интонирования, с учетом стилистических особенностей нового времени и сохранения самобытного авторского стиля. Яркая жанровая характеристичность музыкального тематизма «Болтуньи» особенно сближает ее с песнями-сценками М. Мусоргского «Кот Матрос» и «Верхом на палочке» с их мягким юмором.

2. *Особенности композиционно-драматургического плана.* В процессе формирования целостной композиции сочинения исходить из параллельного действия двух факторов: стабильного, определяющего четкую рондальную конструкцию арочного типа; и мобильного, преодолевающего замкнутость разделов (спонтанное и беспорядочное течением мысли Лиды), что способствует активному драматургическому развитию, приводящему к кульминации.

3. *Стилистические черты.* Музыкальный язык «Болтуни» сложен как в решении вокальной партии, так и фортепианной. Несмотря на доходчивость этого сочинения для самых широких слоев публики, включая детскую аудиторию, оно относится к развернутым концертно-виртуозным произведениям, доступным для исполнения лишь высокопрофессиональным музыкантам. Резкие тональные сдвиги без всякой подготовки наряду с альтерированными и скачкообразными оборотами усложняют задачи певицы. В связи с этим концертмейстер выполняет здесь не только техническую функцию и расставляет акценты — ориентиры для тональной поддержки и ритмической координации, но и художественную — создает энергетику звукового поля. Так, токатная моторика, с ее равномерной остинатной пульсацией выступает как составляющая образа героини и, в то же время, как основное формообразующее средство, и как способ организации фактуры.

Все отмеченные качества делают этот образец камерной вокальной музыки чрезвычайно ценным материалом в подготовке концертмейстеров. Работа над ним позволяет развивать ансамблевые навыки, быстроту переключения в зависимости от содержания словесного текста, умение подчинять технические возможности художественно обоснованной нюансировке. Следует учитывать, что С. Прокофьев не всегда детализирует агогику, динамические оттенки, штрихи, а часто определяет эти параметры в целом, предоставляя возможность исполнителям додумывать детали.

Таким образом, в интерпретации данного произведения не лишней будет опора не только на собственное представление, но и ознакомление с имеющимися исполнительскими версиями выдающихся певцов и концертмейстеров. Важно, чтобы студенты, как творческие личности, учились искусству трактовки художественного образа и искали пути расшифровки замысла автора.

Литература

1. Арановский М. Мелодика Прокофьева / М. Арановский. — Л. : Музыка, 1969. — 230 с.
2. Блок В. Метод творческой работы С. Прокофьева / В. Блок. — М. : Музыка, 1979. — 143 с.
3. Боганова Т. Национально-русские традиции в музыке С. Прокофьева / Т. Боганова. — М.: Сов. композитор, 1969. — 156 с.

4. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1968. — 317 с.
5. Гаккель Л. О пианистическом искусстве Прокофьева / Л. Гаккель. — М. : Музыка, 1960. — 275 с.
6. Готлиб А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. — М. : Музыка, 1971. — 94 с.
7. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В. Дельсон. — М. : Музыка, 1973. — 295 с.
8. Кремлев Ю. Эстетические взгляды С. С. Прокофьева / Ю. Кремлев. — М.-Л. : Музыка, 1966. — 153 с.
9. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента / А. Люблинский. — Л. : Музыка, 1972. — 80 с.
10. Мартынов И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество / И. Мартынов — М. : Музыка, 1974. — 594 с.
11. О работе концертмейстера : [сб. статей Моск. конс.] / [ред.-сост. М. Смирнов]. — М. : Музыка, 1974. — 159 с.
12. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания / [сост., ред., прим., вст. статья С. И. Шлифштейна]. — М. : Гос. муз. изд., 1956. — 707 с.
13. Прокофьев С. Статьи и материалы : [сб. ст.] / [сост. И. В. Нестьев, Г. Я. Эдельман]. — М. : Музыка, 1972. — 399 с.
14. Рогожина Н. Романсы и песни С. С. Прокофьева / Н. Рогожина — М. : Сов. композитор, 1971. — 197 с.

Скобцова Ж. Г. «Базіка» С. Прокоф'єва (до питання втілення дитячої теми у творчості композитора). У статті визначено місце й значення дитячої тематики у творчості С. Прокоф'єва. Виконано аналіз пісні «Базіка» з позиції виконавської інтерпретації. Висвітлено особливості взаємодії соліста і концертмейстера як основи художньої трактовки твору.

Ключові слова: музика для дітей, піаніст-концертмейстер, виконавське трактування, пісня.

Скобцова Ж. Г. «Болтуня» С. Прокофьева (к вопросу воплощения детской темы в творчестве композитора). В статье определено место и значение детской тематики в творчестве С. Прокофьева. Выполнен анализ песни «Болтуня» с позиций исполнительской интерпретации. Освещены особенности взаимодействия солиста и концертмейстера как основы художественной трактовки произведения.

Ключевые слова: музыка для детей, пианист-концертмейстер, исполнительская трактовка, песня.

Skobtsova J. «Chatterer» of S. Prokof'ev (to the question of embodiment of child's theme in composer creation). In the article a place and significance of child's subject is determined in S. S. Prokof'ev's creation. The song «Chatterer» analysis is executed with positions of musical interpretation. The features of co-operation of soloist and concertmaster are lighted up in this part-song.

Keywords: music for children, pianist-concertmaster, performance interpretation, song.

О РАБОТЕ НАД ФОРТЕПИАННОЙ КАНТИЛЕНОЙ
С. С. ПРОКОФЬЕВА

Характерные особенности проявления мелодического начала в музыке С. С. Прокофьева достаточно полно, хотя и с различной степенью углубленности в проблему, освещены в работах М. Арановского, И. Нестьева, А. Дельсона, М. Сабининой и других исследователей. О проявлениях в кантилене своеобразных черт его мелодики говорится также в работах просветительского направления, подобных статьям Д. Кабалевского, и в методических пособиях, которые находят практическое применение в фортепианной педагогике.

Однако вопрос выбора исполнительских средств, которые применяются для создания музыкального образа в кантилене Прокофьева, в соответствии с оригинальной композиторской техникой и способом формирования мелодического материала, требует более подробного рассмотрения, в частности — в отношении фортепианных пьес раннего периода. Своеобразие тематизма во многом определяет выразительность мелодики. «Мы сталкиваемся здесь с принципом, который можно назвать обнажением конструкции темы. Если <...> прием диктуется самим материалом, то в нем есть своя красота, своя выразительность, ибо он предельно четко обнаруживает образную сущность тематизма. Это один из наиболее общих структурных принципов ранней прокофьевской мелодики, проявляющийся в тематизме разного образного содержания» [1, с. 132].

Целью данной работы является определение комплекса средств, исследование исполнительской «технологии», которая поможет выявить логику построенной Прокофьевым мелодической конструкции. Эта конструкция опирается на ясную «геометрию» голосов, а также на их движение, которое выявляет красочность гармоний не только в узком расположении аккорда, но и при значительном удалении голосов друг от друга.

Кантилену в фортепианной музыке обеспечивают определенные способы извлечения и соединения звуков, с помощью которых создается особенное качество звучания — иллюзия пения голосов в фортепианной фактуре. В механизме фортепиано используется ударный принцип извлечения звука, который вызывает значительные колебания громкости при переходе от одного звука к другому. Поэтому следует соблюдать такие условия извлечения звуков и применить такую технику, которая обеспечит

плавное соединение звуков, так как делает эти колебания громкости малозаметными для слуха. Ощущению кантилены на фортепиано способствует непрерывное и плавное перетекание звуков из одного в другой, которое характерно для безударного способа извлечения звука. Это перетекание позволяет исполнителю формировать целостную смысловую последовательность в звучании линии большой протяженности. Подражание вокальным или инструментальным (струнные и духовые) голосам будет тем более убедительным, чем менее заметным на слух будет соединение звуков, из которых состоит «поющий» голос.

Для создания непрерывной линии звучания на фортепиано необходим такой способ звукоизвлечения, который маскирует очевидное угасание каждого фортепианного звука перед появлением следующего. Механизм фортепиано при определенных условиях позволяет скрыть затухание длящегося звука в момент его соединения с непосредственно следующим за ним звуком, что делает возможным подражать звучанию вокальных и инструментальных голосов. Следует стремиться к достижению эффекта мягкого перехода одного звука в другой, объединению звуков в осмысленные мотивы, а также к последующему слиянию этих мотивов в целостную фразу, как бы спетую «на одном дыхании». Иллюзия пения на фортепиано (а это именно иллюзия, ввиду ударного способа возникновения звука) будет тем убедительнее, чем удачнее исполнитель выберет необходимые условия звучания инструмента в каждом конкретном случае.

Для певучего исполнения мелодии часто используется соединение звуков, извлеченных с помощью вибрации воздушного потока, который протекает в голосовом аппарате певца либо акустическом аппарате различных духовых инструментов. В иных инструментах для рождения и продления певучих голосов используется звучание вибрирующих струн.

Для исполнения кантилены на фортепиано исполнитель должен:

- с помощью механических и акустических возможностей фортепиано обеспечивать физическое воспроизводство, а также определенные интонационные, динамические и тембровые характеристики звука;

- анализировать качество производимых им звучаний и добиваться их глубокого музыкального осмысления;

- придавать исполняемым на фортепиано голосам специфические качества, которые позволяют воспринимать их как выразительное пение живого голоса, хотя на самом деле звук в нем извлекается с помощью механического удара молоточка по струне.

При создании кантилены следует учитывать как объективные факторы — физические (акустические и механические) условия жизни звука, так и субъективные — психологические особенности восприятия

звучания кантилены, которая исполняется на фортепиано. Весьма важным является осмысление пианистом особенностей исполняемой музыки, в том числе характера музыкальной речи, интервального строения голосов, ритмического рисунка, развития голосоведения и гармонии в многоголосной фактуре исполняемого произведения. Решающее значение в этом осмыслении приобретает субъективное начало, то есть индивидуальные качества музыканта.

Исполнитель должен ощутить музыкальное высказывание как свое собственное и сконцентрировать внимание на иерархии звуковой линии и на «подробностях» жизни звука во времени. Воспринимая кантилену как живой поющий голос, исполнитель питает ее своей нервной энергией, поэтому чуткость его восприятия является самым важным условием выразительного звучания кантилены. Воспроизведение кантилены требует точности всех слагаемых ее звучания, то есть силы, времени звучания и интонационной выразительности. Следует также корректировать степень интонационного напряжения при сочетании звуков в зависимости от гармонической устойчивости, интервальных соотношений, темпа движения, ритмического рисунка и других особенностей исполняемого голоса.

Неизбежной чертой ударного способа извлечения звука на фортепиано являются кратковременные, но резкие шумы в момент прикосновения молоточков к струнам. Одна из наиболее характерных особенностей данного явления заключается в значительных колебаниях громкости звука в течение долей секунды, в отличие от относительно более медленного изменения громкости при безударном способе извлечения и соединения звуков. Высокий уровень этих шумов мешает плавному течению голоса в момент соединения двух последовательных звуков, что становится серьезным препятствием для создания кантилены. Единственной средой, где возможно существование кантилены, является сама последовательность звуков, которая создается с помощью «пения» струн фортепиано. Эти звуки один за другим угасают, но все же длятся некоторое время, не испытывая искажения от шума ударов.

Исполнитель выстраивает линию кантилены, сосредоточив свое внимание на акустической составляющей звучания: качестве вибрации и направлении перемещения звука в пространстве. Только услышав эти особенности извлекаемых звуков, он может соединить их в целостную и непрерывную линию кантилены согласно иерархии интервалов, темпа движения, гармонических тяготений и времени звучания отдельных звуков.

Таким образом, активный анализ слуховых впечатлений позволяет исполнителю сформировать звучание кантилены как законченное и осмысленное музыкальное высказывание, экспрессия которого со-

средоточена в певучести. Выразительная сила кантилены, исполняемой на фортепиано, в большой степени зависит от умения исполнителя придать сочетаниям звуков и отдельным мотивам характер «говорящих», распевных интонаций.

Для того, чтобы ударные шумы, которые присутствуют при извлечении звука, не стали непреодолимым барьером для создания кантилены на фортепиано, исполнитель должен быть готов:

1. Слышать краткие шумовые всплески, сопровождающие удары молоточков по струнам, однако переключать внимание на тембровую окраску возникающих звуков, а также на волнообразный характер длящегося звука и время его угасания. Шум в момент прикосновения молоточка к струне, который является очень кратким актом, следует оттеснить на дальний план восприятия. Воображение исполнителя должно быть сосредоточено на выразительной силе длящихся звуков, его следует готовить к появлению последующего звука как ожидаемого ответа на длящийся в настоящий момент звук. Таким образом, прослушивание каждого звука до самого конца и точное осознание момента его исчезновения, должно стать наиболее важным действием исполнителя, так как обеспечивает необходимые для кантилены плавность движения и осознанный подход к качеству всех звуков в их последовательности.

2. Создавать необходимую слуховую настройку, концентрируя внимание на качестве и времени длящегося звука. Выбирать те способы извлечения звука, которые сопровождаются наименьшими шумовыми дефектами, а также помогают подчеркнуть динамическую полноту, интонационную определенность и выразительную силу создаваемой звуковой линии.

Итак, можно сделать следующие выводы:

— хотя удар по струне в момент извлечения звука является необходимым условием, следует избегать чрезмерного акцентирования звуков, составляющих линию кантилены, так как в результате длящийся звук слышен хуже, чем короткие звуковые всплески и шум ударов молоточка по струне;

— кантилена осуществляется в среде длящихся и угасающих звуков, ее линию необходимо выстраивать, как гармоническую, ритмическую и динамическую иерархию звуков;

— осмысление интонационной связи звуков, из которых состоит кантилена, составляет основу ее выразительной силы.

Естественной выразительной функцией кантилены в музыке является лирическое высказывание, которое проявляет сложный мир эмоций человека, отражает его внутреннее состояние, выражает его изменчивые настроения и тонкие душевные переживания.

Олег Крыштальский вспоминал о способах работы над кантиленой, которые в своей педагогической практике применял основатель профессиональной фортепианной школы в западных областях Украины В. Барвинский: «Кроме особенного внимания к работе над звуком, над голосоведением (умение планировать соответствующие горизонтальные, многоголосные “мелодические линии” в исполняемых произведениях), важное место в педагогической работе В. Барвинского занимали чисто профессионально-технические принципы. Он требовал свободного, мягкого и эластичного запястья (кисти), даже в исполнении октав и аккордов — при полной активности и точности пальцев.

Кредо Василия Барвинского в технической проблематике было — “пропеть”, причем не только при фразировке и артикуляции пальцевых элементов, но и в звучании верхних голосов в аккордах, октавах, как и в басах. Он подчеркивал, в частности, что в классической музыке басы должны носить характер “основы”, а не доминирующего элемента, и подчиняться верхним голосам. Его “мелодическая” концепция относилась также и к звучанию инструмента в полифонических произведениях Й. С. Баха, которые в его школе занимали одно из наиболее весомых мест» [3, с. 12]. В. Барвинский рекомендовал пианистические приемы, позволяющие извлекать из инструмента звук, похожий на тянущийся, долгий звук скрипки или духового инструмента. Согласно воспоминаниям Кароля Микули, подобным образом добивался певучего звука и Ф. Шопен: «Шопен владел необычайно развитой техникой, которая позволяла ему беспредельно усовершенствовать инструмент. <...> Под его пальцами фортепиано не должно было испытывать зависть к скрипичному смычку или живому столбу воздуха духовых инструментов. Звуки соединялись между собой с плавностью безукоризненного вокального искусства <...> Кроме этого, звук, который умел извлекать из инструмента, был всегда очень широким особенно в кантабилье <...> То, чего больше всего желал Шопен во время первых занятий, было освобождение от всякой жесткости и от всяких нервных или судорожных движений руки, чтобы привить ему — как первое условие хорошей игры — гибкость, а вместе с ней независимость пальцев. Он все время повторял, что занятия не должны быть исключительно механическими, что они требуют участия всего интеллекта и воли ученика» [7, с. 98–99].

С. Прокофьев был выдающимся пианистом и хорошо знал все выразительные средства фортепиано. В миниатюрах и циклах небольших программных фортепианных пьес раннего периода творчества формируется его своеобразный стиль, в котором явственно прояви-

лась образная значимость мелодически индивидуальных голосов, а также качества кантилены как приема инструментального пения.

Рассмотрим некоторые способы создания кантилены в фортепианной музыке С. Прокофьева на примере фрагментов пьес из известных циклов «Сказки старой бабушки» соч. 3, «Мимолетности» соч. 22. и «Детская музыка» соч. 29. В этих примерах добавлены динамические нюансы, лиги (пунктиром, в скобках) и дополнительные знаки (стрелки и квадратные скобки), которые указывают на некоторые из средств создания кантилены.

В примере № 1 («Сказки старой бабушки» № 2) важно согласовать изменения динамики в мелодии и аккомпанементе таким образом, чтобы смягчить звучание сильных долей в начале тактов 2, 3 и 4, которые обозначены стрелками с буквами «А», «Б» и «С». Особенно нехорошо сказывается на интонационной выразительности и певучести мелодии акцентированное исполнение окончаний лиг (первая четверть т. 2 и вторая четверть т. 4). Следует стремиться к тому, чтобы эти два звука «*cis*» (половинные ноты с точкой) были достаточно полными и слышимыми без усиления их акцентами, так как они имеют длительное время угасания, и поэтому являются чрезвычайно ценными для создания выразительной кантилены. Этому могут способствовать небольшие нюансы *diminuendo* в аккомпанементе (пункты «А» и «Б»), а также согласование нюансов *crescendo* и *diminuendo* мелодии и аккомпанементе в кульминации фразы (пункт «С»).

Кроме того, следует исполнять партию левой руки соответственно обозначению лиг в мелодии, то есть объединять группы восьмых в две большие лиги, которые позволяют аккомпанементу мягко «проплыть» мимо упомянутых пунктов «А», «Б» и «С», избежав акцентов на сильной доле. В этих трех пунктах можно усилить выразительность кантилены, согласовав параллельное движение «спрятанных» в аккомпанементе двух голосов и мелодии («А» и «Б» вниз, «С» — вверх). Желательно, чтобы применение предложенных нюансов и лиг, не сказалось отрицательно на стабильности темпа. Выдерживая непрерывное и равномерное движение восьмых в аккомпанементе, в которых как бы слышится ход «бабушкиных» часов, исполнитель создает образ бегущего времени.

В тактах 5–6 этой сказки (пример № 1а) количество голосов-персонажей увеличивается. Сочетание предлагаемого нюанса *mp* в басу и авторского нюанса *pp* в верхнем голосе позволит: а) обозначить диалог голосов «А» — «Б» и «А1» — «Б1»; б) в дальнейшем движении развить динамику таким образом, чтобы акцентами на сильных долях не нанести ущерб кантилене в нескольких голосах (басу, мелодии и средних голосах), сохраняя мягкое и пластичное соединение звуков.

Как и в примере № 1, здесь следует избегать акцентов в окончаниях лиг, где находятся весьма ценные для выразительных целей кантилены звуки с длительным временем угасания. Поэтому можно рекомендовать небольшое *diminuendo* в басовом голосе и уменьшение общей громкости звучания. Последующее *crescendo* одновременно в мелодии и средних голосах восполняет это уменьшение громкости, и без применения акцентов подводит к выразительному унисону двух долгих звуков «*fis*» в верхнем и басовом голосах («Б» — «Б1»).

В примере № 1б (такты 9–10) большая часть выразительной силы кантилены содержится в восходящем октавном ходе «*fis*» (верхний голос «А» — «Б»). Применить в нем *crescendo* опасно, так как прямым его следствием может быть резкий акцент на верхней ноте «*fis*». Интонацию «преодоления высоты» в октавном интервале восьмой и половинной нот «*fis*» будет легче выразить, если восьмая нота будет не менее полнозвучной, чем половинная. Согласованное восходящее октавное движение мелодии и басового голоса («А» — «Б» и «А1» — «Б1»), а также *crescendo* и богатые гармонические краски, которые можно извлечь из нисходящих малых секунд средних голосов («С» — «С1»), являются здесь основными средствами выразительности кантилены.

В примере № 2 (тт. 1–4 «Сказки старой бабушки» № 4) мы видим, что кантилена опирается на развитие гармонии и особенности фортепианной фактуры (аккорды в сопровождении и арпеджио на основе этих аккордов в мелодии). Гармоническая последовательность *h-moll* и *G-dur*, которая содержится в аккордах тт. 1–2 («А» — «Б»), повторяется в арпеджио тт. 3–4 («А1» — «Б1») и составляет основу распева мелодии.

Гармоническая смена минора на мажор предлагает исполнителю создать настроение «просветления» с помощью средств динамики, интонации и агогики. Динамические нюансы в мелодической линии должны способствовать выявлению выразительности трезвучий *h-moll* и *G-dur*, однако здесь не следует злоупотреблять *crescendo*. Распевное *cantabile* мелодии прозвучит естественнее, если согласовать его с долгим угасанием аккорда в партии левой руки.

Пример № 3 (т. 4 «Мимолетности» № 8) показывает, как кантилена в мелодии («А») развивается на фоне ее отражения в басу («А1»). Фигурации восьмых в аккомпанементе следует согласовать с мелодией с помощью лиги, которая аналогична лиге в мелодии, а движение звука в мелодии объединить с линией баса. Равномерно «колышущиеся волны» и нюансы *diminuendo* в аккомпанементе

восьмых способствуют увеличению слитности звучания четвертой мелодии, а также придают ее широким интервалам распевный характер.

Выразительность кантилены в мелодии можно увеличить с помощью продолжения ее линии («А» — «А1») в аккомпанементе (пр. № 4, тт. 5–6 «Мимолетности» соч. 22 № 8). Создать диалог двух голосов и эффект звукового «эхо» здесь поможет выделение *tenuto* звуков в мелодии и *diminuendo* нисходящих арпеджио в аккомпанементе.

В примерах № 4 и № 4а (тт. 5–6 и 8–9) выразительность кантилены обеспечивается искусной гармонической и фактурной игрой. Волнообразное движение сходящихся и расходящихся арпеджио позволяет здесь создать образ зеркальных отражений мелодии в аккомпанементе. Незаметные *diminuendo* позволяют избежать акцентов на сильной доле и создать плавное, непрерывное движение, необходимое для создания «текучего» звучания.

В примере № 5 («Сказочка» из цикла «Детская музыка» соч. 29) мы видим, как автор «конструирует» мелодический голос и аккомпанемент из однотипных фрагментов минорных гамм. Пластичности повествования способствует перемещение этих элементов по вертикали, а также сочетание растянутых во времени секундовых элементов в мелодии с более краткими по времени секундовыми элементами в аккомпанементе. Подобная разнонаправленность движения мелодии и аккомпанеента использовалась для придания гибкости кантилене во многих приведенных выше примерах. Предлагаемые *diminuendo* в мелодии и аккомпанементе должны быть согласованы таким образом, чтобы исключить появление акцентов, которые прерывают струящееся звучание мелодии.

Характерным отличием аккомпанеента в этой пьесе является двойственность метроритма, заложенная в противоречии ритмического «остинато» и повторяющихся групп мотивов. В каждом такте одна ритмическая фигура (две 16-е и 8-я) повторяется трижды, а восходящая секундовая последовательность из 3-х восьмых — дважды (пример № 5а). Таким образом, мелодия определенно звучит на $\frac{3}{4}$, а в аккомпанементе $\frac{3}{4}$ соединяются с $\frac{6}{8}$, где такт состоит из двух равных частей.

Интонирование и динамические нюансы должны здесь соответствовать двойственному характеру метроритма и служить созданию переменчивого и «загадочного» образа, соответствующего названию пьесы. Равномерное движение без заметных отклонений темпа необходимо для создания образа бегущего времени, подобного образу в пьесе «Сказки старой бабушки» № 2 (пример № 1).

Интонации «вздохов сожаления» в объединенных лигами восходящих и нисходящих секундовых мотивах мелодии (тт. 1, 2 и 4) помогают создать образ в пьесе «Раскаяние» из цикла «Детская музыка» соч. 29 (пр. № 6). Следует обратить внимание на авторские динамические нюансы — *mf* в первом такте и *p* в конце четвертого, которые уточняют характер диалога: на «вопросительную реплику» мелодии в басовом ключе (тт. 1–2) следует «ответ» *espressivo* в скрипичном ключе (тт. 3–4). Нюансы *crescendo* и *diminuendo* нельзя выполнять одновременно в мелодии и аккомпанементе. Первое *crescendo* («А») явно предназначено для мелодии, а *diminuendo* («Б») т. 2 в большей степени необходимо в аккомпанементе (см. пример № 6а).

В мелодии необходимо услышать выразительное звучание «а» на третьей доле такта 2, как окончание упомянутой выше «вопросительной реплики». *Crescendo* на переходе из т. 2 в т. 3 («С») предназначено для мелодии и ведет к последующему *espressivo*. *Crescendo* в басу нежелательно, так как приведет к акценту, нарушающему вертикальную стройность звучания.

Жалобный монолог верхнего голоса (тт. 5–7 пьесы «Раскаяние») необходимо дополнить выразительными динамическими нюансами двух нижних голосов, как это показано в примере № 6б.

Пример № 6с (тт. 17–18 пьесы «Раскаяние»), подобно примеру № 2 (тт. 1–4 «Сказки старой бабушки» № 4), показывает рождение мелодического распева из глубины гармонии. Выражение печали в этой музыке опирается на мажоро-минорную гармоническую последовательность — от *B-dur* («А»–«А1») к *g-moll* («Г»–«Г1»). Интонацию раскаяния помогут выразить нюансы *diminuendo* нисходящих арпеджио в верхнем голосе, и согласование нисходящего движения мелодической линии («А1»– «Б1»–«В1»–«Г1») с восходящим движением баса («А»–«Б»–«В»–«Г».)

Одно из самых важных средств создания кантилены — педаль — не рассмотрено в примерах, так как фиксация педали невозможна вне реального звучания. Важнейшая функция педали — связующая — обеспечивает слияние отдельных звуков в целостный поток звучания. Коррекция педали имеет решающее значение в согласовании средств динамики, агогики и интонации при создании кантилены. Все педальные решения принимаются каждым исполнителем в зависимости от индивидуального слухового восприятия.

Рассмотренные примеры позволяют сделать вывод, что пианист должен применять исполнительские средства с намерением раскрыть

новизну замысла композитора через обнажение специфики формирования тематизма. Выбор комбинации выразительных средств, а также место, мера и время их применения должны быть согласованы с геометрически точными линиями движения голосов, создающими гармоническую, мелодическую и фактурную «архитектуру» музыки С. Прокофьева, в частности, в кантилене его ранних фортепианных пьес.

Нотные примеры

The image displays several musical examples from Prokofiev's early piano songs, illustrating specific melodic and harmonic features. The examples are numbered 1 through 6c, with some having sub-versions (1a, 3, 4a, 5a, 6a, 6b, 6c).

- Example 1:** Marked *Andantino*, in 4/4 time. It features a melodic line with a slur over measures 2-4 and a fermata over measure 4. Harmonic markers A, B, and C are placed above the staff.
- Example 1a:** A piano accompaniment for example 1, marked *pp* and *(mf)*. It includes phrasing slurs and dynamic markings.
- Example 2:** Marked *cantabile* and *p*. It shows a melodic line with a slur and a fermata over measure 4. Harmonic markers A and B are present.
- Example 3:** Marked *pp*. It features a melodic line with a slur and a fermata over measure 4. Harmonic marker A is present.
- Example 4:** Marked *pp*. It shows a melodic line with a slur and a fermata over measure 4. Harmonic marker A is present.
- Example 4a:** A piano accompaniment for example 4, marked *pp*. It includes phrasing slurs and dynamic markings.
- Example 5:** Marked *pp*. It shows a melodic line with a slur and a fermata over measure 4. Harmonic marker A is present.
- Example 5a:** A piano accompaniment for example 5, marked *pp*. It includes phrasing slurs and dynamic markings.
- Example 6:** Marked *espress.*, *mf*, and *p*. It shows a melodic line with a slur and a fermata over measure 4. Harmonic markers A and B are present.
- Example 6a:** A piano accompaniment for example 6, marked *mf* and *p*. It includes phrasing slurs and dynamic markings.
- Example 6b:** A piano accompaniment for example 6, marked *mf* and *p*. It includes phrasing slurs and dynamic markings.
- Example 6c:** Marked *ritardando* and *mp*. It shows a melodic line with a slur and a fermata over measure 4. Harmonic markers A, B, and C are present. The bottom of the staff has some handwritten notes.

Литература

1. Арановский М. Мелодика С. Прокофьева / М. Арановский. — Л. : Музыка, 1969. — 229 с.
2. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В. Дельсон. — М. : Сов. композитор, 1973. — 285 с.
3. Криштальський О. Спогади про видатних львівських піаністів / О. Криштальський. Спогади, статті, матеріали. — Львів. : Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2000. — Вип. 3. — С. 8–18.
4. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста / Б. Милич. — К. : Муз. Україна, 1979. — 63 с.
5. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева / И. Нестьев. — М. : Сов. композитор, 1973. — 664 с.
6. Сабинина М. Прокофьев / М. Сабинина // Музыка XX века: очерки. — М. : Музыка, 1984. — Ч. 2. — С. 7–43.
7. Chopin F. Szkice do metody gry fortepianowej. Texty zebrał I przedstawił Jean — Jaques Eigeldinger / F. Chopin. — Kraków : Musika Jagellonika, 1995. — 120 s.

Максимов О. Б. Про роботу над фортепіанною кантиленою С. С. Прокоф'єва. У статті розглядаються особливості кантилени в ранніх п'єсах С. С. Прокоф'єва. Для інтерпретації кантилени пропонується застосовувати виконавські засоби відповідно до оригінальної композиторської техніки і формування тематизму.

Ключові слова: кантилена, композиторська техніка, виконавські засоби.

Максимов А. Б. О работе над фортепианной кантиленой С. С. Прокофьева. В статье рассматриваются особенности кантилены в ранних пьесах С. С. Прокофьева. Для интерпретации кантилены предлагается применять исполнительские средства в соответствии с оригинальной композиторской техникой и формированием тематизма.

Ключевые слова: кантилена, композиторская техника, исполнительские средства.

Maksimov A. About work on piano cantilena of S. Prokofiev. In the article the features of cantilena are examined in early pieces of S. S. Prokofiev. For interpretation of cantilena it is suggested to apply performance means in accordance with original composer's technique and forming of themes in melodious material.

Key words: cantilena, composer's technique, performance means.

**ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД ФОРТЕПИАННЫМ
АНСАМБЛЕМ В КЛАССЕ
СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОГО ФОРТЕПИАНО
(НА ПРИМЕРЕ СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ С. ПРОКОФЬЕВА)**

В данной статье отражены наблюдения, связанные с особенностями творческой работы над фортепианным ансамблем в классе специализированного фортепиано, описана методика овладения техникой ансамблевой игры, опирающаяся на целостный подход к исполняемому произведению.

О необходимости взаимосвязи изучаемых дисциплин постоянно пишут многие педагоги, относя это требование не только к воспитанию исполнителей, но и музыковедов. Программа фортепианного ансамбля для студентов музыковедческой специализации должна подбираться с учетом того материала, который они изучают в курсах истории музыки, анализа музыкальных произведений, чтения симфонических партитур. Исполнение произведений в ансамбле способствует их углубленному освоению, расширению круга познаваемых сочинений и, в целом, повышению профессионального уровня студентов.

Объектом исследования в данной статье является первая часть Седьмой симфонии С. Прокофьева, *предметом* — особенности ее четырехручного исполнения на фортепиано. Практическая направленность статьи предопределила ее *цель* — на примере избранного сочинения раскрыть методические приемы формирования интерпретационного мышления исполнителя-музыканта. В пользу актуальности избранной темы говорит тот факт, что задача повышения уровня развития исполнительских навыков требует постоянного совершенствования методики преподавания дисциплины, поиска новых методов обучения, расширения исполнительского репертуара.

Фортепианный дуэт — один из наиболее ярких и интересных видов музицирования. Рояль неслучайно называют королем музыкальных инструментов, ведь его диапазон и способы звукоизвлечения способны передать звучание симфонического оркестра. Это особенно характерно для фортепианных дуэтов, где масштаб звучности увеличивается и возникает необходимость найти звуковое равновесие при тем-

бровой однотипности участников ансамбля, требуется умение рассчитывать акустические возможности звучания от *pp* до *ff*.

Рассмотрению произведения предшествовала конкретизация задач, стоящих перед исполнителями: освоение навыков ансамблевой игры, глубокое знакомство с выдающимся произведением отечественной музыкальной классики, применение на практике знаний, полученных при изучении дисциплин теоретического и исторического циклов.

Выбор данного произведения обусловлен следующими причинами. Прежде всего, привлекает его несомненная художественная ценность, исключительная доступность, рельефность музыкальных образов. Кроме того, первый этап изучения Седьмой симфонии С. Прокофьева приходится на училищный период, следовательно, исполнение опирается на слушательское восприятие и начальное постижение внутренних музыкальных закономерностей этого произведения. Его включение в репертуар ориентировано на студентов-музыковедов IV курса как наиболее подготовленных в профессиональном отношении.

Знание гармонических стилей (курс гармонии) должно помочь при подготовке сочинения осознанно охватить сложную аккордовую систему и ладотональную логику музыкального мышления композитора, а навыки, приобретенные в курсе анализа музыкальных произведений, могут быть применены здесь в обозначении закономерностей формы, строения тематических разделов. Изучение инструментовки и чтения симфонических партитур поможет более профессиональной трактовке сочинения. Также следует отметить среднюю степень технической сложности переложения, что дает возможность студенту усовершенствовать своё владение инструментом, обрести необходимые навыки исполнения современной музыки.

В многогранном творчестве С. Прокофьева жанр симфонии занимает важное место, хотя и не является определяющим, и тесно связан с образным миром его сценических и кантатно-ораториальных произведений. Отсюда — яркая образность, театральная зримость и динамичность прокофьевских симфонических произведений. Среди всех симфоний композитора Седьмая выделяется преобладанием лирической образности, во многом близкой «Золушке», это мудрая лирическая сказка о жизни. Будучи последним симфоническим опусом великого мастера (1952), симфония обладает эстетической законченностью, отшлифованностью стиля, гармонической уравновешенностью.

Внешним поводом к написанию сочинения был заказ детской музыкальной редакции радио. Законченное произведение перешагнуло рамки «симфонии для детей», но обращение к детским образам

сыграло важную роль в процессе формирования художественной концепции произведения, где выражен светлый взгляд на мир зрелого мастера, сохранившего до конца своих дней юношескую свежесть восприятия жизни.

Седьмая симфония обнаруживает связи с традициями лирико-драматического симфонизма П. Чайковского. Однако, в отличие от эмоционально открытой патетической лирики гениального русского композитора, этой симфонии присущи эпическая строгость, лаконизм, сдержанность эмоционального высказывания. Индивидуализированность и яркость прокофьевского языка определяется по-современному энергичными темпами становления и развития музыкальных образов, остротой драматургических сопоставлений.

Мастерское переложение Седьмой симфонии для фортепиано в четыре руки было осуществлено А. Ведерниковым, которому в полной мере удалось передать манеру оркестрового письма С. Прокофьева, воссоздать характерные для него приемы оркестрового изложения (*tremolo*, оркестровые репетиции и т. п.), что в сочетании с утонченностью фортепианного стиля позволяет считать данное переложение одним из образцовых. Более того, ансамблевая версия сочинения сделала симфонию более доступной для ее фортепианного воспроизведения, а следовательно, анализа всех компонентов художественного целого как важного инструмента раскрытия глубинной смысловой сущности прокофьевской музыки.

Образный строй первой части симфонии — наиболее развернутой и многоплановой в симфоническом цикле — во многом определяет концептуально-драматургическую направленность всего сочинения. Это позволило сконцентрировать внимание именно на изучении первой части.

Понимание образной концепции исполняемого произведения — начальный этап работы над ним. Далее необходим анализ музыкальной композиции (особенностей трактовки сонатной формы), основных ладогармонических средств (тональный план), выделение ведущих тематических единиц, формирующих систему образов симфонии. Эти параметры должны служить основой методических рекомендаций к исполнению того или иного раздела, где важно учитывать как закономерности целостности формы, так и особенности ансамблевого взаимодействия исполнителей.

Первая часть симфонии (*Moderato*) основана на трёх ярко индивидуальных темах. Тема главной партии (*cis-moll*) — задумчивая, медленно развёртывающаяся, в качестве эпиграфа ей можно было бы

предпослать строки А. Пушкина: «Воспомяненье предо мной свой длинный свиток развивает». Интонационно она принадлежит к группе прокофьевских песенно-повествовательных тем (вспомним начальные темы из балетов «Ромео и Джульетта», «Золушка», Второго и Третьего фортепианных концертов, Девятой фортепианной сонаты). Главная тема замечательна особой протяжённостью и пластичностью, свойственной мелодике позднего С. Прокофьева — сольный запев, к которому позже присоединяются подголоски. Лишенная драматических контрастов, она восхищает гармоничностью, пластичностью, тонкими фактурными деталями. Характерный для главной партии оттенок светлой грусти во многом определяет облик всего произведения.

В фортепианном исполнении темы главной партии следует добиваться непрерывности мелодической линии, широты дыхания, укрупненной фразировки. В данном случае мелодический рельеф, порученный первым скрипкам, проводится партией *primo*, тогда как в партии *secondo* формируется яркий контрапунктический подголосок, сдержанный и выразительный. Он звучит у низких струнных (альты, виолончели и контрабасы), имеет свою линию развития, самостоятельную кульминацию, отмеченную введением пунктирного ритма (т. 6). Таким образом, при исполнении темы главной партии следует обратить внимание участников ансамбля на активное взаимодействие голосов полифонического (гетерофонного) двухголосия, использование различных тембральных красок, при этом необходимо проследить за единством и целостностью звучания всей темы.

В развивающем разделе главной партии (она имеет трёхчастное строение) песенная тема сменяется контрастным эпизодом — фигурационный элемент шестнадцатых у деревянных духовых и струнных. В этом эпизоде важно подчеркнуть переключки регистров и тембров, образующих сложную многоплановую фактуру обеих партий фортепиано. Сохраняя единство общей линии развития, следует акцентировать цепь ярких тональных сдвигов и донести до слушателя временное ощущение устоев — *cis — g — f — a — gis — cis — a* (ц. 1–2).

Динамическая реприза темы сохраняет беспокойные фигурации из среднего эпизода в качестве фона. В партии *secondo* необходимо усилить тематические элементы репризы, придав их звучанию яркость и выразительность с помощью динамики и маркатной артикуляции (ц. 3).

При переходе к побочной партии возникает краткое (пять тактов), интонационно самостоятельное связующее построение. В нем особого внимания требует ровность ритмической пульсации фона, сочетающего взаимодействие двух пластов — фигурации аккордов валторн в

партии *primo* и ритмически самостоятельной выразительной линии виолончелей у *secondo*. Создание ровного по силе звука и артикуляции фонового звучания обоими участниками ансамбля требует согласованности приемов звукоизвлечения, умения провести и прослушать линию мелодического рельефа, придав ему окраску кларнетов и низких струнных (ц. 4 связующая партия).

Вдохновенная, гимническая, неудержимо восходящая тема побочной партии (*F-dur*) — одно из высших мелодических достижений композитора. По духу она близка к таким восторженным темам автора, как тема «Любовного танца» из «Ромео и Джульетты», тема счастья из «Золушки», наделенным романтически-восторженным, по-прокофьевски лучезарным характером.

Классическая русская распевность сочетается в теме побочной партии с некоторыми типичными особенностями инструментальной мелодики С. Прокофьева: широкой интерваликой, смелыми скачками мелодической линии, основанными на бесполутоновых ходах, широким регистровым охватом и огромным диапазоном. Мелодия начинается в низком регистре и затем развёртывается более чем на две октавы вверх, поэтому при исполнении темы также важно сохранение непрерывности мелодической линии, подчёркивание перехода из одного регистра в другой, из первой партии во вторую. Для этого необходимо вначале проследить особенности изложения мелодического рельефа темы, а затем соразмерить его по силе звука и красочности с сопровождающим фоном. Для достижения легкости и ровности звучания фона следует обратить внимание на полиритмическое взаимодействие секстолей и шестнадцатых. При этом дробность ритмики сопровождения не должна подчеркиваться, наоборот, нужно ретушировать звучание. Этот раздел требует выделения из общего целого для самостоятельной технической работы над ним.

Развитие побочной партии приводит к появлению резко контрастной фантастической заключительной темы: темп замедляется, звучат причудливые «капающие» мотивы, тихие волшебные тембры (колокольчики, высокие деревянные, тремоло струнных). Подобная тембральная окраска подчеркивает атмосферу нереальности. Резкий тематический сдвиг создает театральный эффект: экспонирование темы заключительной партии, напоминающей сказочные образы русской музыки, выделяется в самостоятельную сцену и требует смены всех артикуляционных приёмов: подчёркивания стаккато в изложении мелодической линии гобоев и отклика на неё в басу виолончелей с фаготами. Фон необходимо сделать ровно звучащим на очень тихой динамике. В его гармонической вертикали (*C-dur* — *F-dur*) важно добиться

равновесия звучания в аккордах, разделённых между партиями. Их острая и красочная диссонантность требует тщательной прослушанности исполнения участниками ансамбля.

Завершение экспозиции выделено изменением фактуры (соло кларнета), плагальным кадансом, замедлением темпа. Все эти приёмы являются важным, «разъясняющим» форму фактором и поэтому требуют точного исполнения.

Для передачи художественного содержания симфонии инструментальными (в нашем случае — ансамблевыми!) средствами необходимо, прежде всего, осознать жанрово-стилистические особенности произведения. Студентам следует научиться мыслить фактурным материалом как темами, которые воплощают определенные конкретные образы. Яркость и выразительность исполнения может быть достигнута благодаря постижению и передаче жанровых черт тематизма симфонии, поскольку в рассматриваемом произведении основным темам экспозиции первой части свойственна жанровая определенность и контрастность. Темы объединяются такими их общими качествами как протяженность, песенность и лиризм. Своеобразная гетерофония темы главной партии, вокальные интонации яркого мелодического рельефа придают ей черты русской песенной лирики. Побочная партия, в отличие от статичной в образном плане главной, динамична: в своем развитии она приобретает черты восторженного гимна. Еще более обострен внутриэкспозиционный контраст введением сказочной, фантастической темы заключительной партии.

Разработка представляет собой как бы новый, более динамичный вариант экспозиции. Здесь важно отметить, что элементы тематического развития, намеченные в экспозиции главной партии (вычленение начального мотива темы), не находят своего продолжения. Вместо этого С. Прокофьев применяет свой излюбленный метод динамического варьирования целостных тем или протяженных разделов, а также метод создания новых тем на основе жанрового переосмысления предшествующих. Так, в начале разработки вступает новая решительная маршеобразная тема, выросшая из интонаций заключительной.

Для достижения единства и целостности звучания разработки как композиционного раздела формы следует акцентировать внимание исполнителей на том, что последовательность тем в разработке совпадает с экспозиционной. Так, раздел с «продолжающим вариантом развития» темы главной партии, звучащей беспокойно и возбужденно (ц. 9), сменяется целостным проведением темы побочной партии в центральном разделе разработки (ц. 10) в тональнос-

ти низкой II ступени (*D-dur*), а завершается драматичной минорной трансформацией темы заключительной партии (ц. 11). Жанровая трансформация фантастической темы заключительной партии экспозиции в маршевую в разработке динамизирует развитие сонатного модерато. Эта особенность также подчеркивает стабильность главной и побочной тем и помогает трактовать их с учетом усиления выразительности уже сложившихся в экспозиции параметров выразительности.

При исполнении разработки возникает много ансамблевых сложностей. Так, например, унисонное изложение в партии *secondo* темы главной партии подхватывается затем дальнейшим развитием в обеих партиях. Поэтому момент продолжения мелодического рельефа темы должен быть естественным и согласованным по звучности, а подчеркнутый причудливой синкопированной остинатностью сложного пунктирного ритма фон главной темы в партиях обоих фортепиано требует точности исполнения.

Попытаемся наметить следующие ансамблевые задачи, стоящие перед исполнителями в разработке:

— предварительно нужно выявить все тематические элементы и установить их взаимодействие между партиями дуэта;

— в случае передачи темы из одной партии в другую следить за непрерывностью изложения и совпадением параметров, организующих выразительность рельефа и фонового звучания;

— встречающиеся полиритмические эпизоды необходимо отдельно проработать для того, чтобы сохранить неизменной общую метрическую пульсацию;

— важно уточнить закономерности метра высшего порядка и объяснить каждое нарушение квадратности, так как в этом проявляются не только черты авторского стиля, но и формируются логические акценты формы, ведущие к кульминации;

— особого внимания и тщательности исполнения требуют артикуляционные приемы, штрихи, посредством которых передается характерность темы;

— необходимо выявить (при помощи работы с партитурой, включая слуховые ассоциации) использование композитором тех или иных инструментальных тембров и приблизить исполнение на фортепиано к их оркестровому звучанию;

— во время всей работы нужно направлять внимание студентов на понимание процессов, происходящих в форме, заостряя внимание на развивающем типе изложения, а также на общем характере разработки.

Работа над данным разделом симфонии доказывает, что именно разнообразие приемов разработки направлено на выявление оркестровых черт письма в данном произведении. В фортепианной фактуре переложения симфонии широко используются контрасты между полнозвучными *tutti* и выразительными *solo* партнеров, а также контрасты регистров. Часто нарастание звука и активизация движения провоцируют темповые ускорения и уменьшение четкости звукоизвлечения, что приводит к искажению образа. Предотвратить это — также важная методическая задача, встающая при изучении данного раздела.

Работая над репризой, в основном следует обратить внимание на сокращение масштабов проведения тем и изменения в тональном плане: побочная партия (ц. 15) даётся здесь в тональности *Des-dur* (одноимённая *cis-moll* с энгармонической заменой), главная партия проводится в основной тональности. Такое сопоставление одноименных тональностей привносит необычный красочный «мерцающий» эффект, который должны почувствовать и выявить участники дуэта. Следует также подчеркнуть в партии фортепиано *secondo* яркие пунктирные аккорды меди, возникающие на слабой доле четных тактов, придающие торжественность и полновесность звучанию восторженного гимна темы побочной партии.

Четырехручная фактура ансамбля Седьмой симфонии оказалась способной к воспроизведению оркестровых эффектов, в полной мере реализовав возможность передачи звучаний *tutti* и некоторых свойств отдельных групп, а также разнообразных штрихов и приемов звукоизвлечения. Развитость фактуры, важным компонентом которой является многообразие элементов, составляющих разнообразные фактурные склады, сложные приемы организации фонового звучания, виртуозность ткани — все это свидетельствует о чертах концертной трактовки фортепианного ансамбля.

Ансамблевый вариант Седьмой симфонии С. Прокофьева дает прекрасную возможность поставить ряд инструктивных пианистических задач. Фактура переложения демонстрирует разнообразие фортепианных приемов с точки зрения «диалогичности тембров», раскрывает потенциалы тембрового и фактурного варьирования, заложенные в самой природе четырехручного ансамбля (один из участников играет материал, который в оркестре исполняет струнная группа, а другой — материал, который звучит у деревянных духовых). Рельефно переданы и диалоги *tutti* и *solo*.

Изучение ансамблевых переложений симфонической музыки С. Прокофьева в классе специализированного фортепиано воспи-

тывает понимание стиля композитора, способствует музыкальному развитию студентов. Исполнение такого произведения предполагает достаточно высокий уровень не только навыков игры на фортепиано, но и владение приемами ансамблевой техники, учит понимать особенности тематизма и формы, воспитывает умение активно и самостоятельно воспринимать музыкальный текст, переосмысливать темброво-инструментальные средства оркестровых партитур.

Фортепианные переложения симфоний С. Прокофьева, на наш взгляд, заслуживают значительного внимания. Яркость музыкальных образов, совершенство формы, самобытность и новизна музыкального языка великого современника являются базисными для формирования мировоззрения будущего музыканта.

Литература

1. Алексеев А. История фортепианного искусства / А. Алексеев. — М. : Музыка, 1982. — Ч. 3. — 286 с.
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано / А. Алексеев. — М. : Музыка, 1971. — 278 с.
3. Медушевский В. Потребности музыкальной культуры и воспитание музыковедов / В. Медушевский. — Сов. музыка. — 1979. — № 5. — С. 16–26.
4. Назайкинский Е. Музыкознание как социальная, гуманитарная наука / Е. Назайкинский. — Сов. музыка. — 1977. — № 10. — С. 98–109.
5. Вопросы фортепианной педагогики : [сб. статей] / [общ. ред. В. Натансона]. — Вып. 3. — М. : Музыка, 1971. — 332 с.

Доніна Р. Л., Муравйова С. А. Особливості роботи над фортепіанним ансамблем у класі спеціалізованого фортепіано (на прикладі Сьомої симфонії С. Прокоф'єва). В статі відображені спостереження над особливостями творчої роботи фортепіанного ансамблю у класі спеціалізованого фортепіано, методика опанування технікою ансамблевої гри на матеріалі Сьомої симфонії С. Прокоф'єва.

Ключові слова: фортепіанний ансамбль, перекладання симфонії, чотириручна фактура.

Донина Р. Л., Муравьева С. А. Особенности работы над фортепианным ансамблем в классе специализированного фортепиано (на примере Седьмой симфонии С. С. Прокофьева). В статье отражены наблюдения над особенностями творческой работы в фортепианном ансамбле в классе специализированного фортепиано, предложена методика овладения техникой ансамблевой игры на материале Седьмой симфонии С. Прокофьева.

Ключевые слова: фортепианный ансамбль, переложение симфонии, четырехручная фактура.

Donina R., Muravyova S. Peculiarity of the works over piano ensemble in the class of specialized pianoforte (on the example of the 7 th symphony by S. Prokofiev).

In this article the authors try to describe their own observation over the peculiarity in creative work of piano ensemble in the class of specialized piano, methods of techniques mastering in ensemble play was offered on the material of the 7 th symphony by S. Prokofiev.

Keywords: piano ensemble, arrangement transposition, four handed facture.

**ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ
ТРАКТОВКЕ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО
ОП. 94 BIS С. ПРОКОФЬЕВА**

Камерно-инструментальные сочинения занимают сравнительно небольшое место в наследии С. Прокофьева, вместе с тем показательно, что создавал их композитор на протяжении всей своей творческой жизни. Каждое из его произведений в этом жанре имеет ярко индивидуальный облик, в котором автором найдены средства, подчеркивающие своеобразие художественной концепции того или иного опуса. Это остроумие мастерски написанного Юмористического Скерцо для четырех фаготов (*op.* 2), жанровая характерность Увертюры на еврейские темы (*op.* 19), сложность, техническая изощренность Квинтета (*op.* 39) и Сонаты для двух скрипок (*op.* 56), эпическая масштабность Первого квартета (*op.* 50), Первой сонаты для скрипки и фортепиано (*op.* 80) и Сонаты для виолончели и фортепиано (*op.* 119), мягкий лиризм Сонаты для флейты и фортепиано (*op.* 94), восточный колорит Второго квартета (*op.* 9).

Камерно-инструментальное творчество С. Прокофьева является предметом пристального музыковедческого внимания. В монографии И. Нестьева подробно описывается история создания камерно-инструментальных сочинений композитора, анализируются особенности их композиционного строения и музыкального языка. В исследовании Я. Сорокера «Камерно-инструментальные сочинения Прокофьева» избран стилистический метод анализа, в частности, подробно рассматриваются характерные черты мелодики и факту-

ры. Вместе с тем, по нашему мнению, до сих пор в тени остаются проблемы исполнительской работы над камерными сочинениями С. Прокофьева, без чего невозможно создание убедительных интерпретационных версий.

Исходя из этого *цель* данной статьи — наметить алгоритм исполнительского освоения камерных произведений С. Прокофьева как путь глубокого «погружения» в избранный материал, создания оригинальных исполнительских трактовок, что требует внимания молодых музыкантов к комплексу эстетико-стилевых проблем творчества великого мастера.

Приступая к работе над камерно-инструментальными сочинениями С. Прокофьева, исполнители должны ясно представлять то новое, что внес художник в музыкальное искусство, эстетические основы его композиторского и исполнительского творчества. Многие авторские высказывания свидетельствуют о стремлении к простоте выражения, которая ни в коей мере не сводится к примитивному упрощению, о чем свидетельствует следующее прокофьевское замечание: «Простота должна быть не старой простотой, а новой простотой. К ней композитор может подойти только тогда, когда он предварительно сумеет разрешить проблему большой музыки и тем приобрести достаточную технику, чтобы выражаясь ново, выражаться просто» [4, с. 215].

Это высказывание можно считать программным для исполнителей музыки С. Прокофьева. Благодаря ему, становится понятным отношение композитора к лирике, казавшейся в первой половине XX века излишне сдержанной на фоне открытой эмоциональности искусства С. Рахманинова или экстатической взволнованности и утонченности творчества А. Скрябина.

Важно также осознать роль ритма в произведениях композитора, на что обращал внимание исполнителей Г. Нейгауз: «Поразительны ритмы Прокофьева — мужественные, чеканные, острые и в то же время простые, почти квадратные, прочные как гранит, несокрушимые как сталь — ритмы, неизменно вселяющие в душу слушателя радостные, бодрые мысли и чувства» [4, с. 439]. О ритме, как одном из основных выразительных средств пианизма С. Прокофьева, писал Б. Асафьев: «В исполнении Прокофьева поражает, прежде всего, убедительность выражения и исключительно пластичный ритм. Каждая линия глубоко рельефна, каждая фраза выкована, а вся пьеса — будет ли то большая соната или хрупкая миниатюра — предстает перед слушателем как стройная, закономерно развернутая композиция» [4, с. 697].

Обращает на себя внимание в этом высказывании мысль о том, что С. Прокофьев чувствовал ритм не только как чередование длительностей, но ощущал соотношение более крупных единиц времени — ритмическую структуру формообразования. Особенно интересным представляется проявление ритма высшего порядка в композиции инструментальных сонат композитора.

Одна из характерных черт прокофьевского сонатного мышления — его классичность, что проявляется в стройности композиции цикла, ясности и лаконичности формы, характере контрастов, прозрачности фактуры. Вместе с тем каждая деталь фактуры несет выразительную нагрузку, интонационный склад мелодики глубоко индивидуален, гармонический язык свеж и необычен. Поэтому в работе над произведениями С. Прокофьева исполнитель должен продумать и понять роль и значение каждой детали в создании целостного образа. Напомним слова Д. Ойстраха, который предупреждал: «...мне хочется сказать несколько слов о трудностях, с которыми сопряжено исполнение музыки С. Прокофьева. В ней ничего нельзя пропустить, ни одного изгиба мелодии, ни единой модуляции. Она требует тонкой и детализированной выразительности, тонкой, но не нарочито изысканной, внимательного и прочувствованного исполнения каждой отдельной интонации, как в хорошем декламационном пении. Главное же — она не допускает никакой артистической произвольности. Лучшее исполнение музыки Прокофьева — это такое исполнение, при котором исполнитель заставляет забыть о себе как исполнителе» [4, с. 450].

В своей автобиографии С. Прокофьев назвал главные линии, по которым развивалось его творчество: «Первая линия классическая, берущая начало еще раннем детстве <...> Вторая линия — новаторская <...> Хотя она касается, главным образом, гармонического языка, но сюда относятся и новшества в интонации мелодий, в инструментовке и в драматургии. Третья линия — токкатная <...> Четвертая линия — лирическая, вначале она появляется как лирико-созерцательная, порою совсем не связанная с мелодикой <...> В лирике мне в течение долгого времени отказывали вовсе, и, непоощренная, она развивалась медленно. Зато в дальнейшем я обращал на нее все больше и больше внимания» [4, с. 149].

Синтез этих четырех линий ярко проявился во Второй сонате для скрипки и фортепиано *op. 94 bis*. История ее создания не совсем обычна. Соната была написана для флейты и фортепиано. Ее услышал Д. Ойстрах и предложил С. Прокофьеву сделать редакцию для скрипки: «Хотелось, чтобы это чудесное произведение зажило на эстраде более полнокровной жизнью <...> По предложению Сергея Сергееви-

ча я к каждому месту, подлежащем редакции, сделал по два три варианта и представил готовые образцы на его усмотрение. Он с карандашом в руках отмечал, что находил подходящим, что-то поправлял и, таким образом, была сделана скрипичная соната» [4, с. 453]. Соната была впервые исполнена в 1944 году Д. Ойстрахом и Л. Обориним.

В сонате царит мир светлых, радостных, лирических образов. Секрет ее обаяния в разнообразии тем, соединении серьезной глубокой лирики с озорством, сказочностью, острой характерностью. Классическая стройность в большой мере свойственна построению всей сонаты, но особенно ярко она проявляется в Первой части *Moderato*.

Строгая классическая структура сонатного аллегро — квадратное строение главной партии, повторение экспозиции, доминантовое соотношение главной и побочной партий, тональное объединение тем в репризе — создает впечатление ясности, простоты, гармоничности образа. Этому способствует и тематическая стабильность — в разработке тема главной партии проводится дважды, тема побочной партии повторяется три раза, то есть принцип экспозиционности преобладает над разработочностью.

Мелодика первой части уравновешена, симметрична, но в то же время в ней присутствует аромат свежести и новизны. Главная партия (тт. 1–8) начинается спокойно с четким ритмическим оформлением, но затем ритмический рисунок становится прихотливым. Появляется триоль, которая в дальнейшем развитии будет играть огромную роль, синкопа, и в конце первого предложения затаенная энергия прорывается в задорном росчерке тридцать вторых и акценте. Это окончание придает лирической мелодии скерцозный оттенок.

Фактура изложения главной партии близка к фактуре классических сонат (В. Моцарт, Соната для скрипки и фортепиано *G-dur*, К–301). Но басовый голос фортепианной партии мелодизирован — вначале он повторяет интонационно мелодию скрипки, затем индивидуализируется. Мелодии скрипки и фортепиано образуют дуэт согласия — первое предложение в обеих партиях более развито, второе — более спокойно.

Очень интересен гармонический план главной партии. Обращает на себя внимание тоновый сдвиг в тональном плане (первое предложение — *D-dur*, второе предложение — *C-dur*), бифункциональность гармоний и свободное использование аккордов всех двенадцати ступеней хроматической гаммы. Простота и изящество мелодической линии и своеобразие гармонического языка создают обаятельный лирический образ главной партии.

В достижении выразительного звучания темы особенно важен характер артикуляции. С. Прокофьев над каждой нотой мелодии скрипки ставит знак *tenuto*, а в конце предложения акцент, в то же время в партии фортепиано преобладает легатное звукоизвлечение — такая артикуляция подчеркивает многоплановость фактуры. О мастерском использовании артикуляции в прокофьевском пианизме вспоминал Б. Асафьев: «Особенно следует отметить своеобразное использование акцентов. Это — нескончаемая гамма: от чуть слышных и еле заметных толчков, уколов и мимолетных подчеркиваний до темпераментных и властных ударений. Акцент в исполнении Прокофьева является ценнейшим оформляющим фактором, вносящим в игру заостренность, капризность и особенный сухой блеск. Мерность метрических биений исчезает под воздействием ритмически изысканной и динамически насыщенной акцентуации. Фразировка от этого становится особенно четкой и интенсивно жизненной. Звучность — энергичной. Отсюда вытекает строгое и суровое отношение Прокофьева к эмоциональной стороне интерпретации: нигде нет намека на зяблую чувствительность или алчную чувственность...» [4, с. 325].

Мелодика С. Прокофьева предъявляет особые требования к интонированию. Интервальное строение мелодии сложно, но ее развитие всегда составляет единое целое с развитием гармонии. Поэтому, в процессе работы скрипач должен внимательно вслушиваться в гармонический язык сонаты, стараться понять природу ладогармонических связей.

Связующая партия (тт. 9–20) широко развита. Движение постепенно оживляется, появляются шестнадцатые, пунктирный ритм в партии фортепиано предвещает побочную партию. Здесь как бы вырывается на волю юношеская энергия. Ритмическая прихотливость рисунка скрипичной партии, полиритмия в сочетании партий скрипки и фортепиано, широкий охват регистров, многоплановость звуковой палитры вызывает ассоциации с весенним утром, наполненным птичьим щебетом. Постепенно течение музыки успокаивается, появляется интонация нисходящей терции и на фоне мелодии фортепиано, движущейся в пунктирном ритме по звукам трезвучий, у скрипки вступает тема побочной партии (тт. 21–37).

Интересно тембровое решение этой темы: на тоническом органном пункте звучит изысканный хроматический подголосок, а мелодия у скрипки как будто парит в невесомом пространстве. Тема упруго ритмична, в ней есть отзвук маршевых интонаций, а триольная попевка роднит ее с главной партией. Композитор здесь избегает подчеркивания сильных долей такта, окончание мелодических фраз при-

ходится на вторую долю, структура темы неквадратна — все это создает впечатление легкости, свободы, изящества.

Тема экспонируется дважды, второй раз в форме канона. Она обрастает подголосками, приобретает лирический характер, ритм становится все более плавным. В исполнении побочной партии нужно обратить внимание на достижение звукового равновесия. Когда тема проводится у скрипки, фортепианная партия должна звучать мягко, не назойливо, и только в конце второго предложения следует выделить верхний голос партии фортепиано, уравнивая его в правах с партией скрипки.

Заключительная партия (тт. 37–40) проводится фортепиано соло, она интересна в гармоническом отношении — последовательность тоники и шестой ступени тут же осложняется доминантой, затем следует традиционный каданс. Его границы размыты за счет одновременного гармонического наполнения партий левой и правой руки. Возникает впечатление напряжения и постепенного его разрешения, а мерность непрерывного движения восьмых усиливает настроение покоя. Экспозиция невелика по размеру и С. Прокофьев ставит знак репризы, что указывает на близость композиционного решения этой части к структуре классических сонат.

Переход к разработке композитор осуществляет мастерски. Так как тоника в конце экспозиции звучит в виде октавы, появляется ощущение незавершенности, недосказанности. Разработка начинается со вступления фанфарной темы в партии скрипки (т. 41). Кажется, что эта тема совершенно новая, но, внимательно прислушавшись, мы выясняем ее интонационное родство с темой главной партии, а изменение ритмического рисунка вызывает смену лирического характера на призывно энергичный. Выразителен дуэт в начале разработки: в партии скрипки господствует утвердительная интонация, в партии фортепиано — вопросительная. Каждая партия настойчиво проводит свою линию, что подчеркивает юмористическое настроение этого эпизода. Наконец, скрипка как бы отвечает на вопрос фортепианной партии (т. 49) и на кульминации вступает тема главной партии, расцвеченная триольной фанфарной интонацией.

На протяжении разработки встречаются самые различные комбинации тем. Изложение блещет остроумием — интересно проведение темы побочной партии (тт. 65–70). Первую фразу играет скрипка, а через два такта после окончания первой фразы, тема досказывается в партии фортепиано — как будто мысль потерялась, а затем нашлась. Следует обратить внимание на то, что в разработке темы главной и побочной партий проводятся целиком, а темы связующей и заключи-

тельной свободно комбинируются друг с другом. Лирические образы главной и побочной тем обогащаются, раскрывают полнее свой характер, дополняются новыми гранями.

Разработка полна энергии и света, ее радостный, яркий характер подчеркивается и динамикой *f* и *ff*, тогда как динамический уровень экспозиции не превышает *mf*. Разработка технически трудна для исполнения — нужно уверенно освоить фигурации шестнадцатых, сложных по своему рисунку, четко исполнять репетиции в фанфарных мотивах. Следует найти рациональный подход к аппликатуре: при исполнении репетиций в фортепианной партии ее лучше строить на принципе подмены пальцев, а в игре фигураций шестнадцатых использовать позиционный принцип. В ансамблевом взаимодействии необходимо обратить внимание на передачу главного тематического материала от одного исполнителя к другому, следить за равновесием звучания в эпизодах *f* и *ff*, добиться синхронности в исполнении динамических спадов и нарастаний.

В динамике разработки господствует принцип симметрии. Этот же принцип положен и в основу расположения тематического материала.

<i>f ff f</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>mf f mf</i>	<i>f ff f</i>
эпизод гл. п.	п. п.	гл. п.	п. п. п. п.	эпизод
с фанфарами			с фанфарами	

При всей структурной замкнутости наблюдается тенденция к внутреннему развитию. Так, последний фанфарный эпизод гораздо более развит и фактурно усложнен. В нем преобладает звучание *ff*, тогда как в первом фанфарном эпизоде этот оттенок длится всего две четверти.

Поражает мастерство, с которым написано окончание разработки, отличающееся свежестью гармонического решения. Типичный для классической сонатной структуры развернутый предыкт построен не на доминантовой гармонии, как обычно, а на субдоминантовой. В то же время, явно ощущается подход к основной тональности, так как в ходе развития предыкта звук «Ре» становится все более настойчивым. В окончании разработки интонация нисходящей терции переходит в интонацию нисходящей секунды, движение мелодии останавливается на звуке «Ре» и у скрипки звучит тема главной партии — началась реприза (т. 88).

Исполнителям следует обратить внимание на то, что в репризе первое предложение в главной теме звучит *p*, а в экспозиции *mf*, что запятая в побочной партии превратилась в репризе в фермату, а побочная партия проходит только у скрипки, то есть вся реприза звучит

спокойнее, чем экспозиция. И только кода, построенная на материале заключительной партии, оживляет движение, в последний раз напоминая о радостной энергии разработки. В кульминации коды движение обрывается и, как напоминание, издали, звучит мотив начала главной партии. Здесь С. Прокофьев использует своеобразный акустический эффект — на затухающей октаве фортепиано звучание скрипки в высоком регистре гармонично вплетается в обертоны. Такой прием подчеркивает нежный характер лирического образа.

Вторая часть — скерцо. Это царство юмора, господство игрового начала, что обусловило выбор формы рондо. Тема рефрена носит шуточный характер. Ощущение веселья, непрерывности движения достигается остроумным сочетанием трехдольности и двухдольности, дробностью мотивного строения темы. Интонационно рефрен близок теме скерцо из Сонаты для скрипки и фортепиано *op.* 25 Л. Бетховена. В исполнении здесь важно чувствовать упругость ритма, внезапность появления акцентов, которыми С. Прокофьев отмечает важные гармонические события, а также легкость и точность штрихов. Тема первого эпизода (тт. 82–122) задорная, размашистая, с интонацией утверждения. В ней подчеркивается трехдольность — на каждой сильной доле композитор ставит акцент.

Второй эпизод скерцо написан в тональности первой части *D-dur*. По настроению он контрастен обоим предыдущим темам — напевная мелодика, фантастичность, причудливость образа вызывают у нас ассоциации с миром русской сказочности, поэтического восприятия природы. Тема этого раздела предстает как лирическая протяжная песня, обогащенная во втором проведении полифоническими подголосками. Флажолеты скрипки придают звучанию нереальность, воздушность, а третье проведение темы на фоне триолей в низком регистре усиливает фантастичность образа.

Особый интерес представляет кода. В ней двухдольность постепенно утверждается в обеих партиях, забавно не совпадают акценты с сильной долей такта при проведении темы из первого эпизода скерцо. В трактовке этой части важно чувствовать упругость ритма, добиться блеска в исполнении акцентированных нот, уточнить интонацию в унисонных построениях.

Третья часть — *Andante* — носит лирико-созерцательный характер. В ней господствует инструментальная кантлена. Мелодия в основном состоит из широких интервалов, что напоминает главную партию первой части (особо подчеркнем начальную квартовую интонацию). Интересно решена кульминация темы — в момент эмоционального подъема появляется тональность *fis-moll* (т. 25), которая сменяет *F-dur* — ладо-

вые тяготения обостряются, индивидуализируя весь облик темы. Следует отметить близость ее окончания к завершению экспозиции первой части — и там, и здесь тоника возникает постепенно во всех голосах, усиливая впечатление текучести, широты дыхания.

В среднем разделе (тт. 47–64) движение мелодии оживляется, интонационно насыщается хроматизмами, что приводит к напряженной кульминации. Эта часть особенно сложна в интонационном отношении как для скрипача, так и для пианиста. Важно не потерять текучесть триольной фигурации, суметь в довольно подвижном темпе сохранить плавность звуковедения.

В репризе (тт. 65–81) тема полновесно звучит у фортепиано в тональности *Ges-dur*. Оригинальный прием секундового тонального сопоставления экспозиции (*F-dur*) и репризы способствует выделению этого раздела в качестве смысловой кульминации части, утверждающей возвышенно-чарующий образ как символ неизбывных жизненных начал. Кода завершает всю часть лирическим затуханием, возвращая пасторальное звучание *F-dur*. В исполнении этой части важно найти верное ощущение темпа. Движение должно быть спокойным, плавным, чтобы каждый интонационный оборот в развитии мелодии был прочувствован и выразительно произнесен исполнителями.

Четвертая часть *Allegro con brio* поражает богатством образов, той удивительной жизнерадостностью, которая отличает искусство С. Прокофьева. В этой части все необычно — и тематизм, и образность, и структура формообразования. В то же время обращает на себя внимание логика развития, яркость музыкальных образов и средств их воплощения. Одна из основных сложностей в исполнительском овладении финалом — это осознание композиционно-драматургической логики этой развернутой части.

Финал написан в форме свободно трактованной рондо-сонаты. Отступление от типовой схемы сказывается уже в экспозиции, завершающейся не главной партией, как того требует канонический инвариант, а побочной. Происходит это в результате того, что экспозиция повторяется полностью в несколько сокращенном виде и таким образом протягивается своеобразная структурная арка от первой части с ее повторенной экспозицией к финалу. От среднего раздела финала (эпизода разработочного характера) протягивается структурная арка к Скерцо — здесь также основная тема проходит трижды, в каждом проведении обогащаясь новым фактурным оформлением.

Калейдоскопичность, многочисленность образов не идет в ущерб связности и непрерывности развертывания формы финала. Многочисленные интонационные связи, общность фактуры, единство ритми-

ческих построений — мощные факторы, посредством которых достигается единство финала, где осуществляется синтез всего образного развития сонаты.

Главная партия финала (тт. 1–16) носит энергичный характер. В ней господствует маршевость, в мелодии настойчиво подчеркиваются звуки тонического трезвучия. Тема ярко индивидуализирована, но в ее строении есть много общего с главной партией первой части. Это интонационные и ритмические связи, принципы организации фактуры, единство гармонического плана — характерный сдвиг второго предложения на тон вниз (*D-dur* — *C-dur*).

Интересно построение мелодии — она устремлена вверх, а появившийся неожиданно на третьей четверти «ми-диез» (вводный тон к III ступени) придает этой теме необыкновенную энергию, подчеркивает ее стремительность.

Связующая партия (тт. 17–29) также имеет маршевый характер. Она словно навеяна атмосферой детских игр. Любопытен этюдно-экзерсисный облик побочной партии (тт. 30–53), которая своей нарочитой серьезностью вносит своеобразную юмористическую линию в развитие финала.

В разработке появляется напевная тема, развитие которой прерывается мотивами и интонациями главной партии финала. Интересно отметить, что тональный план основных тем финала соответствует тональному плану частей: главная партия и первая часть сонаты — *D-dur*, побочная партия — *A-dur*, вторая часть — *a-moll*, разработка и третья часть сонаты — *F-dur*.

Реприза (т. 123) насыщена токатностью, каноническими проведениями главной партии, сложными гармониями, в которых тоника утверждается после напряженных хроматических последовательностей аккордовых комплексов. В ней настойчиво утверждается «вулканическая» энергия, неуклонное стремление к радости и свету. Исполнители в финале должны уделять внимание совместной выработке единого исполнительского плана, определению основных кульминаций, овладению техническими трудностями каждой партии и достижению свободы ансамблевого взаимодействия.

Соната для скрипки и фортепиано *op. 94 bis*, написанная в годы Великой Отечественной войны, замечательно передает состояние духовного подъема, неистребимую тягу к жизни. Интерпретация этого сочинения предъявляет большие требования к исполнителям — они должны владеть разнообразными техническими приемами, иметь опыт игры в ансамбле, уметь дифференцировать динамическую шкалу звучания в широком диапазоне, обладать хорошо развитым чувством ритма.

В работе над Сонатой необходимо использовать опыт, накопленный при исполнении сочинений венских классиков, и в то же время быть чутким к освоению новых приемов, которые С. Прокофьев внес в создание этого произведения. Выявление синтеза традиционного и новаторского станет основой убедительной трактовки сонатного цикла и позволит исполнителям в полной мере раскрыть все своеобразие стиля выдающегося композитора XX века — Сергея Прокофьева.

Литература

1. Боровик І. Б. С. Прокоф'єв. Камерно-інструментальна творчість / І. Б. Боровик // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Проблеми камерно-ансамблевого виконавства : [зб. статей] / [ред.-упоряд. Є. О. Басалаєва, Т. О. Арсенічева]. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. — Вип. 87. — С. 130–141.
2. Мясковский Н. Статьи, письма, воспоминания / Н. Мясковский. — М. : Музыка, 1960. — Т. 2. — 515 с.
3. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева / И. Нестьев. — [2-е изд., перераб. и доп.]. — М. : Сов. композитор, 1973. — 664 с.
4. Прокофьев С. Материалы. Документы. Воспоминания / С. Прокофьев. — [2-е изд., доп.]. — М. : Госмузиздат, 1961. — 708 с.

Моргунова Т. Л. Традиції і новаторство у виконавській трактовці Сонати для скрипки та фортепіано *op. 94 bis* С. Прокоф'єва. У статті аналізуються особливості архітектоніки та музичної мови Сонати для скрипки та фортепіано *op. 94 bis* С. Прокоф'єва, виявляються особливості синтезу традиційного та новаторського начал, досліджуються умови для створення переконливої інтерпретації з урахуванням специфіки стилю композитора.

Ключові слова: Соната *op. 94 bis*, С. Прокоф'єв, ансамбль.

Моргунова Т. Л. Традиции и новаторство в исполнительской трактовке Сонаты для скрипки и фортепиано *op. 94 bis* С. Прокофьева. В статье анализируются особенности архитектоники и музыкального языка Сонаты для скрипки и фортепиано *op. 94 bis* С. Прокофьева, выявляются особенности синтеза традиционного и новаторского начал, исследуются условия для создания убедительной интерпретации с учетом специфики стиля композитора.

Ключевые слова: Соната *op. 94 bis*, С. Прокофьев, ансамбль.

Morgunova T. Traditional and innovative in the interpretation of Sonata for violin and piano *op. 94 bis* of S. Prokofiev. In article the features of architectonic and musical language is considered on the Sonata for violin and piano *op. 94 bis* of S. Prokofiev. This Sonata is analyzed from position of classical and innovative in the style of S. Prokofiev.

Keywords: Sonata jh. 94 bis, Prokofiev, ansamble.

Відомості про авторів

Копиця Маріанна Давидівна — доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії української музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Гусарчук Тетяна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії української музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Дерев'янченко Олена Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Редя Валентина Яківна — доктор мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, професор кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства НАКККиМ.

Качмарчик Володимир Петрович — доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної роботи Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Михайлова Ірина Миколаївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Данченко Наталія Григорівна — кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Щербакова Надія Юріївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Грицюк Олеся Ярославівна — концертмейстер кафедри музичного виховання Київського національного університету кіно, театру і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, здобувач кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Шуміліна Ольга Анатоліївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Тюрикова Олена Віталіївна — кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Тукова Тетяна Валентинівна — кандидат мистецтвознавства, про-ректор з наукової роботи, професор, завідувач кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Романова Тетяна В'ячеславівна — музикознавець, випускниця До-нецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Антонова Олена Григорівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Голік Вікторія Олександрівна — музикознавець, випускниця До-нецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Стасюк Світлана Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Тонхаїзер-Воеводіна Ольга В'ячеславівна — аспірантка Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Оріщук Альбіна Віталіївна — доцент кафедри спеціального форте-піано Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Тихий Северин Вікторович — кандидат мистецтвознавства (Украї-на), доктор філософії (Німеччина), доцент кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Філатова Тетяна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Донецької державної музичної ака-демії імені С. С. Прокоф'єва.

Бацюра Наталія Миколаївна — музикознавець, випускниця До-нецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, викла-дач Сімферопольського музичного училища та школи мистецтв.

Артеменко Віолетта Миколаївна — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Лаврик Наталя Ізмаїлівна — професор кафедри камерного ансам-блю та концертмейстерської підготовки Донецької державної музич-ної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Білоусова Світлана Вікторівна — лауреат міжнародних конкурсів, доцент кафедри струнно-щипкових інструментів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Біджакова Наталія Леонтіївна — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри камерного ансамблю та концертмейстерсь-кої підготовки Донецької державної музичної академії імені С. С. Про-коф'єва.

Гречишкіна Ніна Фролівна — професор кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Коваленко Марина Миколаївна — старший викладач кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, дипломант міжнародних конкурсів.

Скобцова Жанна Григорівна — доцент кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, лауреат премії імені С. С. Прокоф'єва, дипломант міжнародного конкурсу.

Максимов Олексій Борисович — доцент кафедри спеціального фортепіано Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Доніна Роксана Леонідівна — доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Муравйова Світлана Аконівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Моргунова Тетяна Леонідівна — професор кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, лауреат премії імені С. С. Прокоф'єва.

ЗМІСТ

І. Естетико-культурологічні та жанрово-стильові проблеми творчості С. С. Прокоф'єва

М. Д. Копиця

С. ПРОКОФ'ЄВ І Р. ГЛІЕР. ФАКТИ ЛИСТУВАННЯ,
ПОВЕРНЕНІ З НЕБУТТЯ 3

Т. В. Гусарчук

ДО ПРОБЛЕМИ ОСОБИСТІСНО-ТИПОЛОГІЧНИХ
ДЕТЕРМІНАНТ ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА 13

О. О. Дерев'яниченко

ТВОРЧИСТЬ С. ПРОКОФ'ЄВА 1910–1920-х РОКІВ
В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНИХ ТА ФІЛОСОФСЬКИХ
ТЕНДЕНЦІЙ ЕПОХИ 24

В. Я. Редя

«КТО ДОДУМАЛСЯ НАЗВАТЬ КАНТАТОЙ?!»
(О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ «СЕМЕРО ИХ»
С. ПРОКОФЬЕВА) 33

В. П. Качмарчик

СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО
С. С. ПРОКОФЬЕВА: К ВОПРОСУ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ 44

И. Н. Михайлова

БИБЛЕЙСКАЯ ПРИТЧА О БЛУДНОМ СЫНЕ
И ЕЕ ОТГОЛОСОК В МУЗЫКЕ С. С. ПРОКОФЬЕВА 54

Н. Г. Данченко

ЧЕРТЫ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В СИМФОНИЯХ С. ПРОКОФЬЕВА 66

Н. Ю. Щербакowa

РОМАНС С. ПРОКОФЬЕВА «ЗДРАВСТВУЙ»: К ВОПРОСУ
О «ДВОЙНОМ АВТОРСТВЕ» ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ 74

О. Я. Грицюк

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВЫХ ИСТОКАХ ВОКАЛЬНОЙ СКАЗКИ
«ГАДКИЙ УТЕНОК» С. С. ПРОКОФЬЕВА 87

О. А. Шумилина

О ТЕМАТИЧЕСКИХ СВЯЗЯХ МУЗЫКИ С. ПРОКОФЬЕВА
К КИНОФИЛЬМУ «ИВАН ГРОЗНЫЙ» С ДУХОВНЫМ
КОНЦЕРТОМ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА 94

II. С. С. Прокоф'єв і світова музична культура

О. В. Тюрикова

ПРО УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ С. ПРОКОФ'ЄВА
З ТОЧКИ ЗОРУ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ 101

Т. В. Тукова, Т. В. Романова

М. РАВЕЛЬ — С. ПРОКОФЬЕВ:
К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ 110

Е. Г. Антонова, В. А. Голик

ФОВИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИСКУССТВЕ 1910-х ГОДОВ 124

С. А. Стасюк

ТРАГЕДИЯ У. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ»
В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ТРЕХ ЭПОХ:
О МУЗЫКАЛЬНЫХ «МАТРИЦАХ» А. ВАРЛАМОВА,
П. ЧАЙКОВСКОГО, С. ПРОКОФЬЕВА 141

О. В. Тонхаузер-Воеводина

О ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВЕНГЕРСКИХ ПИАНИСТОВ —
МЛАДШИХ СОВРЕМЕННОКОВ С. ПРОКОФЬЕВА 153

А. В. Орищук

КОНКУРС МОЛОДЫХ ПИАНИСТОВ НА РОДИНЕ
СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА (СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ) 166

С. В. Тихий

ГАРМОНИЯ В СИСТЕМІ МУЗИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ
СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА 174

III. Твори С. С. Прокоф'єва в аспекті художньої інтерпретації

Т. В. Филатова, Н. Н. Бацюра

МУЗЫКА С. ПРОКОФЬЕВА В ИСПОЛНЕНИИ
ОРКЕСТРОВ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: ТЕМБРОВЫЕ
АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ 182

В. Н. Артеменко

ПОСЛЕДНЯЯ СИМФОНИЯ С. ПРОКОФЬЕВА
(ИЗ ОПЫТА ИНТЕРПРЕТАЦИИ) 192

Н. И. Лаврик

ФОРТЕПИАННЫЕ ВЕРСИИ СЮИТЫ «ШУТ»
С. ПРОКОФЬЕВА: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ 201

С. В. Білоусова

МУЗЫКА С. ПРОКОФ'ЄВА В РЕПЕРТУАРІ ДОМРИСТА 209

IV. Виконавські та методичні погляди на музику С. С. Прокоф'єва

Н. Л. Биджакова

ЭПИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С. ПРОКОФЬЕВА (НА ПРИМЕРЕ БАЛЛАДЫ
И СОНАТЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО) 218

Н. Ф. Гречишкина

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ С. ПРОКОФЬЕВА
«ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ АННЫ АХМАТОВОЙ»
(ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМУ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ) 227

М. Н. Коваленко

ВОПЛОЩЕНИЕ ПОЭЗИИ К. БАЛЬМОНТА В МУЗЫКЕ
С. ПРОКОФЬЕВА (НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА
ОР. 36 «ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ К. БАЛЬМОНТА») 235

Ж. Г. Скобцова

«БОЛТУНЯ» С. ПРОКОФЬЕВА (К ВОПРОСУ ВОПЛОЩЕНИЯ
ДЕТСКОЙ ТЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА) 246

А. Б. Максимов

О РАБОТЕ НАД ФОРТЕПИАННОЙ КАНТИЛЕНОЙ
С. С. ПРОКОФЬЕВА 254

Р. Л. Данина, С. А. Муравьева

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД ФОРТЕПИАННЫМ
АНСАМБЛЕМ В КЛАССЕ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОГО
ФОРТЕПИАНО (НА ПРИМЕРЕ СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ
С. ПРОКОФЬЕВА) 265

Т. Л. Моргунова

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ
ТРАКТОВКЕ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО
ОР. 94 BIS С. ПРОКОФЬЕВА 274

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 285

М 89 **Музичне** мистецтво. До 120-річчя від дня народження С. С. Прокоф'єва : збірник наукових статей. — Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2011. — Вип. 11. — 292 с.

Збірник присвячений 120-річчю від дня народження видатного композитора, піаніста, диригента Сергія Сергійовича Прокоф'єва, багатогранна творчість якого у всій повноті відбила його час та вплинула на подальший розвиток світового музичного мистецтва.

У статтях науковців провідних вищих навчальних закладів України (Києва, Донецька, Львова) віддається велика пошана славетному композитору, розкривається широкий спектр естетико-культурологічних та жанрово-стильових проблем його творчості, виявляються особливості художньої інтерпретації окремих опусів митця, висвітлюються виконавські та методичні питання щодо музики геніального майстра. Оригінальність наукових підходів до творчої спадщини С. С. Прокоф'єва, новизна представлених архівних матеріалів, розмаїття дослідницьких ракурсів дають можливість поглибити уявлення про особистість та творчість класика ХХ століття.

Збірник адресований викладачам, науковцям, аспірантам, магістрантам, студентам навчальних закладів культури і мистецтв, широкому культурному загалу.

УДК 78.01:78.03:78.07:78.071.1
ББК 85.31