ПРОКОФЬЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 1

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ
Консерваторский факультет
Кафедра истории и теории музыки
ЧЕЛЯБИНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ

ПРОКОФЬЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ ВСЕРОССИЙСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(8 октября 2016)

Вып. 1

Челябинск
ЧГИК
2016

УДК 78
ББК 85.310
П80

Прокофьевские чтения : сб. материалов всерос. науч.-практ. конф. (8 окт. 2016 г.). Вып 1 / Челяб. гос. ин-т культуры; редкол. Е. Б. Долинская, Т. М. Синецкая, Т. Ю. Шкербина. – Челябинск: ЧГИК, 2016. – 284 с.

ISBN 978-5-94839-579-1

Сборник содержит материалы научно-практической конференции, прошедшей в ЧГИК в рамках Всероссийского музыкального фестиваля, посвящённого 125-летию со дня рождения С. С. Прокофьева. В статьях отражены разнообразные направления, связанные с изучением личности и творческого наследия великого композитора XX века: новые открытия в сфере прокофьеведения; музыкальный театр Прокофьева: посыл в будущее; традиции Прокофьева и современная композиторская практика; Прокофьев и современное исполнительское искусство; региональные аспекты развития художественной культуры сквозь призму творчества и личности С. Прокофьева. Издание адресовано специалистам, занимающимся названными вопросами, преподавателям, аспирантам и студентам специальных музыкальных учебных заведений.

Редакционная коллегия:
Е. Б. Долинская, д-р искусствоведения, профессор, засл. деят. искусств РФ (научный редактор),
Т. М. Синецкая, канд. пед наук, профессор, засл. деят. искусств РФ (редактор-составитель);
Т. Ю. Шкербина, профессор (музыкальный редактор)

Печатается по решению редакционно-издательского совета ЧГИК

Научное издание

ПРОКОФЬЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(8 октября 2016)

Вып. 1

Редактор-составитель Татьяна Михайловна ***Синецкая***

Заказ № 1592. Сдано 09.12.2016. Подписано в печать 23.12.2016.
Формат 60×84/16. Объем 16,5. Тираж 200 экз.

© Челябинский государственный
институт культуры, 2016

ISBN 978-5-94839-579-1

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ *Т. М. Синецкая* 5

Долинская Е. Б. 15
С. ПРОКОФЬЕВ В КОНЦЕПЦИЯХ С. СЛОНИМСКОГО И А. ШНИТКЕ

Девятова О. Л. 30
СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ И СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ: КУЛЬТУРНО-ТВОРЧЕСКИЕ АНАЛОГИИ И ПАРАЛЛЕЛИ

Растворова Н. В. 55
ПРОКОФЬЕВ – ЧАЙКОВСКИЙ: АСПЕКТЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СБЛИЖЕНИЙ

Цветкова Е. О. 66
С. ПРОКОФЬЕВ «МИМОЛЕТНОСТИ»: ДВА ВАРИАНТА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ТРАКТОВКИ

Парфентьева Н. В. 91
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ИВАНА ГРОЗНОГО КАК ПРИМЕР ОТРАЖЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Самойлова А. В. 104
МУЗЫКА С. ПРОКОФЬЕВА К ФИЛЬМУ С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА «ИВАН ГРОЗНЫЙ» (к вопросу конструирования феномена культурно-национальной идентичности)

Бородин Б. Б. 120
ФОРТЕПИАНО И С. ПРОКОФЬЕВ (размышления по прочтении «Автобиографии» и «Дневника» композитора)

Давыдов А. В. 146
О ФЛЕЙТОВОЙ СОНАТЕ С. ПРОКОФЬЕВА: ИЗ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО И ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОПЫТА

Ширяева О. Ф. 162
ЖАНР СИМФОНИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ С. С. ПРОКОФЬЕВА: «СНЫ», «ОСЕННЕЕ»

Авакян В. А. 171
ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА: СОЗДАНИЕ ПАМЯТНИКА С. С. ПРОКОФЬЕВУ В ЧЕЛЯБИНСКЕ

Предеина Т. Б. 179
БАЛЕТЫ С. ПРОКОФЬЕВА В МОЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

Кривошей А. Д. 192
КОНКУРС МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА В ЧЕЛЯБИНСКЕ (2002–2015): ИСТОРИЯ, ОПЫТ ПРОВЕДЕНИЯ, ТВОРЧЕСКИЕ ИТОГИ

Поплянова Е. М. 204
МОИ ПЕРЕКРЁСТКИ С ПРОКОФЬЕВЫМ. НЕНАУЧНОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ КОМПОЗИТОРА

Синецкая Т. М. 211
«ПОСВЯЩЕНИЕ ПРОКОФЬЕВУ»: О МУЗЫКЕ ЧЕЛЯБИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ, ПРОЗВУЧАВШЕЙ В ПРОГРАММАХ ФЕСТИВАЛЯ

ВСЕ ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ С. С. ПРОКОФЬЕВА НА ФЕСТИВАЛЕ В ЧЕЛЯБИНСКЕ 228

Левитан Е. А. 228
СЛОВО О ПРОКОФЬЕВЕ И ЕГО СОНАТАХ

Симакова Е. С. 239
ВСЁ ИЛИ НИЧЕГО!

Боровкова А. Ю. 241
КОНЦЕРТ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА в ЮУрГИИ им. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Синецкая Т. М. 247
МУЗЫКА С. С. ПРОКОФЬЕВА НА ЮЖНОМ УРАЛЕ. ХРОНИКА ИСПОЛНЕНИЙ (1935–2016)

Сведения об авторах 283

ПРЕДИСЛОВИЕ

Научно-практическая конференция «Прокофьевские чтения» прошла в Челябинске в рамках Всероссийского музыкального фестиваля (7–31 октября 2016), посвящённого 125-летию со дня рождения великого русского композитора. Организатор фестиваля – Челябинская государственная филармония. Конференция состоялась 8 октября на базе Челябинского государственного института культуры (Консерваторский факультет, кафедра истории и теории музыки). Участниками данного научного форума стали музыковеды, композиторы, представители других специальностей, а также – двух российских творческих союзов – композиторов и художников из городов: Москва, Екатеринбург, Волгоград, Магнитогорск, Челябинск. Выступления всех участников связаны с именем С. Прокофьева исследовательским, собственно-творческим (композиторским), исполнительским интересом.

В представленном читателю сборнике значительное место отведено теоретическим статьям научно- исследовательского характера. Сборник открывают материалы Е. Б. Долинской и О. Л. Девятовой, объединённые именами Прокофьева, Слонимского и Шнитке. В статье «С. Прокофьев в концепциях С. Слонимского и А. Шнитке» Е. Б. Долинская обосновывает тезис о сходстве взглядов двух выдающихся российских композиторов второй половины XX века в трактовке и оценке базисных позиций симфонического творчества Прокофьева. Это сходство обнаруживается на разных уровнях анализа сочинений Мастера: от его «грандиозного оркестрового слуха» – до индивидуальности оркестрового мышления и природы национального. Это – воплощение синтетического метода тематического развития, включающего, наряду с вариантностью, полимелодизм, контрастную полифонию, новую сложноладовую модальность; особый тип оркестровой фактуры, воспринимаемой, как «инструментальный

хор», и другие приёмы. Автор также обращает внимание на пронизывающее влияние театральности в симфонической музыке С. Прокофьева, кинематографичность, объединённую общим «сложным идейно-тематическим замыслом». Особое внимание Е. Б. Долинская уделяет анализу антитезы трагического и оптимистического в творчестве С. С. Прокофьева.

Иной ракурс – в статье О. Л. Девятовой «Сергей Прокофьев и Сергей Слонимский: культурно-творческие аналогии и параллели». С любовью и заинтересованностью автор представляет читателю горизонты духовных, жизненных, этических, художественных сближений Прокофьева и Слонимского. Обосновывает особую роль культуры Серебряного века в формировании личностных и художественных принципов Прокофьева и Слонимского. Раскрывает прочность и перспективность традиций, которые их объединяют, и неповторимую индивидуальность каждого. Любое положение, выдвигаемое автором, подкрепляется убедительными ссылками на конкретные музыкальные произведения; таким образом, музыка Прокофьева и Слонимского становится не только источником исследования, но и важным «действующим лицом» статьи.

Ещё одна творческая параллель представлена в материале Н. В. Растворовой «Прокофьев – Чайковский: аспекты интертекстуальных сближений». Автор выявляет как общность биографических моментов (в частности, чувство Родины как неотъемлемое личностное качество), так и межтекстовый диалог, который включает «литературно-сюжетные, образно-содержательные, жанровые и глубинно-структурные параллели произведений Прокофьева и Чайковского».

Работа О. Ф. Ширяевой «Жанр симфонической картины в раннем творчестве С. С. Прокофьева: “Сны”, “Осеннее”» – отсылает к сочинениям малоизвестным и малоисследованным. Автор рассматривает избранные для анализа произведения в контексте традиций музыкальных картин русских композиторов; тщательно

выверяет сохранение основополагающих характеристик жанра; подчёркивает новые черты авторского почерка Прокофьева, которые проявляются, по мнению автора, в значительной эмоциональной насыщенности, «изгибах мелодики, характерном соотношении тональностей (например, e-moll и c-moll; использование минорного трезвучия VI в миноре), контрастном сопоставлении разделов (это является одновременно и чертой стиля Прокофьева, и жанровой спецификой композиции картины)». По сути, статья О. Ф. Ширяевой «достраивает» симфоническую линию творчества Прокофьева; позволяет не только дополнить её в жанровом отношении, но и более полно представить эволюцию симфонического мышления композитора. Одновременно – это и необходимый новый фрагмент в общей панораме развития жанра русской симфонической картины.

Способность прокофьевской музыки к перевоплощению в другой жанр наглядно представляет материал Е. О. Цветковой «Прокофьев “Мимолётности”: два варианта хореографической трактовки». В связи с заданной темой рассмотрен важнейший для контекста данной статьи вопрос о неослабевающем интересе хореографов к не балетным опусам Прокофьева. Среди них – «Мимолётности» в постановках К. Я. Голейзовского и Дж. Ноймайера (1-е действие в балете «Трамвай “Желание”»). Сравнительный анализ основан на сопоставлении музыки оригинала (подробно проанализированы все миниатюры с точки зрения образного содержании, жанра и некоторых технологических деталей) и особенностей воплощения каждым из названных выше хореографов. Автор делает вывод о несовпадении прочтения музыки С. Прокофьева К. Голейзовским и Дж. Ноймайером, что подчёркивает многоплановость и многослойность «Мимолётностей», а, следовательно, возможность разных акцентов и трактовок.

Цель статьи «Фортепиано и Прокофьев (размышления по прочтении «Автобиографии» и «Дневника» композитора)»

Б. Б. Бородин формулирует как «попытку определить характер и степень воздействия культуры фортепиано на становление индивидуального стиля С. Прокофьева… роль инструментального фактора в творческом процессе композитора, получившего академическое образование музыканта-исполнителя». Автор вначале исследует пути органичного «срастания» Прокофьева с инструментом, использование наработанных практических исполнительских навыков в творчестве, привычку писать музыку с инструментом, слышать в качестве исходного именно фортепианный звук. Затем – постепенное освобождение, открытие в себе новых возможностей слышания сочиняемой музыки внутренним слухом и, в конце концов, убеждение в том, что «…без фортепиано всё яснее». Результатом анализа эволюции взаимоотношений Прокофьева с фортепиано становится вывод об универсализме использования инструмента. В сфере взаимоотношений композитора с фортепиано, особенностей воздействий фортепиано на собственно композиторский материал, Б. Бородин выделяет и обосновывает три тенденции: нейтральную, центростремительную и центробежную.

Анализ прокофьевского инструментализма находит своеобразное продолжение в статье А. В. Давыдова «О флейтовой сонате С. Прокофьева: из исполнительского и педагогического опыта». Исполнительские характеристики данной сонаты рассмотрены в контексте флейтовой музыки Прокофьева разных жанров. Сформулирован тезис о флейтовом почерке композитора, его узнаваемом флейтовом стиле, в котором заметно расширение диапазона, мелодических возможностей флейты, использование «вокализированной технологии звукоизвлечения». Отмечая сложность задач, стоящих перед исполнителем данной музыки, – аппликатурное неудобство, сопряжённое «с исполнением широких скачков, обилием хроматизмов, разнообразных пассажей и частым использованием крайних звуков верхнего регистра инст-

румента», – А. В. Давыдов предлагает разнообразные подходы, приёмы, способы овладения текстом, как с точки зрения его образно-смыслового наполнения, так и технических сложностей. В этом плане статья являет собой серьёзное, продуманное по структуре и подаче материала учебное пособие, равно сочетающее теоретическое осмысление музыкального материала сонаты и исполнительское видение опытного музыканта-педагога.

На конференции была затронута и сфера киномузыки. Крупным планом представлен фильм С. Эйзенштейна «Иван Грозный» с музыкой С. Прокофьева. Открывает эту своеобразную кинематографическую дилогию статья Н. В. Парфентьевой «Художественный образ Ивана Грозного как пример отражения культурной национальной идентичности». Автор подробно исследует противоречивые особенности образа царя Ивана, обнаруживая их в разных документальных и художественных источниках, тесно связывая те или иные акценты в оценке его деятельности и человеческих качеств не только с личностью исследователя – историка или художника, но, прежде всего, с определённой эпохой, конкретным временем, формирующим это отношение к фигуре одного из сильнейших правителей и противоречивой личности. Подобное всестороннее изучение подводит автора к обозначению фигуры царя Ивана Грозного как одной из самых значимых в русской истории и, в связи с этим, – к актуальной проблеме – воплощению «Прокофьевым образа Грозного как смысловой доминанты культурно-национальной идентичности». Н. В. Парфентьева определяет проблемное поле предстоящего исследования, пути и инструментарий его осуществления, его предполагаемый результат. «Феномен культурной-национальной идентичности будет раскрыт через опору на национальные знаменные истоки и фольклорные заимствования, через корреляцию с классическими принципами русской школы и с мировыми профессиональными

тенденциями, в том числе современными С. Прокофьеву, а также в контексте преломления всех традиций в неповторимом авторском стиле композитора».

Статья А. В. Самойловой «Музыка С. Прокофьева к фильму С. Эйзенштейна “Иван Грозный” (к вопросу конструирования феномена культурно-национальной идентичности)» представляет собой разработку одного из аспектов проблемы, сформулированной в работе Н. В. Парфеньевой. Киноэпопея «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна с музыкой Сергея Прокофьева рассматривается здесь как «ключевое произведение искусства XX века в череде многочисленных художественных воплощений образа царя Ивана Грозного и его времени». Большой интерес представляет характеристика разных версий музыки Прокофьева: А. Стасевича, Ю. Григоровича, В. Гергиева, В. Федосеева, а также – исследований на эту тему отечественных музыковедов и киноведов. Убедительна исходная мысль о том, что фильм «Иван Грозный» – «уникальный образец тончайшего визуально-музыкального контрапункта». Отсюда – обоснованный синтетический подход к анализу текста картины. «Нам представляется логичным и естественным рассмотрение данного произведения в проблемном поле синтеза искусств, тем более что в контексте нашего исследования, помимо музыкального текста, существенно важными оказываются литературное наследие С. Эйзенштейна (его статьи, сценарии, записки к работе над фильмом), собственно визуальный кинематографический ряд, и культурно-исторический контекст, в котором создавался фильм “Иван Грозный”».

Наряду с названными выше статьями впервые на страницах данного издания собраны материалы, посвящённые теме «С. С. Прокофьев и Челябинск», включающие интересные факты укоренённости творчества и имени нашего великого соотечественника на Южном Урале. Этот регион связан с именем Прокофьева множеством нитей: оно увековечено в публикациях о га-

стролях композитора в Челябинске 29 и 31 марта 1935 года (авторские концерты на всемирно известном Челябинском тракторном заводе и в театре драмы им. С. М. Цвиллинга – ныне Театр юных зрителей); в названии главного Концертного зала Челябинской филармонии (присвоено 11 сентября 1997 г.) и в музыкальном концертном звонке (мелодия арии Кутузова из оперы «Война и мир»); в памятнике С. С. Прокофьеву, установленном напротив здания филармонии над рекой Миасс (открыт 13 сентября); в балетном репертуаре Челябинского государственного академического театра оперы и балета им. М. И. Глинки; в именных фестивалях и конкурсах, проходящих на Южном Урале, в частности – Конкурсе молодых композиторов имени С. Прокофьева (проводится с 2002 года на базе Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского). Наконец, в творчестве челябинских композиторов и в деятельности музыкальных учебных заведений, где музыка Прокофьева является обязательным репертуарным компонентом, а его творчество – объектом изучения в музыкально-исторических и теоретических курсах. Именно названная совокупность позиций позволяет сегодня назвать Челябинск «прокофьевским городом» и, в свою очередь, обязывает музыкальную общественность и руководителей концертных, театральных и образовательных учреждений поддерживать и подтверждать это высокое звание.

Некоторые из обозначенных позиций нашли отражение в материалах сборника «Прокофьевские чтения».

Большую ценность представляет, на наш взгляд, материал В. А. Авакяна «От первого лица: о создании памятника С. С. Прокофьеву в Челябинске». Автор статьи, народный художник России, челябинский скульптор Вардкес Айкович Авакян, рассказывает о своей работе над памятником Прокофьеву, который сразу вошёл в разряд российских достопримечательностей, явился вторым в России (и более монументальным, по сравнению с памят-

ником возле музыкальной школы имени С. С. Прокофьева в Москве), получил признание художественной элиты (о чём свидетельствуют отзывы, приведённые в статье), челябинцев и гостей, приезжающих на Южный Урал.

Т. Б. Предеина, народная артистка РФ, прима-балерина Челябинского государственного академического театра оперы и балета им. М. И. Глинки делится с читателями своими воспоминаниями о работе над музыкой Прокофьева: «Балеты С. С. Прокофьева в моей творческой жизни». Речь идёт о спектаклях «Ромео и Джульетта» и «Золушка», которые заняли прочное место в репертуарной афише театра, а партии главных героинь, исполненные Татьяной Предеиной, надолго запомнились почитателям балета, были высоко оценены прессой. Приведём фрагмент из отзыва, касающегося партии Джульетты в «Ромео»: «И вновь, как лейтмотив всего творчества танцовщицы, одно из самых ярких впечатлений – это солнечная, неподдельная, из распахнутой души идущая юность её героини. …Её тело словно не знает, что такое возраст, живёт и танцует вне законов времени. Лёгкость девочки и мастерство опытной балерины для того, чтобы станцевать Джульетту, – сочетание идеальное. Предеина проводит свою героиню по спектаклю от беззаботного порхания ребёнка через потрясения первого чувства до взросления и, в конце концов, до трагедии. За один спектакль – опыт целой человеческой жизни» [4, с. 39].

Композитор А. Д. Кривошей в статье «Конкурс молодых композиторов им. С. С. Прокофьева в Челябинске (2002–2015): история, опыт проведения, творческие итоги» представляет эволюцию редкого по своим задачам музыкального форума, раскрывает масштаб и значение конкурса в развитии музыкальной культуры Урала и России.

Одна из особенностей Прокофьевских чтений состояла в том, что эта конференция оказалась не только разнообразной по

ракурсам рассмотрения темы «Прокофьев», но и эмоциональной, что не всегда случается именно на научных форумах. У каждого автора – не только свой Прокофьев, но всегда особое, личностное отношение к избранному материалу, выраженное в яркой, иногда экспрессивной форме. Таков, например, материал Е. Попляновой: «Мои перекрёстки с Прокофьевым. Ненаучное выступление композитора». Поплянова вспоминает те узловые моменты своей жизни, которые, так или иначе, связывали её с творчеством старшего современника, стимулировали её воображение и вели к реализации интересных творческих замыслов.

В сборник также вошло несколько статей, написанных по следам прокофьевского фестиваля в Челябинске. Это – «Посвящение Прокофьеву» (о музыке челябинских композиторов, прозвучавшей в программах фестиваля) Т. М. Синецкой; «Концерт камерной музыки Сергея Прокофьева в Южно-Уральском государственном институте искусств им. П. И. Чайковского А. Ю. Боровковой; «Слово о Прокофьеве и его сонатах Е. А. Левитана» и «Всё или ничего» Е. С. Симаковой – два материала, посвящённых уникальному проекту фестиваля – исполнению всех фортепианных сонат Прокофьева. Левитан развивает собственную концептуальную идею структуры мега-цикла и составляющих его микро-циклов, объединяя их по определённым содержательным и художественным признакам. Симакова представляет сам уникальный проект – исполнение всех сонат Прокофьева молодыми музыкантами – лауреатами международных конкурсов, студентами и аспирантами, одного класса – зав. кафедрой специального фортепиано Челябинского института культуры, профессора Е. А. Левитана. Завершает сборник статья Т. М. Синецкой «Музыка С. С. Прокофьева на Южном Урале. Хроника исполнений (1935 – 2016)», написанная на основе материалов архивного исследования. Статья даёт представление о том, как шло накопление музыки Прокофьева разных жанров в концертной

и репертуарной афише Южного Урала, какой вклад в этот процесс вносили и вносят Челябинская филармония, оперный театр, столичные музыканты-гастролёры и челябинские коллективы, солисты-исполнители, специальные музыкальные учебные заведения: от музыкальных школ – до вузов.

Т. М. Синецкая

Е. Б. Долинская

С. ПРОКОФЬЕВ В КОНЦЕПЦИЯХ С. СЛОНИМСКОГО И А. ШНИТКЕ

Музыка Прокофьева с молодых лет вошла в художественный пантеон С. Слонимского и А. Шнитке. И нет ничего удивительного в том, что наследие Прокофьева стало для них объектом постоянного внимания, углубленного изучения и публикаций разных лет. Речь идет о книге С. Слонимского «Симфонии Прокофьева. Опыт исследования» (М., Л., 1964) и его очерке «Трагедия солнечного человека»[1], а также о статьях А. Шнитке «Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева (на материале его симфоний)» и «Слово о Прокофьеве» (обе дошли до отечественного читателя только в 2004 году)[2].

У обоих композиторов центральным объектом аналитического рассмотрения становятся именно симфонии Прокофьева, а общие наблюдения над его стилем выражаются в сходном жанре, что Шнитке определил обобщенно – «Слово о Прокофьеве».

2016 год в России объявлен годом Прокофьева. Поводом к написанию этих заметок послужил не только 125-летний юбилей гения русской музыки. Учитывались многолетний интерес к наследию Прокофьева, Слонимского и Шнитке, их личное взаимопритяжение. К 70-летию друга Слонимский писал: «Альфреду Шнитке на редкость повезло – природа и собственный подвижнический труд сформировали светоносную творческую личность, чьи великие создания не подвластны бегу времени, не умрут, не исчезнут никогда»[3].

Младшая сестра Альфреда Шнитке, Ирина, пишет, как он открывал для себя разных композиторов еще в юные годы. Пове-

---

[1] С. Слонимский. Свободный диссонанс. СПб., Композитор, 2004.

К публикациям С. Слонимского по данной теме относятся: Черты симфонизма С. Прокофьева // Музыка и современность. М., 1962. С. 57–103; Четвертая симфония Прокофьева // Советская симфония за 50 лет. Л., 1967. С. 270–277; Шестая симфония С. Прокофьева // Советская симфония за 50 лет. Л., 1967. С. 287–295.

[2] А. Шнитке Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. С. 147, 188.

[3] С. Слонимский. Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 4. М., 2004. С. 11.

дала она о том, как брат поделился с ней своею радостью открытия Прокофьева: «Альфред молод, полон жизни, тонко чувствует юмор и обладает удивительным даром – делиться своей радостью с другими. Как веселят его названия реки Гвадабульон или сцена в монастыре с хмельным монашком («Обручение в монастыре»), как хорош диагноз «непреодолимое ипохондрическое заболевание», поставленной Принцу в опере «Любовь к трем апельсинам»! Он рассказывает мне об этом, я гляжу в его сияющие глаза и начинаю смеяться. Альфред ведет меня в театр Станиславского и Немировича-Данченко на «Обручение в монастыре». Я во второй раз в жизни иду в оперный театр, радуюсь как дитя[4].

В предложенной безбрежной теме мы остановимся лишь на трех моментах: что и как Слонимский и Шнитке выделяли в анализе симфоний Прокофьева, на соотношении оптимистического и трагического начал в его творчестве, на финале композиторской жизни в отсвете событий 1948 года.

Самобытность симфоний

У двух композиторов одного поколения оселком для размышления о художественных принципах Прокофьева оказывается изучение симфоний как наиболее концептуального жанра. Объем задач оказывается, естественно, различным: у Шнитке это развернутый очерк. В нем концентрируется внимание на самобытности оркестрового мышления Прокофьева, что было в известной степени предопределено спецификой кафедры инструментовки, на которой, выполняя вторую часть своей нагрузки, трудился А. Шнитке, в период, когда создавался практически весь массив его научных статей.

Слонимский, работая над рукописями симфоний (а это осуществлялось в отечественном музыковедении впервые), воочию воспринимал недогматичность общений Прокофьева со стилями разных эпох и национальных культур, что было весьма поучительным.

[4] И. Комарденкова-Шнитке. Страницы семейной хроники Шнитке. М., 2001. С. 4–5.

В то время отношение к Прокофьеву было предвзятым. Слонимский вспоминает слова Мариана Коваля, например, о том, что «Седьмая симфония Прокофьева огорчила любителей музыки». Напротив, созданная в те годы кантата «Песни труда и борьбы» Чистякова, была объявлена по-настоящему крупным явлением.

Слонимский признается, что параллельно его давнему интересу к музыке Шостаковича и очень дружеским отношениям с ним, прокофьевцем ощущал себя изначально.

Слонимский еще в 1960-е годы первым опровергает устойчивость мнения о якобы вялой инструментовке Прокофьева, выдающей перо пианиста. Не соглашаясь с этим, Слонимский подчеркивает, что Прокофьев обладал грандиозным оркестровым слухом.

Шнитке, касаясь оркестрового голосоведения Прокофьева, изначально декларирует, что оно не менее своеобразно, чем гармонический язык, тематизм или тембровое мышление композитора. Особенность его – в небывалой доселе инструментальной конкретности, в полной свободе от схематических фактурных типов, в функциональной переменности голосов, тут же, по ходу изложения, меняющих свою тематическую роль на любую вспомогательную, будь то подголосок, параллельная дублировка, контрапункт или аккомпанемент. Шнитке убежден, что «установить границы этих превращений голосов очень трудно. Поэтому приходится говорить о функциональной неустойчивости прокофьевской фактуры как о норме. Конечно, данное явление не возникло на пустом месте».

Слонимскому всегда была привлекательна национальная характерность русской музыки первой половины XX столетия, которую он многократно обосновывал в своих устных и письменных анализах (при этом, прежде всего, обращался к наследию Прокофьева и Стравинского). А Шнитке пишет, что «Прокофьев развил особенности русского народного многоголосия, «скрестив» его с достижениями европейской гармонии и полифонии. Отдаленное пред-

восхищение этой гетерофонической в своей основе техники содержалось также в «варварском» голосоведении Мусоргского».

На первых этапах работы над книгой Слонимскому очень помогала расшифровка прокофьевских цифрованных клавиров симфоний, которые он передал в РГАЛИ. В написании книги, ставшей диссертацией, поспособствовало то, что композитор переписал от руки первую часть Второй симфонии (партитура в Союзе композиторов была, но не выдавалась на руки).

Монографию Слонимский[5] выстроил в четырех разножанровых главах. В ней первая касается симфонической драматургии Прокофьева, жанровых черт, образного строя и формы симфоний. Вторая являет сюиту-обзор всех симфоний – от «Классической» до Симфонии–концерта для виолончели с оркестром. Третья глава посвящается языку симфоний – мелодике, гармонии, полифонии и оркестровой фактуре[6]. Если последнее в исследовании Слонимского – частное, то Шнитке в статье изучает именно «генеалогию» прокофьевского оркестрового многоголосия – от «унисона с фразировочными различиями (зародыш многоголосия) до многоголосия с функциональной неустойчивостью (рудименты одноголосия)». И приходит к выводу: «Во всех случаях мы сталкиваемся с взаимодействием двух противоположных тенденций: одноголосие тяготеет к разветвлению, многоголосие к слиянию… То и другое – следствие последовательного, до «границы противоположности», принципа вариантности. Здесь вариантность осуществляется через функцию переменности голосов».

Чрезвычайно ценным представляется наблюдение Шнитке над таким типом фактуры симфоний Прокофьева, где он слышит инструментальные хоры с переменным количеством голосов[7].

---

[5] С. Слонимский. Симфонии Прокофьева. М., Л., Музыка, 1964

[6] Четвертая глава для полноты картины изучает тематизм Прокофьева на примере сонатных первых частей.

[7] «Раскрепощение» дублирующих голосов может происходить определенно – двухголосная тема второй части Третьей симфонии (альты divisi – «женский хор»; контрабасы и виолончели – «мужской») в каденционной зоне «расцветает» реальным четырехголосием. Четырехголосный хор виолончелей в Пя-

Автор статьи утверждает, что именно такой тип инструментально-хоровой фактуры для Прокофьева чрезвычайно типичен: «Это именно хор (по образцу певческого хора), так как он обычно складывается из двухголосия, дублированного в октаву (первые, вторые скрипки – «женские» голоса, альты и виолончели – «мужские»). Как правило, такое исходное двухголосие постепенно «расшатывается» изнутри благодаря вариантности дублирования, приводящей к реальному многоголосию[8]». Такое ощущение хоровых форм в контексте оркестровой фактуры, при всей новизне, абсолютно убеждает как объективно свойственное Прокофьеву.

Со своей стороны Слонимский видит своеобразие симфоний Прокофьева в их обогащении воздействием программных, вокальных, театральных и кино жанров. «Говоря о театральности образного строя прокофьевских симфоний, нельзя не указать и на энергичную стремительность, кинематографичность сопоставления отдельных «симфонических сцен». И, подобно тому, как в кино художественная сила отдельных кадров подчинена основному идейно-образному замыслу и многократно усиливается при непрерывном, последовательном их чередовании, – в симфониях Прокофьева сопоставление и взаимосвязь отдельных многочисленных тем, жанрово-конкретных эпизодов и метких изобразительных деталей, штрихов подчинены чисто симфоническим за-

---

той симфонии также гетерофоничен – в результате эпизодических унисонов и октав количество «реальных» голосов колеблется между тремя и четырьмя. В Пятой симфонии встречается и еще более развитое гетерофоническое многоголосие – мощный диссонантный хор меди в репризе первой части колеблется между «реальными» семи- и пятиголосием. И уже совершенно неустойчиво количество «реальных» (недублирующих) голосов во Второй симфонии, где возникает гетерофоническое одиннадцатиголосие».

[8] Как на аналогию по этому поводу можно сослаться на *переменность функций хора в операх композитора*. В «Игроке», например, хор заменен сценически действующим ансамблем игроков (Удачливый, Неудачливый, Дама так себе, Сомнительная старушка и другие персонажи «театра в театре» – Сцены в игорном доме). Персонифицируются хоровые ансамбли и в «Трех апельсинах» (Комики, Лирики, Трагики, Пустоголовые). В «Огненном ангеле» хор вводится лишь в финальном действии как многофигурная вокально-инструментальная фреска, где второстепенные действующие лица могут стать главными, а последние – эпизодическими. Всем же гениальным вокально-хоровым crescendo правит хоровое ostinato. Хоры «Войны и мира» настолько грандиозны в драматургии оперы, что Прокофьев выносит их мелодическую суть в драматургически важнейший хоровой эпиграф, который по решению автора заменяет уже написанную инструментальную увертюру. Эту тенденцию разовьют и композиторы – шестидесятники, в частности, Слонимский («Виринея»), Щедрин («Не только любовь», «Мертвые души»). Кстати, в опере по Гоголю скрипки в оркестре заменены народным хором.

кономерностям тематического развития эпической формы». Слонимский утверждает, что, подобно операм, «симфониям Прокофьева присуща не калейдоскопическая пестрота лишенных глубокой взаимосвязи иллюстративных зарисовок, а эпическая цельность крупных «симфонических сцен», объединенных значительным, подчас сложным идейно-тематическим замыслом». Слонимский акцентирует внимание на синтетическом методе тематического развития, на вариантном изменении тем, их образном слиянии, полифоническом соединении, на введении нового «продолжающего тематизма» (термин принадлежит Слонимскому), что действенно динамизирует тематическое развитие.

Слонимский выделяет как ведущее свойство Прокофьева внешнюю расчлененность формы на контрастно сопоставленные эпизоды, что сочетаются с глубокой внутренней взаимосвязью всех тем, образующих сложно организованные тематические комплексы. Слонимский утверждает, что «напряженное преобразование, развитие и обновление многих неразрывно сопряженных, свободно сменяющих друг друга тем обусловливает сквозную непрерывность драматургии симфонического цикла. Таков политематический симфонизм Прокофьева, симфонизм сопряженных и обостренных сопоставлений».

Отметим и еще несколько прозренческих наблюдений Слонимского, изложенных в монографии о Прокофьеве, которые несколько позже разрабатывались и в научных статьях Шнитке. Именно в середине XX столетия Слонимский постулировал мысль о сложноладовой мелодике Прокофьева. Позже он расширил это понятие, включив в нее и сериальную, и четвертитоновую музыку. Через полстолетия композитор пишет о «пожалуй, еще более универсальной линии новой музыки. Это сложноладовая новая модальность, которая включает и расширенную тональность, и полиладовость, пандиатонику, но не ограничивается ими и, вообще, НИ В ЧЕМ СЕБЕ НЕ ОТКАЗЫВАЕТ».

Кроме того, в своем труде о симфониях Прокофьева в связи с их полифонией и оркестровкой Слонимский интересно размышляет о темах и контртемах, подголосочной фактуре, что со своей стороны способствуют нестандартной прокофьевской оркестровке. «Прокофьев – один из мощнейших по яркости, рельефности тематизма творцов сложноладовой мелодии, гармонии, фактуры – полифонической, вокально-оркестровой ткани. Свежесть эта в XXI веке ощутимей, чем в 1960-е годы, когда в СССР, наконец, хлынул и проник в СССР через «железный занавес» запрещенный западный авангард, познать который нам было абсолютно необходимо».

Именно эти же вопросы интересовали Шнитке, который на рубеже 1950-1960-х годов выступил зачинателем дискуссии о современной гармонии в журнале «Советская музыка».

Очень показательна тенденция Слонимского «вписать» язык симфоний Прокофьева в стилистические искания его современников, прежде всего, Мясковского и Шостаковича. Исследователь подчеркивает, что в отличие от Шостаковича симфонизм Прокофьева «менее всего монологичен: ему присуще контрастное сопоставление различных – и не двух-трех, а многих индивидуально-психологических портретов, сложных «полиперсоналистических» диалогов и массовых сцен. … Симфониям Прокофьева присуща большая щедрость и рассредоточенность музыкального материала. Отсюда многотемность каждой части, обилие эпизодически возникающих «периферийных» тематических образований». И в этом, думается, имеет место известное сродство с творческими принципами тектоники формы Мясковского (многотемность, многоэлементность экспозиций), и шире, с традициями школы, взрастившей обоих великих отечественных симфонистов.

Слонимский подчеркивает, что рыцарская верность музыкальному театру «не стимулировала у Прокофьева интереса к

созданию программных симфоний. Не случайно среди прокофьевских симфоний нет ни одной программной! Даже темы Третьей и Четвертой симфонии, заимствованные им из оперно-балетной музыки получили существенное образное перевоплощение и новое драматургически-концепционное значение. Четкая жанровая определенность, мелодическая лапидарность, изобразительная конкретность образных ассоциаций сочетаются в прокофьевских темах с внутренней контрастностью или конфликтностью (диалогичностью), напряженностью становления, развития, подлинно симфонической обобщенностью образного строя».

Оппозиции трагического и оптимистического

Трудно было предположить, что столь разные композиторы, как Шнитке и Слонимский, во многом сходно трактуют феномены трагического и оптимистического у Прокофьева. Причем сама эта образная оппозиция рассматривается обоими аналитиками, исходя не столько из образной палитры музыки Прокофьева, но много глубже – через проникновение в многообразие структуры содержания этих эмоций. Слонимский пишет, что «трагические образы Прокофьева лишены надрыва, экспрессивной патетики, чувственного пафоса, они совсем не АВТОБИОГРАФИЧНЫ! Ибо автобиографичность эмоций, особенно жалобных и патетических, чужда Прокофьеву. Какая сдержанность и немногословность излияний в трагедийных эпизодах – иногда жестких, оглушительных, кульминационных, диссонантно-многослойных. Иногда еще более страшных – тихих, едва слышных, странных, пугающих нездешней таинственностью (мистические явления «Огненного ангела», бред князя Андрея в «Войне и мире», прощанье перед разлукой в «Ромео» и многое другое)».

Слонимский прав в этом очень тонком наблюдении. Достаточно сопоставить множественное воплощение трагического у Прокофьева с его ликами у Шостаковича – хотя бы через символику метаморфоз монограммы DSCH. Напомним о роли моно-

граммы в таких концептуальных сочинениях, как, например, Первый скрипичный концерт, Десятая симфония или Восьмой квартет. Последний назван автором «реквиемом по себе самому».

Противление злу Слонимский видит у Прокофьева в образах мужественных, благородных, дерзостно смелых: «ведь Зло многолико, оно таится в колючих выходках сестер Золушки или недоброй теме скерцо Пятой симфонии, прорывается и бушует по Вселенной в скерцо и финале Третьей симфонии, в грозных кодах Шестой сонаты и Шестой симфонии, в Пляске опричников из музыки к «Ивану Грозному».

Символически завершает Слонимский свое Слово о трагической судьбе солнечного музыканта утверждением, что ныне наступит катарсис – «духовная победа творца над власть имущими губителями творчества, над озабоченными «актуальной» модой и конъюнктурой, резонерами и вершителями судеб, победой животворящего светила над постылой тьмой и геенной огненной, звездного неба над Преисподней».

Шнитке выводит оптимизм Прокофьева как качество врожденное, дарованное Прокофьеву самой природой. «Это был естественный оптимизм – не идеологически внушенный, но самый, что ни на есть подлинный. Потому же оптимизм, ставший исходным жизненным пунктом, сохранился на всем дальнейшем пути, пусть и с неизбежной корректировкой повседневности. Темные бездны реального никогда не лишались в его представлении всепокоряющего солнца. Это абсолютно уникально. Кого можно с ним сравнить? Последнее произведение Прокофьева, Седьмая симфония, кажется, написана юношей. Она полна неисчерпаемой жизненной силы и несет в себе нечто спонтанное. Такое преодоление настоящего ради вечности не было исключительно интеллектуальным достижением, хотя и интеллектуальным тоже. Это всеобъемлющее решение жизненных проблем, концепция существования. Видимо, каждый человек на всех поворотах пути ос-

тается тем, чем он был с самого начала, и время тут ничего не может поделать. Прокофьев предстает естественный и своенравно-живой, как будто вовсе и не существует темной ночи настоящего! Этот человек видел мир иначе и иначе слышал его. Наверное, природа подарила ему иные основы и иные точки отсчета, чем подавляющему большинству других людей». Шнитке заключает, что «объективный трагизм судьбы Прокофьева кроется в отрицании трагического как высшего жизненного критерия, ибо благодаря этому трагическое становится вдвое сильнее и убедительнее»[9].

Штрихи к портрету

Оба композитора лично не были представлены Сергею Сергеевичу в силу того, что в послевоенные годы находились в статусе обучающихся. Однако в устной (С. Слонимский) и в письменной (А. Шнитке) форме зафиксировали свои впечатления от авторских концертов Прокофьева в обеих столицах. В январе 2016 года Слонимский поделился своими воспоминаниями о двух концертах, на которых присутствовал Прокофьев. Первый раз Слонимский увидел Прокофьева в Москве, в апреле 1945 года, когда в Малом зале Московской консерватории исполнялась Флейтовая соната, Русские песни и Еврейская увертюра. Прокофьев был очень доброжелателен, удовлетворен исполнением, многократно выходил кланяться. 11 октября 1947 года главным событием для Прокофьева была премьера его Шестой симфонии в Ленинграде. Впервые оркестр, руководимый Е. Мравинским,

[9] …Достаточно вспомнить сцену аутодафе в «Огненном ангеле», или сцену смерти князя Андрея в «Войне и мире», равно как и множество трагических и драматических поворотов в форме, например, Шестой симфонии или Восьмой фортепианной, Первой скрипичной сонаты, или Второго струнного квартета, в Пяти стихотворениях Анны Ахматовой. А гениальная сцена двойного самоубийства в «Ромео и Джульетте»? Слишком долго об этой серьезнейшей музыке судили лишь по её дерзкой оболочке, не обращая внимания на глубоко прочувствованную суть. *Видели карнавальный блеск внешнего мира, не принимая во внимание серьезность – строгую серьезность, не дозволявшую страданию выплеснуться и затопить все вокруг.* А ведь серьезность присутствует у Прокофьева с самого начала! Стоит подумать о Втором фортепианном концерте, об этом до сих пор остающемся спорным звуковом мире, исполненном жесткости и суровости; о Скифской сюите «Ала и Лоллий», очень своеобразном «теневом варианте» «Весны священной»; о Второй и Третьей фортепианных сонатах и еще о многом другом.

давал в присутствии композитора первое исполнение его крупнейшей симфонической фрески. Вступительное слово делал музыковед Ю. Вайнкоп, который подчеркнул глубину драматической образности в начальных частях симфонии, что родилась как размышление о только что окончившейся войне. Симфонию Прокофьев завершал жизнерадостным финалом, где в коде, однако, появлялись «отзвуки войны» (автор Шестой симфонии говорил, что «не хотел, чтобы финал воспринимался как веселый придаток к предыдущим частям»). Слонимскому запомнилось, что лектор акцентировал внимание слушателей на том, что после драматизма первой части жизнерадостный финал может послужить композиторской молодежи примером убедительного оптимизма. Для Слонимского это была единственная премьера симфонии Прокофьева, которую он слушал, находясь с автором в одном зале, который приветствовал его исключительно горячо.

Шестая была принята слушателями с подлинным энтузиазмом, о чем свидетельствовали блистательные рецензии С. Гинзбурга и И. Нестьева.

Шнитке рассказывает о своем посещении концерта в Москве: «Мне посчастливилось быть на премьере Симфонии-концерта для виолончели с оркестром в Большом зале Московской консерватории 18 февраля 1952 года. Это было событие во многих отношениях уникальное, и таковым оно останется навсегда. По крайней мере, два важнейших факта уже более никогда не повторялись: выступление Святослава Рихтера в качестве дирижера и выход Прокофьева на поклон публике. О том, как дирижировал Рихтер, я сейчас не имею права судить. Во всяком случае, это воздействовало очень сильно, и потому тем досаднее было, что вступая на эстраду, он споткнулся, и, видимо, дурное предзнаменование удержало его от повторения дирижерских опытов в будущем. После исполнения Прокофьев вышел и поклонился публике, но лишь в партере – подняться на эстраду ему явно не хва-

тало сил (его худая высокая фигура в темных очках и сегодня еще стоит перед моими глазами)».

Как известно, сломило Прокофьева постановление 1948 года. Слонимский фиксирует, что: «Гордый Прокофьев не умел, не привык жаловаться даже близким. И конец его был отравлен неизбывной горечью: жалели его меньше, чем всех, обманываясь внешне спокойной, даже шутливой бравадой его поведения на незабвенном Совещании в ЦК и в кулуарах последующих, удушающих творческую свободу, мероприятий. Помню, как в те мрачные дни февраля 1948 года в музыкантских кругах из уст в уста передавали байку о спокойном недоумении Прокофьева: «Что же ОНИ мне раньше не сказали, что им нужна мелодия? Пожалуйста! Мы, профессионалы, все умеем». Он имел в виду – умеем создавать свое и по-своему». Общеизвестно, гениальный мелодист всегда творил свою мелодику, стоящую в стороне от официальных канонов, навязываемых в те годы советской музыке.

Начиная с 1946 года со сцен оперных и балетных театров СССР постепенно исчезли все творения Прокофьева. Композитор, безуспешно пытаясь вернуть хотя бы «Войну и мир», был поставлен перед необходимостью обратиться к власть предержащим, в частности, к Фадееву, председателю Союза писателей. Слонимский замечает, что «смиренное письмо композитора напоминает письмо Бетховена к Гете в связи с подпиской на Торжественную мессу. Гете и Фадеев… разница немаловажная и характерная для советской эпохи».

Шнитке говорил, что Прокофьев, «конечно же, знал ужасающую правду о своем времени. Он лишь не позволял ей подавить себя. Его мышление оставалось в классицистских рамках, но тем выше была трагическая сила высказывания во всех этих его гавотах и менуэтах, вальсах и маршах. Он в буквальном смысле слова был Господином в галстуке, поэтому, когда он явился в 1948 году на ждановский квазиинтеллектуальный спектакль ис-

требления в ЦК партии – в бурках и лыжном костюме, – это имело более глубокий смысл, чем просто внешняя форма. Глубинный смысл можно было увидеть и в последствиях: сущность этого несентиментального человека не могла вынести болтовню «ответственных» работников, он был сломлен ею и прожил уже недолго»[10].

Каждый, кто лично пережил события 5 марта 1953 года (смерти Сталина и Прокофьева), вспоминает их в связи с уходом композитора. Шнитке пишет в своем «Слове о Прокофьеве»: «Сегодня уже вряд ли можно сказать, как все на самом деле происходило в день погребения – каждый, кто присутствовал при этом, запечатлел в памяти собственную картину и имеет полное право отстаивать её подлинность. Бесспорно лишь одно: по почти пустой улице, параллельной бурлящему потоку трагически-истеричной массы, что оплакивала Сталина, двигалась в противоположном направлении небольшая группа людей, неся на плечах гроб величайшего русского композитора. Так и остался в истории образ лишь этой маленькой, особой группы людей, двинувшихся в путь с иным намерением и к иной цели. Этот образ кажется мне символичным. Ибо подобное движение против течения в то время было абсолютно бесперспективным… И все-таки Прокофьев был не из той породы людей, что гнулись под бременем эпохи. Правда, в его жизни нет примеров открытого сопротивления ритуальному театру истребления. Зато нет и уступок. Он принадлежал к числу тех, кто в самых ужасных обстоятельст-

[10] Шнитке продолжает: «Сразу после окончания войны привычный спектакль возобновился. А затем началась решающая атака, каковая предпринималась доселе лишь против одной композиторской личности – Шостаковича – и не раз наносила ему тяжелые раны. Теперь, однако, требовались новые жертвы. Тут уже пришел черед Прокофьева, Арама Хачатуряна, Мясковского, Шебалина, Г. Попова плюс балластная фигура Вано Мурадели в качестве зачинщика. Верный сталинский палач Жданов произнес в январе 1948 года свою речь, и все притворились такими же тупыми, как и он; среди коллег вспыхнула какая-то истеричная демонстрация не рассуждающей личной верноподданности. Последствия такого, худшего в истории, идеологического фарса самоистребления оказались для нашей музыки многообразными, и они до сих пор еще не преодолены. Затронутые Постановлением ЦК фигуры быстро испытали на себе его воздействие. Прокофьев тоже. И то, что он все-таки не склонился, объясняется противоречивостью его положения».

вах сохранил свое человеческое достоинство, не сдался на милость внешне всесильной повседневности. Он оказывал спокойное, но тем более стойкое сопротивление. Его поведение в различных ситуациях создает образ человека холодного, все заранее рассчитывающего, очень пунктуального и защищенного ироническим разумом от миражей современности (это подтверждают и рассказы знавших его, например, Николая Набокова).

Конечно же, он знал все. Знал и о том, что болен и не может надеяться на слишком долгую жизнь. Поэтому предпочел своевременно отказаться от выступлений в качестве пианиста, позднее и от дирижирования, чтобы сохранить время для композиции. И именно такая способность постоянно отказывать себе, отбрасывать заурядные псевдопроблемы публичной жизни, такое недопущение внешней действительности в свой дом, в свою душу, да, пожалуй, и в собственную музыку, такое избегание общественной деятельности дали столь внушительные результаты: творческое наследие из 131 опуса по большей части первоклассной музыки, что привычно скорее для XVIII столетия, пусть нелегкого, но несравненно более естественного, чем для нашей запутанной современности с её нескончаемым демагогическим представлением».

Не могли не совпасть оценки Слонимского и Шнитке последнего семилетия творчества Прокофьева. Шнитке заключал: «Отдельные произведения, появившиеся в последние годы жизни, то есть после 1948-го, документально отражают вынужденное самоуничтожение гениального художника, который действительно старался писать проще, дабы приблизиться к народу. Однако здесь ложно по крайней мере понятие «народ», ибо на самом-то деле оно объемлет все – как высочайшее, так и ничтожнейшее. И потому любое приспособление к якобы единому вкусу якобы единого народа – неправда».

Наблюдение Слонимского в том же ракурсе: «В Советском союзе Прокофьев творил относительно свободно лишь до

1948 года (и то – удивительно долго!). Для него «антиформалистическая» кампания запретов, чисток и обязательной перестройки творцов по сути катастрофичнее, чем для всех – опять-таки в виду негибкой, устойчивой целостности творческой натуры Прокофьева… Обидно сознавать, что рейтинг гениального Сергея Прокофьева в год его смерти не составлял и тысячной доли рейтинга его сверстника по кончине Иосифа Сталина. И это тоже трагедия – не только трагедия судьбы великого композитора, но и трагедия нашей великой страны, нашей многострадальной отчизны… Мы пребывали в слепящей тьме, как в Аду, проходили при жизни его круги. И солнечный композитор – Прокофьев – угас в непроглядном мраке».

Слонимский завершает свое слово о Прокофьеве мыслью о посмертном торжестве его музыки, которая по его наблюдению «в начале XXI столетия звучит свежее и ярче, чем полвека назад».

Слово о Прокофьеве, из которого выше приведены фрагменты, датировано декабрем 2003 года, и опубликованы в книге «Свободный диссонанс», посвященной русской музыке. Здесь рядоположенными в портретной галерее Слонимского оказались и другие композиторы с трагической судьбой. Это Мусоргский, Балакирев, Глазунов. «…Последний на протяжении почти 30 лет возглавлял музыкальную жизнь нашего города, заботливо опекал десятки и сотни музыкантов, в том числе Шостаковича… Подобно тому, как Балакирев открыл и взрастил самобытный гений Римского-Корсакова, Глазунов оказал немалую реальную поддержку своим младшим коллегам, в том числе классикам XX века. Именно он принял в консерваторию Прокофьева, организовал исполнение его ученической симфонии, согласился подтвердить решение большинства комиссии и присуждении ему главной премии на выпускному экзамене. В 20-е годы счел возможным приветствовать приехавшего из-за рубежа в Петербург Сергея Сергеевича, о чем сам Прокофьев вспоминает в своих дневнико-

вых записях. Да и за рубежом общение Глазунова с Прокофьевым было дружественным».

Завершим наши заметки также штрихом с натуры. Петербургский мастер, бывая в Москве, старается, если дозволит время, посетить МГИМ имени А. Г. Шнитке и провести творческие встречи со студентами и педагогами института. Во время последней, многочасовой встречи (декабрь 2015) для съемочной группы, оставшейся в Музее после её окончания, прочел ярчайшую лекцию – о симфониях Прокофьева. Сидя за личным роялем Шнитке, Слонимский играл развернутые фрагменты (разумеется, по памяти) из всех семи симфоний. Исполнение поражало – насколько достоверно в фортепианной версии оркестра звучали фрагменты симфоний Прокофьева. Невольно создавалось впечатление, что Слонимский здесь и сейчас начнет работу над книгой о симфониях Прокофьева – которая уже более полвека живет в золотом фонде работ о русской музыке XX века.

О. Л. Девятова

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ И СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ: КУЛЬТУРНО-ТВОРЧЕСКИЕ АНАЛОГИИ И ПАРАЛЛЕЛИ

«Судьба культуры русской определяется на наших глазах!» [2, с. 359] – эти слова А. Блока воспринимаются особенно актуально сегодня, когда словно сбывается трагическое пророчество поэта о «неслыханных переменах» и «невиданных мятежах», сотрясающих Россию. В условиях сложного, «смутного» времени, в атмосфере духовного брожения умов перед русским человеком снова и снова встают мучительные вопросы о путях развития России, ее месте и предназначении в мировом культурно-историческом процессе. В этой связи, не случайно особую остроту приобретает сегодня проблема преемственности, взаимосвязи

и диалога культур, от решения которой во многом зависит настоящее и будущее России. В ее постижении представляются важными слова философа Мераба Мамардашвили о структуре нашего сознания, позволяющей, по его словам, «эмпирически далекому стать близким, а близкое связать с будущим» [16, с. 93] . Эти идеи философа в полной мере приложимы к музыкальной культуре, к творческому диалогу «на расстоянии» композиторов разных эпох, между которыми протягиваются незримые нити, позволяющие установить связь времен, нередко нарушаемую в нашем страшном, катастрофичном мире. В свете этой проблемы мы и рассмотрим культурно-творческие отношения Сергея Прокофьева и Сергея Слонимского, которые явились, на мой взгляд, удивительным примером (пользуясь выражением И. В. Гете) необычайного духовного «сродства» душ, единения мировоззренческих, общехудожественных и музыкальных устремлений композиторов. Прокофьев с его духом нонконформизма, дерзновенностью поиска, неустанным движением вперед, «вопреки» устоявшимся вкусам, очень близок человеческой и композиторской натуре Слонимского.

Думается, что причины такого «сродства» художников кроются в культуре Серебряного века – русского духовного Ренессанса (по образному определению Н. Бердяева), который ознаменовал поразительный взлет в философии, поэзии, живописи, театре и, конечно, в музыке. Эта культура, как известно, воспитала и сформировала молодого Прокофьева и определила многие направления его творческих устремлений, а для Слонимского – стала своего рода генетическим кодом, определившим основные, сущностные принципы его личности и творчества. Культурные «отношения» двух композиторов начали складываться задолго до рождения Сергея Слонимского – на рубеже XIX – XX веков. В Петербурге, где учился, рос и формировался молодой Прокофьев, в то же самое время жила и активно функционировала в культуре

семья Слонимских, члены которой были весьма известными и авторитетными личностями – его современниками. Так, родной дед Сергея Михайловича – Леонид Зиновьевич Слонимский – был журналистом, редактором очень актуального в ту пору журнала «Вестник Европы», который читала интеллигенция. В журнале печатались материалы, касающиеся наиболее важных вопросов общественной и культурной жизни европейских стран, обсуждались идеи западных и русских мыслителей относительно путей развития России и ее культурно-исторических перспектив, которые во многом повлияли на направления творческих исканий молодого Прокофьева и содержание его творчества (в частности, в его интересе к западной и русской философии). Особо тесный контакт с этим журналом был у поэта и философа Владимира Соловьева; он, как и главный редактор «Вестника Европы» – Михаил Матвеевич Стасюлевич, был в числе близких друзей дома Слонимских. Двоюродный дед Слонимского (по отцовской линии) – профессор русской литературы С. А. Венгеров был также заметной фигурой в культуре Серебряного века, хорошо известной в интеллигентских кругах, в том числе и тех, где вращался молодой Прокофьев. В этой среде были известны работы С. А. Венгерова о русских писателях, которые актуализировали тему России (у Прокофьева это выразилось в те годы, и позднее, в его любви к Пушкину, Достоевскому, к Толстому и др.) Кстати, в семье Слонимских также был пушкинист – родной дядя композитора – Александр Леонидович Слонимский, и даже по линии своей жены Лидии он был родственником великого поэта, а сестра Семена Афанасьевича Венгерова, Зинаида Афанасьевна, была известным переводчиком.

Примечательно также, что в дневниках Прокофьева упоминается другая сестра Семена Афанасьевича – пианистка Изабелла Афанасьевна Венгерова, в те годы – преподаватель фортепиано в Петербургской консерватории, в которой учился Прокофьев.

Впоследствии она стала знаменитым педагогом в Америке, среди ее учеников были Л. Бернстайн, С. Барбер и др. Как пишет дядя С. М. Слонимского, Николай Леонидович (Николас) Слонимский, Изабелла Афанасьевна Венгерова получила образование в Вене. Он отмечает весьма символичный для наших обоих героев факт: «Когда она была маленькой девочкой, Брамс поцеловал ее в лоб (высочайший знак внимания великого композитора к слабому полу)» [25, с. 100]. Это брамсовское прикосновение словно эхом отозвалось в судьбе не только самой Изабеллы Венгеровой, но и Сергея Слонимского, ибо Брамс является и по сей день одним из самых его любимых композиторов, может быть в этом сказались бабушкины гены? В своей любви к Брамсу Слонимский совпадает с Прокофьевым, который высоко ценил музыку великого немца за «чистоту льющейся мелодии».

Важно для нас и то, что уже упомянутый «американский» дядюшка Слонимского – Николай Леонидович Слонимский, известный теоретик-музыковед и лексограф, пианист и композитор, создатель первого словаря композиторов XX века «Музыка с 1900 года», многие годы живший в Америке, а также и в Европе – был лично знаком с Сергеем Прокофьевым, довольно много общался с ним, играл его музыку (не случайно его имя также упоминается в дневниках Прокофьева). А сам Н. Л. Слонимский подробно пишет о своих контактах с Прокофьевым, Стравинским и другими великими XX века в своей интереснейшей книге «Абсолютный слух». Вот один из фрагментов книги: «Я подарил экземпляр “Музыки с 1900 года” Прокофьеву во время его последней поездки в Америку в 1938 году… Прокофьев рассказал своим русским друзьям в Москве, что прочитал “Музыку с 1900 года” от корки до корки, возвращаясь на корабле в Европу, и нашел ее захватывающей. Большую часть информации о музыке Прокофьева я получил от него самого, поэтому сведения были точны. Доходило до того, что, когда его спрашивали о дате написания того

или иного произведения, он отсылал ко мне: “Напишите Слонимскому в Бостон – у него обо мне больше информации, чем у меня”. Друг Прокофьева Николай Мясковский пользовался той же уловкой каждый раз, когда ему назойливо докучали о датах, и ссылка на меня как на надежный источник по части хронологии содержится в опубликованной в России его биографии» [25, с. 224–225] . Эти слова свидетельствуют о том, что Прокофьев ценил особый дар Н. Л. Слонимского, связанный со скрупулезной точностью всех фактов, касающихся биографии композиторов, дат создания и исполнения их сочинений и других, ценных для науки сведений. С интересом относился Прокофьев и к теоретическим изысканиям Н. Слонимского, хотя и не во всем разделял их. Вот характерная реакция Прокофьева на открытие Н. Слонимским так называемого «гроссмуттераккорда»: «В музыкальном выражении результат будет следующим: *до – си – ре-бемоль – си-бемоль – ре – ля – ми-бемоль – ля-бемоль – ми – соль – фа – фа-диез*. Причем, “бабушку” можно с той же легкостью поставить и вверх ногами! На Кшенека все это произвело большое впечатление, и он выразил свое одобрение в нашей гостевой книге. Но не таков был Прокофьев, отозвавшийся следующим образом: «К дьяволу “бабушек”! Давайте писать музыку!» (курсив автора цитаты) [25, с. 266].

Сергей Слонимский, обладая острым, восприимчивым умом, во многом унаследовал от своего дяди Коли эту математическую склонность к изобретательности, оригинальной конструктивности. Как писал Николас Слонимский о своем племяннике, «в нашей семье музыкальные наклонности раздавались “ходом шахматного коня”, тетя Изабелла вручила свой талант мне, Сергей принял его от меня… Впервые я увидел его в 1935 году, во время поездки в Россию. Тогда это был маленький ребенок, затем он стал подающим надежды молодым композитором, когда я приехал в Россию в 1962 году, и признанным мастером советской музыки – в 1985. Хотя мы творим в разных полушариях и в двух

различных культурах, нас соединяет нежная сердечная привязанность» [25, с. 56].

Однако, своим изобретательным даром С. Слонимский никогда не пользовался и не пользуется как самоцелью, стремясь к созданию выразительной, рельефной, впечатляющей и согревающей душу музыки с помощью самых разнообразных средств. Ведь он свободно и мастерски владеет всеми видами техники, открытой в XX веке и в прошлых веках, но пользуется ими по мере художественной необходимости. Прокофьева, как известно, не привлекали изощренности додекафонной техники и других новшеств авангардной музыки, он опирался на расширенную сложноладовую гармоническую систему, главными творческими принципами композитора были «ясность идеи», краткость и лаконизм в ее музыкальном выражении. На основе этих принципов он сумел выработать свой неповторимый, узнаваемый прокофьевский язык и стиль.

Отмеченный нами семейно-генетический уровень творческих «пересечений» Прокофьева и Слонимского затронул, как видим, две основные сферы интересов обоих композиторов: музыку и литературу, сформировавших в их художественном бытии общий для обоих принцип литературоцентризма. Прокофьев, с ранних лет активно интересуясь литературой, поэзией, в годы студенчества и позднее вошел в круг поэтов-символистов и футуристов, сам, при этом, обладал незаурядным литературным даром, делал переводы, писал стихи, рассказы, либретто своих опер (не говоря уже о блистательно написанной Автобиографии и Дневнике, о чем ярко пишет в своей книге «Театр Прокофьева» Е. Б. Долинская) [10]. Не случайно, он сам признавался: «Если бы я был *не композитор*, я, вероятно, был бы или *писателем или поэтом*…» [20, с. 207] (курсив мой. – *О. Д.*). Его интересы в области литературы охватывают, как известно, широчайший спектр имен писателей, поэтов, драматургов мировой и отечественной литера-

туры и сочинений, воплощенных на основе их произведений (Гоцци, Шеридан, Шекспир, Пушкин, Достоевский, Бальмонт, Брюсов, Ахматова, Катаев, Толстой, Полевой и многие другие).

Сергей Слонимский, как и его гениальный предшественник, также обладает незаурядным литературным дарованием (в детстве, кстати, он хотел быть «пишателем»), метким слогом, поразительным остроумием, способностью к точности и образности описания того или иного явления (что сказывается в его многочисленных статьях, книгах и других работах, в частности, глубокой по мыслям и идеям кандидатской диссертации и книге, посвященной симфониям Прокофьева) [22]. В этом, конечно, сказались литературные гены всего рода Слонимских и прежде всего отца – известного советского писателя – Михаила Леонидовича Слонимского, члена группы «Серапионовы братья», секретаря А. Горького, друга М. Зощенко и А. Ахматовой. Композитор с детства впитал этот литературно-поэтический дух культуры Серебряного века, в которой рос его отец – современник Прокофьева (родился в 1897 г.). Что касается литературных пристрастий Слонимского, то они необычайно широки, разнообразны и обращены к эпохальной литературе (от античных опусов Еврипида, Софокла и средневековой поэзии трубадуров и труверов к Шекспиру, Цвейгу, Пушкину, Лермонтову, Тютчеву, Фету, Достоевскому, поэзии Серебряного века и обериутов, прозе Сейфуллиной, Булгакова, поэзии современников – Рейна, Бродского, Кушнера и мн. других. Список имен и сочинений невероятно велик.

Возвращаясь к аналогиям с Прокофьевым, отмечу, что он, как известно, с большим уважением относился к А. М. Горькому и его творчеству (о чем он писал в дневнике). Прокофьев был, фактически первым, кто открыл для мира поэзию молодой Анны Ахматовой, создав свой вокальный цикл на ее стихи («ахматки», как он ласково называл эти романсы). Этот цикл замечателен тем, что приоткрыл в те годы слушателям, привыкшим к активным,

динамичным, захватывающим своей энергией прокофьевским образам, – иного, незнакомого еще Прокофьева – тонкого интимного лирика и философа (о чем еще скажем далее).

Спустя много десятилетий, Сергей Слонимский, благодаря отцу, лично знакомому с Ахматовой, подхватил эту прокофьевскую «ахматиану», создав в 1960–1970-е годы великолепные два цикла, в которых (особенно в цикле 1969 г.) подчеркнул русские фольклорные истоки ее поэзии, посвященной тонкой психологии женского любовного переживания. В 2013 году Слонимский создал ораторию «Час мужества» на стихи А. Ахматовой (для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра), в которой почти документально, но с присущей ему краткой афористичностью, раскрыл историю начала войны, блокады Ленинграда, переживаний простых людей в дни войны и радость освобождения[11]. Музыка оратории проста и искренна, основана на бытовых маршевых и песенных интонациях, очень точно передающих смысл стихов Ахматовой. Особенно выразительны в ней все лирические части (соло меццо-сопрано), выражающие личные чувства человека. Своеобразным лейтобразом оратории стал образ ребенка, попавшего в горнило войны. В тонкой «ренессансной» стилистике таких частей, как «Песенка о блокадных детях», «Сиротка» проникновенно раскрывается этот хрупкий мир ребенка, разрушенный войной[12]. В этом ключе оратория «Час мужества» вызывает ассоциации с сочинением Прокофьева «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным», созданным в годы войны[13].

[11] Композиция кантаты включает 12 частей:1. Клятва. 2. Первый залп по Ленинграду. 3. Песенка о блокадных детях. 4. Птицы смерти. 5. Сиротка. 6. Статуя «Ночь» в Летнем саду. 7. Час мужества. 8. Пустыри. 9. Смерть. 10. Освобождение от блокады. 11. Освобожденная. 12. Мои друзья.

[12] Впервые оратория Слонимского исполнена в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Д. Шостаковича в 2015 году, в майские дни празднования 70-летия победы в Великой отечественной войне (дирижер А. Титов, солистка О. Петрова). Успех был настолько сильным, что финал кантаты («Мои друзья») был повторен на бис.

[13] Тема детства в творчестве Прокофьева и Слонимского может составить содержание самостоятельного исследования.

Безусловно, сближает Слонимского с Прокофьевым интерес к поэзии символистов и шире – к их идеям и философии, в которой музыке было отведено особое место. Для символистов музыка была некой первоосновой творчества и культуры. Не случайно А. Белый писал о происхождении культуры «из музыкальной стихии души», а Вяч. Иванов рассматривал эволюцию мировой культуры через призму музыкальных категорий (о чем еще скажем далее). Прокофьев непосредственно вращался в кругах символистов, был лично знаком с А. Белым, В. Брюсовым, Ф. Сологубом, интересовался поэзией А. Блока. Особая творческая дружба связывала его, как известно с К. Д. Бальмонтом, в результате которой были созданы такие гениальные сочинения, как кантата «Семеро их», звучащая сегодня как нельзя более современно, раскрывая мощный трагический масштаб мышления молодого композитора, или вокальный цикл 5 стихотворений оп. 36, обращенный к магии заклинаний, философии любви, жизни и смерти [см.: 3; 4; 11; 18] [14].

Для Слонимского поэзия символистов и поэтов других направлений Серебряного века (акмеизм, имажинизм) – А. Блока, О. Мандельштама, уже названной А. Ахматовой, а также М. Цветаевой, С. Есенина, В. Соловьева – стала своего рода духовной школой, воспитавшей его душу, мысли, художественные приоритеты и собственно принципы музыкального мышления.

Вот как пишет Сергей Михайлович (в книге «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе», написанной на рубеже XXI века) о своем восприятии литературы Серебряного века, поэзии и прозы, которая заставляла его рано задумываться о самых

[14] На сегодняшний день на темы «Бальмонт и музыка», «Прокофьев и Бальмонт» уже написано немало трудов, в том числе диссертация Е. Потяркиной «К. Д. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX – XX веков» (2010. 315 с.), монография и докторская диссертация Будниковой Л. «Творчество Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX – начала XX века» (Челябинск: Изд-во Чел. гос. пед. ун-та, 2006. 447 с.), статья И. Вершининой «Бальмонт и Прокофьев» (Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 130–140), кандидатская диссертация О. Епишевой «Музыка в лирике Бальмонта» (Иваново, 2006. 220 с.) и др.

сложных, философских вопросах человеческого бытия – «о главном». Здесь на него оказала также влияние философия М. Зощенко, в его книге «Перед восходом солнца»: «В этой повести я нашел все, что меня давно томило и продолжало волновать: необъяснимую хандру, смерть, роковую меланхолию и обреченность человека… Вокруг зощенковской философской элегии расположились стихи Блока и Есенина, из которых потрясали самые мрачные: цикл “Страшный мир”, “Шаги командора”, “Голос из хора”, “Черный человек”, предсмертное есенинское восьмистишие. Все это тоже было о главном. Тогда или в Ленинграде, но столь же трепетно воспринял я “Жизнь человека” Андреева (тоже книга из папиной библиотеки) и часто читаемое на память родителями чье-то восьмистишие (Сологуба или под него?):

Легкой жизни я просил у Бога;
Посмотри, как тягостно кругом!
Бог ответил: погоди немного,
Скоро ты попросишь о другом.
Две строчки я не помню, а конец не забываем:
Легкой жизни ты просил у Бога.
Легкой смерти надобно просить.

В общем, в детстве я был типичным декадентом десятых годов, исповедовал то мироощущение, от которого мой отец ушел на фронт добровольцем. Но все это таилось в глубине души, под пионерским галстуком…» [23, с. 67]. Интересно, что впоследствии Слонимский выяснил, что автор этих стихов И. Тхоржевский и написал романс «Легкой жизни я просил у Бога» (2011).

Подобные настроения бывали в юности и у Прокофьева, он также хранил их в себе, скрывал от окружающих свои размышления о вечных философских проблемах: жизни и смерти, добра и зла, смысла жизни, совершенствования человека и других. Не случайно, во многом под воздействием поэзии символистов и своего общения с К. Бальмонтом и Б. Вериным (Башкировым)

Прокофьев зачитывался философскими трудами Ф. Ницше и А. Шопенгауэра, у которых он также искал ответы на волнующие его вопросы. Об этом он подробно пишет в своем дневнике; его мысли об идеях Шопенгауэра во многом проливают свет на присущий ему оптимизм, который он культивировал в себе, вопреки, подчас драматическим и даже трагическим жизненным обстоятельствам. Во время своего путешествия на пароходе (в мае 1917 г.) он писал: «Главным чтением была «Парерга» и «Паралипомена» Шопенгауэра… Для меня это чтение имело *огромное* значение. Это даже *этап в моей жизни*. Ибо я теперь твердо и сознательно стоял на ногах, обретши удивительное и совершеннейшее равновесие, которого мне до сих пор не доставало, хотя я это и не сознавал» [19, с. 654] (курсив мой. – *О. Д.*). Он вспоминал своего друга Макса Шмидтгофа, который застрелился и этим потряс Прокофьева, впервые близко соприкоснувшегося со смертью: «Сколько раз мне Макс Шмидтгоф четыре-пять лет тому назад советовал прочесть эти сочинения, но я, услышав откуда-то, что Шопенгауэр безнадежно пессимистичен, *боялся взяться за них.* Теперь, правда, я еще не прочел главных его творений – эффект получился как раз *обратный*: я как-то *ясней и сознательней* стал смотреть на все явления, *больше ценить и радоваться данному мне*, а также достаточно вник и принял одно развитое им *правило древних*: не требовать эсктра-счастья, а *считать за счастье отсутствие печального* и то, что больше – считать приятной неожиданностью (как их много тогда будет!) – чтобы сразу сделаться вдвое счастливее» [19, с. 654] (курсив мой. – *О. Д.*). В другой из майских дневниковых записей 1917 года он писал: «Шопенгауэрская *проповедь одиночества* пришлась мне, такому общительному человеку, *неожиданно по душе*. Конечно, абсолютного одиночества я не перенес бы, но этого и не требовал в моем возрасте Шопенгауэр. *Но работать над моими сочинениями*, читать, заниматься астрономией, гулять среди весенних

ландшафтов, да раз в неделю наведываться в Петроград – и знать, что никто тебя не знает в этой дачной местности мелких чиновников и купцов, а из друзей никто не знает, где ты, – это разве не прелестно?!» [19, с. 650] (курсив мой. – *О. Д.*).

В философии Ф. Ницше, ум которого привлекал его своей изощренностью, коею обладал и он сам, композитор не мог не разделить интерес символистов к его работе «Рождение трагедии из духа музыки» [17], в которой идет речь об «аполлоническом» и «дионисийском» в культуре и музыке, а также высказывается тезис: «Жизнь есть эстетический феномен», отражающий по сути своеобразие культуры Серебряного века, заключенное в эстетизации мира и творчества (в поэзии, живописи, театре, музыке). «Аполлоническое» начало, согласно Ницше, связано с высшим, интеллектуальным, пластически-изысканным, условно-символичным выражением мирочувствия и миробытия. «Дионисийское» – раскрывает материально-чувственные ощущения, некую «диссонансность» самого человека, живущего в сложном и противоречивом мире. Стремление художников уйти от обыденной реальности, прозы жизни в мир идеальных представлений, уводящий к эмпиреям человеческого духа, повлияло и на музыкальное искусство, в том числе и творчество Прокофьева, в мировосприятии которого проявились эстетизация и склонность к мифопоэтике.

Творческие устремления молодого Прокофьева развивались в этих *двух направлениях* одновременно: «*дионисийском*» – эмоционально-чувственном, материальном и «*аполлоническом*» – духовно-интеллектуальном, идеально-философском и даже мистическом. Вопрос о дионисийском и аполлоническом в творчестве Прокофьева и Стравинского (в сравнении) затронут кратко в работе Т. Левой [15, с. 153–154]. Однако, автор склонна рассматривать эти тенденции в контексте интереса Прокофьева к футуризму, с чем трудно согласиться, так как проявление их началось в его творчестве намного раньше знакомства композитора с поэтами-футуристами

(В. Маяковским, В. Каменским, Д. Бурлюком, В. Хлебниковым и др.). Не отрицая близости молодого Прокофьева в некоторых своих проявлениях к эстетике футуризма, прежде всего, в его способности к «вещной материализации» мира, воплощении физической энергии и «идеи движения», подчеркнем, что это явилось уже, на наш взгляд, *следствием процессов, изначально «заложенных» в его сознание философией символизма*. Для нас в понимании духовного и художественного бытия молодого Прокофьева *принципиально важно*, что во многом именно благодаря влиянию на него идей символистов и развивается в его творчестве то *«напряженное равновесие аполлонического и дионисийского начал»*, о котором справедливо пишет Т. Левая (курсив мой. – *О. Д.*).

«Аполлоническое» в его музыке проявилось в тяготении к «интеллектуальной» игре, образной символике, многозначности, ясным и четким классицистски-совершенным формам и жанрам (токката, концерт, гавот и др.), а также устремленности к мистически-отрешенным, «нездешним», «иным мирам». Дух дионисийства у Прокофьева проявился в тяготении к более материальной, земной стихийности, грубой необузданной энергии, чувственной оргиастичности, что ощутимо, прежде всего, в его опусах, обращенных к праистокам русской культуры, скифству, сказочности и фантастике (фортепианные пьесы – Токката, «Наваждение», «Скифская сюита», Второй фортепианный концерт и др.) [13; 15].

Как писал в то время В. Каратыгин: «Долой всякую утонченность и 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. Вот один из лозунгов Прокофьева и многих новейших радикалов отечественной живописи» [Цит. по : 15, с. 155]. Все эти качества, присущие личности и творчеству молодого музыканта, органично сочетались в нем, как уже отмечалось, с чертами композитора-*философа и психолога*,

жадно вглядывающегося не только в этот реальный, богатый и разнообразный окружающий мир, но и задумывающегося о непостижимых *тайнах бытия, Бога, жизни и смерти*. Примечательна его запись в дневнике (от 7 ноября 1916 г.): «Идя от Бальмонта, *любовался звездами*. Наконец-то отдернулся облачный полог – *и какая радость* было увидеть и красавца Ориона, и красный Альдебаран, и красный Бетельгейзе, и чудный зеленовато-белый бриллиант Сириуса. Я смотрел на них *новыми, открывшимися глазами*, я узнавал их по заученным расположениям на звездных картах – и будто *какие-то нити связывали меня с небом*! Было четыре часа ночи, надо было спать, а белый Сириус стоял прямо перед окнами и не давал глазам оторваться от него!» [19, с. 623] (курсив мой. – *О. Д.*).

В этой записи приоткрывается внутренняя потребность Прокофьева познать космические звездные тайны Неба, о которых много размышлял Бальмонт и другие символисты (в частности, Вяч. Иванов, вспомним его цикл «Кормчие звезды», в котором он создал образ «музыки сфер» в стихотворении «Воплощение»; писал «о любви, что движет Солнце и другие звезды» – в стихотворении «Дух»). Приведенные мысли Прокофьева о звездном небе и своей устремленности к небесному можно также соотнести с высказыванием молодого Бальмонта (в 1904 г.): «Я отдаюсь мировому, и мир входит в меня. Мне близки и звезды, и волны, горы…Я знаю полную свободу. Безмерность может замкнуться в малое. Песчинка может превратиться в систему звездных миров… Я слышу пенье струн… Раскаты *мировой музыки*. Я отдаюсь мировому… Мир вошел в меня. Прощай мое вчера. *Скорей к неизвестному Завтра*!» [1, с. 261–262] (курсив мой. – *О. Д.*). В другой статье «Поэзия как волшебство» Бальмонт писал, что «мир есть всегласная музыка. Весь мир есть изваянный стих» [1, с. 281].

В статье о поэме огня «Прометей» А. Н. Скрябина, Бальмонт, боготворивший музыку гения, также высказал идеи панмузыкальности мира и музыкального космизма («мировой музыки» или «музы-

ки сфер» – по Пифагору). Прокофьев разделял взгляды Бальмонта на музыку Скрябина, которую с юности любил и потом сам исполнял. Позднее, в январе 1924 г. он оставил очень красноречивую запись в дневнике, после чтения книги Сабанеева о Скрябине: «Прочел брошюру Сабанеева о Скрябине. Какой жуткий безумец! А вдруг он был прав?! А вдруг его безумие было возможно, – но там, где-то в запредельном, шла тоже борьба, и в пылу борьбы его оттуда срезали невидимой стрелою?!» [20, с. 231]. В этом высказывании – попытка осознать «безумие» гения, которое выходило за пределы этого мира и повлекло внезапную смерть Скрябина, попытавшегося нарушить невообразимым замыслом своей «Мистерии» некую запретную черту. Примечательно и дальнейшее рассуждение Прокофьева, сопоставившего Скрябина со Стравинским: «Но, все же мне Скрябин сейчас далек и ближе мне Стравинский, полнокровный, со своей изумительной техникой». И, тем не менее, Прокофьев ставил перед собой и (шире) перед современной культурой *философский вопрос*: «Всегдашний вопрос: что более настоящее для художника – *идти вглубь своего мастерства* или *в ширь космоса*? Скрябин или Стравинский?» Очень важен и ответ Прокофьева: «*Оба, соединенные воедино*!» [20, с. 231] (курсив мой. – *О. Д.*).

Такой ответ был вполне в его духе. Склонность к философским размышлениям, потребность в погружении вглубь человеческой психологии рождала в творчестве Прокофьева уже в молодые годы сочинения, в которых приоткрывался сложный внутренний мир, о котором и не подозревали окружающие. Этот аспект мировосприятия Прокофьева исследуется в диссертации Т. В. Сафоновой: «Творчество С. С. Прокофьева: анализ метафизической составляющей». Здесь автор делает выводы о связях Прокофьева с духовными традициями русской религиозно-идеалистической философии, опираясь на феноменологический подход; вводит категории «подлинного» и «неподлинного» бытия, подчеркивающие различия между «внешней» и «внутренней» жизнью композитора,

пишет о необходимости «поворота в восприятии музыки Прокофьева от реальных к «интенциональным предметам». Существенен и вывод Т. В. Сафоновой об общей эволюции композитора «в направлении религиозности» [21].

В музыке молодого Прокофьева это проявилось в хотя и медленном, но неуклонном развитии лирической линии: лирики робкой, одухотворенной и нежной в «Мимолетностях», поэтичной, пронизанной русской интонационностью в темах 1-го, 2-го и 3-го фортепианных концертов и 1-го скрипичного концерта, в уже упомянутом ахматовском цикле; хорах «Лебедь» и «Волна», а также романсах на стихи Бальмонта «Есть другие планеты», «В моем саду», Столбы (из ор. 36) и др. В этих сочинениях слышны мистически-отрешенные звучания, свидетельствующие о погружении композитора в некие «нездешние» миры. Думается, что в этом процессе постижения мира, человека и самого себя свою неоценимую, а в чем-то и решающую роль, сыграло именно его увлечение философией, поэзией и прозой русского символизма, которое сформировало его взгляды на жизнь, творчество, определило многие пути его музыкальных исканий.

Типичный для символизма и присущий Прокофьеву дуализм аполлонического-дионисийского у С. Слонимского также становится одним из главнейших принципов в его понимании и восприятии музыки как искусства, в котором он опирается, во многом, на эстетику, философию и теорию античной культуры: «…музыка – не наука. В ней целый мир взрывчатых эмоций, нервных импульсов, тончайших смысловых нюансов, выразительных звуковых фраз, красок, комплексов, линий, форм. Аполлоническое и дионисийское сплелись в музыке как две лианы на одном стволе. Наше древнейшее искусство и укрощает, и пьянит, и доводит до исступления, и облагораживает, и потрясает, и умиляет…» [23, с. 15]. В самом творчестве Слонимского это единство аполлонического и дионисийского ярко проявилось в балете

«Икар» и других его «античных» опусах (симфоническая картина «Аполлон и Марсий», Четыре стасима к трагедии Софокла «Эдип в Колоне», опере «Антигона» и др.). В сочинениях другой тематики тоже можно найти эти контрасты возвышенно-духовного, философского и чувственно-материального, подчас «низменно-оргиастического» начал. Так, например, в опере «Видения Иоанна Грозного» образ-символ России, который олицетворяется в одухотворенной лирической, по-русски-распевной теме, противостоит жесткому тематизму Грозного и бесовским кружениям, характеризующим оргии его свиты. Такие примеры можно умножить [см.: 6; 7; 8].

У Слонимского рано проявившаяся склонность к философии особенно явственно выражается в его симфонических опусах, начиная с 1-й симфонии, обращенной к теме конфликта личности и толпы, характерной для композитора. Типичные для него медленные раздумья, напряженные поиски смыслов, истины – раскрываются в музыке первых частей симфоний. Мыслями о трагических судьбах России наполнены его симфонический цикл со 2-й по 9-ю симфонии, а также симфонии более позднего времени, вплоть до катастрофичной 33-й с пляской смерти в финале. Потрясает и сегодня своим драматизмом и ощущением трагических коллизий в культуре Серебряного века кантата «Голос из хора» на стихи Блока. Философские смыслы напряженных психологических исканий и внутренних метаний человека раскрыты в симфонической картине «Петербургские видения» (с эпиграфом из «Белых ночей» Ф. Достоевского). Достоевская тема, открытая впервые Прокофьевым в «Игроке», находит также продолжение в замысле балета по роману «Преступление и наказание», пока до конца не реализованном, но получившим музыкальное выражение в сочинении под названием «Трагикомедия для альта и струнного оркестра». Философская концепция в духе суждений В. Соловьева о проблеме византизма (статья «Византизм и Рос-

сия») создана Слонимским в опере-мистерии «Видения Иоанна Грозного», в которой он развивает начатую Прокофьевым тему «царя и власти» (в музыке к кинофильму С. Эйзенштейна «Иван Грозный»). Философская лирика присуща и его романсам на стихи поэтов Серебряного века (особенно А. Блока и О. Мандельштама) [см.: 6; 7; 8]. Многое сближает Слонимского – создателя 8 опер, с Прокофьевым – мастером музыкального театра. Композиторы близки в их понимании театральности и принципов оперной драматургии (эти черты также рассмотрены в книге Е. Долинской).

Прокофьев в своей театральной эстетике, сформированной культурой Серебряного века, тяготел *к условности, искусству представления*: зримому, яркому, зрелищному, захватывающему внешней броскостью и рельефной выпуклостью образных характеристик и динамикой сценического действия (напомню его жизненный и творческий девиз: «не люблю пребывать в состоянии, люблю быть в движении»). Не случайно, в те годы и позднее его так притягивал такой режиссер-новатор, как Всеволод Мейерхольд с его поисками в области театральной режиссуры. Неизвестно, знал ли Прокофьев труд Мейерхольда о теории и эстетике Условного театра, но во многих своих музыкально-театральных исканиях молодой композитор шел в том же направлении. Об этом свидетельствует в культуре Серебряного века его работа над операми «Маддалена» и «Игрок», 1-ю редакцию (1916–1917) которой хотел поставить Мейерхольд в Мариинском театре, а также непосредственное участие режиссера в работе Прокофьева над второй редакцией «Игрока» (1927). Однако принципы театра представления органично взаимодействуют в творчестве Прокофьева, в том же «Игроке», в «Огненном ангеле» и других с приемами театра переживания: психологического, драматического, обращенного к глубинам человеческой души.

Подобное единство театра представления и театра переживания находим и в творчестве С. Слонимского. В своих операх Слонимский, как и Прокофьев, создает яркие, броские характеристики-портреты персонажей. Принцип сквозного развития действия, типичный для оперы-драмы, и у Прокофьева, и у Слонимского подчиняется динамичному темпо-ритму, а также кинематографичному, монтажному развитию кратких сцен-эпизодов, стремительно устремленных к финалу.

В этом единстве театров представления и переживания и у Прокофьева, и у Слонимского заметно проявление двух направлений русского символизма, о которых писал Вяч. Иванов в своей статье: «Две стихии в современном символизме». Размышляя над русским символизмом, Иванов ввел понятия *идеалистического и реалистического символизма*, которые он различал, как и трактовку символа в них. «Идеалистический символизм, – по мысли философа, – обращается к впечатлительности». Напротив, «реалистический символизм в своем последнем содержании предполагает *ясновидение вещей* в поэте и постулирует *такое ясновидение в слушателе*» [12, с. 234] (курсив мой. – *О. Д.*). По мнению Иванова, реалистический символист видит «глубочайшую истинную реальность вещей, realia in rebus» и не отказывает «… в относительной реальности и *феноменальному* постольку, поскольку оно вмещает *реальнейшую действительность*, в нем сокрытую и им же ознаменованную. “Alles Vergaagliche ist nur ein Gleichniss” – “все преходящее – только символ”» [12, с. 231] (курсив мой. – *О. Д.*). Идеалистический символизм, по Иванову, «есть интимное искусство утонченных; реалистический символизм – келейное искусство *тайновидения мира* и религиозного действия на мир» [12, с. 235] (курсив мой. – *О. Д.*).

Думается, что Прокофьев обладал отмеченным Вяч. Ивановым тайновидением мира: в своем многогранном, емком, тяготеющем к контрастам мировосприятии он как личность одновре-

менно испытывал, как мы уже отмечали, притяжение и к идеализму, и к реализму. Обладая ясновидением гения, он стремился проникнуть в глубь вещей, и понять и почувствовать их всем своим существом. По-своему Прокофьев уловил и отмеченные Вяч. Ивановым тенденции культуры Серебряного века, переведенные философом в музыкальный ряд с помощью понятий «монолог» и «хор». «Идеалистический символизм,– по Иванову, – есть музыкальный монолог; напротив, реалистический символизм, в последней своей сущности – хор и хоровод» [12, с. 235]. У Прокофьева в раннем творчестве и позднее проявились обе эти тенденции. Свое общение с поэзией символистов молодой композитор начал именно с хоров, а далее обратился к сольной вокальной лирике, а впоследствии работал и в том, и в другом жанрах. Проявилось в поэтике Прокофьева и типичное для символистов осознание органичных взаимосвязей понятий символа и мифа (об этом, наряду с В. Ивановым, писали А. Белый, А. Блок, А. Лосев). По мысли Вяч. Иванова, «только из символа, понятого как реальность, может вырасти, как колос из зерна, миф. Ибо миф – объективная правда о сущем. Миф есть чистейшая форма ознаменовательной поэзии» [12, с. 236].

По мнению Иванова, «с проблемой мифа и с утверждением начал реалистического символизма неразрывно сочетается “ проблема хора”: «Хор сам по себе уже символ – чувственное ознаменование соборного единомыслия и единодушия, очевидное свидетельство реальной связи, сомкнувшей разрозненные сознания в живое единство. Хор не может возникнуть, если нет res, означающей реальности вне индивидуального и выше индивидуального. Вокруг алтаря, видимого или незримого, шествует хор. Поэтому можно сказать, что хор поет миф, а творят миф – боги». По мысли Иванова, хор приближает к « познанию абсолютной реальности. Будет это познание, эта реальность, – будет, необходимо, неизбежно, и хор. Утрачено это познание, эта реальность, – хора нет» [12, с. 240–241].

Именно такое символико-мистическое познание реальности происходит в опере Прокофьева «Огненный ангел», созданной по роману В. Брюсова (1919–1927). Композитор, обратившись к Брюсову, создал произведение в жанре лирико-психологической драмы, в которой главное внимание уделяется образу «страстно-мятущейся Ренаты», одержимой мистической светлой любовью к огненному ангелу Мадиэлю, являвшемуся ей с детства и представшему в дальнейшем (по ее ощущениям) в человеческом образе графа Генриха, который после года любви покинул ее. Как известно, роман Брюсова написан в виде средневековой повести (от лица странствующего рыцаря Рупрехта, который встретил Ренату, полюбил ее и сопровождал в поисках графа). В опере, как и в романе, смешаны жанры (психологическая драма и трагедия с чертами мистерии), стили (средневеково-ренессансный колорит и современность), много символических образов (Фауст, Мефистофель), таинственных мистических сцен (сцена гадания в 1-м акте, сцена Рупрехта с Агриппой в 4-м акте). Важными в характеристике Ренаты являются мистические сцены ее галлюцинаций (в 1-м и 2-м актах), таинственные стуки демонов, преследующих Ренату и другие. Особыми символическими смыслами наполнены хоровые сцены в масштабном мистериальном финале (в монастыре). Здесь хор (по Вяч. Иванову) является носителем и идеалистической, и реалистической символики одновременно; в начале акта в строгой хоральной теме раскрыта погруженность в молитву и сакральная отрешенность от мирского, а в многочисленных хоровых остинато в сцене беснования монахинь с огромной художественной силой воплощена в музыке страшная дьявольская фантасмагория, которой контрастирует устремленная к Божественному, светлая лирическая тема любви Ренаты к Мадиэлю и напряженно-экспрессивная тема галлюцинаций, раскрывающая всю глубину ее трагических переживаний и неумолимость смертоносного приговора Инквизитора («Будет она сожжена») [см.: 9; 5].

В ранних операх С. Прокофьева «Игрок», «Любовь к трем апельсинам» и «Огненный ангел» (в соответствии с двумя типами театральности и двумя направлениями символизма) применяются два типа интонирования, обозначенные мной в кандидатской диссертации как «разговорно-ситуационный», соответствующий принципам театра представления и «эмоционально-психологический», соответствующий принципам театра переживания. Во многом «разговорно-ситуационный» тип интонирования преобладает в опере «Любовь к трем апельсинам», где господствует стихия буффонады, элементов пародийной карнавальности, юмора, «иронизирующего комедианства», столь присущая Прокофьеву.

Многие отмеченные черты по-своему реализуются и в музыкальном театре Слонимского. В творчестве современного мастера проявляется также действие обоих направлений – «идеалистического» и «реалистического символизма», что проявляется как в особой, слонимской «мифопоэтике» и созданных им мифологемах и символах, которые объединяют его сочинения разных жанров в некую целостность (об этом я пишу в монографии о Слонимском и докторской диссертации). Эти тенденции ярко выражены и в его музыкальном театре, где сама жанровая специфика опер подчиняется единству отмеченных Вяч. Ивановым принципов «хора и хоровода» и «монолога». Причем, они, как правило, выступают в единстве. Так, оперы «Виринея», «Мария Стюарт», «Видения Иоанна Грозного», «Антигона» основаны, с одной стороны, на хоровых сценах, которые раскрывают реалии исторических и мифологических событий, где хор выступает и как действующее лицо, и как комментатор событий; с другой стороны, в этих операх психологический акцент на главных персонажах, их внутренней жизни свидетельствует о монологическом принципе в драматургии. В операх «Мастер и Маргарита», монодическая драма «Царь Иксион», «Гамлет» и «Король Лир» главным является «монолог» и как художественный принцип, и как оперная форма, с помощью кото-

рого композитор создает тонкие, психологические портретные характеристики персонажей, наделенные своей особой речью и индивидуальной интонационной стилистикой (таковы, например, монологи Лира в опере « Король Лир»). В этом Слонимский выступает прямым наследником музыкального театра Прокофьева и, прежде всего, оперы «Игрок», где он, отказавшись от рифмованного текста, создает выразительнейшую «достоевскую» музыкальную прозу, которая, по словам композитора, «ярче, выпуклее и убедительнее любого стиха». В операх Слонимского также можно выделить разные типы интонирования, основанные и на озвучивании речевых интонаций, и на вокально-распевной кантилене, и на включении песенных, жанрово-бытовых интонаций, а также просто разговорных эпизодов, особенно в «Гамлете» и «Короле Лире», написанных в старинном жанре dramma per musica. В опере «Король Лир», например, Слонимский дает характеристику зрителям театра «Глобус» через разрозненные разговорные реплики персонажей, а также через звучание простеньких песенных наигрышей аккордеона, создающих атмосферу – характеристику условных представителей «массовой культуры» той эпохи.

Присуща Слонимскому и типичная для Прокофьева сфера комедианства, шутовства и карнавальности (о которых я также подробно пишу в своих работах). Здесь, в качестве примера приведу впечатляющий образ Шута, созданный в опере «Король Лир», который характеризуется выразительными песенками, а также вокальными репликами, очень точно передающими ироничный, иносказательный смысл его речей, обращенных к Лиру или другим персонажам.

И такие сопоставления можно было бы умножить.

Подводя итоги, отметим, что Слонимский выступает духовным и музыкальным преемником С. Прокофьева, базируясь, прежде всего, на культурных основаниях Серебряного века, главными и определяющими свойствами которого были эстетизация

жизни и творчества, тяготение к идеалистическим философским представлениям, единение и «содружество» муз, а также «тоска по мировой культуре» (О. Мандельштам). Н. Бердяев связывал все эти тенденции с типичным для русского мышления универсализмом. Такой универсализм, как мы знаем, был свойством и художественного мышления Прокофьева, который проявился уже в молодые годы и мощно развился в зрелости.

Универсализм и своего рода культуроцентризм определяют сущность художественного бытия и выдающегося современного мастера – Сергея Слонимского, который мечтает о наступлении Нового Ренессанса, перекидывая «мостик» от той, знаковой для XX века эпохи, к современности.: «Вернемся на новом этапе к той безбрежной широте музыкальной речи, которая уже существовала в античности, возродилась в эпоху Ренессанса и вновь начала обновляться в Серебряном веке <…> Только свободное творчество способно создать искусство Нового Возрождения. Стихийная *свобода творчества* – его необходимое условие! <...> Музыкальная речь столь же неисчерпаема, как и сама душа человеческая, ибо музыка – это язык души. Новый Ренессанс музыкальной речи – это и Ренессанс самого человека <…> Смело отправимся в тот путь, который начали творцы Серебряного века <…> Вперед – от русского Серебряного века к Русскому Ренессансу!» [24, с. 140] (курсив автора цитаты).

Опираясь на наследие Прокофьева и культуры Серебряного века, Сергей Слонимский в своем творчестве успешно реализует мысль М. Мамардашвили о культурной памяти, преемственности и диалоге поколений: «Мы живем в том акте, который выполняем сейчас, если держим живыми, а не умершими в тексте своих предшественников». Предпосылками к тому «является любовь и память». «Именно они не в качестве метафоры, а некоей живой, очевидной реальности – условие нашего включения в непрерывное поле значений и смыслов» [16, с. 94].

Литература

1. Бальмонт, К. Стозвучные песни. Сочинения / К. Бальмонт. – Ярославль : Верхне-Волжское изд-во, 1990. – 336 с.

2. Блок, А. Судьба Аполлона Григорьева / А. Блок // Собр. соч. : в 6 т. – М. : Правда, 1971. – Т. 5. – С. 359–389.

3. Будникова, Л. Творчество К. Д. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца Х1Х – начала ХХ в. / Л. Будникова – Челябинск : Изд-во Чел. гос. пед. ун-та, 2006. – 447 с.

4. Вершинина, И. Бальмонт и Прокофьев / И. Вершинина // Музык. академ. – 1992. – № 4. – С. 130–140.

5. Гаврилова, В. Стилевые и драматургические особенности оперы С. С. Прокофьева «Огненный ангел»: дис. канд. искусствоведения / В. Гаврилова. – М., 2004. – 253 с.

6. Девятова, О. Культурное бытие композитора Сергея Слонимского. Цикл монографических лекций / О. Девятова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 105 с.

7. Девятова, О. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского. Опыт культурологического исследования / О. Девятова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. – 408 с.

8. Девятова, О. Культурный феномен личности и творчества Сергея Слонимского / О. Девятова. Дис. докт. культур. – Екатеринбург, 2004. – 470 с.

9. Девятова, О. Оперное творчество С. С. Прокофьева (к проблеме вокального интонирования) / О. Девятова. Дис. канд. иск. – Ленинград, 1986. – 213 с.

10. Долинская, Е. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. / Е. Долинская. – М. : Композитор, 2012. – 376 с.

11. Епишева, О. Музыка в лирике К. Бальмонта: дис. канд. филол. наук / О. Епишева. – Иваново, 2006. – 220 с.

12. Иванов, Вяч. Две стихии в современном символизме / Вяч. Иванов. // Русские философы (конец XIX – середина XX века). Антология. Вып. 1. – М. : Изд-во «Книжная палата», 1993. – С. 219–242.

13. Калашникова, А. С. Прокофьев и скифские мотивы в культуре Серебряного века: автореф. дис. … канд. искусствоведения / А. Калашникова. – Нижний Новгород, 2008. – 24 с.

14. Корж, Ю. «Дух музыки» в философии культуры русского символизма: дис. канд. культурологии / Ю. Корж. – М., 2005. – 227 с.

15. Левая, Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Левая. – М. : Музыка, 1991 – 166 с.

16. Мамардашвили, М. Как я понимаю философию / М. Мамардашвили. – М. : Прогресс, 1990. – 368 с.

17. Ницше, Ф. Стихотворения. Философская проза. – СПб. : Худож. лит., 1993. – 672 с.

18. Потяркина, Е. К. Д. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX – XX веков : дис. канд. искусствоведения / Е. Потяркина. – М., 2010. – 315 с.

19. Прокофьев, С. Дневник: в 2 ч. Ч. 1 / С. Прокофьев. – Paris : Serge Prokofiev Estate, 2002. – 816 с.

20. Прокофьев, С. Дневник : в 2 ч. Ч. 2 / С. Прокофьев. – Paris : Serge Prokofiev Estate, 2002. – 895 с.

21. Сафонова, Т. Творчество С. Прокофьева. Анализ метафизической составляющей: дис. канд. искусствоведения / Т. Сафонова. – Саратов, 2009. – 192 с.

22. Слонимский, С. Симфонии Прокофьева. Опыт исследования / С. Слонимский. – М., Л. : Музыка, 1964. – 232 с.

23. Слонимский, С. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке / С. Слонимский. – СПб. : Композитор, 2004. – 144 с.

24. Слонимский, Н. Абсолютный слух. История жизни / Н. Слонимский. – СПб. : Композитор, 2006. – 424 с.

Н. В. Растворова

ПРОКОФЬЕВ – ЧАЙКОВСКИЙ: АСПЕКТЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СБЛИЖЕНИЙ

Художник и традиция – сложная и неоднозначная проблема, во многом обусловленная как явными, так и не столь очевидными пересечениями идей и творческих принципов мастеров разных эпох. Прокофьев не является в этом смысле исключением, причем при рассмотрении его почвенных связей с достижениями русской классической музыки основное исследовательское вни-

мание уделяется преемственности новатором XX века традиций Петербургской композиторской школы. Не подвергая общепризнанный факт сомнению, и отмечая, что «московские аспекты» данного вопроса упоминаются реже, затронем некоторые из них. Будем также иметь в виду множество случаев, когда творчеству любого художника отвечает не делимое на конкретные влияния представление в русле одной большой (чаще всего) национальной традиции.

Межтекстовый диалог, включающий литературно-сюжетные, образно-содержательные, жанровые и глубинно-структурные параллели произведений Прокофьева и Чайковского, уместно предварить выдержками из их биографий, в которых выделяются два сопутствующих творческим сближениям композиторов момента. Один из них связан с жизненными этапами, получившими название «годы странствий». Было бы наивно утверждать, что именно они способствовали усилению у мастеров русской музыки чувства Родины, ведь и без того – для них, как и для не последовавшего примеру Прокофьева Рахманинова, это живое и сильное чувство оказалось неотъемлемым личностным качеством. Оно находило свой выход в творчестве и в широко цитируемых (от монографий и научных статей до популярной литературы о «музыке и музыкантах») знаковых авторских высказываниях.

Ограничимся лишь одним прокофьевским, поскольку «мысли вслух о Родине» Рахманинова и Чайковского проникнуты тем же пафосом и национальным духом. Вот как была озвучена эта тема в доверительной беседе композитора с французским журналистом С. Море: «воздух чужбины не идет впрок моему вдохновению, потому, что я русский, а самое неподходящее для такого человека, как я, – это жить в изгнании… Я должен снова вернуться. Я должен вжиться в атмосферу родной земли… В моих ушах должна звучать русская речь, я должен говорить с людьми моей плоти и крови, чтобы они вернули мне то, чего мне здесь недос-

тает: свои песни, мои песни. Здесь я лишаюсь сил. Мне грозит опасность погибнуть от академизма. Да, друг мой, я возвращаюсь» [1, с. 367].

Об «иссушающем влиянии чужбины» говорится и в других письмах и устных высказываниях Прокофьева, стоявшего перед проблемой поистине гамлетовского выбора, ведь композитор, неоднократно бывавший в советской России и поддерживающий связи с ее художественной интеллигенцией, ясно представлял себе возможные роковые последствия этого шага. Так, еще накануне своего первого приезда в СССР в 1927 году (почти за десять лет до окончательного возвращения) он писал в своем Дневнике: «…не остаться ли? Неизвестно, вернешься ли оттуда или не отпустят… Ну хорошо, пускай это очень стыдно, но в конце концов на то можно пойти, если вопрос идет чуть ли не о жизни» [1, с. 19–20]. В числе множества причин, обусловивших решение композитора связать свою судьбу с «Большевизией», выделим следующие: возможность отдаться творчеству, не отвлекаясь на поиски средств к существованию, перспективы широкого исполнения сочинений и признания, соответствующего масштабам их гениального автора.

Естественная и закономерная потребность Прокофьева разговаривать с огромной аудиторией, (многократно превышающей его заграничный слушательский контингент) заставляет вспомнить знаменитую цитату: «Я желал бы, всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась …». Продолжить ее может едва ли не каждый и потому стоит привести последнее, не всем известное, предложение, которым Чайковский завершает свою мысль: «В этом смысле я не только люблю славу, но она составляет цель серьезной стороны моей деятельности». Думается, именно этим смыслом творческой самореализации, а не «жертвоприношением на алтарь успеха» (определение Стравинского, обобщающее различные версии подобного рода), продиктовано возвращение Прокофьева на

Родину, и главным аргументом в ее пользу послужило то, что было сказано композитором Сержу Море.

Второй момент своеобразного историко-биографического сближения творческих траекторий двух классиков русской музыки отсылает в щедро залитые южным солнцем Екатеринославскую и Киевскую губернии Российской империи. Не такое уж большое расстояние разделяет Сонцовку, располагающуюся неподалеку от Донецка, и Каменку, находящуюся в Черкасской области Украины. С этими благословенными уголками земли связаны счастливое детство самого солнечного композитора XX века и обширная панорама произведений величайшего представителя русского музыкального романтизма XIX столетия.

Нелишне напомнить, что Каменку, где после замужества жила обожаемая Чайковским и, в свою очередь, боготворившая его сестра Александра, композитор долгое время называл своим домом. Создав в его стенах около 30 сочинений (включая написанные частично и завершенные в других местах), Чайковский обессмертил в некоторых из них украинские народные мелодии. В их числе песня «Сидел Ваня на диване», озвученная в Andante cantabile Первого квартета, до глубины души тронувшего Льва Толстого. Еще одним примером может послужить «Журавель», определяющий жизнерадостное звучание финала Второй симфонии. К созданному в Каменке «Детскому альбому» восходит генеалогия всех фортепианных циклов для начинающих музыкантов, написанных русскими композиторами после Чайковского.

В «Детской музыке» Прокофьева (авторское название «Двенадцать легких пьес»), рожденной в поэтической атмосфере летнего пейзажа, – «в Поленове, в отдельной избушке с балконом на Оку», несомненно, отразились и воспоминания композитора о безоблачной поре его сонцовского детства. Подхватывая замысел Чайковского, Прокофьев вкладывает в него свое содержание и обрисовывает панораму одного, но не зимнего (как в «Детском альбоме»),

а летнего дня жизни ребенка. Начиная от раннего «Утра» и «Прогулки» под ласковыми лучами еще не жаркого солнца, и до позднего «Вечера», когда в таинственной тишине «Ходит месяц над лугами», этот день насыщен множеством событий. Сказка, психологический портрет раскаявшегося шалуна, танцы и движение под звуки бодрого марша, подвижная игра и общение с природой – такова многогранная картина детского мира, словно увиденная глазами маленького любознательного человека, обладающего чуткой душой и повсюду находящего пищу для своего пытливого ума.

Украинским песенным духом овеяна опера Прокофьева «Семен Котко». Возможно, и здесь сыграл свою роль феномен творческой памяти автора – сохранившиеся у композитора впечатления от окружавшей его в детстве бытовой среды, помогли ему впоследствии воссоздать убедительные оперные образы певучей малороссийской речи. Как известно, первым наставником мальчика, рано обнаружившего тягу к сочинению музыки, стал приехавший в Сонцовку по приглашению родителей Сережи выпускник Московской консерватории Рейнгольд Глиэр, обучавшийся контрапункту у С. И. Танеева – любимого ученика Чайковского и продолжателя его педагогических традиций. В творчестве самого Глиэра, чутко и бережно развивавшего индивидуальность юного композитора и не пытавшегося навязать ему какие бы то ни было штампы и догматические правила, ощущается «эффект присутствия» Чайковского. Очень хорошо это слышно в лирических эпизодах сочинений автора и лучшее тому подтверждение – его знаменитый Романс из балета «Красный цветок».

Примеров подобного рода влияний Чайковского на музыкальный язык Прокофьева мы, разумеется, не найдем. Нет оснований говорить об этом и при детальном изучении произведений советского периода его творчества, когда Прокофьев утвердился в редком для композиторского сообщества XX века статусе гениального мелодиста. Речь в данном случае должна идти о другом и

сфокусироваться на таком самобытном явлении, как русская инструментальная лирическая кантилена, прекраснейшие образцы которой подарил миру автор симфонических фантазий «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини», Скрипичного концерта, Шестой симфонии. И это, конечно же, далеко не все примеры из сокровищницы мелодических открытий Чайковского.

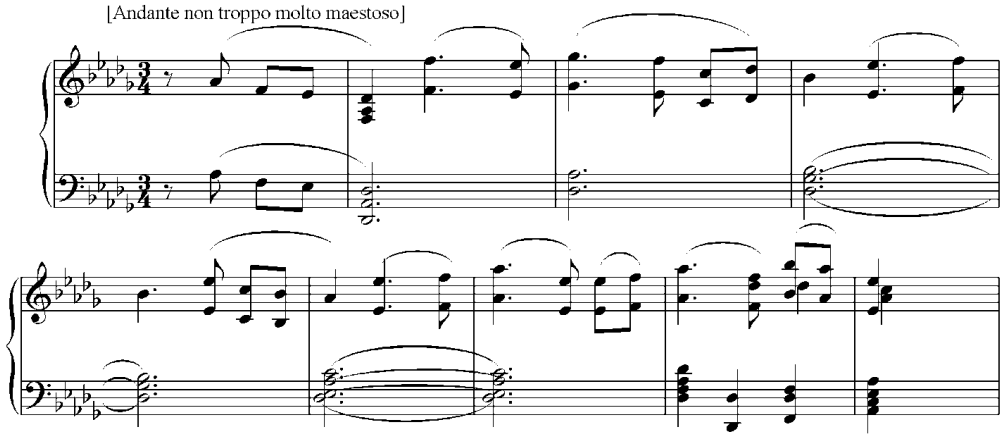
В продолжение исторической линии вдохновенных мелодических образов отечественной музыки вписываются и рахманиновские «мелодии далей», и лирические темы ряда прокофьевских сочинений. В них ощущается «не буква, но дух» инструментально-кантиленной традиции Чайковского, отмеченной широтой дыхания и пространственного объема, гибкостью волновых контуров, мастерским использованием принципа сбережения выразительных средств (интервальных, ладовых, ритмических) и выверенностью процессов накопления и расходования мелодической энергии.

Наследуя эту структурную мелодическую идею, Прокофьев проецирует ее в свой интонационно-лексический контекст и раздвигает достигнутый в инструментальных кантиленах Чайковского диапазон (дуодецимы) до двух октав, а иногда превышает и его (побочная партия I части Седьмой симфонии, лейттема Хозяйки медной горы из балета «Сказ о каменном цветке»). Эмоциональной силой и красотой излияния романтического чувства покоряет тематический комплекс, олицетворяющий бессмертную идею любви в балете «Ромео и Джульетта». По характеру протяженного мелодического развертывания с инструментальными кантиленами Чайковского и Рахманинова сближаются медленный эпизод финала Третьего фортепианного концерта, дифирамбическое Largo Шестой симфонии и основная тема Adagio Пятой, перешедшая из музыки, написанной в 1936 году по заказу студии «Мосфильм» к неосуществленному фильму М. Ромма «Пиковая дама».

Далее коснемся вопроса о трех Шестых симфониях. Авторов двух из них связывала многолетняя дружба, начавшаяся с «консер-

ваторской скамьи», и более двух десятилетий разделяют их произведения, явившиеся откликом на переломные и судьбоносные события российской истории XX века. Симфония Мясковского, раскрывающая тему «Художник и революция» и посвященная памяти Великой Отечественной войны, самая драматичная из всех симфоний Прокофьева. Обе написаны в одной глубоко трагедийной тональности es-moll и имеют в своей структуре медленные части, резонирующие по большому философскому и мелодическому содержанию. Вряд ли нуждается в пространных комментариях воздействие на произведения Мясковского и Прокофьева (концептуальное, образное, музыкально-драматургическое) Патетической симфонии.

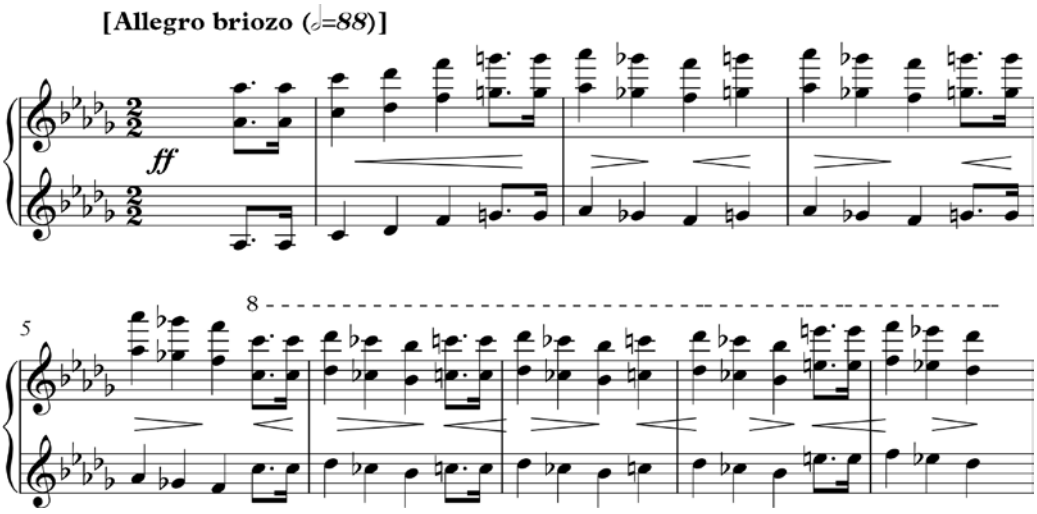
В мире Чайковского образы бездонной трагедийной глубины соседствуют с прямо противоположными, воплощающими необычайно богатую палитру состояний радости и полноты бытия. Это жизнь, бьющая мощным ключом. Все самое светлое и прекрасное, что в ней есть, восторженное ликование, упоение счастьем. С необычайной заразительной силой его абсолютное торжество выражено в интродукции Первого фортепианного концерта. Ее ораторская по своей природе тема дышит удивительной открытостью и искренностью:



Императивно-риторический пафос, подобающий вступительным разделам виртуозных концертных композиций, в корне преображается здесь поистине лучезарной эмоциональной тональностью «искреннего восхищения». Взлетом на дециму от первого ко второму

мотиву темы словно умножается лирический потенциал квинты и сексты, первую из которых еще Глинка назвал «душой русской музыки», а вторая не менее известна в своем исконно-национальном качестве, откристаллизовавшемся в протяжной песне, в русской романсовой культуре. Тем самым сообщается импульс к последующему устремленному развертыванию мелодического тезиса: «Ах, как прекрасен мир!». И, конечно, большое значение имеет помещение воспарившей, словно птица в свободном полете, музыкальной мысли в мажорный гимнический контекст и опора темы на ладовые устои.

В мировой музыкальной литературе трудно найти примеры подобного рода мощнейшего звучания лирического высказывания, и весьма символическим представляется эффект эмоционального резонанса вступительных разделов двух первых фортепианных концертов. О том, что молодой Прокофьев вольно или невольно, осознанно или нет, испытал магию притяжения созданного Чайковским образа, свидетельствует и приподнято-речевой характер открывающей его произведение темы, и облечение этой главной мысли прокофьевского концерта в ту же светоносную тональность Des-dur. Ликование и радость, переполняющие все существо героя интонационной фабулы, просвечивают сквозь контур мелодии, быстро и решительно достигающей первой вершины и устремляющейся к новым:



Поразительна широта дыхания этого акмеистически-полнокровного образа – большая протяженность темы-мелодии

(24 такта), в которой композитор достигает гимнического звучания, оперируя минимальным набором структурно-образующих выразительных средств (всего два мотива – начальный трихорд в кварте и поступенная триходовая попевка, лежащая в основе последующего ладово-вариантного секвентного развертывания). Не менее поразительна и эмоциональная наполненность столь искусно сконструированной мелодии. Она свидетельствует о богатстве ладового мышления автора и обнаруживает в своем звукорядном составе присутствие характерных признаков «именного» прокофьевского мажора (тоны «g» и «e» – IV и II повышенные ступени Des-dur).

Значимым элементом семантической коммуникации вступительных разделов концертов Чайковского и Прокофьева служит тонический органный пункт, подчеркивающий ощущение непоколебимого оптимизма музыкальных образов. Далеко отстоящие друг от друга басовый и мелодический планы прокофьевского сочинения, опираясь на выразительность крайних регистров, создают эффект широчайшей пространственной перспективы. Словно предвосхищаются будущие масштабы творчества Прокофьева, несколько позже удостоенного метафорического статуса «Председателя земного шара от секции музыки». Как известно, им наделил композитора «Председатель земного шара от секции поэзии» и автор известных строк «И жизнь хороша, и жить хорошо!», описавший однажды свой собственный «Разговор с солнцем».

Нисколько не отрицая отмечаемого во многих источниках влияния на сочинение Прокофьева фортепианных концертов Листа, укажем на то, что оно (влияние) усматривается в области формы первого опыта молодого композитора в концертном жанре (одночастная с чертами сонатно-симфонической цикличности). Ни звукообраз «Рима-триумфатора» первого концерта Листа, ни его «петрарковский» второй концерт не затронули музыкального содержания произведения русского автора: основные

темы его концерта обладают своими, до конца устойчивыми, «прокофьевскими музыкальными характерами» и не претерпевают романтических образных трансформаций, обусловленных приемами монотематического развития. Вместе с тем, в драматургическом сценарии ор. 10 Прокофьева ведущее значение имеет принцип сопряжения действенного моторно-двигательного и лирического начал, идущий от b-moll'ного концерта Чайковского. Модус движения объединяет целый ряд тем одночастного и традиционного трехчастного концертов русских композиторов, причем прокофьевская тарантелла (тема главной партии) своим народно-жанровым обликом напоминает об этом зажигательном танце, захватывающем слушателя в водоворот стремительного кружения в одном из эпизодов «Итальянского каприччио». Мелодико-ритмический рисунок тарантеллы Прокофьева и его запись в четырехдольном размере весьма далеки от танцевальной темы Чайковского, но не подлежит сомнению безошибочно распознаваемая всеми жанровая суть прокофьевского образа и его витальный музыкальный дух.

С позиций преемственности традиций Большой сонаты, Фортепианных и Скрипичного концертов Чайковского характеризуются высшие достижения русской школы в жанрах инструментальной музыки. Глубина и масштабность концепций, симфонизм, виртуозный размах – отличительные черты сонат и концертов Скрябина, Рахманинова, Глазунова, Прокофьева, Первый скрипичный концерт которого отмечен богатством лирического содержания и написан в той же, что и Чайковского, тональности (D-dur). Глинка, Чайковский, Глазунов, Прокофьев – так в истории отечественной музыки протягивается национально-жанровая линия, олицетворяющая в прекраснейших танцевальных образах излюбленный символ музыкального быта дворянской культуры.

Вальс в изобилии проходит через все жанры творчества Чайковского, к жемчужинам отечественной музыки принадлежат

страницы «Войны и мира», доносящие до нас поэзию и красоту русского бала и обрисовывающие одухотворенный облик главной героини прокофьевской оперы. Вальсы из балетов «Золушка» и «Сказ о каменном цветке», но и не только они, свидетельствуют о продолжении Прокофьевым традиций, заложенных в свое время в творчестве реформатора русского балета. Объединяет композиторов и обращение к шекспировскому сюжету «Ромео и Джульетты», гениально воплощенному ими в разных жанрах. Не стоит забывать и о введении Прокофьевым (вслед за Чайковским) в структуру сонатно-симфонического цикла Седьмой симфонии вальса, воспевающего в «лебединой песне» композитора светлое жизнеутверждающее начало.

Пушкинский интертекст – уникальный национальный феномен, охватывающий огромное пространство литературы, театра, живописи, скульптуры, кинематографа и музыки, которая освоила гораздо более обширные, нежели смежные искусства, территории поэзии и прозы своего великого соотечественника. Пожалуй, нет смысла перечислять шедевры и выдающиеся сочинения музыкальной пушкинианы прошлого, стоит лишь подчеркнуть: без них невозможно представить себе мир отечественной культуры. Не обращавшиеся к Пушкину композиторы – редкое исключение из общего правила, что сохраняет свою актуальность и в наше время. Оно пробуждает интерес не только к творчеству Первого Поэта России, но и к введению пушкинского явления в контекст посмодернистского дискурса. Такова эпатажная опера «Boxing Pushkin» («Боксирующий Пушкин»), написанная В. Тарнапольским совместно с квартетом молодых композиторов (О. Бочихиной, В. Горлинского, А. Сюмака, Н. Хруста).

В числе прокофьевских сочинений по Пушкину симфоническая сюита «Египетские ночи» (из музыки к одноименному спектаклю Камерного театра Таирова) и Три романса ор. 73. Однако,

по ряду не зависящих от композитора причин, пушкинская тема не оказалась столь очевидно выявленной и масштабной, какой она могла бы быть в случае осуществления двух театральных постановок и кино-замысла с уже готовой для них музыкой автора. Очень интересные аспекты диалога Прокофьева с Мусоргским и Чайковским могли бы открыть эти нереализованные проекты по сюжетам «Бориса Годунова», «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы». Многое из них разошлось по другим прокофьевским произведениям и лишь ор. 120 вошел в историю ярчайших художественных достижений русской пушкинианы. Это два «Пушкинских вальса», принадлежащие к вершинным образцам отечественной симфонической музыки XX век

Литература

1. Море, С. Глазами друга / С. Море // Сергей Прокофьев 1953–1963 : статьи и материалы / сост. и ред. И. В. Нестьева и Г. Я. Эйдельмана. – М. : Совет. композитор, 1962. – 383 с.

2. Прокофьев, С. С. Дневник с 13 января по 25 марта 1927 года // Сергей Прокофьев: Дневник, письма, беседы, воспоминания / ред.-сост. М. Е. Тараканов. – М. : Совет. композитор, 1991. – 315 с.

Е. О. Цветкова

С. ПРОКОФЬЕВ «МИМОЛЕТНОСТИ»: ДВА ВАРИАНТА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ТРАКТОВКИ

Произведения С. С. Прокофьева, созданные для музыкального театра, давно снискали заслуженную любовь зрителей. Как известно, композитор является автором одиннадцати оперных и семи балетных партитур, почти каждая из которых имеет множество сценических версий. Так, например, балет «Ромео и Джульетта», впервые увидевший свет рампы на сцене музыкального театра в Брно в 1938 году (балетмейстер И. Псот), впоследствии неоднократно интерпретировался такими хореографами, как

Л. Лавровский (1940), Дж. Крэнко (1962), К. Макмиллан (1965), Р. Нуреев (1972), Дж. Ноймайер (1971).

Не меньшую популярность среди постановщиков завоевал балет «Золушка», премьера которого состоялась в 1945 году в Большом театре (балетмейстер Р. Захаров). Затем последовали постановки Нуреева (1986), В. Васильева (1991), Ноймайера («История Золушки», 1992), В. Малахова (2004) и многие другие.

Помимо оригинальных балетных партитур неослабевающий интерес хореографов вызывают небалетные опусы Прокофьева. Так, симфонические партитуры композитора, музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам (даже неосуществленным) неоднократно пластически интерпретировались хореографами разных художественных направлений. Приведем лишь несколько примеров. Квинтет для гобоя, скрипки, кларнета, альта и контрабаса стал музыкальным текстом балета Б. Романова «Трапеция» (1925); на музыку «Классической симфонии» создали балеты С. Лифарь (1958) и К. Боярский (1965). Этот список может быть многократно умножен.

Не остались вне поля зрения балетмейстеров и камерно-инструментальные сочинения Прокофьева, в частности, его «Мимолетности». На музыку этого фортепианного цикла в разные годы осуществили свои постановки балетмейстеры: Л. Лукин (Студия свободного балета, 1917); К. Голейзовский (Камерный балет, 1922; Молодой балет, 1968). На музыку одной из мимолетностей Л. Якобсон поставил этюд «Снегурочка» для балерины И. Колпаковой (Хореографические миниатюры, 1958).

Столь пристальный интерес даже к небалетным сочинениям Прокофьева вполне объясним. К хореографическому прочтению его опусов предрасполагают компоненты театральной природы таланта композитора, а именно: меткие музыкальные характеристики, созданные при опоре на «звукожест», сочетание нескольких тем в индивидуальном портрете персонажа, умение тонко

уловить и воспроизвести ритмоинтонацию того или иного настроения. Нередко композитор в своем творчестве опирается на танцевальные жанры или жанры, в которых претворено движение, что также является предпосылкой для пластической интерпретации его сочинений.

Настоящая статья посвящена сравнительному анализу двух хореографических версий фортепианного цикла С. Прокофьева «Мимолетности». Первая из них – балет «Мимолетности», премьера которого состоялась в 1968 году, принадлежит русскому балетмейстеру К. Я. Голейзовскому, вторая – немецкому хореографу американского происхождения Дж. Ноймайеру, который избрал фортепианный цикл Прокофьева в качестве музыкального текста для первого действия балета «Трамвай “Желание”».

С позиций открытости «Мимолетностей» для пластической интерпретации попытаемся охарактеризовать каждую из двадцати пьес цикла.

Известно, что «Мимолетности» были написаны под впечатлением от стихотворения К. Бальмонта, две строки из которого Прокофьев избрал в качестве эпиграфа: «В каждой мимолетности вижу я миры, полные изменчивой радужной игры». Однако этот цикл имел также другое название – «Visions fugitives», что в переводе означает «мимолетные видения», «мечты». В этом названии уже содержится частичное объяснение причин, побудивших хореографа обратиться к этому опусу. Так, по канонам самого жанра ситуации «видения», «мечты» являются наиболее распространенными в балете. При отсутствии вербального ряда постижению смысла всегда помогали именно устойчивые сценические ситуации, которые кристаллизовались еще в рамках романтического балета. Такие, виртуальные ситуации, как, например, «мечта», «видение» могли отражать состояние душевной неудовлетворённости, разлада или стремление к недосягаемому и прекрасному идеалу.

При исследовании предпосылок визуального прочтения цикла Прокофьева представляется необходимым рассмотреть каждую из пьес цикла с позиций наличия в ней скрытой программы. Здесь уместно привести высказывание К. Я. Голейзовского: «Музыкальная программа „Мимолётностей“, несмотря на краткость эпизодов, составляет последовательное и своеобразное по изобразительной манере логическое чередование образов окружающего мира: событий, впечатлений, наиболее чётко запоминающихся жестов, ракурсов, движений» [3, с. 451].

Из трех типов программных композиций – обобщенной несюжетной, обобщенно-сюжетной и последовательно-сюжетной – для нашего исследования наибольший интерес представляют два первых типа[15]. Еще один тип – картинная программность (обобщенная и детализированная) – по своей сути близок к обобщенной несюжетной программности[16].

Пьеса, открывающая цикл, имеет явно повествовательный характер. Эту мимолетность можно трактовать как рассказ-пролог, вводящий в атмосферу действия.

Во второй мимолетности воплощено состояние оцепенения (этому способствует органный пункт на ля-бемоле и на терции тонического трезвучия тональности До мажор и разложенный уменьшенный квартсекстаккорд). Ощущение таинственности возникает благодаря нервным проблескам тонической квинты в верхнем регистре в динамике f. Обратим внимание на ремарку misterioso (таинственно), которую автор помещает в конце первой и второй мимолетностей. Она дает определенный вектор для программного толкования.

Характер движения запечатлен в третьей мимолетности. Ровные четвертные и восьмые длительности в среднем голосе подобны шагам, словно кто-то упорно продвигается вперед. В средней части

[15] Об этом см. [1, с. 32–37].
[16] Об этом см. [7].

ассоциации с движением усиливаются – звучит марш скерцозного характера – герой появляется на сцене собственной персоной. Затем следует усеченная реприза начальной темы – персонаж удаляется. Эффект приближения и удаления создается и посредством изменяющейся динамики от p к f и затем вновь к p.

В четвертой мимолетности (темп animato, размер 6/8) запечатлена ситуация спора или ссоры. Неистовый характер создается благодаря каноническому (в малую сексту) изложению темы в динамике f (1–4 такты) и жанровым признакам токкаты-тарантеллы, положенным в основу пьесы. Это впечатление подкреплено также акцентированными в теме ходами по звукам увеличенного секстаккорда (c-as-e) и ostinato по звукам увеличенного секстаккорда (c-e-as) в сопровождении.

В середине трехчастной формы акцентированное движение восьмыми сменяется нисходящим движением шестнадцатых длительностей на внезапном pp, что создает ощущение суеты. В репризе тема токкаты-тарантеллы изложена в увеличении (размер 6/8 сменяется размером¾). Она зву чит настороженно в аккордовом изложении в басах, постепенно затухая, чем создается эффект торможения.

Пятая мимолетность в образном плане предвосхищает пьесу «Джульетта-девочка». Капризные реплики, звучащие в ее первом разделе, во втором разделе сменяются возбужденной беготней и суетой (обратим внимание на ремарку композитора «brioso», что означает – огненно, восторженно).

Шестая мимолетность по характеру – задумчивая элегантная пьеса, что подчеркнуто ремаркой con eleganza. Жанр тарантеллы, положенный в ее основу, благодаря неторопливому темпу изложения и высокому регистру, не противоречит общему настроению.

Седьмая мимолетность (pittoresco) картинно-живописна и созерцательна по характеру. Подзаголовок «Арра», предпосланный автором, арпеджированные аккорды в сопровождении, звуковой диа-

пазон пьесы (от a большой до f четвертой октавы), красочное сопоставление аккордов в верхнем регистре усиливают импрессионистический колорит миниатюры. Этому же способствует и статичное, слегка колышащееся, гармоническое сопровождение.

В восьмой мимолетности автор погружает слушателя во внутренний мир человека, повествуя о его возвышенных чувствах. По характеру это пьеса углубленно-лирического содержания. В ее основе – певучая мелодия повествовательного характера, состоящая из двух тематических элементов: первый – имеет широкий диапазон, а второй – складывается из звуков пентатоники a-moll. Этот белоклавишный мотив усиливает ощущение покоя и внутренней чистоты. Трехкратное проведение темы формирует трехчастную форму.

Девятая мимолетность открывается радостной заставкой, словно возвещающей о появлении персонажа – «Вот – я!». Она прозвучит в пьесе трижды, наиболее ярко – в середине, где трансформируется в марш. Шестнадцатые то топчутся на месте, то движутся волнами. Легкость, прозрачность, игра сочетаются здесь с элементами грусти, затаенности, а в отдельные моменты – с дерзким напором.

Десятая мимолетность – это игрушечный марш, который Прокофьев предваряет ремаркой ridicolosamente (насмешливо). На фоне сдержанного сопровождения (равномерная пульсация восьмых длительностей в штрихе staccato) звучат насмешливые реплики, которые, то настойчиво повторяются, то замирают, то вновь привлекают к себе внимание. Герой пьесы, словно наслаждаясь игрой, строит окружающим гримасы. Это впечатление подкреплено свободным «блужданием» по двенадцатиступенной диатонике, что позволяет затрагивать далекие для основной тональности b-moll созвучия и аккорды.

Одиннадцатая мимолетность (con vivacita – с живостью, с горячностью, с резвостью) поначалу как бы подхватывает мар-

шево-скерцозный характер предыдущей пьесы. Сходство заметно в сопровождении (только теперь это движение в штрихе staccato ровными четвертями), а также в изломанных фразах основной темы. Так строятся крайние разделы простой трехчастной формы. Лишь в середине пьесы гримасничанье сменяется раздумьем – звучит протяжная русская тема. Обращает на себя внимание тональная перекличка с предыдущей пьесой (появление b-moll), что позволяет объединить эти миниатюры в субцикл.

Двенадцатая мимолетность написана в жанре вальса. Эта пьеса состоит из трех предложений, которым также придан абрис трехчастности. Сначала вальс звучит скованно и затаенно, чему способствуют выдержанные квинты в сопровождении и остинато e-eis в среднем голосе. Но из этой скованности рождается красивая певучая тема, которая, начинаясь с восходящей малой сексты, секвенционно ниспадает, обрисовывая чистые квинты.

Во втором предложении, которое образует середину, характер пьесы меняется, в ней начинает ощущаться уход в иные сферы, что усиливается параллельным полутоновым восхождением больших терций.

В репризе возвращается затаенный вальс с певучей темой, которая в процессе развития «застревает» на тонической терции, а затем переходит в выразительный речитатив (lento), таящий вопрос. Но это длится недолго, речитатив «сметается» быстрым пассажем из тридцатьвторых в динамике ppp. «Танец-созерцание» – так характеризует эту пьесу Г. Орджоникидзе [11, с. 165].

Тринадцатая мимолетность окольцована повествовательной заставкой с вопросом на уменьшенной квинте. Центральный раздел пьесы по характеру завораживающе-настороженный, таинственно-сумрачный, что создается благодаря остинатному изложению: в верхнем и среднем голосах попеременно проводится одна и та же тема, хроматический остов которой ограничен тритоном (b-e). Этот же тритон прослушивается в остинатном сопровожде-

нии (b-f-e-e). Напряженность в характере темы усилена синкопированным ритмом и восходящим ходом по хроматической гамме в среднем голосе. В каждом из двух предложений центрального раздела тема стремится вверх: при первом проведении она достигает звука b второй октавы, а при втором – обрывается на gis второй октавы. Однако во втором предложении возникает ощущение тревоги, чему в немалой степени способствует появление трелей.

Четырнадцатая мимолетность с ремаркой feroce (неистово, свирепо) резко контрастирует предыдущим пьесам цикла. Размер 6/8, характерный для жанра тарантеллы, изначально как бы указывает на танцевальный характер пьесы. Однако крайние части простой трехчастной формы – это скорее механистичная токката-скерцо, в которой преобладает яростный напор. Подобные ощущения возникают благодаря многократным репетициям созвучий-кластеров, малотерцовым и большетерцовым параллелизмам, острым синкопам, стремительным арпеджио, взлетающим по звукам септаккордов каждый раз на кварту выше, акцентированию тритонов.

Некоторое просветление в эмоциональном плане возникает в среднем разделе. Именно здесь плотная звуковая масса разреживается и приобретает ясные очертания темы и сопровождения, а ритм тарантеллы проявляется с наибольшей определенностью. В тональном отношении этот раздел также более прозрачен: в теме явно прослушиваются сначала e-moll, а затем C-dur. Этот эпизод можно трактовать как переключение персонажа от внешнего выражения эмоций к их внутреннему осмыслению: «В запальчивой по характеру пьесе как бы раскрывается остродраматическая ситуация с большим количеством действующих лиц. Спорящие бесцеремонно перебивают друг друга. Судорожный ритм запечатлел их порывистые движения. Метр тарантеллы 6/8 придает пьесе полетность» [11, с. 167–168].

Пятнадцатая мимолетность (inquieto – беспокойно, тревожно) продолжает линию, намеченную предыдущей пьесой. Это

токката-скерцо, в которой олицетворяется образ напора и настойчивости. Г. Орджоникидзе дает этой пьесе название «Перед грозой» [11, с. 169]. Поступательное восходящее движение параллельных квартсекст- и секстаккордов на фоне терцового cis-e, h-d ostinato в басу, нагнетая напряжение, дважды подводит к вершине (e третьей октавы), с которой каждый раз, подобно яркой вспышке, низвергается одноголосная диатоническая тема-ответ. В финале терцовое ostinato приобретает характер императива: оно звучит в виде трехголосного канона, каждый из голосов которого предстает в двойном увеличении к предыдущему.

Шестнадцатая мимолетность написана в жанре lamento, что находит подтверждение в ремарке автора (dolente – скорбно), в ладовой окраске (фригийский e-moll), в нисходящих хроматизмах основной темы, а также в хроматическом подголоске (начальный отрезок темы, данный в увеличении). Углубленно-сосредоточенный характер пьесы усиливается благодаря органному пункту на тонической приме, и выдержанной тонической квинте тональностей C-dur, a-moll, e-moll.

В среднем разделе lamento сменяется колыбельной, со свойственным ей убаюкивающим аккомпанементом. Хроматическая последовательность звуков уступает место белоклавишной диатонике, оживляется темп. Однако малосекундовые форшлаги и пустые квинты в мелодии, арпеджированное сопровождение с интервалами тритона и квинты вносят тревожный оттенок в этот более просветленный по характеру раздел пьесы. В репризе троекратное проведение основной темы дано в динамическом затухании от f через p к pp. Тема приобретает повествовательный характер, который подчеркивается нисходящими параллельными квинтами, захватывающими все более низкий регистр.

Семнадцатая мимолетность продолжает ламентозную линию развития. Она написана в форме периода повторного строения из двух предложений со вступлением, интермедией и постлюдией. На фоне завораживающего фона в верхнем регистре

(игра натуральной и фригийской II ступени тональности b-moll) звучит мелодия, сотканная из нисходящих хроматизмов. Она замкнута в пределах доминантовой гармонии, терцовый тон которой мерцает то в натуральном, то в гармоническом обличии. В интермедии мелодия перемещается в верхний голос, она достигает ges третьей октавы и с этой вершины ниспадает двумя звеньями секвенции, как бы отвечая на вопрос, заданный в конце первого предложения.

Во втором предложении завораживающий колышащийся фон дополняется мерцающей примой тоники, звучащей во второй октаве, что привносит ощущение призрачности. Заметим, что в пьесе за редким исключением преобладает динамика ppp, p, pp.

В постлюдии характер оцепенения воплощен полигармоническими средствами[17]: «тематические контуры растворяются, словно в ночной мгле» [11, с. 173].

Восемнадцатая мимолетность представляет собой момент отстранения. Состояние некой отрешенности материализуется в завораживающей вязи верхнего голоса и в тональной неопределенности[18]. В жанровом отношении здесь угадывается медленный вальс, на что указывает обозначение темпа (con una dolce lentezza – с нежной медлительностью), аккомпанемент (бас – аккорд), закругленный рисунок темы. Особенно ярко жанр вальса проявляется в среднем разделе миниатюры, которому предпослана ремарка автора languido – томно. Здесь тема расслаивается на два пласта: нижний представляет собой восходящее и нисходящее полутоновое движение ровными восьмыми длительностями, а в верхнем кристаллизуется сама тема, в основе которой то же хроматическое кружение.

[17] На фоне b-moll'ной гармонии в колышащейся фактуре верхних голосов нижние голоса движутся параллельными трезвучиями вниз сначала по целым тонам (E-D-C), а затем по полутонам (Ces-b).

[18] В начале пьесы в аккомпанементе обрисована тоническая квинта e-moll в басу и тоническая гармония d-moll в аккорде. В тематическом образовании верхнего голоса выделяются трезвучия h-moll и F-dur.

Девятнадцатая мимолетность врывается в драматургию цикла резким контрастом. Прокофьев указывал, что эта пьеса родилась под впечатлением событий Февральской революции 1918 года. Однако программа этой миниатюры значительно насыщеннее по своему содержанию. Ее музыкальному языку явно присущи черты урбанизма. В данном случае композитор обращается к жанру токкаты, который наиболее соответствует характеру пьесы. Порывистость и протест, энергия преодоления, утверждение своей позиции в споре – вот те настроения, которые пронизывают пьесу. Звукопись столь красноречива, что в воображении возникает «ощущение взволнованной речи, крика и скороговорки, резкого жеста, запечатлевшего душевное движение» [11, с. 178]. Все средства выразительности подчинены созданию дерзкого, не поддающегося увещеваниям образа[19].

Двадцатая мимолетность, протягивая арку ко второй пьесе, тем самым закольцовывает драматургию цикла. Ремарки, предпосланные второй и заключительной пьесам (misterioso – таинственно и irrealmente – призрачно), а также неторопливый темп (andante и lento) подтверждают это предположение. Есть в этих мимолетностях и фактурные переклички: изломанный рисунок с триольным ритмом в верхнем голосе, кружево тридцатьвторых во второй и шестнадцатых длительностей в последней пьесе, широкий диапазон звучащего пространства. Последняя мимолетность погружает слушателя в воображаемый мир. Все, что было до этого остается в прошлом.

При всей кажущейся разрозненности пьес, в драматургии «Мимолетностей» ощущается внутреннее единство, на чем настаивал и Н. Я. Мясковский: «чем более изучаешь, чем более проникаешь в их своеобразие и неисчерпаемое богатство содер-

[19] Синкопированное движение восьмыми в верхнем голосе, несимметричные акценты, пунктирный ритм, широкие скачки, диссонирующие гармонии, параллелизм больших терций, чистых кварт и трезвучий, звуковые репетиции, динамика *f* – вот те средства, благодаря которым создается образ напора и преодоления.

жания, тем более чувствуешь, что их мимолетность таит в себе какую-то неразрывность, *неразрывность дневника* (курсив мой. – *Е. Ц.*), рисующего в своей прерывности, быть может с еще большей ясностью, нежели при преднамеренной связности, единую сущность выявившейся в нем души» [9, с. 196].

Действительно, драматургия цикла складывается из двух больших разделов, которые формируются из нескольких контрастирующих между собой музыкальных блоков, объединенных идеей повествования. Первая пьеса играет роль пролога, вводящего в атмосферу действия. Вторая и двадцатая мимолетности таинственно-призрачны, в них воссоздана атмосфера, на фоне которой разворачиваются события.

Первый раздел включает с третьей по одиннадцатую мимолетности. В начале и конце располагаются пьесы маршево-скерцозного характера с большой ролью повествовательности (3, 9, 10, 11 мимолетности). Внутри раздела – два контрастных по содержанию блока, в первом (4, 5 и 6 мимолетности) преобладает скерцозно-танцевальное начало, во втором – лирико-созерцательное (7 и 8 мимолетности).

Второй раздел (с 12 по 19 мимолетность) обрамлен вальсовыми эпизодами (12 и18 мимолетности), а внутри, как и в предыдущем разделе, располагаются два субцикла – танцевально-скерцозный (14 и 15 пьесы) и ламентозно-лирический (16 и 17 пьесы).

Заметим, что в каждом из двух больших разделов есть свой лирический центр (седьмая-восьмая мимолетности в первом разделе и шестнадцатая-восемнадцатая мимолетности во втором разделе).

«Лирическая проникновенность», свойственная именно дневниковым записям, пронизывает весь цикл: «Она претворяется в поэтических созерцаниях и в красочных пейзажах, в игриво-скерцозных сценках, в изящной танцевальности и в задушевной песенности» [11, с. 145].

Содержание «Мимолетностей», таким образом, балансирует в пределах обобщенно-несюжетной и обобщенно-сюжетной программности, что делает этот фортепианный цикл открытым для хореографического прочтения. Этому же способствует идея Н. Я. Мясковского о неразрывности дневника. С одной стороны она позволяет проникнуть в суть того или иного образа (ситуации) и представить во всем многообразии весь спектр эмоций и характеров, а с другой – объединить эти разрозненные зарисовки и впечатления в художественно-целостную картину. Сходный принцип контраста и объединения характерен и для сюиты, которая является жанровой константой балетного спектакля.

Говоря об открытости «Мимолетностей» хореографической трактовке, стоит заметить, что во всех двадцати пьесах цикла ощущается тяготение к танцу или движению как таковому. В этой табели о рангах жанры скерцо, марш и токката занимают ведущие позиции.

Скерцозность с жанровыми признаками марша пронизывает третью, девятую, десятую и одиннадцатую мимолетность. Скерцо в сочетании с токкатностью или токката как самостоятельный жанр обнаруживают себя в пятой, четырнадцатой, пятнадцатой и девятнадцатой пьесах. Ритм и образность тарантеллы явно прослеживаются в четвертой (в сочетании с токкатой), шестой и пятнадцатой мимолетностях, в то время как шестнадцатая и семнадцатая пьесы близки жанру прелюдии.

Жанр вальса претворен Прокофьевым в двенадцатой и восемнадцатой пьесах. На это указывает, в частности, трехдольный размер и аккомпанемент бас-аккорд. В восемнадцатой пьесе бас усилен половинной длительностью, что характерно для вальса-бостона, в котором широкий шаг приходится на первую долю такта.

С точки зрения музыкально-хореографических форм в седьмой и восьмой мимолетностях явно претворены черты балетного Adagio. Об этом красноречиво свидетельствует подзаголовок

Арра[20], предпосланный седьмой мимолетности, кантиленная тема повествовательного характера, звучащая в обеих пьесах на фоне арпеджированного сопровождения, а также неторопливые темпы (pittoresco – живописно, commodo – удобно, tranquillo – спокойно). Обе мимолетности написаны в простой трехчастной форме, также характерной для балетного Adagio. Добавим также, что небольшие масштабы каждой из пьес цикла допускают трактовку в виде хореографической вариации.

Не удивительно, что «Мимолетности» заинтересовали К. Я. Голейзовского – мастера хореографической миниатюры. Впервые балетмейстер обратился к этому циклу в 1922 году, осуществив хореографическую постановку силами танцовщиков студии Московский Камерный балет. Название студии было созвучно названию Московского камерного театра, которым руководил в то время А. Я. Таиров. И это не случайно. Обоих художников объединяла идея «повышенного градуса эмоциональности». Таиров назвал свой Камерный театр «театром эмоционально-насыщенных форм», противопоставляя его как принципам условного театра, которые провозглашал В. Э. Мейерхольд, так и натуралистическому, и реалистическому театру.

Касьян Ярославич (и в этом он соприкасался с Таировым) искал новые формы танца, в которых пластика была бы раскрепощенной. Как и Таиров, который разработал особый ритмико-пластический стиль актерской игры в условиях объемных пространственных декораций, Голейзовский предлагал новые, неизвестные до этого в балете пространственные решения, которые базировались на непривычных ракурсах пластики человеческого тела. Голейзовского обвиняли в эротизме, в разрушении академических балетных традиций, в то время как сам хореограф был убежден, что без опоры на классическую основу в балете нельзя создать нечто новое.

[20] Арфа – инструмент, часто встречающийся в балетных партитурах. Даже Бетховен, несмотря на его негативное отношение к этому инструменту, ввел арфу в партитуру балета «Прометей».

Деятельность Голейзовского как хореографа разворачивалась в период, когда Россия была объята революционными событиями. В какой-то мере отдав им дань[21], Голейзовский в своем творчестве «сумел противостоять (в силу своего таланта, скорее интуитивно) позициям тотального «мы», на которых тогда стояли многие художники. В противовес этому он утверждает в своем творчестве камерное «я». Но это «я» благодаря проникновению в суть, обретает в его постановках черты символа, граничащего с философским обобщением» [12, с. 56].

Размышляя впоследствии о причинах, побудивших его обратиться к циклу Прокофьева, Касьян Ярославич вспоминал: «Мне очень нравились „Мимолётности“. Я понимал их. Может быть потому, что сам вижу совершающиеся вокруг события и человеческую суматоху по-своему – как в калейдоскопе, запоминая, подчас, самые незначительные явления навсегда, помимо воли. Прокофьев знал это, и предложил мне превратить его “Мимолётности” в вереницу зримых хореографических картин» [3, с. 451–452].

Обсуждая с балетмейстером вариант визуального воплощения своего фортепианного цикла, композитор предложил объединить двадцать миниатюр в «десять единых по замыслу <…> музыкальных картин», в связи с чем “Мимолетности” приобрели последовательность единого действия, единый изобразительный стиль и рельефность отдельных эпизодов» [3, с. 452].

Первую сцену балета «Утро жизни» составили первая, вторая и третья мимолетности, в которых темпы представлены по линии ускорения. В этом хореографическом трио (по сценарию здесь трое участников – девушка и двое юношей) средствами пластики выражены настроения влюбленности, зарождение первой любви, «жеманство девушки-недотроги, вычурные признания» юношей[22].

[21] В 1925–27 годах К. Голейзовский работал над балетом «Смерч» (музыка Б. Бера в оркестровке Д. Рогаль-Левицкого), который так и не был поставлен.

[22] Далее все цитаты приводятся по экспликации К. Я. Голейзовского [3, с. 451–455].

В следующей зарисовке под названием «Смятение» Голейзовский объединил четвертую и пятую пьесы цикла. На сцене – четверо танцовщиков: двое мужчин и две женщины. В экспликации этой картины хореограф отмечает: «Это фейерверк вспыхивающих и затухающих ощущений». И далее: «Танец включает две части, каждая из которых окрашена особым настроением. Первое: беспокойство, спешка, возбуждение. Прыжки, жесты, ракурсы мелькают подобно искрам, отраженным в бурлящем водопаде. Второе: усталость, истома… Жесты и движения замедлены… Финал необычайно острый и неожиданный: женщины становятся похожими на вонзившиеся в землю стрелы…»

В первой части мы видим явное совпадение хореографического прочтения с замыслом композитора: на сцене царит «беспокойство, спешка, возбуждение», что находит отражение в хореографической лексике, насыщенной прыжками, порывистыми жестами, быстрой сменой ракурсов танцующих. Однако во второй части (пятая мимолетность) замысел балетмейстера находится в явном противоречии с музыкой. В музыке – капризные реплики, возбуждение и суета, в хореографии – усталость, истома. Однако в финале вновь возвращается первоначальная ситуация, в результате чего «спорный вопрос решен женщинами».

Следующая сцена – «Загадка» – складывается из шестой и седьмой мимолетностей. В ней участвует одна героиня, которая по сценарию: «улыбается и ответов не ждет». По-видимому, под загадкой в этом хореографическом монологе подразумевалась «загадка женской души». Амплитуда настроений, которые выразил балетмейстер в танце, простирается от шаловливого кокетства, любования природой до глубокой печали и сладкого томления. В данном случае хореографический аналог балетмейстера достаточно близок музыкальному содержанию, которое выражено шаловливой грациозностью, элегантностью и загадочностью в шестой мимолетности и картинно-живописным и созерцательным характером в седьмой пьесе.

Восьмая и девятая мимолетности объединены К. Голейзовским под названием «Мираж». «Мужская фигура напоминает ствол пальмы. Две женщины обвились вокруг как лианы или змеи, покрытые экзотическими цветами. Группа движется как будто от ветра», – так в экспликации представлена экспозиция сцены. Хореография ее первой части, поставленной на музыку восьмой мимолетности, создана в русле музыкального содержания пьесы: «Исполнители движутся плавно и лениво». Во вторую часть в соответствии с музыкальным замыслом «Врываются быстрые танцевальные ритмы и, точно по мановению руки невидимого фокусника, танцующие превращаются в живых кукол. Движения убыстряются. В кульминационный момент танец обрывается <…> Участники сближаются в тесную группу, постепенно принимающую первоначальную форму».

Для сцены под названием «Гримасы» хореограф избрал десятую и одиннадцатую мимолетности. Выше уже отмечалось, что близость этих пьес по содержанию позволяет объединить их в субцикл. «Танец представляет игру мимов», – так написано в сценарии. Насмешливые реплики и гримасы, маршево-скерцозный характер обеих пьес находят отражение в хореографии: беспрерывной смене «положений тела, движений рук, глаз, мелькающих ног <…> Мимы насмехаются над фальшивыми людьми и чувствами. Осмеивают кривляние, кокетство, шутовство. Пылкие любовные признания показаны, как мартовская кошачья игра» (эта реплика, по-видимому, связана с темой средней части одиннадцатой мимолетности).

Здесь уместно привести воспоминание В. Дельсона, которое относится к десятой мимолетности. Музыковед, в частности, утверждал, что Г. Нейгауз решительно протестовал против перевода ремарки ridicolosamente как насмешливо, «настаивая на слове “смехотворно” во всем его ироническом значении» [4, с. 65]. Можно сказать, что в трактовке обеих пьес балетмейстер интуитивно совпал с мнением пианиста.

Следующая сцена – «Мудрец» поставлена на музыку двенадцатой и тринадцатой мимолетностей. Голейзовский дает ей еще одно название – «Двуликая маска».

Первая маска – маска мудреца, который находится в поисках смысла жизни. Для нее балетмейстер избирает двенадцатую мимолетность, звучащую скованно и затаенно. Вторая маска – маска Арлекина, который издевается над «мудрствованием и философствованием». Музыкальным текстом для нее становится тринадцатая мимолетность. Всю сцену, словно рефреном, балетмейстер прослаивает музыкальной заставкой из тринадцатой мимолетности. Она звучит в начале всего номера, а затем – повторяется в точном соответствии с музыкальным текстом.

Сценка – «Промельки» – поставлена на музыку четырнадцатой мимолетности. По воспоминаниям Голейзовского, Прокофьев просил обратить в ней внимание на фантастический, ирреальный характер и акцентировать состояние порывистости и смятения. В соответствии с указаниями композитора, хореограф создал мужскую вариацию, в которой «жесты подобны сполохам, вспышкам молнии». Эта короткая сценка пронизана нервным напряжением.

Пятнадцатая мимолетность стала музыкальной основой для сцены под названием «Спор». Ее тема, по замыслу балетмейстера, – «извечное состязание мужчин и женщин в вопросах любви». Как и в «Смятении» здесь участвуют две танцовщицы и два танцовщика. В соответствии с музыкальным текстом, где изображен персонаж, настойчиво требующий ответа, хореография этого номера строится на сплетении фигур мужчин и женщин «в сложные, причудливые группы, напоминающие замысловатые, казуистические вопросы, а когда расплетаются – не менее хитроумные ответы». Спор, по замыслу балетмейстера, завершается благополучно: «участники обеих пар нежно склоняются друг к другу, как цветы». Подобный финал, как представляется, не вполне совпадает с характером музыкального канона-императива, завершающего пьесу.

«Желанная встреча» – так Голейзовский озаглавил предпоследний номер балета. В соответствии с балетными канонами эта сцена представляет собой любовный дуэт – Adagio. Хореограф отбирает для него шестнадцатую, семнадцатую и восемнадцатую мимолетности. Музыкально-выразительные средства этих пьес – медленный темп, подчеркнутый ремарками «скорбно», «поэтично», «с нежной медлительностью», жанровые основы lamento и медленного вальса – нашли отражение в соответствующей хореографической трактовке.

Финальный апофеоз балетмейстер создает на основе двух последних мимолетностей. Порывистость и протест, таинственность и призрачность этих миниатюр оборачиваются в хореографии сначала пестрыми хороводами, а затем – блестящими искорками, которые «взлетают все выше, выше, как бы стремясь улететь в небо и превратиться в звезды…».

Как видим, для каждой из десяти сцен Голейзовский избирает соответствующие хореографические формы: вариацию-монолог («Загадка», «Мудрец», «Промельки»), хореографическое трио («Утро жизни», «Мираж»), двойной дуэт («Смятение», «Спор»), любовный дуэт («Желанная встреча») и массовую сцену («Гримасы» и «Финал»).

Отметим, что массовые сцены поставлены балетмейстером на музыку одиннадцатой и двадцатой мимолетностей, которые завершают два больших раздела цикла. Кульминация скерцозных образов хореографической композиции приходится на двойной дуэт («Спор»). Эмоциональный накал находит разрядку в любовном дуэте («Желанная встреча»), который является кульминацией лирической линии балета.

Иную трактовку получили «Мимолетности» Прокофьева в творчестве Дж. Ноймайера. В послужном списке мастера – около 140 постановок, которые можно классифицировать, объединив в три группы. Первая группа – это балеты-драмы, сюжет которых

базируется на произведениях классической или современной литературы. Ко второй группе относятся бессюжетные постановки, созданные на основе инструментальных сочинений. И, наконец, третью группу составляют новые редакции классических и современных балетов[23].

Балет «Трамвай “Желание”», созданный в 1983 году для труппы Штутгартского балета, относится именно к первой группе. Хорошо известно, что Ноймайер получил степень бакалавра по английской литературе и театроведению в университете города Маркетта, штат Мичиган. А потому, его обращение к одной из самых известных пьес Теннеси Уильямса вполне объяснимо. Основополагающей в драме становится «проблема существования в реальности идеала утонченной духовной красоты, разбивающейся вдребезги от натиска иного жизненного уклада и бессердечия» [6].

Как признается Ноймайер, для него важно, чтобы избранный им литературный источник отвечал внутренней потребности его души: «если пьеса, литература, говорят ему (художнику. – *Е. Ц.*) что-то не о самой пьесе, будь то Шекспир, Чехов или Ибсен, а говорят ему что-то о себе самом, тогда эта пьеса становится частью его самого <…> Именно из этого материала внутри души художника и появляется творение. При этом мы не копируем <…> То же самое с музыкой, литературой или чем угодно. Если вы вбираете это в себя и в этом есть правда для вас, тогда, возможно, вы можете создать что-то новое, под вдохновением, полученным от этой работы. Но это не будет копией этой работы» [10].

Обращаясь к пьесе, Ноймайер четко разграничивает функции режиссера драматического театра и хореографа. По его мнению, хореограф в отличие от режиссера является автором своего опуса, даже, если этот опус был создан на сюжет известной пьесы. При выборе сюжета важную роль для Ноймайера играет наличие в нем поэтического стержня: «Если я беру за основу даже

[23] Об этом см. [2, с. 209–215].

прозу, например, “Чайку” Чехова или “Трамвай “Желание” Уильямса, то это такие прозаические произведения, в которых есть поэтическая составляющая, а она, естественно, ближе к хореографии, она заложена в самой природе танца» [13].

Пьеса «A Streetcar Named Desire» (дословно «Трамвай, называемый „Желание“») была закончена драматургом в 1947 году[24]. Пьеса привлекла балетмейстера возможностью представить столкновение двух миров, воплощенных в образах Бланш и Стэнли. Бланш Дюбуа как плоть от плоти патриархального, аристократического Юга, где все еще властвуют романтические представления о благородстве и чести, и Стэнли Ковальски, как яркий образ прагматичного и расчетливого представителя Севера.

Работая над либретто балета, Ноймайер посетил страну своего детства – Америку и, в частности, штат Миссисипи, где прошла юность Т. Уильямса. Побывал он и на улице Елисейские поля во Французском квартале Нового Орлеана, где живет одна из героинь пьесы Стелла Ковальски со своим пролетарием-мужем, иммигрантом из Польши. Хореограф не оставил без внимания и жизнь загородных поместий в южных штатах, похожих на владение родителей Бланш и Стеллы.

Что касается отношения к музыкальному тексту собственных постановок, то оно складывается у Ноймайера, исходя из понимания роли хореографа. Музыкальную партитуру для балетов первой и второй группы он создает сам. Так, для второго действия балета «Трамвай “Желание”», где разыгрывается история противостояния рафинированной южанки Бланш и неотесанного иммигранта-поляка Стэнли Ковальского, хореограф избирает Первую симфонию А. Шнитке. Музыкальным текстом первого действия, трактованного в духе дневника воспоминаний, в кото-

[24] Премьера состоялась в Нью-Йорке в театре «Этель Барримор» 3 декабря 1947 года. Роль Стэнли Ковальски сыграл 23-летний Марлон Брандо, Бланш – 38-летняя Джессика Тэнди. В 1948 году за эту пьесу Т. Уильямс был удостоен Пулитцеровской премии – одной из наиболее престижных наград США в области литературы, журналистики, музыки и театра.

ром рассказана история замужества Бланш и самоубийства ее мужа, становятся «Мимолетности» С. Прокофьева.

Ноймайер создает спектакль в жанре балета-воспоминания. Вполне естественно, что при разработке сюжета хореограф руководствуется законами балетного жанра. Так, для воспроизведения событий прошлого он использует специфическую балетную ситуацию «видения»[25], одновременно соотнося заложенные в тексте Прокофьева импульсы для постановки музыкально-хреографических форм.

Первое действие начинается с конца драмы, мы застаем Бланш на больничной койке в психиатрической лечебнице. Именно здесь все навязчивей возникают в больной голове героини события недавнего прошлого. Обращает на себя внимание скупая сценография: помимо железной кровати, располагающейся на сцене, на колосниках – кружащиеся вентиляторы, черные тени которых становятся предвестниками трагических событий.

Первая мимолетность вводит зрителя в атмосферу спектакля, что находится в полном соответствии с программой миниатюры.

Для портретов героини и ее жениха балетмейстер избирает соответственно пятую и шестую мимолетности, на музыку которых создает хореографические вариации. Музыкально-выразительные средства этих пьес (ритм польки, скерцозность в первом случае, ритм тарантеллы во втором) полностью соответствуют художественным стереотипам женской и мужской хореографических вариаций. Исходя из музыкальных характеристик седьмой и восьмой миниатюр, Ноймайер ставит на них Adagio Бланш и ее возлюбленного. В итоге складывается своего рода Pas de deux, где Adagio, вопреки традиционной схеме, следует не до, а после вариаций. Хорошо известно, что Б. В. Асафьев называл Adagio

[25] «Нет жестов, которые могли бы пояснить, например, такую фразу «Я *завтра* приглашаю всех к себе». Или слова няни в «Евгении Онегине»: «Мы *были* молоды *тогда*…», – писал Ф. Лопухов, – слова «завтра», «были», «тогда» никаким жестам не соответствуют. В хореографии пользовались для этого картинами «снов», а ныне – «наплывами» воспоминаний, притом весьма осторожно, продуманно» [8, с. 296].

сонатной формой балетного спектакля, подчеркивая тем самым его особую значимость. С таким же пиететом к этой музыкально-хореографической форме относится и Дж. Ноймайер.

Музыкальным текстом следующего сюжетного поворота (измена мужа Бланш и последовавшая за этим трагическая развязка) становится блок мимолетностей с двенадцатой по шестнадцатую. Так, мужской дуэт (в нем участвуют муж Бланш и его возлюбленный) поставлен на музыку двенадцатой и тринадцатой мимолетностей, что вполне оправдано: вальсовый ритм первой из них и завораживающе-настороженный характер второй пьесы полностью соответствуют неоднозначности ситуации. Как нередко бывает у Ноймайера, когда он стремится подчеркнуть зависимость героев друг от друга, движения участников дуэта синхронны.

Четырнадцатая и пятнадцатая пьесы – две хореографические вариации. Неистовая реакция и протест Бланш, которая узнает об измене мужа, выражены в ее соло, поставленном на текст четырнадцатой мимолетности. В данном случае все музыкальные средства (ремарки «свирепо», «неистово», быстрый темп, токкатный ритм, динамика ff) способствуют выявлению сложившейся ситуации. Раскаяние супруга Бланш выражено в его вариации, текстом которой становится пятнадцатая мимолетность. Заметим, что и здесь, обращаясь к приему реминисценции, Ноймайер остается верным законам балетного жанра: как воспоминание о счастье после рокового выстрела звучит фрагмент из седьмой мимолетности. Трагической развязке (самоубийство мужа Бланш) посвящена шестнадцатая пьеса. Ее скорбный, ламентозный характер усиливает общее настроение подавленности.

Начиная с одиннадцатой мимолетности, на сцене возникают фигуры в черных одеждах – родственники Бланш, которые олицетворяют уходящее прошлое с его романтическими представлениями о благородстве и чести. По мере развития интриги эти фигуры заполоняют все пространство сцены. Бланш хочет найти в

них поддержку, но тщетно, один за другим они умирают, оставляя героиню беззащитной в этом мире.

«Медленно опускается хрустальная люстра, и нет дома, который она освещала. А Бланш в отеле «Фламинго» в поисках забвения в случайных встречах с мускулистыми военными…» [5] – так завершается первое действие драмы.

При бережном отношении к музыкальному тексту Прокофьева Ноймайер допускает его «коррекцию», что обусловлено общей концепцией спектакля. Так, в сценах интроспективного характера пьесы, как и в оригинале, исполняются на фортепиано, в экстроспективных сценах миниатюры предстают в оркестровом варианте. Есть некоторые отступления и в порядке следования пьес. После пятнадцатой мимолетности повторяется седьмая пьеса (эта реминисценция связана с воспоминаниями о светлой поре, когда чувства Бланш и ее мужа были еще ничем не омрачены). Семнадцатая и двадцатая мимолетности звучат друг за другом (Бланш ищет поддержку у умерших родственников и ламентозные хроматические ходы семнадцатой пьесы, а также призрачное звучание пьесы двадцатой этому явно соответствуют). Меняет свое местоположение восемнадцатая пьеса, отмечающая в балете сам момент «погружения» в воспоминания (частично она звучит после второй пьесы, а полностью – после пятой миниатюры). Завершается первое действие девятнадцатой мимолетностью, что вполне оправдано, так как Бланш возвращается из мира воспоминаний в мир жестокой реальности.

Подводя итог, резюмируем следующее. Оба хореографа по-своему прочитали музыкальный текст С. Прокофьева Как проницательный художник, мастер тонких эмоциональных характеристик К. Голейзовский, несомненно, тяготел к одноактным постановкам. В его балетах и, в частности, в «Мимолетностях» на первый план выдвигается не драматическая фабула, а глубоко прочувствованная эмоция. Для тонких оттенков эмоциональных со-

стояний хореограф сумел найти адекватное хореографическое воплощение, чему в немалой степени способствовала и балетная лексика. Не пренебрегая логикой музыкального развития, вопреки камерности замысла балетмейстер представил в своей композиции прообраз хореографического симфонизма.

В балете Дж. Ноймайера, напротив, на первый план выступает драматическая фабула. Хореограф проявляет себя как тонкий психолог. Сочетая в хореографической лексике элементы классики и модерна, дополняя движения свободной пластикой, балетмейстер достигает необычайного воздействия на зрителя. Можно утверждать, что танцовщики в балете Ноймайера в полной мере владеют исполнительским искусством, превращаясь в танцующего актера.

Литература

1. Бобровский, В. П. Программный симфонизм Шостаковича / В. П. Бобровский // Музыка и современность. Вып. 3. – М. : Музыка, 1965. – С. 32–67.

2. Ванслов, В. Джон Ноймайер и его «Пер Гюнт» / В. Ванслов // В мире балета. – М., 2010. – С. 209–215.

3. Голейзовский, К. Я. «Мимолетности» // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. – М. : ВТО, 1984. – С. 451.

4. Дельсон, В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В. Ю. Дельсон. – М.: Совет. композитор, 1973. – С. 65.

5. Егошина, О. Остановка трамвая / О. Егошина // Культура. – 2012. – 15 февр.

6. Костылева, Н. Трамвай «Желание» Теннеси Уильямса / Н. Костылева // Культура. – 2008. – 1 марта.

7. Крауклис, Г. В. Романтический программный симфонизм / Г. В. Крауклис. – М. : МГК, 1999.

8. Лопухов, Ф. В. Шестьдесят лет в балете / Ф. В. Лопухов. – М., 1966. – С. 296.

9. Мясковский, Н. Я. Статьи, письма, воспоминания / Н. Я. Мясковский. – Т. II. – М.: Совет. композитор, 1960. – С. 196.

10. Ноймайер, Дж. «Танец живет только в настоящем времени» / Дж. Ноймайер // Деловой Петербург. – 2009. – 19 нояб. – Интервью Игоря Шнуренко.

11. Орджоникидзе, Г. Ш. Мимолетности С. Прокофьева / Г. Ш. Орджоникидзе // Черты стиля С. Прокофьева. – М. : Совет. композитор, 1962.

12. Цветкова, Е. О. Отечественный балетный театр начала XX века: художественные универсалии / Е. О. Цветкова // Вопросы теории и истории музыки. – М. : МГИМ, 2000. – С. 56.

13. Интернет-ресурс: http://culture.akipress.org/news:9385.

Н. В. Парфентьева

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ИВАНА ГРОЗНОГО КАК ПРИМЕР ОТРАЖЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Художественный образ первого русского царя Ивана IV Грозного – один из наиболее востребованных в русской культуре и искусстве. Он выступает как яркая культурно-смысловая доминанта русского национального самосознания. Национальная идентичность, «русскость» образа царя базируется на таких архетипических основаниях как православная вера, мессианские идеологемы «Москва – Новый Иерусалим» и «Москва-Третий Рим», обожествление царской власти и легитимизация ее права на жестокое насилие по отношению к внешним и внутренним врагам Отечества. Под культурно-национальной идентичностью художественного образа Ивана Грозного автор понимает его соотнесенность с этими архетипами русской ментальности в связности и изменчивости. Идентичность мыслится в этом качестве как национально-историческое ядро на всех хронологических этапах его воплощения в творчестве. Укорененные в национальном сознании идеи народ раскрывает в образе Ивана Грозного в особом жанре народного творчества – исторических песнях, ри-

суя его грозным царем, стоящим на защите интересов государства в борьбе с внешними и внутренними врагами [8].

Образ первого русского царя прочитывается в памятниках народного фольклора как архетип грозного, но справедливого отца Отечества, не останавливающегося ни перед чем ради «Земли русской». Фигура царя овеяна воинской славой победителя и собирателя земель, присоединившего Казань, Астрахань и Сибирь.

В то же время этот образ – болевая точка национального самосознания. Средневековая религиозность, жестокость, трагичность личной жизни царя Ивана нанесли глубокую травму народному «коллективному бессознательному», укоренившись в его генотипе. Образ Ивана Грозного и его эпохи стал некоей фантомной болью, обостряющейся в переломные, наиболее трагические периоды русской истории.

Всплеск интереса образованных слоев общества к осмыслению личности и деяний Грозного отмечается в связи с опубликованием «Истории государства Российского» Н. Карамзина (1818–1824 гг.). В рамках темы особо отметим, что в трудах историков, включая современных, не прекращается полемический дискурс исторической оценки Ивана Грозного. Условно среди работ можно выделить труды: резко обличающие деяния царя (Н. Карамзин, П. Ковалевский, С. Веселовский, А. Кузьмин); напротив, восхваляющие его деятельность (Р. Виппер, И. Смирнов, С. Бахрушин, К. Кавелин, митрополит Иоанн, И. Фроянов); высоко оценивающие роль Грозного в созидании Российского государства, но и обличающие его деспотизм (В. Ключевский, С. Соловьев, С. Платонов, А. Зимин, В. Кобрин, Б. Флоря и др.).

Деятельность Грозного по укреплению государственной власти становится объектом непрекращающихся споров не только историков, но и политиков, представителей культуры и искусства, занимая центральное место в формировании национальной идентичности. Образ, обладая почти магической силой, обретает

новые характеристики благодаря исследовательской работе ученых. Выявляются такие грани этой талантливой личности, как деятельность в области литературы, публицистики, гимнографии и церковной музыки. Так, введены в науку и изучены авторские певческие циклы царя, посвященные Петру митрополиту и иконе Владимирской Божией матери (Леонид Кавелин, Н. Ф. Финдейзен, Н. С. Серегина, Н. П. Парфентьев, Н. В. Парфентьева).

Традиция презентации образа царя в русской музыке приобрела укорененность в музыкальных рукописях древнего периода. По подлинным рукописным источникам выполнены расшифровки их музыкального содержания [4]. Выявилось, что создавая свои циклы стихир в честь святителя Петра митрополита Московского и иконы Владимирской Божией матери, державный гимнограф воплотил в них древнейшие традиции древнерусского певческого искусства XI – XII вв., идущие из Византии. В этой связи проблема претворения образа Грозного и его эпохи в контексте поисков русской культурной идентичности требует новых подходов и представляется одной из важнейших.

В истории искусства, в том числе музыкального, обострение интереса к личности царя во многом обусловлено причинами идеологического и политического характера и совпадает с точками бифуркации исторического развития страны. Наиболее яркими периодами художественного воплощения образа государя определяются 60–90-е гг. XIX в., 30–40-е, а также 90-е гг. XX в. В музыкальном искусстве в XIX столетии к образу государя обращались А. Рубиншейн, В. Серов, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, в 30–40 гг. XX в. – С. Прокофьев, в 80–90-е – Р. Щедрин, С. Слонимский. В начале этого столетия уральским композитором С. Сиротиным была создана хоровая поэма для смешанного хора «Смерть Ивана Грозного» на слова Д. Самойлова (2003 г.) При этом личность, деяния и эпоха царя Ивана Грозного характеризуются в резко различающихся тонах.

Композиторы XIX в., вслед за писателями А. К. Толстым, И. И. Лажечниковым, Л. А. Меем, А. Н. Островским в художественном образе царя Ивана Грозного раскрывали средневековую жестокость, деспотизм, опору на опричников, предстающих в виде преступной организации. Такая трактовка совпадала с настроениями русского общества периода либеральных реформ Александра Второго и была тесно связана с исторической ситуацией. В общественном сознании Грозный олицетворял «мрачное средневековье», его методы искоренения боярской смуты осуждались. Достаточно вспомнить, что в работе М. Микешина «Тысячелетие России» в Великом Новгороде (1862) скульптурный образ царя отсутствует. Для элиты было очевидным, что Иван Грозный, разгромивший Новгород, не должен быть увековечен в этом городе. Так государь, благодаря которому Россия стала централизованным государством, обладающим сильным войском, огромной территорией и международным авторитетом, по сути создавший Россию, не был удостоен чести находиться в одном ряду с выдающимися людьми Отечества. Его личность старались вычеркнуть из исторической памяти[26]. Становится очевидным, что отбор второстепенных, а иногда и малозначительных для отечественной истории личностей для увековечивания в памятнике производился с учетом политических интересов правящей династии, мнения образованных кругов, иногда в угоду сиюминутным конъюнктурным соображениям.

Образ Ивана был исключен не только в памятнике М. Микешина, но неоднократно запрещался к показу на сцене. В опере А. Рубинштейна «Купец Калашников», (1879 г.) личность царя

[26] Показательно, что среди великих исторических деятелей нет места и первому московскому святителю митрополиту Петру, перенесшему церковную кафедру из Владимира в Москву и заложившему во времена Ивана Калиты главный собор Московского царства – Успенский. Этот святой пользовался огромным уважением и почитанием царя Ивана. Именно ему Грозный посвятил цикл стихир, воспевая как «Петра теплаго, заступника нашего и хранителя». Особенно парадоксальной ситуация становится, если вспомнить, что на памятнике присутствуют такие персонажи, как литовские князья Гедимин, Витовт и Кейстут; Марфа Борецкая, с упорством стремящаяся к независимости от Москвы и к переходу под власть Великого княжества Литовского и др.

раскрыта в духе осуждения его как деспотичного правителя. Несмотря на сценический успех, она была запрещена цензурой после двух исполнений (22 и 25 февраля 1880 г.) в правление Александра II, который через год был убит террористом (13 марта 1881 г.). В исторических условиях эпохи образ купца Калашникова, которого царь Иван Грозный отправляет на казнь, связывался с личностью революционера, народника-террориста И. Млодецкого. 20 февраля 1880, накануне премьеры оперы Рубинштейна, он стрелял в царского министра М. Лорис-Меликова и был казнен через два дня после неудавшегося покушения (в день премьеры, 22 февраля) [1]. Так как образ Ивана Грозного, отправляющего купца на казнь, мог ассоциироваться с императором, а образ Калашникова – с казненным террористом, опера была запрещена к показу. Через шесть лет, в 1889 г., уже в правление Александра III, ее постановка была возобновлена, но вновь после двух спектаклей запрещена. Негативный образ царя не устраивал обоих императоров, так как бросал тень на самодержца, будь он реформатором, «царем-освободителем» Александром II, или контрреформатором, значительно усилившим «административный произвол» Александром III.

Как видим, фигура Ивана Грозного, являясь смысловой доминантой русской истории и культуры, обладая почти магической властью, вносила в общество конфликт, заставляя его разделяться на противоборствующие силы. Со стороны обоих императоров, осуждавших жестокие деяния Грозного, существовала боязнь экстраполирования негативных сторон его правления на современность, на их собственную жесткую политику по отношению к террору. Несмотря на цензурные запреты, тенденция, осуждающего самодержавие Грозного, подпитывалась революционным состоянием общества, недовольного царизмом, жаждущего перемен. Произведения искусства, раскрывающего образ царя Ивана как деспотичного правителя и угнетателя, неизбежно спо-

собствовали сопоставлению деяний грозного царя с политикой современного самодержавного правления.

Наряду с такими, несколько упрощенными художественными решениями появились глубокие, психологически сложные образы царя, непревзойденные по силе художественного воплощения. Это статуя М. Антокольского «Иван Грозный» (1871) и живописный портрет В. Васнецова (1897) «царь Иван Васильевич Грозный». На высоком уровне находится художественный образ, данный поэтом консервативного направления А. Майковым в стихотворении «У гроба Грозного» (1887). Эти художественные воплощения образа царя объединены глубоким историзмом, проникновением в суть эпохи Грозного. Впервые осмысление его деяний представлено в контексте времени, полного средневековой жестокости, боярских заговоров, внутренней междоусобицы, страшных внешних нашествий и угроз. Царь предстает как великий государственный деятель, грозный отец народа, заступник перед лицом внутренних и внешних врагов.

Так, поэт А. Майков продолжил идею М. Ломоносова, который в «Оде на взятии Хотина» (1739) уподобил военную славу Петра Великого военным подвигам Ивана Грозного. Через полтора века, в 1887 г., А. Майков вновь сближает образы самодержцев, Петр у него – продолжатель дела Ивана. Поэт завершает свое творение сильным образом народной любви к царю, оклеветанному боярами и злобными иноземцами:

Услышится, как взвыл испуганный народ,
Когда возвещена царя была кончина,
Да! Мой день еще придет!
И сей народный вой над гробом властелина –
Я верую – в веках вотще не пропадет,
И будет громче он, чем этот шип подземный
Боярской клеветы и злобы иноземной...

Отметим, что А. Майков, наряду с М. Антокольским и В. Васнецовым, воплотил образ Ивана Грозного в духе народной традиции. Из композиторов к этому уровню приближается Н. Римский-Корсаков. В его творчестве образ царя предстает грозным и величественным.

На рубеже XIX и XX вв. Иван Грозный почти перестает интересовать российскую творческую элиту. В начале XX в. лишь в дореволюционном кинематографе осуществляются экспериментальные экранизации литературных и оперных творений предшествующего периода. Их трудно отнести к серьезным художественным достижениям. Во-первых, они вторичны, так как опираются на тексты литературных и музыкальных произведений 60–90-х гг. XIX в., во-вторых, в них отдается дань нарождающейся массовой культуре, в данном случае смакующей экзотические средневековые сюжеты. Отметим в этой связи историческую трагедию А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» в экспериментальной экранизации В. Гончарова и Я. Протазанова (1909), а также немой черно-белый фильм режиссёра А. Иванова-Гая как экранизацию оперы (!) Н. Римского-Корсакова «Псковитянка». Сама опера создана по пьесе Л. Мея с одноименным названием. Роль царя Ивана Грозного в фильме исполнил Ф. Шаляпин (1915) [5].

Авторы фильмов не могли создать полноценный образ Грозного, так как средства художественной выразительности немого черно-белого кинематографа были на начальной стадии развития. Эти фильмы носят характер экспериментальных опытов в историческом жанре. Художественная самостоятельность кино как отдельного вида искусства в тот период находилась в стадии зарождения.

Итак, в истории развития образа царя Ивана Грозного в XIX – начале XX в. прослеживаются две линии. Первая – обличительная, подчеркивающая его жестокость, своеволие и деспотизм, вторая – рисующая его радетелем за благо народа и отечества.

Наивысшими достижениями художественного воплощения образа становятся работы скульптора М. Антокольского, художника В. Васнецова, поэта А. Майкова. К ним приближаются оперы композитора Н. А. Римского-Корсакова. В следующий период слома исторической линии развития государства (революция 1917 г., гражданская война, становление Советской власти, индустриализация, коллективизация) образ Грозного отступает. Интерес к нему возрождается в наиболее трагический период Новейшей истории нашего Отечества. Он входит в культурное пространство в 30–40-е годы XX века, особенно в период Великой Отечественной войны. Оценка личности и деятельности царя претерпевает резкое изменение.

Это вызвано пересмотром идеологической парадигмы, последовавшим после разгрома оппозиции и укрепления власти И. В. Сталина. В сознании правящей элиты произошел переход от интернационалистских установок всемирного революционного процесса к новой идее укрепления суверенного государства, опирающегося на традиционные национальные представления о единовластии и социальной справедливости. Причинами подобного переосмысления стали, в том числе, подъем фашизма с его идеями расового превосходства и национальной исключительности, покорение Гитлером Европы, истребление Германией народов по национальному признаку, ее стремление захвата СССР и осуществления на его территории политики превращения населения в рабов немцев. Эти страшные вызовы привели к отказу от химеры мировой революции. В СССР стали строить «социализм в отдельно взятой стране», впрочем, не отказываясь от коммунистических идей. В годы Великой Отечественной войны народ сплотился вокруг главного локуса – Родины, ее защиты от иноземных захватчиков. Образ Ивана Грозного, разгромившего боярскую оппозицию и создавшего государственность, мощное войско, в этот период потребовался для олицетворения патриотической идеи, при-

давая ей глубину исторического обоснования. Вновь, как во времена Грозного, Отчизна оказалась в положении осажденной врагами неприступной твердыни (тогда истинного православия, теперь – коммунистических утопических идей «социальной справедливости», «несущих свет всему человечеству»). Мессианские идеологемы и в XVI и в XX столетиях послужили подъему духа народа в период испытаний, грозящих полным уничтожением государственности, порабощением иноземными завоевателями.

Итак, на фоне стремительно развивающихся грозных событий, советское искусство возвращается к образам отечественной истории. Народ, нация становится главным понятием, возникает резкий поворот к патриотической культуре, которая в корне отличается от революционной. Национальная идентичность, в которую включались все этнические группы СССР, конструируется как противостоящая западноевропейской, прежде всего, немецкой, грозящей угнетением. Отечество, которое прежде называлось «тюрьмой народов», теперь мыслится как великая держава с великой и славной историей. Чтобы поднять дух народа в трагические годы Великой Отечественной войны понадобилось обращение к подвигам великих предков-победителей: Александра Невского, Димитрия Донского, Кузьмы Минина, Димитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова. Историческая личность Ивана Грозного трактуется как смыслообразующий, стержневой образ для формирования идентичности народа.

Такое осмысление было подготовлено в период, предшествующий войне. В забытых произведениях 30–40-х гг. (повесть К. Шильдкрета «Розмысл Ивана Грозного» – 1938 г., роман-трилогия В. И. Костылева «Иван Грозный» – 1943–1947 и др.) утверждается концепция царя-реформатора, прогрессивного правителя, героя-военноначальника, идущая от М. Ломоносова, А. Майкова и продолженная А. Н. Толстым в драматической повести «Иван Грозный». Кульминационной точкой развития

в искусстве XX века стала киноэпопея С. Эйзенштейна и С. Прокофьева, в которой образ Ивана Грозного обретает значение доминантного символа национального самосознания.

Сознавая силу киноискусства при его воздействии на формирование национальной идентичности народа, И. Сталин инициировал создание фильма в 1941 году. В условиях войны, вызвавшей эвакуацию в Алма-Ату, работа над кинолетной заняла более пяти лет. Первая часть фильма вышла на экран в январе 1945 г., и была отмечена Сталинской премией, вторая часть не была принята цензурой и вышла на экран лишь в 1958 г., когда И. Сталин, С. Эйзенштейн и С. Прокофьев уже ушли из жизни.

Историческая кинолента «Иван Грозный» оказала большое влияние на формирование культурно-национальной идентичности советского народа. Эта задача продолжает осуществляться во времени, имея непреходящее значение для формирования великого исторического мифа в сознании россиян.

Кинолента уникальна. Она отражает творчество великих мастеров XX века С. Эйзенштейна и С. Прокофьева. В контексте исторических событий Великой Отечественной войны образ Грозного невольно вызывает аллюзии с образом И. Сталина.

Итак, в период создания С. Прокофьевым собственного концепта образа Ивана Грозного в музыке, существовала мощная историческая панорама художественного воплощения этой личности.

Отметим, что ряд современных отечественных и зарубежных ученых при исследовании музыки С. Прокофьева к киноленте «Иван Грозный» сосредоточились на историко-культурологической проблеме «художник и власть». Они решают ее на примере отношения Эйзенштейна и Прокофьева к советской России, опираясь на документальные материалы эпистолярного и мемуарного жанра, глубоко не касаясь теоретических проблем музыкального наследия композитора. Укажем труды, которые могут послужить для выявления идеологического контекста творчества С. Прокофьева. В этом ключе вы-

полнена монография современного американского исследователя С. Моррисона [7], работа О. Девятовой [2] и др. Темы раскрытия образа Ивана Грозного и его эпохи в музыке Прокофьева касается Т. К. Егорова в докторской диссертации, посвященной кинодилогии «Иван Грозный» С. Эйзенштейна в аспекте «эпохальных открытий звукозрительного кинематографа» [3]. Работа выполнена в проблемном поле синтеза искусств, без анализа воплощения национальных корней и формирования идентичности. Близко к проблеме подошел современный американский ученый Кевин Бартиг. В своей монографии он дает ряд убедительных примеров концептуальной близости решения С. Прокофьевым образа Ивана Грозного кучкистам, в особенности А. Бородину и Н. Римскому-Корсакову [6].

Итак, в современной науке обозначилась актуальная проблема анализа воплощения Прокофьевым образа Грозного как смысловой доминанты культурно-национальной идентичности. Однако изучения музыки С. Прокофьева к фильму в аспекте формирования культурной идентичности до сих пор не было предпринято.

Архетип идентичности мыслится как константное образование, сохраняющее преемственность в новой авторской стилевой трансформации С. Прокофьева. Решение задачи требует применения общенаучных, искусствоведческих, культурологических и исторических методов исследования, а также метода комплексного анализа музыкального произведения. Научные результаты могут быть получены благодаря новому аналитическому инструментарию: текстологическому структурно-формульному анализу и интертекстуальному методу выявления сущностных основ музыкальной идентичности, апробированных автором статьи в работах. Разработка аналитического инструментария исследования феномена помещена в проблемное поле синтеза искусств.

Так, исследование музыки С. Прокофьева к исторической киноленте «Иван Грозный» предполагает анализ взаимодействия композитора при ее создании с С. Эйзенштейном, с принципами его

режиссуры, операторской работы (монтажность), с его видением формы фильма как фуги, с поэтической основой литературного сценария, с такими приемами живописи, как пластика, символика цвета, наконец, – с его многочисленными рисунками и т. д. Необходимо также выявить исторические, а порой и идеологические причины обращения композиторов к образу, охарактеризовать общественно-культурный резонанс на их появление. Потребуется помещение проблемы в историко-культурный контекст.

В свете всего сказанного, претворение образа Грозного и его эпохи в музыкальном искусстве в контексте поисков воплощения русской культурной идентичности требует новых подходов и представляется одной из важнейших.

Решение задачи позволит впервые представить авторский концепт С. Прокофьева в его воплощении национально-культурной идентичности при раскрытии образа царя и его эпохи. Проблема раскрытия образа царя и его времени будет решена в контексте поисков русской музыкальной идентичности, ее структуры и генезиса, определения теоретических оснований ее осмысления и изучения на всем протяжении исторического развития художественного образа в музыкальном искусстве. В результате станет возможным оценить историко-культурное значение раскрытия в музыке образа царя С. Прокофьевым в ряду предшествующих выдающихся произведений XIX в. и последующих авторских решений XX в.

Решение задачи откроет дальнейшие пути исследования основных теоретических аспектов проблемы русской культурной идентичности в их взаимосвязи, даст целостное представление о важнейших событиях в истории русского музыкального искусства в контексте формирования национальной идентичности, дополнит современные научные представления об искусстве и духовной культуре России XVI-XX вв. в целом.

В результате такого подхода будет представлен конкретный музыкально-теоретический инструментарий формирования иден-

тичности в образе царя и его эпохи в контексте взаимодействия традиций и новаторства в авторском стиле композитора, выполнена презентация устойчивых музыкально-семантических формул идентичности в его композиторском стиле.

Феномен культурной-национальной идентичности будет раскрыт через опору на национальные знаменные истоки и фольклорные заимствования, через корреляцию с классическими принципами русской школы и с мировыми профессиональными тенденциями, в том числе современными С. Прокофьеву, а также в контексте преломления всех традиций в неповторимом авторском стиле композитора.

Литература

1. Баренбойм, Л. А. А. Г. Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 1–2 /Л. А. Баренбойм. – Л., 1957–1962.

2. Девятова, О. Сергей Прокофьев в Советской России: конформист или свободный художник? / О. Девятова // Человек в мире культуры. Региональные культурологические исследования. Электронный научный журнал. – Екатеринбург : УрГПУ, 2013. – № 2 (6). – Вып. 2. – С. 39–59.

3. Егорова, Т. К. Музыка советского фильма: Историческое исследование / Т. К. Егорова. – М., 1998. – 463 с.

4. Парфентьев, Н. П. Музыкально-гимнографическое творчество царя Ивана Грозного / Н. П. Парфентьев // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2014. – Т. 14. – № 1. – С. 51–59.

5. Пауткин, А. А. Иван Грозный: интермедиальность и трансформация образа / А. А. Пауткин // RUS-Revista de Literatura e Cultura Russia. – Т. 5. – № 5. – С. 12–18.

6. Bartig, K. «Composing for the red screen» / K Bartig. – Oxford University Press, 2013.

7. Morrison, S. The People’s Artist: Prokofiev’s Soviet Years / S. Morrison. – Oxford University Press, 2008.

8. Perrie, M. The Image Ivan the Terrible in Russian Folklore / M. Perrie. – Cambridge. 1987.

А. В. Самойлова

МУЗЫКА С. ПРОКОФЬЕВА К ФИЛЬМУ С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА «ИВАН ГРОЗНЫЙ»

(к вопросу конструирования феномена культурно-национальной идентичности)

Русский кинематограф обратился к образу Ивана Грозного ещё в начале XX века[27], однако именно шедевр С. М. Эйзенштейна, грандиозная киноэпопея «Иван Грозный», принадлежащая, к «эпохальным открытиям звукозрительного кинематографа» [8, с. 110], стала ключевым произведением искусства XX века в череде многочисленных художественных воплощений образа царя Ивана Грозного и его времени. Фильму было суждено стать темой непрекращающихся политических и искусствоведческих споров, которые продолжаются и по сей день. Оставляя в стороне идеологические вопросы, постараемся сконцентрироваться на художественном тексте картины и выявить в этом произведении комплекс средств выразительности, музыкальный инструментарий, воплощающий те культурные коды, которые оказались существенно важными при создании образа Ивана Грозного и его времени в контексте выражения русской национально-культурной идентичности. Под этим феноменом в художественном воплощении композитором образа Ивана Грозного и его времени понимаются «особенности авторского музыкального материала в их соотнесении с архетипическими основаниями русской музыкальной ментальности (знаменность, фольклоризм) при их корреляции с принципами русской музыкальной школы, с общеевропейскими традициями, с индивидуальным авторским стилем. Архетип национальной

[27]Среди фильмов начала XX века, связанных с образом Ивана Грозного и его эпохой, назовём: «Купец Калашников» (1908), «Выбор царской невесты», «Русская свадьба XVI столетия», «Ермак Тимофеевич», «Василиса Мелентьева и царь Иван Васильевич Грозный» (1911), «Царь Иван Васильевич Грозный» (1915) [10, с. 375].

идентичности мыслится как музыкально-историческое ядро на всех хронологических этапах его воплощения в композиторском творчестве» [3].

Музыка С. Прокофьева, написанная к фильму «Иван Грозный», в дальнейшем получила многочисленные версии для концертного исполнения, свидетельствующие о её самостоятельной художественной ценности и способности жить вне текста эйзенштейновского фильма (достаточно назвать знаменитую оратории, скомпонованную А. Стасевичем в 1958 году, который в своё время был дирижёром записи музыки Прокофьева на студии «Мосфильм»; балет Ю. Григоровича «Иван Грозный» на музыку С. Прокофьева в музыкальной редакции М. И. Чулаки; сценические версии исполнения музыки к фильму «Иван Грозный» под управлением В. Гергиева, В. Федосеева).

В отечественных работах, посвященных музыке С. Прокофьева к фильму «Иван Грозный» (В. Васина-Гроссман, Э. Фрид, И. Нестьев, Е. Шарова, М. Рахманова, М. Нестьева), представлен весь спектр тем, традиционных для исследований, посвященных советской музыке: история создания произведений, анализ музыкального текста, отношения художника и власти. Вопросы идеологического контекста творчества композитора рассматриваются в монографиях С. Моррисона и работе О. Девятовой (S. Morrison «The People’s Artist: Prokofiev’s Soviet Years», О. Девятова «С. Прокофьев в Советской России: конформист или свободный художник»). Среди исследований кинодилогии следует назвать работу Т. Егоровой «Музыка советского фильма: историческое исследование», а также монографию современного американского исследователя К. Бартига «Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film», посвященную работам С. Прокофьева для кино, в которой с музыковедческой позиции рассматривается эстетика и инструментарий советских кинорежиссёров, работавших с композитором.

Время правления и деятельность Ивана Грозного является объектом непрекращающихся споров историков, политиков, писателей, представителей искусства, занимая центральное место в формировании национальной идентичности. Претворение образа Ивана Грозного и его эпохи в музыкальном искусстве в контексте поисков воплощения русской культурной идентичности требует новых подходов и представляется одной из важнейших [4]. Актуальными являются проблемы, связанные с музыкальным творчеством царя [13, 14, 16].

Актуальность предлагаемой темы исследования обусловлена, прежде всего, тем, что среди значительного количества трудов о музыке С. Прокофьева к фильму «Иван Грозный», отсутствуют специальные научные работы, посвященные выявлению конкретного композиторского инструментария «конструирования» русской национально-культурной идентичности при воплощении образа царя и его эпохи в музыке.

Шедевр Эйзенштейна-Прокофьева представляет собой уникальный образец тончайшего визуально-музыкального контрапункта. Нам представляется логичным и естественным рассмотрение данного произведения в проблемном поле синтеза искусств, тем более что в контексте нашего исследования, помимо музыкального текста, существенно важными оказываются литературное наследие С. Эйзенштейна (его статьи, сценарии, записки к работе над фильмом), собственно визуальный кинематографический ряд и культурно-исторический контекст, в котором создавался фильм «Иван Грозный».

Положение кино в ряду других искусств в 1930-е годы было достаточно амбивалентно. Так, например, киновед О. Булгакова отмечает: «с одной стороны, оно объявляется “самым важным”, с другой – используется как наиболее современное и всеохватное средство не только массовой пропаганды, но и массового же распространения традиционных искусств (театра, музыки и литера-

туры), что, по сути, полностью отрицает природу кино как самостоятельного искусства» [6, с. 5].

Замысел грандиозной киноэпопеи родился у режиссёра Сергея Эйзенштейна ещё до Второй мировой войны, в 1930-е годы, когда страна искала свою идентичность и когда огромное значение на пути преобразования национальной традиции имел советский кинематограф. Новые изображения и новые звуки должны были стать символами коллективной идентичности, одновременно с этим выступая и как свойства личного опыта и воспоминания. Если раньше общий исторический опыт закреплялся и тренировался культами, то теперь фильм перенял эту функцию: «…место социальной практики заняли истории, рассказанные фильмами. Фильм перенял роль общины и насытил новую медиальную топографию смыслом, став не хранителем, а создателем коллективной памяти» [6, с. 144]. После модернистских экспериментов 1920-х годов постепенно намечается тенденция возвращения к старым национальным и имперальным символам, происходит «реабилитация русской национальной символики»[28] [там же, с. 133].

Кино как новая культурная доминанта формировалось в сложном взаимодействии многих факторов, в условиях радикального слома старой поэтики, ставшего следствием технической революции: «Появление звука неожиданным образом обострило дискуссию о неполноценности кино, потому что звук был понят не как дополнительный элемент, совершенствующий иллюзию реальности на экране, а скорее как её разрушитель. <…> В кино были отключены осязание, обоняние и вкус; глаз подвергался основной нагрузке, а ухо выступало заместителем всех остальных чувств, чтобы смягчить впечатление чувственно обедненной реальности» [6, с. 37].

[28]Так в фильме Сергея Эйзенштейна «Александр Невский» 1938 года предлагается стилизация традиционных русских ландшафтов – с церквами, теремками, снежными просторами, реками, озёрами, левитановской природой, в которой русские находят успокаивающую гармонию, а их враги – верную смерть.

Понимание изобразительного продукта как несамостоятельного приводило к особой роли звукового сопровождения. «Единство звукозрительного ряда» – эту свою фундаментальную мысль Эйзенштейн подчёркивал всегда, считая, что большинство из нас, слушая музыку, «видит» при этом перед собой некие пластические образы. Режиссёра поражала удивительная способность С. Прокофьева «слышать» в звуках пластическое изображение, – способность, которая позволяла ему создавать точнейшие музыкальные эквиваленты зрительной «картинки».

Долгий путь прошли Эйзенштейн и Прокофьев до их объединения в творческое содружество: Эйзенштейн постоянно искал «своего» композитора, а Прокофьев «своего» режиссёра. Процесс их совместной деятельности подробно описан в отечественной и зарубежной историографии, поэтому обратим внимание только на некоторые моменты.

В своей статье «Нежданный стык» С. М. Эйзенштейн утверждал принципиальное равноправие звука и изображения, предлагал не взятые по отдельности «я вижу» и «я слышу», но «я слышу глазами» и «я вижу ушами» = «я воспринимаю». Таким образом, по мысли Эйзенштейна, режиссёр должен был вести ухо так же, как он до этого вёл глаз, а слух утверждался не как акустический или физиологический, а как семантический феномен[29] [6, с. 42].

С одной стороны, режиссёр очень конкретно формулировал свои пожелания к музыке, давал композитору подробнейший хронометраж каждого эпизода, если он уже был снят. С другой стороны, ряд ключевых эпизодов снимались под уже готовую музыку. Именно таким способом были выполнены фрагменты фильма: «Клятва опричников», песня «Океан-море синее» для

[29]Любопытным свидетельством достигнутого С. М. Эйзенштейном равноправия изобразительного и звукового рядов, а также возможности виртуозной замены одного ряда другим стала трансляция фильма «Александр Невский» по британскому радио в 1943 году без как-либо заметных потерь, так как звук передавал «содержание» изображения.

Пролога (не вошли в фильм), колыбельная «Про бобра» и «Пляска опричников» (из второй серии)[30]. В своей знаменитой статье «ПРКФВ» Эйзенштейн пишет: «Мы с С. С. Прокофьевым всегда долго торгуемся – “кто первый”: писать ли музыку по несмонтированным кускам изображения, с тем чтобы, исходя из неё, строить монтаж, или, законченно смонтировав сцену, под неё писать музыку» [20, т. 5, с. 463].

Работа над киноэпопеей «Иван Грозный» растянулась на годы и, в сущности, осталась незавершённой из-за грубого вмешательства официальных властей, наложивших запрет на её продолжение. Режиссёр мечтал сделать фильм о царе – выдающемся политическом деятеле: «Нам хотелось поднять фигуру Грозного над случайно бытовыми чёрточками его характера и постараться уловить в человеке черты трагической величественности его исторической роли прежде всего. Отсюда и стиль картины, особенности поступи её темпа и ритмов, пение хоров и замечательная музыка Сергея Прокофьева, стремившиеся создать единое, монументальное целое с мощной фигурой московского царя <…>» [20, т. 1, с. 200]. Однако соприкосновение с одной из самых противоречивых и сложных личностей в отечественной истории вынудило постановщика погрузиться в мир потаённых психологических переживаний и душевных метаний человека, готового воспользоваться любыми средствами для сохранения своего единовластия. Замысел режиссёра был глубже апологетических либо обличительных тенденций: он касался путей, цены и смысла развития самой истории [8].

В 1942 году Эйзенштейн передал Прокофьеву детально разработанный план музыкально-лейтмотивной организации фильма под названием «Темник». Антитезой добра и зла в картине должны бы-

[30]В своей лекции режиссёр отмечал: «Но в работе с композитором возможно и обратное соотношение, когда нужно монтировать по готовой музыкальной фонограмме<…> В этом отношении очень сложная работа была сделана в цветовых кусках «Ивана Грозного». Музыка пляски опричников была записана заранее, под неё уже снимали и потом монтировали» [20, т. 3, с. 595].

ли выступить песня «Океан-море» и музыкальный номер «Клятва опричников», с создания которых и началась работа композитора над эпопеей. Однако радикальное изменение режиссёрского замысла в процессе его реализации заставило пересмотреть ключевые узлы, на которых держалась вся конструкция. В итоге, «Клятва опричников» была использована в другом месте и совершенно ином, чем планировалось ранее, контексте: музыка легла в основу сцены мнимого возведения на престол Владимира Старицкого, и не была использована композитором в обряде посвящения в опричнину. Кроме того, песня «Океан-море» – один из самых ярких и оригинальных музыкальных номеров партитуры «Ивана Грозного», – в фильм вообще не вошла, поскольку поступили цензурные указания изъять из первой серии картины пролог. Съёмки же третьей серии, в которой песня «Океан-море» должна была стать драматургическим центром и смысловой кульминацией, были запрещены. Колыбельная песня «Океан-море», которую поёт нянька маленькому Ивану, должна была стать одним из важнейших лейтмотивов фильма, поэтому Прокофьев одновременно написал два варианта: с голосом и оркестровый. По мысли режиссёра, эта тема воплощала собой историческую необходимость выхода России к морю – «сверхзадачу» государственной деятельности первого русского царя: «Идёт оркестровая репетиция одной из самых прекрасных его [Прокофьева] песен для Ивана Грозного – песни “Океан-море, море синее”, воплощающей мечты царя Ивана о выходе к морю <…>»[31] [20, т. 5, с. 468].

[31] «Идёт оркестровая репетиция одной из самых прекрасных его [Прокофьева] песен для Ивана Грозного – песни “Океан-море, море синее”, воплощающей мечты царя Ивана о выходе к морю. Долговязая фигура Прокофьева, по пояс скрытая плавными движениями смычков оркестрантов, кажется движущейся сквозь колышущийся ковыль.

Он наклоняется к отдельным из них и вслушивается в правильность ходов отдельных партий.

Попутно он мне шепчет, указывая то на одного из оркестрантов, то на другого, и я узнаю, что “вот этот играет струящийся по волнам свет… вот этот – перекаты волн… вот этот – простор… а этот – таинственную глубину…”. Каждый инструмент, каждая группа их берет в движении тот или иной отдельный аспект стихии океана, и все вместе воссоздают, а не копируют, вызывают к жизни, а не списывают с нее – и коллективно творят поразительный образ океана, необъятно разливающегося вширь и, словно конь копытами, бьющего прибоями, перекатывающегося валами бурь или безмятежно голубого, [с] невозмутимостью дремлющего в солнечных бликах, таким, каким он рисуется в мечте собирателю русской земли.

Согласно сценарию Эйзенштейна эта музыкальная тема, отмеченная строгой, аскетичной красотой, напоминающая по своему облику и интонационному строю древние русские былины, должна была появляться в узловых точках драматургии произведения: впервые в прологе картины в качестве колыбельной песни, которая воплощает мечту маленького Ивана о величии русского государства; затем в сцене его венчания на царство в Успенском соборе как символ готовности к великим свершениям; с неё же должна была начинаться вторая серия фильма. В третьей части картины тема «Океан-море» должна была появиться в сцене похода на Ливонию, сопровождая стремительное движение русской конницы к границе, и в финале картины, когда, по замыслу режиссёра, после битвы, словно заворожённый сходит к волнам царь Иван:

«Океан-море,
Море синее,
Море синее,
Море русское!».

Важнейшая национально-культурная идея эпохи Ивана Грозного «Москва – Третий Рим», связанная с темой единства государства Московского, глубиной и укорененностью его культурных традиций, была стержневой идеей сценария Эйзенштейна. В партитуре Прокофьева свой музыкальный эквивалент эта идея находит выражение через комплекс музыкальных тем, воплощающих образ Ивана Грозного (два лейтмотива царя – тема приближающейся грозы и лирическая тема Ивана, а также песня «Океан-море», к сожалению, не вошедшая в итоговую версию фильма). В картине царь дважды – в сцене «Помазания на царст-

---

Ибо голубизна его вод – это не только цвет неба, отразившегося в его просторах, но прежде всего мечта.

А дремлющие водные глубины не только скованные до времени силы природы, откуда в бурю вздымаются водяные массивы, но говорящая через них глубина чувств, также мощно подымающихся из недр народной души к чудесам подвигов на путях свершения этой мечты. И перед нами не олеографическая плоская «марина», не только стихийный и динамический образ подлинного океана, но образ гораздо более величественный, лирический в своей детской мечте и угрожающий в гневе своем – образ человека и ведомого им государства к необходимым им водным рубежам» [20, т. 5, с. 468–469].

во» и в сцене «У гроба Анастасии» – произносит знаменитую фразу: «Два Рима пали, а третий – Москва! – стоит. И четвёртому Риму – не быть!». В первом случае, согласно сценарию его речь должна была сопровождать песня «Океан-море» (в окончательной версии фильма речь произносится практически в полной тишине), во втором, слова царя сопровождает нарастающее звучание лейтмотива Грозного.

Ключевое положение среди них занимает тема «приближающейся грозы», которой открывается увертюра. Появление её в качестве своеобразного эпиграфа, предваряющего действие, подчёркивает драматургическую значимость темы в раскрытии концепции произведения. Трёхтактный одноголосный лейтмотив сочетает в себе величавость былинного сказа и строгую поступь знаменного распева и может вызывать ассоциации с эпическими темами других сочинений Прокофьева или «богатырскими» темами А. П. Бородина, что подтверждается выбором тональности B-dur, семантически связанной с героико-эпической образностью.

В то же время, мощное, тяжёлое унисонное звучание медных духовых (трубы и валторны) в среднем регистре, оттененное «вихревыми» пассажами струнных в высоком регистре, указывает на скрытую в теме разрушительную силу. Э. Фрид и К. Бартиг отмечают сходство этой темы с темой Ивана Грозного из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка»: такое же поступенное мелодическое движение унисона медных равномерными длительностями в объёме чистой кварты, сопровождаемое фигурациями струнных в высоком регистре. Совпадает даже начальный интонационный ход тем [1, с. 149].

Лейтмотив Грозного свободно трактуется композитором и как портрет царя, и как способ передачи чувств, и как выражение драматической идеи. Так, лейтмотив появляется в заключительной сцене первой серии «Александровская свобода», вторгаясь в

пение простого люда «Спаси, господи, люди твоя…», направляющегося к государю; он же завершает вторую серию фильма, подводя итог жестокой сцене убийства Владимира Старицкого.

Вторая тема, связанная с образом Грозного, выражает идеальное представление царя о будущем Московского государства. Широкая, по-русски распевная тема фактически является вариантом первого лейтмотива Грозного, его лирической версией, дополняющей первую тему. Впервые появившись в сцене свадебного пира, она достигнет кульминации в сцене «Палатка Ивана». Интересно, что созерцательная, эмоционально сдержанная мелодия, излагаемая струнными и деревянными духовыми в «светлом, чистом» A-dur на фоне волнообразного аккомпанемента низких струнных и арфы, так же, как и первый мотив Грозного, вызывает ассоциации с темой Ольги из увертюры к «Псковитянке» Н. А. Римского-Корсакова [1, с. 154]. Характерно, что эта лирическая тема Грозного отсутствует во второй серии фильма (если не считать фрагмента пролога, который был предназначен для первой серии), что само по себе формирует общее послание всей партитуры.

Важно отметить, что наряду с «чисто прокофьевскими» музыкальными материалами неотъемлемой частью звукового ряда фильма является также «неавторская» музыка, изначально запланированная в картине. Речь идёт о большом пласте традиционных песнопений православной церкви, звучащих на протяжении всего произведения, без которых невозможно получить полного представления о художественной концепции произведения[32]. Репертуар этих песнопений был намечен Эйзенштейном в первых же планах озвучивания фильма, а затем реализован двумя путями. Один путь – обработка Прокофьевым данного материала. Так, например, им бы-

[32] В связи с этим ценнейшие сведения для исследования предоставляет партитура полного текста музыки Прокофьева к «Ивану Грозному», подготовленная в 1997 году музыковедами М. Рахмановой и И. Медведевой совместно с немецким издательством «HansSikorsky» (Гамбург) и Музеем музыкальной культуры имени Глинки (Москва), а также аудиозапись 1998 года, выполненная по этой партитуре п/у В. И. Федосеева (Большой симфонический оркестр имени П. И. Чайковского, Государственная капелла имени А. А. Юрлова).

ла выполнена аранжировка фрагмента духовного концерта Дмитрия Бортнянского “Да воскреснет Бог” в сцене «Пещное действо»; в партитуру эпизода «Клятва опричников» включён тропарь «Спаси, Господи, люди Твоя»; представлен авторский вариант торжественного «Многолетия» в сцене коронации[33].

Второй путь – включение в звуковой ряд фильма фонозаписей традиционных песнопений в исполнении церковного хора, без внесения их в партитуру. К этой группе номеров относятся песнопения из сцен «Помазания на царство» – «Кирие элейсон» и «Херувимская песнь софрониевская» (переложение монастырского распева XIX века А. Кастальского), и «Болезни Ивана» – «Душе моя» (Кондак из великого покаянного канона св. Андрея Критского, поётся на 6-й глас обиходного распева) и «Многомилостиве Господи» (пение на молебне о здравии, 7-й глас обиходного распева). Музыка православной панихиды звучит в сцене смерти Анастасии – «Вечная память», «Со святыми упокой» (Кондак, глас 6-й), «Сам Един еси бессмертный» (Икос, глас 6-й, переложение М. Виноградова). В сцену «Оплакивания казненных бояр (митрополичья келья)» включены подлинные православные церковные песнопения: «Не рыдай Мене, Мати» (Задостойник Великой пятницы, композиция регента Фёдора Иванова, конец XIX – начало XX века) и «Уне тебе бяше, Иудо» (Стихира Великого Четверга, глас 7-й). Введение двух песнопений Страстной Седмицы в сцену оплакивания казненных бояр объясняется содержанием песнопений: в первом из них речь идёт о невинной жертве и воздаянии в будущей жизни; во втором – о каре, ожидающей предателя [16, с. 234].

Авторская прокофьевская музыка драматургически очень эффектно взаимодействует с «неавторским», православным песенным

[33] По словам М. Рахмановой с этим музыкальным эпизодом связан интересный факт. Его музыка является прокофьевской вариацией на мотивы разных традиционных вариантов этого песнопения, и после выхода фильма на экраны «Многолетие» получило широкое распространение в церковном обиходе, где и ныне, по свидетельствам современных московских регентов, фигурирует под названием «Многолетие Прокофьева».

материалом. Прежде всего, назовём сцену «Болезнь Ивана», в которой «тема “Иван умоляет бояр” вступает после интонационной подготовки в виде похоронного звона, кондака “Душе моя” и пения на молебне “Многомилостиве Господи”. Заупокойные песнопения в сцене “Смерть Анастасии” органично сплетаются с прокофьевскими темами болезни любимой жены Ивана и темой яда, подносимого коварной Евфросиньей Старицкой» [16, с. 235].

Фоном для развития основной драматургической линии киноленты становятся разнообразные историко-бытовые сцены (свадебный обряд, битва за Казань, пир опричников), опирающиеся на традиции народного творчества и русской классической оперы. Обращение к глубинным истокам русского фольклора ощущается во многих номерах прокофьевской партитуры: хорах «Туча чёрная» и «Пушкари», лирической теме, характеризующей Анастасию, и удалой песне опричника Фёдора Басманова. «Народные жанрово-интонационные истоки выявляются то в виде тонкой стилизации, то “процеженные” сквозь прокофьевско-индивидуальное видение, предстают в более концентрированном и осовремененном виде» [18, с. 224].

В документальном фильме 1998 года «Неизвестный Иван Грозный», подготовленном Госфильмофондом России в год 100-летия Сергея Михайловича Эйзенштейна, представлены интереснейшие материалы, не вошедшие в окончательный вариант фильма по цензурным соображениям: это и полная версия пролога к первой серии, и немногие, чудом сохранившиеся материалы, отснятые для третьей серии картины. Представлены в нём и некоторые вырезанные фрагменты из первой серии, эпизода «Взятия Казани», связанные с образами пушкарей Фомы и Ерёмы. При создании их характеристики композитор и режиссёр опирались на традиции русского народного театра – «раешника». Фома и Ерёма готовили для Ивана пушки к штурму Казани и участвовали во взрыве ханской столицы. Выпавшие сцены показывают

гнев царя, который не учёл, что свеча на ветру горит быстрее, чем в подземном подкопе и приказал повесить пушкарей. В драматических обстоятельствах «ярмарочные» рифмованные прибаутки в лубочном стиле превращаются в тихий смиренный плач: «Пропадай моя телега! Все четыре колеса…».

Влияние отечественной оперной традиции, пожалуй, ярче всего проявляется в сцене «Свадебного пира» (номера «Лебедь», «Величание»), продолжающей линию классических оперных обрядовых сцен из «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки, «Русалки» А. С. Даргомыжского, «Снегурочки» и «Царской Невесты» Н. А. Римского-Корсакова. В композиции сцены чередуются величальная «Как на горочке дубочки стоят» и хороводная песня «Плывёт лебедь белая», причём автор не использует цитирование народных песен, а создаёт свои, стилизуя их в духе древних фольклорно-песенных образцов.

Особое место в драматургии произведения принадлежит колыбельной песне боярыни Евфросиньи Старицкой. Царская тётка оказывается злейшим врагом Ивана, что подчёркивает и её музыкальный портрет: отрывистые звуки струнных sul ponticello, пронзительные трели, переходящие в лёгкий, змеящийся, временами неожиданно замирающий шелест. Но совершенно иного склада колыбельная песня «Про бобра» на народный текст, которую боярыня поёт своему сыну Владимиру. По замыслу авторов её колыбельная должна была сопоставляться с колыбельной песней «Океан-море» из пролога, выражая основной конфликт фильма – противостояние Грозного и бояр.

Для создания её первоначальной версии Прокофьев обратился к жанру протяжной песни (в отличие от «Песни про бобра» из оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, где песня решена в жанре хороводной). Следуя за исходным содержанием песни, композитор начинает её в неспешном равномерном движении с характерными для русской песни интонационно-мелодическими оборо-

тами и ладовой переменностью, на фоне плавного аккомпанемента. Выбор тональности h-moll кажется не случайным, если учесть, что колыбельная «Океан-море» написана в параллельном ему D-dur. Такое драматургическое сопряжение «Песни про бобра» указывает на её функцию «перевёртыша». Интересно отметить сходство гармонического приёма – смещение минорных тоник по большим терциям, используемого Прокофьевым в колыбельной Евфросиньи, с другой «перевёрнутой» колыбельной: песней, которую поёт пленённая Царевна Ненаглядная Краса Кащею Бессмертному в опере Римского-Корсакова.

Вышеупомянутая большетерцовая секвенция также используется Римским-Корсаковым при воплощении коварного плана Любаши с отравленным зельем в опере «Царская невеста», приводящего в конечном итоге к сумасшествию Марфы. Более того, как отмечают исследователи, сцена сумасшествия Евфросиньи, где колыбельная звучит искажённо, с резко деформированной мелодией, разорванной частыми паузами, перекликается с финалами обеих опер Н. А. Римского-Корсакова об Иване Грозном [1, с. 147].

В целом, музыка кинодилогии «Иван Грозный» явилась убедительным свидетельством глубинности национальных истоков творчества Прокофьева (в отсутствии которых его неоднократно необоснованно обвиняли). Гармоничное слияние традиционных и новаторских приемов письма в партитуре композитора убедительно доказывает наличие преемственных связей с традициями русской классической школы.

Лейтмотивная для русской культуры и истории идея «Москва – Третий Рим» как понимание национально-культурной уникальности и духовной самобытности России, ставшая семантическим ядром картины Эйзенштейна, в партитуре Прокофьева находит своё выражение через комплекс музыкальных тем, характеризующих царя и его мечты о величии отечества.

Авторская концепция воплощения национально-культурной идентичности Прокофьева опирается на древнерусскую традицию как основу формирования национальной идентичности в музыке. В раскрытии образа царя и его эпохи явственно прослеживаются реминисценции и аллюзии на глубинные архетипические основы национального музыкального языка. Основные его компоненты – знаменность и фольклоризм – становятся важнейшими в арсенале композиторских средств, с помощью которых С. Прокофьев «конструирует» национально-культурную идентичность в музыке к фильму.

Литература

1. Bartig K. Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film. – Oxford university press, 2013.

2. Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. New York: Oxford University Press, 2008.

3. Parfentieva N. V. Image of Ivan the Terrible in creativity of the composers: on question of national identity in musical art // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences, 2016. 8, p. 1903–1909.

4. Parfentyev N. P., Parfentyeva N. V. Ivan the Terrible's Stichera: The Idea of Russia's Spiritual Elevation [Стихиры Ивана Грозного: идея духовного возвышения Российского царства] // Quaestio Rossica. – 2016. – Vol. 4. – № 1. – P. 137–156. DOI 10.15826/QR.2016.1.146.

5. Slobin M. The Steiner Superculture // In Global Soundtraks: Worlds of Film Music. MiddletownUniversityPress, 2008.

6. Булгакова, О. Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств / О. Булгакова. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 320 с.

7. Девятова, О. Сергей Прокофьев в Советской России: конформист или свободный художник? / О. Девятова // Человек в мире культуры. Региональные культурологические исследования. Электронный научный журнал. – Екатеринбург: УрГПУ. 2013. – № 2 (6). – Вып. 2. – С. 39–59.

8. Егорова, Т. К. Музыка советского фильма: историческое исследование: дис. д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Т. К. Егорова. – Москва, 1998. – 463 с.

9. Козлов, Л. Произведение во времени. Статьи, исследования, беседы / Л. Козлов. – М. : Эйзенштейн-центр, 2005.

10. Мутья, Н. Историзм и личность правителя в отечественном искусстве XIX – XX вв. / Н. Мутья. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2010. – 492 с.

11. Нестьев, И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / И. В. Нестьев. – 2-е перераб. и доп. изд. – М. : Совет. композитор, 1973.

12. Нестьева, М. И. Сергей Прокофьев / М. И. Нестьева. – Челябинск: Аркаим, 2003. – 232 с.

13. Парфентьев, Н. П. Музыкально-гимнографическое творчество царя Ивана Грозного / Н. П. Парфентьев // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2014. – Т. 14. – № 1. – С. 51–59.

14. Парфентьева, Н. В. Стихиры «на подобен» царя Ивана Грозного в честь Владимирской иконы Пресвятой Богородицы / Н. В. Парфентьева, Н. П. Парфентьев // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2015. – Т. 15. – № 4. – С. 83–99.

15. Парфентьева, Н. В. Стихиры «на подобен» царя Ивана Грозного в честь святителя Петра, митрополита всея Руси / Н. В. Парфентьева, Н. П. Парфентьев // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2014. – Т. 14. – № 1. – С. 60–73.

16. Рахманова, М. Вторая жизнь партитуры / М. Рахманова // Музыкальная академия. – № 2. – 2000. – С. 230–236.

17. Фрид, Э. Музыка в советском кино. звук и музыка как элементы кинопоэтики: из истории сов. киномузыки: опера и кино / Э. Фрид. – Л. : Музыка, 1967.

18. Шарова, Е. Музыка С. Прокофьева к фильму «Иван Грозный» / Е. Шарова // Из истории русской и советской музыки: сб. ст. / сост. М. С. Пекелис, И. А. Гивенталь. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 218–233.

19. Шумилина, О. А. О тематических связях музыки С. Прокофьева к кинофильму «Иван Грозный» с духовным концертом эпохи классицизма / О. А. Шумилина // Музичне мистецтво. – Вип. 11: [зб. ст.]. – Донецьк : Юго-Восток, 2011. – С. 94–100.

20. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения в шести томах / С. М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964–1976.

Б. Б. Бородин

ФОРТЕПИАНО И С. ПРОКОФЬЕВ
(размышления по прочтении «Автобиографии» и «Дневника» композитора)

Когда в заголовке имя композитора сопрягается с названием инструмента, то читатель вправе предположить, что предлагаемая его вниманию публикация посвящена или обзору фортепианного наследия соответствующего автора, или анализу его исполнительской деятельности. Данная статья преследует иную цель: это попытка определить характер и степень воздействия культуры фортепиано на становление индивидуального стиля С. Прокофьева, повод поразмышлять о роли инструментального фактора в творческом процессе композитора, получившего академическое образование музыканта-исполнителя.

Композиторское творчество и инструментальная сфера связаны друг с другом. Наиболее органично эти две области объединены в личности композитора-исполнителя. Г. Г. Нейгауз в статье о С. С. Прокофьеве писал: «В наше время, когда так много композиторов, не умеющих исполнять, и еще больше исполнителей, совершенно не умеющих сочинять, фигура большого композитора-исполнителя, в котором гармонично сочетались бы оба эти дарования, приобретает особую значимость» [9, с. 441]. Думается, что в XXI столетии такое счастливое соединение видов деятельности стало ещё большей редкостью. Уровень владения тем или иным инструментом, знание его звуковых и технических возможностей в какой-то мере сказывается на созидательном потенциале музыканта в целом. Р. К. Щедрин, получивший, как известно, основательную фортепианную подготовку, разделил современных композиторов на два вида: «Одни – рисовальщики, которые не слышат, как произведение будет звучать. <…> Другие – это те, кто сочиняет музыку в зависимости от степени своей

технической оснащенности во владении фортепиано. <…> Причем играют они очень слабо, скажем так, и в медленном темпе. Вот эта замедленность начинает выдаваться за некую эстетическую программу» [19, 2]. Высокая инструментальная культура композитора дарует ему свободу творчества, подсказывает пути для адекватного воплощения своих идей посредством инструмента. Но, с другой стороны, музыкант, проходящий академическую исполнительскую школу, подвергается такому мощному воздействию традиционных установлений, которое не может пройти для него бесследно.

Образование определяется как «процесс и результат усвоения человеком навыков, умений и теоретических знаний» [2, с. 468]. Образование профессионального инструменталиста сопряжено не только с изучением теоретических основ и истории музыки, но, в значительной мере, с многочасовыми занятиями на инструменте, с формированием прочных технических навыков и с практическим освоением широкого и разностильного репертуара. В идеале, результатом этого процесса является универсальность профессионального сознания музыканта-исполнителя, призванного достоверно актуализировать для слушателей музыку прошлого и настоящего, следуя «поверх барьеров», обозначаемых на страницах истории культуры между художественными эпохами и направлениями.

Содержание термина профессиональное сознание, как его определяют психологи, «включает в себя систему осознанных профессионально-необходимых обобщенных и оперативных знаний о целях, средствах, планах и программах профессиональной деятельности, об объектах и субъектах профессионального взаимодействия, о параметрах и нормах оценки эффективности профессиональной деятельности» [3, с. 309]. Таким образом, структура понятия характеризуется наличием трёх компонентов: гносеологического, практического и аксиологического.

Специфику гносеологического компонента профессионального сознания музыканта-исполнителя хорошо передают слова Г. Г. Нейгауза: «Я представляю себе всю музыку, сложившуюся веками, как грандиозное “генеалогическое древо” с его бесчисленными ответвлениями, где властвуют законы наследственности, не совсем точно именуемой “традициями”, а также законы борьбы против этих традиций» [10, с. 205–206] . Зрелый интерпретатор, формируя свой репертуар, выбирает круг созвучных ему авторов и любимых произведений, но в период своего становления он просто нуждается в обширном спектре впечатлений и должен быть открыт для постижения самых различных, иногда даже взаимоисключающих, явлений. Здесь справедливы слова Ф. Бузони: «Чем больше средств имеется в распоряжении художника, тем больше он найдёт им применения» [20, с. 105].

Что же касается практического компонента – непосредственно инструментальной стороны, то у вышколенных пианистов всегда наготове целый арсенал «динамических стереотипов» общения с инструментом, накопленный долголетней выучкой и, вдобавок, обогащённый изученным репертуаром. Не случайно в фортепианных произведениях композиторов-пианистов порой встречаются непроизвольные «фактурные цитаты» из некогда выученных чужих произведений. «Творящая рука» музыканта, подчиняясь слуху и соприкасаясь с рельефом клавиатуры, сформировала определённые последовательности, фактурные модели, в которых эти закономерности получают звуковое и пластическое выражение. Постепенно в коллективной практике общения с инструментом сложились привычные паттерны, так называемые «общие формы движения», занимающие значительное место в техническом развитии инструменталиста. Повсеместная распространенность формульных последовательностей позволяет предположить, что в них зафиксированы некие объективные принципы, фундаментальные закономерности мышления в звуках, свой-

ственных конкретному историческому периоду, или, по крайней мере, запечатлен опыт нескольких поколений музыкантов.

Для пианиста-профессионала сам инструмент и его клавиатура являются дополнительным фактором, удерживающим его в рамках традиции. Стандартный порядок чередования клавиш стабилизировался к концу XVII века – ко времени утверждения темперированного строя, и в рисунке клавиатуры словно бы материализовались господствующие нормы европейского музыкального языка[34]. Клавиатура фортепиано – такой же естественный продукт развития музыкальной мысли, как и сама европейская система организации звуков. Не случайно, все попытки усовершенствовать клавиатурную топографию (например, «хроматические» клавиатуры, террасообразная клавиатура Янко) не имели успеха, подобно тому, как искусственный язык эсперанто не смог заменить исторически сложившиеся языки.

Осознание ценности музыкального искусства и связанных с ним атрибутов, то есть формирование аксиологического компонента, у музыканта-исполнителя происходит во многом в процессе освоения выбранной специальности, установления глубоко личного контакта со своим инструментом, бережное отношение и любовь к нему, к его звуковому миру и ко всем его особенностям. Поэтому трудно представить, чтобы композитор, прошедший основательную академическую фортепианную школу, предпослал бы своему произведению такие рекомендации, как П. Хиндемит к Рэгтайму, завершающему сюиту «1922»: «Забудь обо всём, чему тебя учили на уроках фортепиано. Не раздумывай долго о том, четвёртым или шестым пальцем ты должен ударить dis. Играй эту пьесу стихийно, но всегда строго в ритме, как машина. Рассматривай рояль как интереснейший ударный инструмент и трактуй его соответствующим образом» [цит. по: 8, с. 279]. Однако

[34] Еще более наглядным примером такого прямого воздействия можно считать «готовую» клавиатуру аккордеона и баяна, содержащую основные гармонические функции.

концертирующий пианист, если уж он взялся за эту пьесу, прочтя такое пожелание автора, постарается всё же его выполнить.

Сделаем предварительный вывод: систематические профессиональные занятия на инструменте, изучение классического репертуара формирует определенный тип музыканта, обладающего развитыми исполнительскими навыками, преимущественно ретроспективным музыкальным тезаурусом и профессиональным сознанием, тяготеющим к универсальности. Композитор, воспитывавшийся ещё и как исполнитель-инструменталист академического направления, получает в результате своего обучения такую мощную «прививку» здорового консерватизма, которая вполне способна оберегать его в дальнейшем от крайних, порой разрушительных форм новаторства.

Рассмотрим приведённый тезис с позиций становления творческой индивидуальности С. С. Прокофьева и результатов его деятельности.

Впечатления детства во многом предопределяют судьбу будущего профессионала. Детство Прокофьева было счастливым и в житейском, и в профессиональном смысле. Звуки рояля сопровождали его с самых ранних лет: «От рождения я слышал Бетховена и Шопена»,– повествует он в «Автобиографии» [12, с. 18]. Более того, далее он замечает: «Когда мать ждала моего появления на свет, она играла до шести часов в день: будущий человечишка формировался под музыку» [там же]. Первые непосредственные контакты с фортепиано проходили во время занятий матери. Ежедневный ритуал разыгрывания начинался с упражнений Ганона и этюдов Черни, и в это время ребёнку позволялось выстукивать свои эксперименты на свободном участке клавиатуры. Как же тут не предположить, что диатонические конструкции экзерсисов запечатлелись в музыкальной памяти малыша и впоследствии, хотя бы в какой-то мере, повлияли на особенности его музыкального развития.

Познание инструмента и первоначальные навыки общения с ним формировались на основе слуховых впечатлений. Мать считала главной своей задачей «поддержать в ребёнке интерес к музыке» [12, с. 30]. Залогом успехов в профессиональном направлении была живая любознательность и иногда по-детски наивная тяга к внешним атрибутам взрослого музыканта. В «Автобиографии» приводится сценка, когда мальчик, ещё не зная нотной грамоты, принёс матери листок бумаги, на котором было изображено нечто, отдалённо напоминающее нотный текст, и заявил: «Вот я сочинил рапсодию Листа» [12, с. 21]. Все изучаемые пьески проходили строгий материнский отбор и обсуждались совместно с сыном. Поэтому у него «рано развилась самостоятельность суждений, а умение хорошо читать ноты и знакомство с большим количеством музыки помогали легко разбираться в произведениях» [12, с. 30]. И это очень важный момент, обусловивший в дальнейшем уверенность в себе и независимость взглядов молодого музыканта, которая подверглась проверке на прочность в консерваторские годы. Есть все основания констатировать, что в детстве у Прокофьева был заложен прочный фундамент профессионального сознания в органичном единстве всех его компонентов – гносеологического, практического и аксиологического.

Во время учёбы в консерватории рояль оставался для него и объектом изучения, и средством познания музыки. И здесь вновь следует отметить, что пианистические занятия и овладение композиторским мастерством дополняли друг друга, о чём убедительно пишет Т. И. Евсеева: «Самобытные достижения в области сочинения музыки обогащали и формировали пианизм музыканта, и наоборот – находки в исполнительстве преломлялись в фактуре прокофьевских произведений» [6, с. 7]. Важнейшим, определяющим направление развития фактором являлся репертуар, освоенный Прокофьевым в классах А. А. Винклера и А. Н. Есиповой, включавший преимущественно произведения классико-

романтического направления. Только за первое полугодие занятий с Винклером, помимо необходимых гамм, упражнений и инструктивных этюдов[35], были пройдены «четыре сонаты Бетховена и ряд фуг Баха» [12, с. 140]. В «Дневнике» также отмечается работа над бетховенским Концертом c-moll. Сочинения романтиков представлены Сонатой fis-moll, Токкатой и «Сновидениями» из ор. 12 Шумана, Сонатой Грига, Рапсодией g-moll Брамса, этюдами Шопена и Рубинштейна. Молодого пианиста увлёк Концерт Римского-Корсакова, который он впоследствии (11 февраля 1920 года) исполнил в Карнеги-холл в американском турне. Позднее в «Автобиографии» Прокофьев высоко оценил исключительную добросовестность своего первого консерваторского педагога и признавался: «Наконец-то на меня наложили узду: до сих пор я играл всё, что угодно, но всё в достаточной степени небрежно и пальцы держал прямо, как палки; Винклер потребовал, чтобы я играл аккуратней, пальцы держал округло и ставил с точностью» [12, с. 190].

В классе А. Н. Есиповой репертуарная политика не претерпела изменений. Напутствуя своего ученика, уезжавшего на летние каникулы, Анна Николаевна советовала ему: «Играйте летом, я вам даю играть летом классиков: Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена. Играйте классиков» [13, с. 82]. В барочном разделе его программ к фугам Баха, по совету С. И. Танеева, добавилась собственная транскрипция Прелюдии и фуги Букстехуде. Пополнился список произведений классиков: вариации и Соната C-dur Моцарта, 32 вариации и сонаты Бетховена (в том числе такие масштабные как ор. 53 и ор. 111)[36]. Под руководством Есиповой велась работа над Концертом Грига, Первым концертом и «Русским скерцо» Чайковского, Второй сонатой и Полонезом As-dur Шопена, а также

[35] В «Дневнике» имеется следующая запись о Винклере: «Он очень хорошо учил меня гаммам и этюдам» [13, с. 61].

[36] Будучи в классе А. Н. Есиповой, Прокофьев намеревался начать работу даже над Сонатой ор. 106 [см.: 13, с. 261].

Сонатой h-moll Листа. О последнем произведении в «Дневнике» говорится: «с удивительной ясностью представилось, что именно эту сонату я должен выучить и сыграть на экзамене: это как раз мой стиль, и ни в чём другом, как в этой сонате, я смогу показать себя во всей своей силе!» [13, с. 157]. Из листовских транскрипций были пройдены увертюры Вагнера к «Мейстерзингерам» и «Тангейзеру» (эта обработка вошла в дипломную программу); намечалось также включение в репертуар «Мефисто-вальса». Читателя «Дневника», разделяющего общераспространённое мнение об антиромантизме Прокофьева, вероятно, удивят такие признания как: «Вся душа моя лежала к Листу» [13, с. 158],– или: «Шопена играю с чрезвычайным увлечением» [13, с. 685].

С не меньшим увлечением изучались новинки фортепианной литературы: сонаты, поэмы и этюды Скрябина, Соната e-moll Глазунова, сказки Метнера. Примечателен факт исполнения Прокофьевым на «Вечерах современной музыки» Трёх пьес (op. 11) Шёнберга. К ним пианиста привлекло профессиональное любопытство, и он постарался найти свой ключ к незнакомому стилю. Вот как об этом повествуется в «Дневнике»: «При полном отсутствии музыки в них было подобие намёков на какое-то настроение. Я решил вывести их на этом настроении. <…> Когда я заиграл, то публика стала слушать очень внимательно, как “настоящую музыку”. Действительно, мне удалось создать в начале пьесы какое-то выдержанно-мрачное настроение с оттенком дикости и жалобы. Так длилось две страницы. В зале кто-то засмеялся. Потом ещё и ещё. Поднялся шум. Вторая пьеса была короткая и громкая, и заглушила шумы в зале. Но когда я её кончил, в зале стоял страшенный гам и хохот. Единственно, что немного спасло Schönberg'a, это мой серьёзный вид и внимание, с которым я его играл. И странная вещь, я так прислушался к его фальши, что перестал чувствовать её, и пьесы казались мне самыми благонамеренными; даже если бы какой фальшивый аккорд подменили

консонирующим, то именно этот консонанс показался бы мне фальшью» [13, с. 158–159].

Подводя итог обучения у Есиповой, следует согласиться с Т. И. Евсеевой, что, при всём авторитете педагога, «Прокофьев оставался “учеником собственных идей”» [6, с. 10]. Он критически оценивал влияние своего профессора и заявлял: «Есипова принесла мне гораздо больше вреда, чем пользы, отодвинув меня от эстрады и много отбив у меня любви и желания к инструменту» [13, с. 226]. Но, тем не менее, та же Евсеева совершенно справедливо отмечает, что он приобрел в классе Есиповой важнейшее качество: «внутреннюю потребность к художественной законченности интерпретации как в целом, так и в деталях» [6, с. 10]. Частью прокофьевского пианизма стали и технические принципы Анны Николаевны. По наблюдению исследовательницы, «в фактуре сочинений композитора, созданных в консерваторские годы, есть приёмы, заимствованные из технических упражнений Есиповой, например, аккордовые пассажи, исполняющиеся так называемой приготовленной пальцевой "формочкой" в Третьей сонате» [6, с. 11].

В процессе занятий Прокофьев нашёл свою эффективную методику работы над произведениями, которая отвечает самым прогрессивным теоретическим положениям современных методистов. В «Дневнике» он раскрывает «психотехнику» изучения полифонии: «…я всё боялся, что собьюсь на Бахе. Но тут пришла отличная мысль: я твёрдо запомнил три места в фуге, откуда я могу безошибочно начать в любой момент, если собьюсь. Потом стал делать “репетицию”: нарочно сбиваясь и импровизируя в стиле Баха, подходя к тому или другому месту. Так как эту фугу знают мало, то я при искусной импровизации мог сбиваться совершенно безнаказанно. Это меня вдруг успокоило, и я решил, что бояться нечего. Надо только сосредоточиться на музыке при выходе на эстраду и не обращать внимания на обстановку» [13,

424]. Аналитический ум Прокофьева позволил выработать наиболее подходящий именно ему способ учить произведения наизусть. 27 марта 1913 года он записывает: «Играть вещи наизусть – моя слабая сторона. Сегодня у меня гениальная идея как учить наизусть, чтобы никогда не сбиваться и иметь вещь крепко в памяти. Когда вещь много раз сыграна по нотам, надо постараться припомнить её всю без рояля, представляя себе музыку параллельно с тем, как она написана, т. е. вспоминая ушами музыку, а глазами ноты. Делать это надо медленно и кропотливо, детально представляя себе каждый такт. Это первая стадия. А вторая стадия: надо так же припомнить всю музыку, а глазам представлять не ноты, а клавиатуру и клавиши, которые производят данную музыку. Переход от первой стадии ко второй довольно труден, потому что, сколько ни стараешься представить себе клавиатуру, а перед глазами рисуются ноты... Но как только удаётся усвоить в памяти клавиши параллельно с музыкой, так можно считать обеспеченным, что вещь твёрдо выучена наизусть, ибо в воспроизведении её принимают совместное участие все три памяти: музыкальная, зрительная и пальцевая; каждая упражнялась порознь – теперь все три соединяются вместе» [13, с. 369]. В дальнейшем методика была усовершенствована при работе над Сонатой Шопена: «Я учил по моему способу сонату Шопена наизусть, представляя в голове сначала ноты, потом клавиатуру, затем делая в голове *гармонический анализ* (впрочем, это лучше делать прежде, а не после). Способ с непривычки утомителен для головы, но представляется безусловно верным» [13, с. 393] (курсив мой. – *Б. Б.*)[37].

Эти рациональные способы работы очень помогли Прокофьеву в период его наиболее активной концертной деятельности, который приходится на 1918–1939 годы. В начале этого пе-

[37] Эта методика «мысленной игры» близка рекомендациям И. Гофмана. Сравните, например, с: [5, с. 106].

риода он постоянно расширял свой репертуар, куда, кроме собственных произведений, вошли: Французская сюита № 5 Баха, Соната № 28 и Три контрданса Бетховена, Баллада № 3, ноктюрн, мазурка, вальс и этюды Шопена, Большая соната Чайковского, отдельные номера из «Фантастических пьес» (ор. 12) Шумана и «Картинок с выставки» Мусоргского, прелюдии Рахманинова (d, g, gis), прелюдии, поэмы и этюды Скрябина, пьесы Бородина, Лядова, Римского-Корсакова, Глазунова, Метнера, Мясковского. Готовилась, но публично не исполнялась Вторая соната Мясковского. Из «старых запасов» в концертных программах наиболее часто появлялась Соната fis-moll Шумана. В «Дневнике» этих лет встречаются такие примечательные записи: «Поигрывал на рояле 3-й Концерт Рахманинова, который мне вдруг очень понравился, да последние сонаты Скрябина, поминая безвременную кончину славного автора» [13, с. 561]. Или: «С увлечением учу три прелюда Рахманинова и кое-что из Скрябина, не очень страшное, чтобы не испугать американцев» [13, с. 744]. Свою игру пианист всегда оценивает по «гамбургскому счёту», не доверяя музыкальным критикам, о которых он, порою, был не очень высокого мнения. В «Дневнике» читаем следующую инвективу в их адрес: «Но всё-таки ослы критики: я в Бахе вместо семи частей играл пять, а в финале Сонаты Шумана выкупировал почти половину. Ни один не заметил» [14, с. 45].

С расширением репертуара совершенствуется и пианизм. И здесь неожиданно примером оказывается искусство Рахманинова, с которым Прокофьева неоднократно сводила гастрольная судьба. Вновь обратимся к записи из «Дневника»: «Один-два часа в день играл на рояле, готовя программу для Америки и стараясь сделать мою игру как можно аккуратней: чтобы ни одна нота не была взята случайно. Не скрою, что, слушая Рахманинова, мне пришла идея об этой аккуратности, и в этом я вижу путь моего дальнейшего усовершенствования в игре на рояле. Это очень

опасный путь для тех, у кого недостаточно природной жизни в игре, он может засушить, но, я думаю, мне нечего бояться сушки» [14, с. 114]. Углублённая работа даёт результат, и Прокофьев с удовлетворением отмечает: «Музыкальная память моя, тренируемая концертами, несомненно, развивается» [14, с. 79].

Профессиональное сознание концертирующего пианиста, имеющего довольно обширный репертуар, не позволяло Прокофьеву замыкаться в стилистических рамках исключительно собственного творчества. В этом плане показательны его разногласия с Дягилевым и Стравинским, о которых сообщается в заметке от 7 мая 1920 года: «Я страшно был счастлив снова быть в компании Дягилева и Стравинского, хотя это не мешало во многом расходиться и с остервенением пикироваться, когда они признавали только ярко-национальную музыку и отрицали Скрябина как композитора и оперу как форму» [14, с. 99]. Через три дня ситуация повторилась: «Когда же я сыграл им “Сказку” Ор. 8 Метнера и хотел играть Скрябина, то и Дягилев и Стравинский стали хором ругаться, а я сказал им, что у них узкая и эмигрантская точка зрения, на что Дягилев возразил, что пушка от того и пушка, что бьёт по узкой линии!» [14, с. 100]. Оппоненты Прокофьева видели в своей позиции не эстетическую односторонность, а, напротив, целеустремлённую направленность. Прокофьев же, вероятно, чувствовал, что для него период «Бури и натиска» уже заканчивается и творческая энергия постепенно входит в более спокойное русло. Весьма символично, что композитор нашёл понимание своему состоянию у коллеги именно по исполнительскому цеху: «Заходил Рубинштейн[38]. Играл ему сонату Мясковского, которая понравилась, но не очень. Мои “Бабушкины сказки” понравились чрезвычайно. “И как просто!”– сказал он. Я сказал, что считаю, что я кончил идти вперёд в смысле искания новых путей. Рубинштейн очень обрадовался и воскликнул: “Это

[38] Артур Рубинштейн (1887–1982) – выдающийся пианист.

отлично! Поверьте мне, я заметил, что когда композитор решает, что он остановился, то только тогда он попадает на свой новый путь”» [14, с. 83].

И. В. Нестьев, анализируя отклики американской прессы на концерты Прокофьева, приходит к обобщению, что «большинство рецензий не отличалось профессиональной серьёзностью. <…> О прокофьевском пианизме писали как о механической игре, лишённой градаций: “Стальные пальцы, стальные запястья, стальные бицепсы, стальные трицепсы… Это звуковой стальной трест”» [11, с. 185–186] . Действительно, Прокофьев-лирик далеко не сразу был услышан современниками. О том, что ему не было чуждо очарование романтического фортепиано, свидетельствует фрагмент из письма Сергея Сергеевича Мясковскому (от 18 марта 1831 г.), где говорится о клавирабенде Рахманинова: «Сыграл Рахманинов пять баллад – Грига, Листа, Шопена и две Брамса; играл с чрезвычайным совершенством и блеском, но сухо; тогда, казалось бы, с чего ударяться в романтическую программу?» [17, с. 341]. И это высказывание вновь подтверждает широту профессионального сознания Прокофьева-пианиста.

Если в начале периода активного концертирования программы Прокофьева-пианиста включали значительный процент «чужой» музыки, то к 30-м годам положение кардинально изменилось – основной массив составили собственные произведения. Свёртывание концертной деятельности, её вытеснение композиторским творчеством происходило постепенно. Сначала Прокофьев отказался от исполнения масштабных опусов, вроде сонат Бетховена, Шумана и Чайковского, ограничившись жанром миниатюры[39]. Затем даже их количество было сведено до минимума. (Дольше всего в репертуаре продержались «Причуды» Мясковского.) Разучивание своих сочинений с их весьма непростой фактурой требовало немало времени, о чём вновь свидетельству-

[39] Исключение составили лишь собственные сонаты и концерты для фортепиано с оркестром.

ет «Дневник»: «Продолжаю учить 2-й Концерт. Каждое утро после кофе сразу сажусь за рояль. Такого усердного занятия фортепиано давно не упомню» [14, с. 248]. Высокий уровень мотивации поддерживался профессиональным соперничеством с признанными концертантами: «Позубривал “Токкату”, чтобы сыграть её не хуже Боровского. Вечером концерт. Народу больше, чем в прошлый раз, но, всё же мало для такого большого зала. Я играл спокойно и чисто. Двухмесячные занятия фортепиано перед выступлением у Кусевицкого сделали меня профессиональным пианистом, и Боровский нашёл, что я играл очень хорошо» [14, с. 256–257] . Постепенно из программ Прокофьева уходят произведения, требующие интенсивного пианистического тренажа. Занятия композицией всё больше отодвигали исполнительство на второй план, и концертные выступления даже со своими вещами становились очень редкими. Г. Г. Нейгауз рассказывает: «Когда он уже почти перестал концертировать, я ехал как-то с ним в машине и сказал ему, как мы все, музыканты, хотели бы, чтобы он опять дал концерт из своих фортепьянных сочинений. На это он резонно ответил: “Да, но ведь это стоит полсонаты”.— Возразить было нечего» [9, с. 447]. В последнее десятилетие публичные сольные выступления ограничивались «показом» новых произведений на собраниях Союза композиторов. Об одном из таких событий вспоминает С. Т. Рихтер: «Сергею Сергеевичу было трудно играть, прежней уверенности не было. Он как-то шмякал руками» [16, с. 465][40].

П. Хиндемит заявлял: «Я считаю несчастьем, что столь многие композиторы ожидают вдохновения за клавиатурой. Чёрные и белые клавиши или струны скрипки – жалкий источник оригинальности. <…> По моему мнению, композитор должен быть независим от механических приспособлений любого рода. Такое

[40] Последнее сольное выступление композитора состоялось 6 октября 1944 года на творческом собрании Союза композиторов, где он демонстрировал свою Восьмую сонату.

условие предполагает абсолютный слух, и я его имею» [18, с. 43–44] . Прокофьев также обладал абсолютным слухом, но его не тяготила зависимость от фортепиано. На явно постановочных кадрах кинохроники, снятых на даче композитора в 1946 году, он непринуждённо музицирует на пианино, а затем подходит к столу, что-то записывает на нотном листе и отвечает на вопрос интервьюера. Прокофьев не любил бесцельно импровизировать за инструментом. В «Дневнике» он с редкой искренностью повествует, что значит для композитора контакт с роялем: «Процесс сочинения за фортепиано не есть импровизирование. Сочинение состоит в интенсивном, назойливом искании. Автор разбивается на две половины, на изобретателя и критика. Первый быстро, один за другим, подаёт музыкальные обрывки мыслей; среди них толпой идут рефлекторные мысли и, затерявшись в этой толпе, оригинальные. Он как бы сыпет золотоносный песок, в котором среди массы песку иногда попадается ценный материал. Автор-критик моментально оценивает поданные отрывки и бракует, бракует без конца. Но как только он заметит намёк на что-нибудь оригинальное, свежее, красивое, он, как крючок, хватается за этот намёк и останавливается на нём. Тотчас автор-изобретатель начинает развивать этот намёк, расширять его во все стороны, а автор-критик критикует его деятельность и опять бракует и бракует попытки развивать удавшийся намёк. В золотоносном песке найден комочек; теперь в нём роются, хотят найти слиток. Часто бывает, что комочек искрошится и ничего, кроме песку, в нём не окажется. Обрывок мысли, к которому прицепились, не стоит внимания. Но зато, если удастся выкристаллизовать его в определённую, заслуживающую внимания мысль, будь то тема, или гармоническая последовательность, или просто интересный музыкальный оборот, то цель достигнута и слиток найден. Он может состоять из нескольких нот, из последовательности двух аккордов, может быть и длинной мыслью в несколько тактов. Те-

перь его можно записать и даже отложить на день, на месяц. Слиток найден и спрятан; будем искать другие, а когда наберётся их несколько, примемся ковать звенья для целой цепи» [13, с. 310]. «Рефлекторные мысли», пробуждающиеся от контакта с фортепиано – это, по-видимому, тот поверхностный слой музыкального опыта, наработанного годами занятий, инерция музыкального мышления, память «слышащих пальцев», провоцирующая идти по привычному пути.

При работе без инструмента исключается непосредственная «помощь» фортепианной моторики. Ещё в консерваторские годы Прокофьев попробовал сочинять без помощи рояля, о чём в «Дневнике» сохранилась следующая запись: «Дома привёл в порядок и досочинил музыкальное письмо Захарову[41]. Написать таковое мне пришло в голову в Гельсингфорсе и, гуляя по его набережным и сидя в финском кафе, я придумал и текст, и всю музыку. Теперь кое-что доделал, кое-что досочинил. Музыка, конечно, ерунда, но это, кажется, первый случай, когда я её сочинял без фортепиано. Внимание, этот способ неплох. Когда я, вернувшись в Петербург, заиграл написанное на рояле – сперва стало противно, а на другой день понравилось» [13, с. 366]. Успешный опыт был продолжен при создании оркестровой партитуры: «В музыкальном отношении – важное решение: я решил обойтись без фортепиано. Я давно задумывал мою “Классическую” симфонию писать без фортепиано, и всё, что в ней было уже сделано, то всё в голове. Теперь я решил её кончить. Мне кажется, сочинять с роялем или без рояля, вопрос привычки, и вполне хорошо теперь проделать этот опыт с простенькой вещью как такая симфония. Для инструментовки Скрипичного концерта мне тоже не нужно рояля. И этими работами я займусь в моём имении» [13, с. 650]. В дальнейшем композитор обнаружит определённые преимущества

[41] Захаров, Борис Степанович (1887–1942) – пианист, ученик Петербургской консерватории, друг С. Прокофьева.

этого метода. «Вместо работы с фортепиано обдумывал первую часть Концерта без фортепиано. Поразительно, как без фортепиано всё яснее. Подробный план и общие контуры музыки первой части почти готовы» [13, с. 682], – фиксирует он в «Дневнике». Если при сочинении оркестровой партитуры музыкальные идеи возникали независимо от рояля, то при работе над фортепианной партией концерта, всё же, вероятно, присутствовал воображаемый контакт с инструментом, и необходимые решения подсказывал опыт мысленной игры.

Итак, мы рассматривали воздействие культуры фортепиано на становление творческой индивидуальности Прокофьева, теперь обратимся к результатам его творческой деятельности.

Причастность композитора к культуре инструментализма, находящую отражение в особенностях его стиля, можно условно обозначить в виде трёх тенденций. Это: (1) тенденция к относительной инструментальной нейтральности; (2) центростремительная тенденция, исходящая из имманентных возможностей инструмента; (3) центробежная тенденция, связанная с активным воздействием иных по отношению к данному инструменту инструментальных и неинструментальных сфер [см.: 4]. Вкратце обозначим специфику этих тенденций.

Тенденция к относительной инструментальной нейтральности просматривается, если реальная, чувственная сторона звучания, связанная со звуковым потенциалом конкретного инструмента, его конструктивными особенностями, оказывается менее важной, чем формальная структура самого произведения. При изменении инструмента или инструментального состава подобные опусы не меняют кардинально своего эстетического качества. Классическим образцом подобного рода является «Искусство фуги» И. С. Баха, которое автор готовил к изданию в виде партитуры без обозначения инструментальной принадлежности. Иногда возможность различной инструментальной реализации сочинения предусматривается

самим композитором. В одном из своих выступлений И. Стравинский говорил: «Музыкальные идеи могут рождаться, так сказать, абстрактно, и композитор вправе не предполагать их конечное воплощение сразу же в инструментальном выражении, то есть он может не думать в начале процесса сочинения *об определенном инструменте* или *ансамбле инструментов*. Но в произведениях, которые задуманы для конкретного инструмента или для ансамбля выбранных заранее инструментов, эти идеи наиболее часто подсказываются самой *природой инструмента* и всегда обусловлены теми возможностями, которыми он располагает. В этом случае мысль композитора работает, если можно так выразиться, *в присутствии* инструмента» [7, с. 115] (курсив мой. – *Б. Б.*). В приведённом высказывании предельно четко противопоставлены тенденция к относительной инструментальной нейтральности и центростремительная тенденция.

Центростремительная тенденция определяется нерасторжимостью имманентных свойств инструмента и композиционной структуры. Произведения, находящиеся в русле этой тенденции, изначально создаются в симбиозе с определенным инструментом и не могут быть исполнены на другом инструменте без трансформации, иногда весьма радикальной, своей образной сферы[42]. К этому направлению относятся: итальянская и французская лютневая музыка XVI – XVII веков, произведения композиторов итальянской скрипичной школы XVII – XVIII веков; творчество французских клавесинистов и отчасти английских верджиналистов, клавирные сонаты Скарлатти. В исторической перспективе отмеченная линия неразрывно связана с наиболее полным раскрытием природы инструмента и прослеживается во всем творчестве Паганини, Шопена, в большинстве фортепианных произведений Дебюсси и Скрябина.

[42] В уже цитированном выступлении Стравинский утверждал: «Что касается попыток инструментовать фортепианные произведения, то они никогда не смогут быть определены иначе как абсурдные, настолько они нелепы» [7, с. 115].

Центростремительная тенденция противостоит тенденции к относительной инструментальной нейтральности, но тесно соприкасается с центробежной тенденцией.

Центробежная тенденция характеризуется стремлением выйти за пределы возможностей конкретного инструмента; она берет за образец тембры и приемы звукоизвлечения других инструментов или вовсе явления неинструментальной сферы. Звучание человеческого голоса становится идеалом инструментальной кантилены с первых шагов инструментального искусства. В клавирной сюите «Битва» У. Берд имитирует тембры труб, волынки, флейты и барабана; И. Кунау в сонате «Давид и Саул» в канцоне Давида передает звучание арфы. «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И. С. Бах завершает фугой, основанной на теме «в подражание почтовому рожку». В ряде сонат Д. Скарлатти, которые Р. Киркпатрик именует «сонатами в стиле фламенко», слышны звуки кастаньет и гитарные переборы (Соната Ре мажор, К. 492). В фортепианном искусстве романтизма обозначенная линия приведет к появлению «фортепианных партитур» Ф. Листа, представляющих оркестральную трактовку фортепиано.

В фортепианном творчестве С. Прокофьева находится место всем трём обозначенным тенденциям. Многочисленные авторские варианты его произведений вполне допустимо рассматривать независимо от их инструментального облика, как вполне самостоятельные опусы. Так оркестровый Дивертисмент (ор. 43) становится фортепианным; Шесть пьес (ор. 52) образуют концертные обработки трех номеров из балета «Блудный сын», вокальной мелодии из ор. 35, частей из Квартета и Симфониетты; в фортепианные пьесы превращаются фрагменты балетов, музыка к театральным спектаклям и кинофильмам; Пять песен без слов (для голоса с фортепиано) существуют в полной авторской версии для скрипки и частично – для фортепиано соло. Причём различный исполнительский состав не меняет кардинально исходные эстетические качества сочинений.

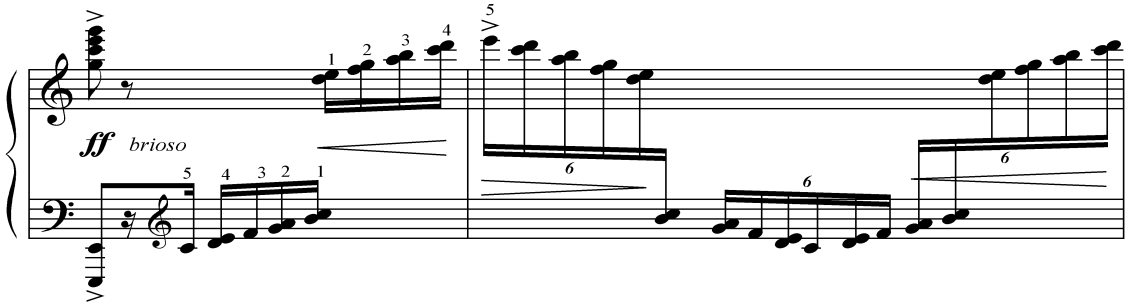
Главной причиной создания подобных «ремейков» была прагматичная цель: распространение и более частое исполнение этой музыки. Флейтовая соната получила своего скрипичного двойника, потому что, по замечанию С. Т. Рихтера, «флейтисты не торопились её исполнять» [16, с. 467]. Очевидно, возможность такой трансформации была заложена ещё и в свойствах музыкального материала, рождённого вне связи с конкретным инструментом или допускающего инструментальные трансформации.

Но нельзя не заметить, что целый ряд фактурных решений Прокофьева – пианиста подсказан общением с фортепиано. В его оркестровых партитурах сама манера записи «in C», применяемая им для транспонируемых инструментов, даёт основание предположить об определённой зависимости процесса сочинения музыки от любимого инструмента. Для рационально организованного и экономного «композиторского хозяйства» Прокофьева весьма характерна «заготовка впрок» строительного материала для будущих сочинений. Вот запись из дневника: «В начале лета 1910 года я задумал сочинять Концерт; изобрёл несколько шикарных и очень хитроумных пассажей и сочинил материал – правда, не вполне ещё связанный между собой – для экспозиции» [13, с. 174]. Один из таких пассажей – цепочка параллельных трезвучий, исполняемых поочерёдно правой и левой руками – нашёл своё место в репризе первой части Третьего фортепианного концерта, спустя десятилетие после «изобретения». Оригинальные секундовые комплексы в финале этого же сочинения, отрицающие, казалось бы, основы академического пианизма (пианистов не учат играть между клавиш!)[43], могли появиться только в качестве «клавиатурного эксперимента». Пассаж вызывает ассоциацию с броским неологизмом Маяковского из стихотворения «Левый марш»: «стальной изливаются леевой». Именно так, изливаясь

[43] Некоторые современные виртуозы (например, Д. Поллак и Д. Мацуев) ретушируют прокофьевскую формулу до элементарного (и более привычного!) *glissando*.

«стальной леевой», прокатывается через всю клавиатуру лавина секунд (пример 1)[44].

Пример 1. С. Прокофьев. Третий фортепианный концерт (Финал)



Оригинальна и многообразна специфически фортепианная сфера прокофьевской токкатности. В ранних произведениях она нередко принципиально антиромантична. Пылкому эмоциональному порыву противопоставляется волевой и мужественный «стальной скок», полный избытка молодых здоровых сил, но лишенный рефлективных нюансов. Сам молодой композитор не без юмора признавался: «Я ненавижу киснуть. Чем я бодрей, тем я счастливей. Идеал бодрости, по-моему,– муха в солнечный день. Это смешно, но я часто об этом думаю, глядя на них летом. Вот она, настоящая жизненность, а не вялое прозябание» [13, с. 139]. Подобно лаконичным архитектурным объемам конструктивистов, расчленяемым функционально оправданными деталями, ритмические «несущие конструкции» прокофьевской токкатности подчёркнуто обнажены, их хорошо пригнанные грани отливают отполированным металлом; неуклонное стремительное и в то же время мерное движение осуществляется с механической регулярностью, где порой ритм приравнивается к метру. Предельная четкость, корпускулярная дискретность пассажей воплощают не субъективное романтическое упоение движением, как у Вебера или Шумана, а само движение как объективный процесс, не зависящий от эмоциональной сферы человека. Романтическая скерцозность иногда трансформируется в зловеще-недобрую фантастику, в «наваждение», где лапидарный, угловатый тематизм суще-

[44] «Леева» – неологизм В. Маяковского от глагола «лить».

ствует в агрессивной среде безостановочной пульсации, пронизываемой властными, подстегивающими акцентами.

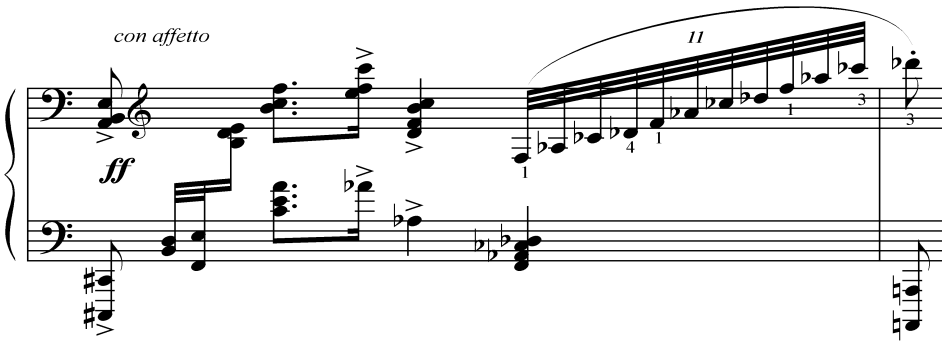
Ударные возможности фортепиано полностью используются в буйных, «скифских», наполненных стихийной витальностью образах (см.: аккордовый эпизод в коде финала Пятой сонаты); в тревожном набате начала Шестой сонаты. Своеобразное сочетание приемов, свойственных романтическому педальному фортепиано и его динамичной ударной трактовке, можно найти в грандиозной каденции первой части Второго фортепианного концерта, где циклопические фактурные нагромождения, плотно занимающие всё звучащее поле инструмента, создают колоссальные, мощно резонирующие звуковые объемы. Полярно противоположным, по сравнению со Вторым фортепианным концертом, является «звуковой образ» сольной партии в Четвертом фортепианном концерте, написанном для одной левой руки, где фортепиано принципиально трактуется как одноголосный инструмент, обладающий сугубо линеарной выразительностью. Однако в обоих случаях эта фактура, несомненно, таится в природе инструмента, она непредставима в ином тембральном обличье, и поэтому её с полным правом можно отнести к проявлениям центростремительной тенденции.

Оркестровые иллюзии также органичны для звуковой палитры прокофьевского фортепиано. Напомню Прелюдию (ор. 12, № 7) и Мимолётность (ор. 22, № 7) с подзаголовком “Arpa”, «Юмористическое скерцо» (для четырёх фаготов) с эпиграфом из А. Грибоедова: «...А тот – хрипун, удавленник фагот...»; ремарки quasi tromba в коде Третьей сонаты и quasi timpani в первой части Седьмой сонаты. В транскрипциях органной Прелюдии и фуги Д. Букстехуде или же номеров из собственных балетов Прокофьев находит фортепианный эквивалент органных и оркестровых красок. Даже в изначально фортепианных произведениях без каких-либо авторских подсказок чуткий исполнитель способен ощутить «многотембровость», заключённую непосредственно

в фактуре,– например, кантилену струнных в начале третьей части Шестой сонаты или ансамбль ударных в финале Седьмой.

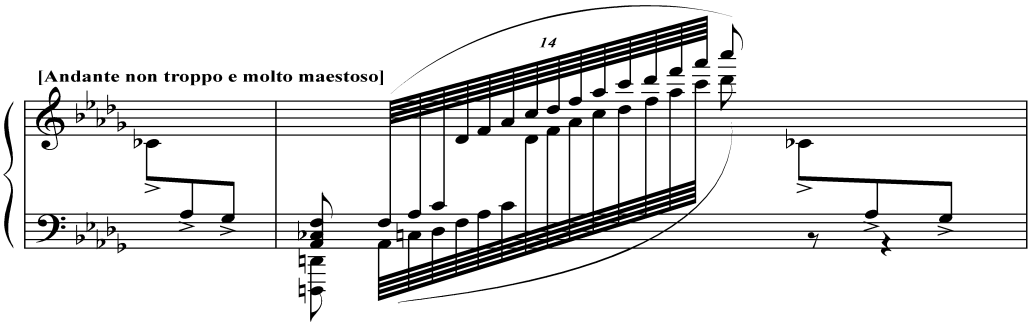
При всей оригинальности прокофьевского фортепианного письма, в нём практически всегда прослеживается традиционный компонент. Важно отметить многообразие этих традиций и особенность их индивидуального претворения. У Прокофьева можно встретить и фигуративное изложение, дополненное контрапунктическими элементами, восходящее к романтическим моделям (Andante Четвертой сонаты), и строго разделенные по фактурным планам классицистские решения, в которых сохраняется даже функциональное разграничение партий правой и левой руки так свойственное фактуре классического типа (главная партия Пятой сонаты). Композиторская изобретательность сказывается при его обращении к достаточно традиционным пассажным формулам: таким, например, как арпеджированные септаккорды в каденции первой части Второго фортепианного концерта, которые сопоставимы с пассажами из маленькой каденции первой части Фортепианного концерта b moll П. Чайковского[45] (примеры 2 и 3). У Прокофьева арпеджио исполняются вполне традиционной аппликатурой, но предпоследнюю ноту и «адрес» пассажа автор предписывает играть третьим пальцем. Это подразумевает резкую смену позиции, придаёт пассажу устремленность к верхнему звуку и сообщает ему дополнительную энергию.

Пример 2. С. Прокофьев. Второй фортепианный концерт (1 часть)



[45] Этот концерт Прокофьев играл в классе Есиповой. См.: [13, с. 180; 190].

Пример 3. П. Чайковский. Первый фортепианный концерт (1 часть)



Смелая «пианистическая повадка» Прокофьева преобразует привычную формулу, придаёт ей новое звучание. В данном случае композиторская мысль испытывает непосредственное воздействие авторского исполнительского стиля.

Т. Евсеева называет исполнительский стиль композитора «сугубо инструментальным» [6, с. 82]. К. Аджемов вспоминает: «В игре его поражала властность ритмики – какая-то первозданная стихия ритмов, естественных, как сама жизнь, то динамически буйных, то как будто разнеженных (в лирических эпизодах), то острохарактерных, чеканных, *словно зримая хореографическая партитура*…» [1, с. 9] (курсив мой. – *Б. Б.*). Это подмеченное мемуаристом ритмически организованное начало проявлялось в своеобразной пианистической пластике: «Каждый палец был сильным, точным, кисть пульсировала, “рессористость” игры буквально гипнотизировала» [там же]. Фактура фортепианных произведений Прокофьева – плоть от плоти его пианизма. Смелый, размашистый рисунок, «футбольный» (как говорили недоброжелатели) пианистический жест зафиксирован в нотной графике и авторской аппликатуре, которые предлагают исполнителю совершенно определенный способ контакта с инструментом.

«Я ненавижу подражание, я ненавижу избитые приемы»,– заявлял композитор [15, с. 7]. Но ни в «Автобиографии», ни в «Дневнике» мы не найдём его признаний в ненависти к традиции. Гордясь своей победой в консерваторском конкурсе, он пишет: «Да, это была победа, дорогая мне тем, что она произошла

в столь любимой мною Консерватории, и ещё тем, что я не был поглажен по головке, как исправный ученик, а одержал победу новым словом, моим словом, поставленным наперекор рутине и закаменелым традициям Консерватории» [13, с. 453]. «Рутина» и «закаменелые традиции» противопоставляются живой традиции, способной к развитию и изменению. О себе Прокофьев говорил: «Я очень уважаю старые формы, но, безусловно, веря моему чувству формы, часто позволяю себе отступать от них» [13, с. 247]. Подчеркнём: отступать, но не разрушать. Профессиональное сознание Прокофьева, прошедшего академическую исполнительскую школу, приобрело в результате эволюционный характер. Непосредственная принадлежность композитора к инструментальной культуре (в частности – культуре фортепиано) стала важнейшим сдерживающим и стабилизирующим фактором, позволившим ему, при всём стремлении к новому, сохранить, всё же, связь с живой традицией.

Литература

1. Аджемов, К. Х. Незабываемое. Воспоминания / К. Х. Аджемов. – М.: Музыка, 1972. – 152 с.

2. Азаренко, С. А. Образование / С. А. Азаренко // Современный философский словарь. – 3-е изд. – М. : Акад. Проект. – 2004. – С. 468–471.

3. Ангеловский, А. А. Анализ понятий профессия, профессиональное сознание, профессиональная деятельность, профессионализм / А. А. Ангеловский // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2010. – Т. 12, №5 (2). – С. 306–314.

4. Бородин, Б. Б. Три тенденции в инструментальном искусстве: Монография / Б. Б. Бородин. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 2004. – 222 с.

5. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – М. : Классика-XXI, 2007. – 192 с.

6. Евсеева, Т. И. Творчество С. Прокофьева-пианиста / Т. И. Евсеева. – М. : Музыка, 1991. – 110 с.

7. И. Стравинский – публицист и собеседник. – М. : Совет. композитор, 1988. – 504 с.

8. Левая Т. Н. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева. – М. : Музыка, 1974. – 448 с.

9. Нейгауз, Г. Г. Композитор-исполнитель (Из впечатлений о творчестве и пианизме Сергея Прокофьева) / Г. Г. Нейгауз // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. – М. : Музгиз, 1961. – С. 438–447.

10. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1967. – 310 с.

11. Нестьев, И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / И. В. Нестьев. – М. : Совет. композитор, 1973. – 664 с.

12. Прокофьев, С .С. Автобиография / С. С. Прокофьев. – М. : Классика-XXI, 2007. – 528 с.

13. Прокофьев, С. С. Дневник: в 3 ч. Ч. 1. / С. С. Прокофьев. – Париж : sprkfv, 2002. – 815 с.

14. Прокофьев, С. С. Дневник: в 3 ч. Ч. 2. / С. С. Прокофьев. – Париж: sprkfv, 2002. – 933 с.

15. Прокофьев, С. С. Материалы. Документы. Воспоминания / С. С. Прокофьев. – М. : Музгиз, 1961. – 708 с.

16. Прокофьев, С. С. Переписка / С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. – М. : Совет. композитор, 1977. – 600 с.

17. Рихтер, С. Т. О Прокофьеве / С. Т. Рихтер // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. – М. : Музгиз, 1961. – С. 455–470.

18. Хиндемит, П. Из интервью / Пауль Хиндемит // Зарубежная музыка XX века: материалы и документы. – М. : Музыка, 1975. – С. 43–44.

19. Щедрин, Р. К. Искусство – это царство интуиции, помноженной на высокий профессионализм творца / Р. К. Щедрин // Музыкальная академия. – 2002. – № 4. – С. 1–9.

20. Busoni, F. Von der Einheit der Musik / F. Busoni. – Berlin: Max Hesses Verlag, 1922. – 382 S.

А. В. Давыдов

О ФЛЕЙТОВОЙ СОНАТЕ С. ПРОКОФЬЕВА: ИЗ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО И ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОПЫТА

Впервые исполненная 7 декабря 1943 года Н. Харьковским и С. Рихтером, Соната впоследствии получила «второе рождение»: по предложению Д. Ойстраха в 1944 году она была переложена для скрипки и фортепиано и исполнена Д. Ойстрахом и Л. Обориным[46]. Яркую исполнительскую жизнь флейтовому сочинению в XX веке обеспечили российские музыканты В. Зверев, И. Лозбень, А. Корнеев, А. Рацбаум. Сегодня Соната является обязательным сочинением в программах всероссийских и международных конкурсов и заслуженно входит в «золотой» репертуар музыкантов всего мира.

Ее создание, по мнению В. Качмарчика [1], имеет «французские корни», на что указывает и сам С. Прокофьев: «Мысль о флейтовой сонате возникла у меня много лет назад. Во время моего пребывания во Франции, где, как вы знаете, 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”» [9, с. 65–66]. Из французских флейтистов, инициирующих появление сонаты, В. Качмарчик называет реформатора в технологии игры Ж. Баррера, чьим небесным звуком восхищался композитор во время сольных концертов музыканта

[46] «Что касается сонаты для флейты, – писал в 1944 году Прокофьев, – то ею заинтересовались скрипачи, и недавно мы совместно с Давидом Ойстрахом, одним из наших лучших скрипачей, сделали скрипичный вариант сонаты. Это оказалось нетрудной работой, так как выясняюсь, что партия флейты удобно складывается для скрипичной техники. Количество изменений в партии флейты было минимальное, и они коснулись главным образом штрихов (bowing). Фортепианная же партия осталась неизменной» [6, 208].

в Нью-Йорке [1, с. 46]. В этом же ряду Филипп Гобер и Роже Дезормьер – интерпретаторы сочинений Прокофьева как дирижеры [там же, с. 47].

Являясь эталонным образцом современной сонатной литературы, прокофьевское сочинение представляет большой интерес для его методического осмысления: богатейший смысловой подтекст Сонаты является толчком для разных интерпретаций в зависимости от индивидуальных исполнительских решений. При этом ее выверенная структура дает возможность исполнителю опираться на основные интерпретационные точки как ключевые и опорные в алгоритме решения интересной и неоднозначной драматургии сочинения. Для опытных музыкантов исполнение Сонаты перспективно в плане глубокого погружения в художественный мир образов, для молодых она является трамплином для выхода в большую концертную жизнь: и в плане развития воображения, творческой фантазии, интуиции, мышления, и с точки зрения их технического совершенства. Безусловно, для исполнения Сонаты нужно владеть исполнительской технологией, иметь сформированные художественно-эстетические взгляды и определенный жизненный опыт для осмысления художественно-образной системы, созданной композитором. По словам Н. Платонова, это сочинение способствует «…всестороннему развитию исполнительских средств и музыкальности флейтиста» [5, с. 66].

Нередко студенты имеют весьма поверхностное представление о стиле С. Прокофьева, замечая в нем, прежде всего, гармоническую фактурную жесткость, конкретность, прямолинейность. Лирические и сказочно-эпические образы решаются, как правило, формально. Часто такое однобокое прочтение обедняет авторский замысел и нередко искажает его.

Первое, от чего нужно идти, – охватить сочинение в целом, определить главные линии его развития и дать им характеристику.

Драматургическое единство цикла обусловлено принципом развертывания образов, где каждая часть представляет собой определенный этап в их развитии. К примеру, Вторая подчеркивает активное действенное движение в сочетании с оттеняющим его средним эпизодом – уклончиво-нерешительным, колеблющимся вокруг относительно тонального устоя. Третья часть раскрывает созерцательное состояние. Финал по многоплановости образов является синтезирующим итогом и создает смысловую арку с Первой частью. Единство цикла цементируется тематическим единством, а также реминисценцией побочной партии Первой части в разработке Финала. Таким образом, тематическое родство служит объединению частей в одну смысловую конструкцию, в которой находится место сопоставлению разных эмоциональных полюсов.

Второй принцип в методике изучения сочинения – в соотнесении художественного замысла Сонаты с исполнительским стилем композитора и его «флейтовым почерком», откристаллизовавшемся в побочной партии финала «Классической» симфонии (1917); в теме Работницы из балета «Стальной скок» (1927), о которой писал И. Нестьев: «И здесь Прокофьев […] остается самим собой, покоряя то незлобивой улыбкой, то чарующим лиризмом. Достаточно напомнить флейтовую тему Работницы – далекое предчувствие хрупких соло Джульетты» [4, с. 278]. Далее – тема Мечтаний Джульетты из балета. Флейте поручена и музыка Танца Джульетты с Парисом – один из самых поэтичных эпизодов партитуры балета; и тема Вальса Наташи из оперы «Война и мир».

Флейтовый тембр запечатлен в теме «рождения поручика Киже», порученной двум флейтам (одна из них – пикколо) и военному барабану – «что за веселая музыка!» [там же, с. 358].

Светлый колорит звучания прокофьевской флейты был осознан и принят современниками композитора. По мнению Е. Марковой [3, с. 99–101] в сочинениях 1930–40-х и последующих годов «прокофьевская» флейта явно просматривается в светлых страницах Симфо-

ний Шостаковича, в частности, в знаменитой побочной партии из первой части Пятой симфонии и соло флейты в Военных симфониях.

Важно, что Прокофьев здесь «расширил диапазон мелодических возможностей флейты» и открыл «новые изгибы в мелодии» [7, с. 179], что позволило ему избежать штампов «старой простоты» [там же, с. 192].

В монографии И. Нестьева отмечается, что «Вновь композитор попытался воскресить простодушную мелодику классического инструментализма. Свирельный тембр флейты отлично соответствовал образному строю Сонаты – ее наивному чистому лиризму (первая и третья части), ее несколько игрушечной скерцозности (третья часть), танцевальной грации финала» [там же, с. 479]. При этом исследователь приводит свидетельства «моцартианства» в сочинениях, из которых Флейтовая соната составляет наиболее показательный опус: «Флейтовая соната – наиболее светлое и умиротворенное прокофьевское сочинение военной поры» [там же, с. 478]. И. Нестьев проводил параллели указанного творения с «трогательными и смешными» персонажами «Золушки», с планируемыми сочинениями «в стиле Моцарта» для певицы Л. Понс [там же, с. 479]. При этом «…это произведение не имеет ничего общего с намеренным воскрешением музыкальной старины: напротив – это сегодняшний Прокофьев…» [там же].

Мелодика Прокофьева в Сонате выписана в «классицистском» стиле, словно дань уважения и любви композитора великим мастерам прошлого и, прежде всего, Й. Гайдну. Движение мелодии вытекает из словно видимых проявлений жизни: жеста, поступи, позы. Она может рассматриваться и как «возбудитель тенденции к музыкальной режиссуре, суть которой в абсолютном приоритете художника, организующего целое, даже когда интерпретируется классика» [2, с. 139].

В Сонате во многом нашли претворения классико-романтические традиции, что отразилось на ее монументальности

и масштабности замысла. По словам Прокофьева, «Музыку надо сочинять большую, 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» [7, с. 192].

Наследуя традиции венских классиков, Прокофьев выбирает на только четырехчастную сонатную модель с контрастным чередованием темпов (Moderato – Scherzo – Andante – Allegro con brio), но и тональность D-dur, весьма «комфортную» для флейтистов, но только на первый взгляд. В прокофьевском прочтении она не создает аппликатурное удобство, что сопряжено с исполнением широких скачков, обилием хроматизмов, разнообразных пассажей и частым использованием крайних звуков верхнего регистра инструмента.

Это произведение лишено острых драматических коллизий, непримиримых образных конфликтов. В слегка шутливом, порой ироническом, а порой и вполне серьезном тоне автор как бы обращается к своему современнику с повествованием «о старых добрых временах». Как и в других образцах классицистской линии прокофьевского творчества, секрет долголетия сонаты заключен в прихотливой смене оттенков серьезности и юмора, в сплаве «ретроспективного» с современным.

Строжайшая классическая структура (например, в первой части – повторение экспозиции, доминантовое соотношение главной и побочной партий, почти буквальное повторение и тональное объединение всех тем в репризе), четкость граней внутри каждой части, предельная лаконичность тем, прозрачность фактуры сосуществуют с такими современными приемами, как мажоро-минорная «перекраска» (начало сонаты, побочная партия I части, главная партия финала), внезапные «сползания» на полутон, тон и т. п.

Одна из важнейших задач в работе над Сонатой – приближение к идеалу прокофьевского звуковосприятия флейты, опираясь на вокализированную технологию звукоизвлечения.

Кроме этого следует обратить внимание на другие компоненты музыкального языка.

В ритмической организации:

- на регулярную и логическую закономерность пульсации тактового размера;
- разнообразие качества тактовых и особенно внутритактовых акцентов, допускающих неисчислимое множество градаций, что создает ощущение спонтанности и неожиданности.

Исполнительское дыхание. От работы над ним зависит качество звука, выразительности нюансировки, осмысленность трактовки каждой музыкальной фразы, которая интонационно содержит любое соотношение тонов, вплоть до широких скачков.

Штрихи. От культуры штрихов зависит яркость и блеск игры, а также выразительность музыкальной фразы или пассажа. Студент должен осознать органическую связь определенного штриха с содержанием той или иной музыкальной мысли.

Владение тембровой палитрой. Важнейшая задача, соотнесенная с целым рядом и комплексом условий. В их числе – природные данные обучающегося, которые необходимо целенаправленно и систематически развивать.

Остановимся на каждой части более подробно.

Первая часть написана в классической сонатной форме. Она воспринимается как один из запоминающихся кадров увлекательной «прокофьевской киноленты», один из захватывающих сюжетов. Не случайны ассоциации с его балетными сценами, особенно в лирике как одной из основных образных линий Сонаты, которая вобрала в себя пластику балета и подчинена хореографическому организованному движению.

Главная тема – первые 8 тактов. Справедливо это тема сравнивается с главной партией первой части Скрипичного концерта (1917) Прокофьева, в которых и соло скрипки, и соло флейты могут сравниваться с певческими тембрами вокала со-

пранистов, кастратов и фальцетистов, избегавших вибрации в пении.

Динамически автором указывается mf, что позволяет флейте звучать свободно, без напряжения. В других динамических нюансах (pp, p, f, ff) от музыканта потребуются неоправданные усилия.

В партии фортепиано указано то же mf. Поэтому надо помнить о динамических возможностях обоих инструментов и добиваться сбалансированного звучания ансамбля. Фортепиано должно помогать партнеру, поддерживать звучание флейты, не заглушая мелодию, потрясающую по красоте и выразительности.

Первую ноту в партии флейты следует играть без акцента, ритмически точно вписываясь в гармоническую вертикаль. Здесь важна роль языка, от работы которого – в роли клапана, закрывающего отверстие между губами, – будет зависеть атака: жесткая или мягкая. В следующем скачке на кварту необходимо помнить о вокальном источнике интонируемой темы.

Рекомендуется брать глубокое, рассредоточенное дыхание и обращать внимание на его правильный расход, так как главная тема дробится на две фразы (4 т. + 4 т.).

Звук должен иметь светлую ясную окраску, без призвуков. Достигается это с помощью ассоциативного ряда в соотнесении с лирическими образами Прокофьева. Еле уловимые акценты делаются в т. 3 на первой доле и в т. 4 на длинной ноте. Не следует дробить триоли, но выстраивать фразу нужно с перспективой мысленного объединения со следующим тактом. Вторая фраза по колориту должна быть представлена более «минорной».

Интересно здесь композиторское решение темпа. Moderato позволяет выразительно исполнить, как бы «пропеть» вокальную главную тему. При более быстром движении мелкие длительности будут «смазаны», суетливы, не озвучены, что приведет к потере характера и авторского замысла. Напротив, более медлен-

ный темп создаст напряженность в мелодии, а исполнителю для озвучивания понадобится большой расход воздуха.

Отметим, что доминирующей в ансамбле при исполнении главной темы является партия фортепиано: пианист предлагает темп, исполняя восьмые длительности в правой руке, а солист берет «a» второй октавы, длящуюся три четверти.

От взаимодействия исполнительского дыхания и языка во многом зависит качество и характер атаки. Как известно, исполнительскому дыханию посвящены труды Н. И. Платонова, В. Н. Цыбина, Ю. Н. Должикова, Ю. А. Усова, С. В. Розанова, Р. П. Терехина, В. Н. Апацкого. Опираясь на их методические установки относительно дыхания, отметим, что при исполнении связующей темы Первой части Сонаты (ц. 1 – ц. 2) необходимо опираться на ноты «d», «e», «f бекар», «a», тем самым формируя поступательное – полетное движение мелодии. Не следует привязывать две шестнадцатые ноты из четырех к третьей доли (т. 2). Важный совет – попытаться мелодию разделить на 4 группы нот: d-a-a; e-gis-h-h; f-a-cis-cis; a-cis-e. Заканчивая каждую группу на diminuendo, тем же самым приемом пользоваться в следующих тактах.

Важно обратить внимание на смену гармонии и тональностей D-dur – As-dur, на проблему с извлечением звука «b» (т. 5 от ц. 1). Его нужно взять указательным пальцем правой руки.

Второй элемент связующей темы – активный и динамичный – вносит контраст (т. 15). Появляется новый штрих staccato, поэтому атака должна быть твердая и упругая. Трудность может представлять чередование ритмических групп с мелкими длительностями, что преодолевается условным разделением такта на доли.

Необходимо работать над озвучиванием нижнего регистра, который требует плотного поставленного звука.

Побочная тема это новый образ – марш в его ярком и поступательном – зримом преломлении.

Большое внимание следует уделять тональному развитию (A-dur – E-dur), проследить его в динамическом развитии. Необходимо также учитывать штриховое совпадение партий флейты и фортепиано. Пунктиры нужно играть точно, не допуская их «превращения» в триоль; важно уделить внимание фразировке лиг и исполнять фразы легко, без толчков.

Во втором предложении темы маршевый образ П. Т. трансформируется в лирический. Заканчивается раздел умиротворенно.

Разработка начинается театрально (ц. 4).

Флейта имитирует малый барабан. Обучающемуся следует напомнить о времени написания Сонаты, соотнеся образы, воплощенные в ней, с теми, которые создавались композитором в этот период, который, как известно, был сопряжен с новым творческим подъемом. В военные годы он пишет грандиозную героико-патриотическую оперу-эпопею «Война и мир» по роману Л. Толстого (1943), с режиссером С. Эйзенштейном работает над историческим фильмом «Иван Грозный» (1942). Тревожные образы, отзвуки войны с преобладанием волевых и энергичных образов свойственны и музыке Седьмой сонаты для фортепиано (1942).

При извлечении «е» исполнитель должен обладать хорошо сбалансированным напором выдыхаемой струи воздуха. Необходимо обратить внимание на работу языка: при подаче воздуха и атаке первой ноты язык не должен «разбивать губы», иначе звук будет мягким и не четким. Рекомендуется опираться на первую и третью доли, соотнося силу выдоха и точность атаки. При сильном выдохе язык рефлекторно начнет «атаковать» ноту, поэтому выдох должен быть умеренным. В противном случае язык будет разбивать губную щель, потеряется точность и концентрация выдыхаемой воздушной струи, и звук появится с небольшим опозданием, в ритмическом искажении, что отразится на его качестве – «рыхлость» и тусклость тембра обеспечены, особенно при исполнении триоли.

Нюанс f здесь относителен, так как прозвучит в этом регистре хрипло, с искажениями, а также не будет четкости в произношении.

Вся разработка требует сбалансированности звучания флейты и фортепиано. Пианисту необходимо учитывать динамические градации диапазонов духового инструмента. Кроме того, следует точно выполнять авторские ремарки.

Образ «малого барабана» развивается динамически, приводя к кульминации (ц. 5).

Главная тема приобретает мужественный и героический оттенок. В этом разделе надо рассчитать динамический подъем, так как он осуществляется попеременно в партиях флейты и фортепиано. Отсюда важен волнообразный характер развития горизонталей.

Перед наступлением репризы есть один такт, где не следует делать большое ritenuto, но по смыслу оно необходимо и потребует дополнительного воздуха, а, значит, более глубокого вдоха.

В т. 8 репризы (с ц. 8) особого внимания требует нота «d» первой октавы, которую не надо выдерживать полностью, чтобы было время взять вдох и дать возможность языку приготовится к атаке.

В т. 5 до окончания I части тема звучит в третьей октаве на pp, что требует от исполнителя большого мастерства: высокий регистр может давать погрешности в общем строе на понижение. Исправить их можно путем поворота флейты от себя, что обеспечит стройность, красоту звука без призвуков и «шипа».

II часть

Вторая часть – скерцо, Presto, с выраженным «трио» в центре композиции. Танцевальная грациозность заполняет музыку этой части Сонаты. Причем, в основе крайних разделов – по две темы, которые взаимодополняют друг друга в танцевальном движении. С ними обеими контрастирует тема Трио, в которой архаизмы «пустых» квинт и целотонные обороты вводят колорит детской сказки. В репризе тональности первых двух тем унифицируют темы экспозиции.

Скерцозность и гротесковость характерны для прокофьевского стиля, и здесь они приобретают особый смысл. Как отмечает В. Качмарчик, «Скерцо, построенное на двухдольных мотивах, уложенных в трехдольный размер, – ироническая насмешка художника XX века» [1, с. 51]. Смещение акцентов становится сильнейшим фактором, вносящим, по словам Б. Асафьева, «заостренность, капризность и особый блеск» [7, с. 326].

Во второй части Сонаты господствует добродушная шутка и незлобивый смех, что отражается, в том числе, как указано выше, на любопытном соединении двух- и трехдольности. Иногда по неопытности исполнители переносят акцент на третью долю, которая становится сильной, что абсолютно не верно.

В образном плане следует почувствовать и осознать калейдоскопичность переключения эмоциональных состояний: приплясывание в круговом движении восьмых, светлая лирика в вальсообразности (ц. 14), широкая русская распевность в среднем разделе (ц. 18) с причудливой игрой мажора-минора, имитирующая русскую старину.

Во второй части нужно уделять особое внимание выявлению метроритмических, динамических и тональных контрастов с тонкой «игрой» мажора-минора. Созданию эффекта неоднозначности и прихотливости образов во многом способствуют гармонии, словно ускользающие от тональных центров. Ритмической опоры лишает и штрих (лига со слабой доли). Отмечу, что графичность рисунка является основным приемом выражения энергичной импульсивности скерцо, где упругость ритма зависит, в том числе и от качества произнесения восьмых.

Поскольку фортепиано выполняет здесь в основном роль аккомпанемента, на исполнителя возложены функции выразителя образов. Потенциал флейты композитор раскрывает в разных регистрах и преимущественно быстром темпе (Presto), поэтому в работе над частью нужно добиваться единого штриха и качественного звучания во всех октавах.

Следует детально отработать фрагмент с ц. 14 (начиная с т. 4). Здесь не надо увлекаться дифференциацией в темпах, что приведет к смысловой деструктуризации, и четко выполнять авторские ремарки, группируя звуки по четыре.

Сложность в исполнении репризы первого раздела (часть написана в сложной трехчастной форме) заключена в проведении основной темы не с «a», а с «d»: рекомендую делать вдох не в последний момент, а в процессе фортепианного «предыкта» и завершить его за одну восьмую до начала темы, что идеально подготовит атаку.

Средний эпизод (ц. 18) вызывает целый ряд ассоциаций со сказочно-эпическими образами, созданными Н. А. Римским-Корсаковым, П. И. Чайковским, М. П. Мусоргским, А. Лядовым.

Рекомендации исполнителям:

Форшлаг следует играть шире, опираясь на первую ноту, тем самым можно добиться диминуирования к звуку «a» второй октавы, не выталкивая его на mp.

Особенное внимание нужно уделить штриху legato, особенно важно распределение пальцев. Звуки «fis» и «e» второй октавы готовить заранее, чтобы избежать «цоконья» клапанов и подергивания инструмента.

В репризе части необходима одинаковая группировка длительностей и единый штрих в ансамбле флейты и фортепиано, а, двигаясь с верхнего регистра (с третьей октавы во вторую), флейтисту надобно следить за плотностью звучания и удерживать динамический нюанс.

Завершая часть и исполняя последнюю ноту «c» четвертой октавы, можно «замереть» и после аккорда у фортепиано сохранить отзвуки части в тишине зала, опустив флейту только после начинающихся аплодисментов.

III часть

Andante третьей части выполнено в духе изысканных пасторальных картин, что сосредоточено в ведущей теме. Как отмечает

Б. Цзюи, «…музыка Прокофьева: она лаконична и тонко красива, в ней господствует умное и восхищенное любование Красотой. К характеристике последней относится тонкое витье басового голоса, как в старом французском дисканте, как в духовном русском канте» [8].

Согласимся с мнением В. Качмарчика, что «Изобретательность и выдумка, оригинальность тематизма Andante способствуют раскрытию многообразия тембровых и динамических возможностей флейты и фортепиано» [1, с. 51]. А сам Прокофьев нацеленно уделял вниманию ансамблевой культуре в этой части, о чем писал следующее: «В медленном темпе флейта может начинать 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» [7, с. 535]. Поэтому именно здесь композитор избегает в партии флейты крупных длительностей, что способствует сбалансированности ансамбля между инструментами. На самом деле партии флейты и фортепиано в этой части абсолютно уравновешены по своим звуковым и тембральным качествам.

Свое вступление флейте нужно подготовить: темп и пульсация восьмыми длительностями должна «находиться» в голове исполнителя до того, как он начнет соло. Первая нота «g» первой октавы играется мягкой атакой, без акцента, а восьмые, объединенные лигой, требуется исполнять как словно пропевая, переходя от интервала к интервалу в «эластичной» – вокальной манере. Акценты – толчки исключены, особенно когда фразы не завершены.

В ц. 28 ткань обогащается новым элементом – в нее включаются триоли, выписанные шестнадцатыми длительностями.

Вариантов трактовки образа множество – от игры ручейка, снежной поземки до дуновения ветра и т. д. Важно не выталкивать звуки в окончаниях лиги и в ее начале, не нарушать равномерность движения шестнадцатых в триольных группах.

Особое внимание следует обратить на переход триолей в партии фортепиано к флейтовому высказыванию, а также синхронности в их совместном исполнении, где хрупкая вертикаль не должна быть нарушена.

IV часть

Здесь наиболее отчетливо обнаруживается одна из отличительных черт прокофьевского стиля – конкретность, почти зрительная осязаемость созданных им музыкальных образов, сменяющихся подобно кинокадрам.

Четвертая часть, финал Allegro con brio, строится на «сонатных отношениях»: ярко вырисовываются две темы, но появление, как это было и в скерцо второй части, центрального эпизода, вносит признаки рондо-сонаты. Отличительный признак первых двух тем – подчеркнутая механичность «этюдной» инструментальной музыки, тогда как более сдержанный по движению центральный лирический эпизод наполнен вокальным мелодизмом.

Главная тема напоминает комический марш. Угловатость, повторение мотивов, сходство с интонациями популярных маршей очевидна.

Основная трудность заключается в исполнении тридцать вторых длительностей в диапазоне «d» первой октавы на f. Их нужно сыграть ясно и четко. При выборе крайнего предела темпа длительности могут быть смазаны, поскольку «d» первой октавы требует времени, чтобы быть озвученной. Нюанс f также относителен: есть опасность, что при атаке язык «разобьёт» губную щель, и струя воздуха станет не концентрированной, что приведет к нечеткости извлечения.

Особое внимание стоит обратить на ансамбль с пианистом, в партии которого пульсация восьмыми должна быть исполнена ритмично.

С юмором воспринимаем и связующую тему (т. 6 от цифры 32) с ее нарочитой суетливостью и дробным мелодическим рисунком, напоминающим скороговорку.

Автор указывает штрих marcato. Здесь важно помнить о регистре инструмента, работе языка, о концентрации губной щели и силе выдыхаемой струи воздуха, уделять пристальное внимание ритмической стороне, стараясь не сокращать паузы в группах шестнадцатых.

Побочная тема (т. 3 от ц. 33) выполняет роль смыслового центра в финале, объединяющем контрастные состояния движения: с одной стороны, мерно двигающуюся, как бы ползущую мелодию (сначала она звучит у фортепиано), с другой, – у флейты обилие причудливых изысканных сплетений восходящих и нисходящих мотивов. Внимание исполнителя должно быть сосредоточено на исполнение форшлагов.

Центральный эпизод (у флейты ц. 37) оттеняет крайние разделы.

Итак, в финале сонаты исполнитель должен стремиться к яркости и артистичности высказывания, сочетающегося с полной ясностью произнесения. Нужно выверить точность и чистоту мелодических линий с показом динамических и фразированных деталей. В быстром темпе они как бы «стираются», становятся менее выпуклыми, поэтому над ними нужно серьезно работать. Контрастность образов, яркая динамика, графическая рельефность и плотность, виртуозность сочинения ставят перед исполнителем задачи мгновенного переключения, быстрого реагирования и предслышания (когда «уши не отстают от пальцев»), свободы при экономии средств исполнения.

Суммируя задачи, стоящие перед педагогом и студентом в изучении Сонаты Прокофьева, отмечу следующие моменты, подчиненные достижению главной цели – осмысленно прочесть текст и раскрыть его исполнительскими средствами:

- уяснить конкретность и определенность намерений в стремлении к ясности как одному из важнейших компонентов прокофьевской органики;

- добиваться сбалансированности исполнительской концепции в трактовке цикла;
- попытаться проникнуть в своеобразие художественного содержания с помощью театральных и пластических представлений;
- тщательно прослушивать ткань, активизируя аналитическое внимание к интонационной стороне и мелодическому рисунку;
- стремиться к метроритмической определенности и организованной пульсации;
- уделять внимание артикуляции как в целом, так и в деталях.

Литература

1. Качмарчик, В. Соната для флейты и фортепиано С. Прокофьева: к вопросу истории создания [Электронный ресурс] / В. Качмарчик. – Режим доступа : www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Muzmyst/2011_11/5.

2. Курышева, Т. О музыкальной режиссуре и не только о ней / Т. Курышева // Отечественная музыкальная культура XX века. – М., 1993.

3. Маркова, Е. Проблемы музыкальной культурологии / Е. Маркова. – Одесса : Астропринт, 2000. – 104 с.

4. Нестьев, И. Жизнь Сергея Прокофьева / И. Нестьев. – М.: Совет. композитор, 1973. – 662 с.

5. Платонов, Н. Методика обучения игре на флейте / Н. Платонов // Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки / ред. Ю. А. Усов. – М. : Музыка, 1966.

6. Прокофьев, С. Художник и война // Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / сост., текстол. ред. и коммент. В. Варунца. – М. : Совет. композитор, 1991.

7. Прокофьев Сергей Сергеевич: материалы, документы, воспоминания / С. С. Прокофьев. – М. : Музгиз, 1961.

8. Цзюи, Б. Тембр флейты в сочинениях С. Прокофьева на примере его Второй сонаты для флейты и фортепиано [Электронный ресурс] / Б. Цзюи. – Режим доступа : knmau.com.ua/naukoviy_visnik/110/pdf/10.pdf.

9. Шлифтейн, С. Прокофьев сочиняет музыку / С. Шлифштейн // Совет. музыка. – 1985. – № 5. – С. 65–66.

О. Ф. Ширяева

ЖАНР СИМФОНИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ С. С. ПРОКОФЬЕВА: «СНЫ», «ОСЕННЕЕ»

Одна из вечных и неисчерпаемых проблем музыкознания – это проблема жанра: а именно, его места в историческом процессе, в системе жанров, в системе разных видов искусства. Эволюционные процессы – рождение и исчезновение жанров, сквозное развитие и преобразование, дефиниция и взаимовлияние – определяются их динамичной природой, что обуславливает постоянное внимание ученых к данному вопросу.

Жанровая система отличается неравнозначностью отдельных видов. Если магистральные явления – такие как опера, симфония – чаще всего находятся в поле зрения ученых, то другие жанры не всегда получают должное освещение, оставаясь на периферии исследовательских интересов.

К последним относится симфоническая картина, зародившаяся во второй половине XIX века в творчестве русских композиторов. Первые подобные сочинения трудно определить точно, но предположительно, это были музыкально-характеристическая картина «Фауст» А. Г. Рубинштейна (1854), затем – музыкальная картина «1000 лет» М. А. Балакирева (1861), названная во второй редакции симфонической поэмой «Русь». А далее следуют картины А. П. Бородина «В Средней Азии» (1878), А. К. Лядова «Баба-Яга» (1904), «Волшебное озеро» (1908), «Кикимора» (1909).

Менее известны слушателям «Сад смерти» (1896) и «Полет ведьм» (1909) С. Н. Василенко, «Кремль» (1889) и «Карельская легенда» (1916) А. К. Глазунова, «Из песен Оссиана» (1925) М. М. Ипполитова-Иванова, «Осеннее», «Сны» (1910) С. С. Прокофьева, «Зачарованное царство» (1912) Н. Н. Черепнина и др.

В зарубежной музыке определение «музыкальная картина» стало применяться только с 1920-х гг. (например, симфоническая карти-

на Ж. Ибера «Валенсия», 1922; «Призрак» Б. Благое, 1925; «Островные картины» М. Каломириса, 1927 и т. д.). Однако многие, созданные ранее симфонические поэмы вполне можно было бы называть картинами («Мазепа» (1854) и «Венгрия» (1856) Ф. Листа, «Ноктюрны» (1900) К. Дебюсси и др.) в связи с их предметным содержанием, объективностью образов, звукоизобразительным аспектом.

Представленный в творчестве нескольких поколений композиторов – 1860-х, 1880-х годов, – пройдя путь становления, этот жанр к рубежу XIX – XX столетий оказался сложившимся с присущими ему специфическими признаками. Классические образцы, созданные в данный период, послужили основой развития музыкальной картины в XX столетии как в русской музыке, так и других национальных школах. Жанр активно продолжает развиваться и в наше время [6, с. 77–85].

Возможно, что в русской музыке этот жанр первоначально сложился в рамках оперы с ее яркой, конкретной, зрительно-наглядной образностью и вербальной первоосновой. В качестве примеров можно назвать сцену метели из оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки, а также вступления к «Хованщине» М. П. Мусоргского («Рассвет на Москва-реке»), опере Н. А. Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством» («Святый вечер»). Некоторым оркестровым эпизодам композиторы сами дали определение музыкальной картины: «Похвала пустыне», «Свадебный поезд», «Сеча при Керженце», «Блаженная кончина девы Февронии. Хождение в невидимый град» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»; «Три чуда» из «Сказки о царе Салтане», «Ночь на горе Триглав» из «Млады» Н. А. Римского-Корсакова; «Полтавская битва» из оперы «Мазепа» П. И. Чайковского и т. д. Однако симфоническая картина представляет интерес и в своем автономном существовании.

Несмотря на уже достаточно долгую жизнь жанра (более полутораста лет с момента появления первых самостоятельных сочинений, определенных композиторами как симфоническая картина)

в музыкознании ему уделялось мало внимания. В системе музыкальных жанров симфоническая картина занимает скромное место – практически на периферии. Отдельные образцы рассмотрены в монографиях, посвященных творчеству композиторов. Указывая на драматургические и композиционные особенности сочинений, исследователи не ставили перед собой задачи выявления специфики жанра, а средства воплощения картинных образов отмечались ими лишь в аспекте авторского стиля. В исследованиях Т. Поповой и В. Цуккермана картина расценивается не как самостоятельное явление, а разновидность симфонической поэмы. При этом авторы ограничиваются несколькими краткими, а порой и беглыми сведениями об отличительных особенностях жанра. Так, Т. Попова [3, с. 28–29], называя музыкальную картину «русской симфонической поэмой», приводит примеры и поэм, и собственно картин, и даже некоторых оркестровых фантазий, обнаруживая тем самым нечеткий критерий жанровой дифференциации.

Первые указания на периферийное место симфонической картины в музыкознании встречаются в статье О. Соколова «К проблеме типологии музыкальных жанров», где автор, в отличие от предшествующих исследователей, уделяет музыкальной картине более или менее пристальное внимание. Рассматривая типологическую систему жанров [5, с. 37–39], он говорит об этом феномене как о самом распространенном в сфере программной музыки. По его мнению, первыми образцами музыкальной картины уже можно считать сочинения английских верджиналистов и французских клавесинистов. А становление жанра как симфонического произведения, пришедшееся на XIX век, обусловлено идеей романтиков о сближении различных видов искусств.

Симфонические картины С. С. Прокофьева, созданные в ранний период творчества, также относятся к малоисследованным произведениям. То, что С. С. Прокофьев не смог пройти мимо этого явления – не вызывает удивления. Как художник-

новатор, он впитывал все течения, которые были представлены тогда в музыкальном искусстве, в искусстве вообще; более того – он предвосхищал в какой-то мере свое время. Симфоническая картина «Сны» и симфонический эскиз «Осеннее» оказались органично вплетенными в общую канву развития жанра. Молодой Прокофьев, с одной стороны, продолжает линию, начатую кучкистами в 1860-х годах, продолженную композиторами нового поколения 1880-х гг., подхваченную в начале XX века. С другой стороны, он выступает в рамках своей эстетики, стилистики, говорит своим языком, индивидуальным, и легко узнаваемым – уже в этих сочинениях, написанных 19-летним юношей! Это проявляется в изгибах мелодики, характерном соотношении тональностей (например, e-moll и c-moll; использование минорного трезвучия VI в миноре), контрастном сопоставлении разделов (это является одновременно и чертой стиля Прокофьева, и жанровой спецификой композиции картины). Одна из мелодий в центральном разделе картины «Сны» словно предвосхищает зерно будущей темы любви из балета «Ромео и Джульетта», а может быть и лирической темы из балета «Золушка»: она звучит страстно у скрипок, интонация восходящей октавы приводит к кульминации, которая выполняет функцию лирического апофеоза.

В своей «Автобиографии» С. С. Прокофьев указывает на подражание раннему оркестровому сочинению А. Н. Скрябина «Мечты». И «Сны» Прокофьева написаны в таком же духе:

«– Я новую пьесу обдумываю только в общих чертах, а сочинять начисто буду после симфониетты.

– Как называется новая пьеса? Или пока без названия?

– Я хочу назвать ее “Сны”.

– Зачем же “Сны”? Это может дать повод для глупых острот: например, что она убаюкивающего или усыпляющего характера; или, что автор сочинил так удачно, что публика во время исполнения уснула…

– Я увлекаюсь сейчас Скрябиным, а он сочинил свою первую пьесу для оркестра в том же характере, назвав ее «Мечты». Вот и “Сны” я хочу посвятить ему, надписав: «Сны» посвящаются автору, начавшему “Мечтами”» (из беседы с Н. Н. Черепниным) [4, с. 509–510].

Также можно отметить влияние импрессионистов, проявляющееся в работе с интонационным строем, в формообразовании. Эта обращённость к импрессионизму, проба формы, проба методов работы с тематизмом – еще раз говорят о процессе становления стилистики самого Прокофьева.

Симфоническая картина «Сны» написана для большого симфонического оркестра и значится под ор. 6. Произведение закончено в 1910 году. Первое исполнение состоялось 22 ноября 1910 года в концерте учащихся Петербургской консерватории, посвященном памяти Л. Н. Толстого, и сбор от которого поступал на учреждение стипендии его имени. В этом концерте С. С. Прокофьев впервые выступил как дирижер, он сыграл также свою фортепианную сонату, ор. 1 [4, с. 572].

Симфонический эскиз «Осеннее» написан для малого симфонического оркестра – ор. 8 – также закончен в 1910 году. Позже Прокофьев вновь возвратился к этому сочинению, сделав в 1915 году вторую редакцию, а в 1934 – третью. В архиве композитора сохранилась рукописная партитура 1910 года [4, с. 560].

Сочинения схожи по интонационному строю, по настроению, по протяженности звучания (около 8 минут каждое). Схоже начало обоих произведений, одинаково написанных в тональности e-moll: тема вступления в картине «Сны» представляет собой поступенное восходяще-нисходящее движение от I ступени к V; эскиз «Осеннее» начинается с волнового поступенного движения от I ступени к III.

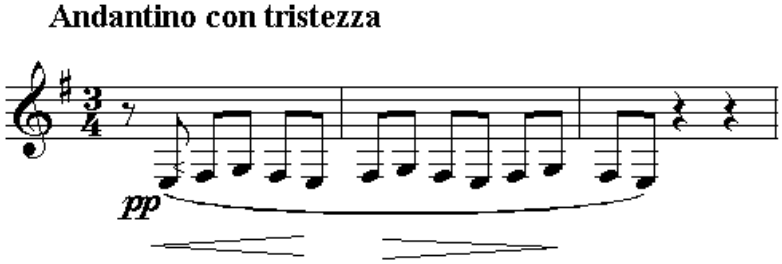
Оба сочинения – картинны. В них отражены конкретные визуальные образы, но такие, которые позволяют и слушателю представить нечто индивидуальное, подключить свою фантазию

в восприятии звукообразов. Установка на картинность обусловливает то, что оба произведения построены по всем канонам жанра. Вот некоторые их них.

Первый принцип – это опора на звукоизобразительность (движение от тьмы к свету в «Снах», кружение листьев, шум ветра в «Осеннем»). «Сны» отражают образ неясных фантастических видений, воплощенных в первых же звуках сумрачного фона. Мелькают блики то флейты, то арфы.

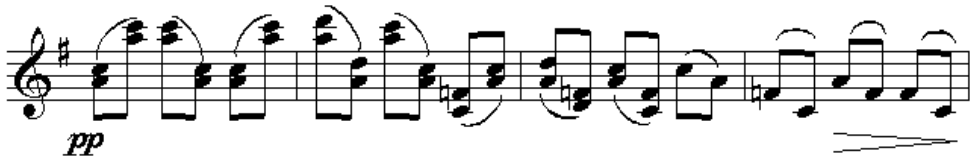
В «Осеннем» мы видим более объективную картину. Звучание порой подражает завыванию и свисту ветра, его порывам. Мы словно слышим это в восходящих тиратах флейты и кларнета, дублированных в терцию и кварту (ц. 3), репетиционных триолях и vibrato низких струнных, образующих восходяще-нисходящую волновую фразу (ц. 5). Хроматические «вкрапления», резкие смены динамики (crescendo-diminuendo) дополняют унылый, холодный пейзаж. Из интонационных «вихрей» постепенно выкристаллизовывается новый звукообраз. В ходе развития материала тираты усложняются интонационно, что приводит к кульминационному унисону tutti на ff (ц. 9).

Также эскиз Прокофьева «Осеннее» показывает хаотичные кинемы полета. С самых первых звуков сочинения (тт. 1–3) создается имитация падающих листьев, зримо представленная в кружащемся, интонационно замкнутом мотиве кларнетов и альта. Его терцовый остов заключает в себе возвращение к начальному тону:



Широкоинтервальные ходы деревянно-духовых (тт. 7–8) образуют ажурную, почти воздушную «подушку». Они выстроены в

«падающий» ряд, завершающийся нисходящими квартовыми интонациями кларнетов:



Возникает ассоциация со срывающимися с деревьев и парящими в воздухе листьями. Соединение этого ряда с непрекращающимся «кружением» мотива скрипок создает полифоническое разнообразие движений осенней листвы.

Второй принцип: такое развитие материала, которое не предполагает значительной структурной его трансформации, акцент ставится скорее на изменчивость фактурного параметра, динамики, тембра (тема проводится несколько раз с неизменным тоновым составом, но у разных инструментов, словно меняя окраску, освещение).

Например, в «Снах» сумрачное звучание, заключенное в пятиступенной короткой волне у низких струнных, преобразуется затем, повторяясь на новой высоте. Происходит регистровое просветление, подъем из глубин сна; развитие на данном этапе завершается восходящим радужным всплеском арфы (раздел А).

Следующий раздел (В) наполнен печальной темой у скрипок. Секвенция заключена уже внутри темы: «h-e-fis; g-c-d; e…». Она звучит как lamento, как рыдание. Тема излагается секвенционно, неизменно, каждый раз на новой высоте (4 звена в восходящем направлении). В процессе секвенцирования к скрипкам присоединяются деревянные духовые. (Аналогичный метод развития преобладает в симфонической картине «Волшебное озеро» А. К. Лядова и, в целом, выявлен как характерный для жанра.)

Раздел В1 развивает тему интонационно. Теперь у трубы проводится отдельная фраза, мелодически родственная предыдущей

секвенции (e-h-c-c). Далее материал продолжает расцвечиваться, меняя тембровую окраску, повторяясь у валторны, у контрафагота.

Возвращение первоначального варианта темы (B2) демонстрирует нам искаженный образ: после проведения уже знакомых двух звеньев секвенции порядок их последовательности начинает ломаться. Появляются засурдиненные звуки меди, тема приобретает зловещий характер, болезненные видения преследуют героя, он словно пытается высвободить сознание из мучительного сна.

Третий принцип: волновое развитие и внезапный характер кульминаций; они возникают стихийно, так, словно момент их появления лишен диалектической логики. Например, композиция «Снов» (общая схема: A-A1 – B-B1 – A2 – B2-B3 – A3) логично содержит в себе 3 кульминации. Первая оформлена резким сопоставлением лада (минор-мажор); вторая – внезапным введением медной группы; третья поддерживается литаврами, колоколами. Во всех трех случаях кульминации не подготовлены длительным развитием, а предваряются короткой динамической волной.

Четвертый принцип: симметрия формы (репризность) при четкой отграниченности разделов друг от друга, их ярком контрасте. Часто новый раздел вводится после глубокой цезуры. Это создает ощущение лоскутности, мозаичности структуры (об этом писал Л. Акопян в связи с творчеством импрессионистов) [1].

Например, «Осеннее» – эскиз написан как отголосок «Волшебного озера» А. К. Лядова. Та же симметрия формы. Та же пестрота в сопоставлении разделов, звукокомплексов; осколки мелодических фраз у разных инструментов, гармонических пятен, фактурных звукокомплексов. То же ощущение природы – мир, наблюдаемый человеком как бы со стороны. Аналогичный принцип присутствует и в «Зачарованном царстве» Н. Н. Черепнина.

Вместе с тем, отличительной особенностью картин Прокофьева является их сильная эмоциональная насыщенность. Может быть, не столь характерная для картинности объективная репре-

зентация, а напротив, выражение отношения к объекту. В «Осеннем» каждая интонация наполнена грустью; это словно ностальгия по ушедшему, налицо общая элегическая тональность произведений. «Сны» – это борьба светлых образов и мрачных, навязчивых сновидений, близких галлюцинациям, неоднократная попытка выбраться из темных, навязчивых, зловещих картин вверх к солнечным и радужным счастливым снам. Визуальные ассоциации неясные, субъективные.

Безусловно, перед нами и пример живописи в музыке. Композитор работает со звуком как с краской, с мелодией как с линией. Звукокрасочные пятна, едва различимые, размытые контуры рисунка-мелодии, словно художник не картину пишет, а пока только лишь эскиз к ней, набросок. Но уже в этих ранних его произведениях наличествует важная для Прокофьева установка: он никогда ничего не повторяет точно. Он тщательно работает с материалом, раскрывая его всесторонне, во всех потенциальных возможностях к преображению. Тему, мотив, интонацию композитор бережно исследует, каждый раз по новому претворяя информационное зерно, с тем, чтобы, возможно, в будущем использовать его еще и еще в новых произведениях.

Литература

1. Акопян, Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста: автореф. дис. … д-ра искусствознания / Л. О. Акопян. – Москва : Изд-во гос. ун-та искусствоведения, 1996. – 35 с.

2. Ендуткина, О. Ф. Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX века : моногр. / О. Ф. Ендуткина; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2005. – 133 с.

3. Попова, Т. Симфоническая поэма / Т. Попова. – Москва : Госмузиздат, 1963. – 32 с.

4. Прокофьев, С. С. Автобиография / С. С. Прокофьев. – 2-е изд., доп. – Москва : Совет. композитор, 1982. – 600 с.

5. Соколов, О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века. – Горький : Волго-Вят. кн. изд-во, 1977. – С. 12–58.

6. Ширяева, О. Ф. Симфоническая картина: судьба жанра в XX – начале XXI века / О. Ф. Ширяева // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2015. – № 4 (44). – С. 77–85.

В. А. Авакян

ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА: СОЗДАНИЕ ПАМЯТНИКА С. С. ПРОКОФЬЕВУ В ЧЕЛЯБИНСКЕ

Концертный зал Челябинской филармонии не функционировал около 16 лет: находился на длительной реконструкции (1988–2004). Но в его судьбе за это время совершались существенные изменения, как будто он продолжал работать и жить в своём обычном, концертном режиме. Задолго до окончания ремонта, в 1997 году, ему, лежащему в грудах ремонтного мусора и строительных материалов, было присвоено имя одного из крупнейших композиторов современности – Сергея Прокофьева. Об этом думали руководители филармонии – директор Марк Борисович Каминский и художественный руководитель Анатолий Павлович Ханжин. Идея принадлежала Ханжину, очень любившему музыку Прокофьева. Он был воспитанником Ленинградской консерватории, носителем традиций исполнительской школы этого, первого в истории, российского вуза. Несколько лет жил в художественной атмосфере Ленинграда – Петербурга, где учился и жил Прокофьев, где он, молодой и дерзкий, впервые заявил о себе, как о новаторе музыкального языка. Так что эта линия преемственности была вполне понятна и объяснима. До завершения капитального ремонта здания сформировалось и мнение о том, что нужна ещё какая-то акция, материализующая личность Прокофьева в филармонии. Как это происходило, попытаюсь кратко рассказать.

В период реконструкции я и архитектор Е. В. Александров оформляли интерьеры. В частности, я делал барельефы композиторов в будущем Концертном зале (верхняя часть боковых стен). Это мне близко, как близка и музыка. Не раз образы выдающихся представителей творческих профессий вдохновляли меня на создание скульптурных портретов, например, Галина Уланова, Фёдор Шаляпин, Людвиг ван Бетховен. В фойе филармонии стоит ещё одна скульптура – «Муза»: это тоже моя работа.

В этот же период поступило предложение сделать на фасад здания филармонии мемориальную доску С. Прокофьева. Я категорически отказался, сказав, что подобный заказ не соответствует масштабу личности композитора. Если эта моя позиция не убедительна, следует обратиться к кому-либо другому. Дело ещё и в том, что, как правило, для памятной доски используют не качественный гранит, а какой-то заурядный камень (я его называю кладбищенским). А ведь гранит сам по себе роскошный камень и может являться произведением искусства. На сам камень можно засмотреться. Но таких традиций, как, например, в Ереване, в Челябинске нет. Поскольку М. Б. Каминский, как мне казалось, ценил меня как художника, он настаивал на том, чтобы работа была сделана именно мной. На одной из встреч он выдвинул другое предложение, как бы повысив планку творческой задачи: сделать бюст композитора. Однако я отверг и это предложение. «А что бы Вы хотели сделать, как Вы видите воплощение образа Прокофьева?», – спросил он. Я ответил, почему-то, ни минуты не задумываясь: «Сделал бы с удовольствием фигуру Прокофьева». Он немного подумал, видимо, просчитывая свои возможности, и неожиданно ответил согласием: «Тогда, давайте, работайте над фигурой».

Это было неожиданное счастье. Я работал много и тщательно. Изучил всю доступную литературу о композиторе. Много слушал его музыки. Исследовал множество фотопортретов и дру-

гих фотоматериалов. Сделал массу эскизов, из которых отобрал пять или семь, чтобы представить на выбор специально созданной комиссии. Руководство посмотрело и приняло один из них. Но, когда я взял в разработку именно этот эскиз, вник поглубже в его суть, он меня разочаровал. Потребовалось ещё какое-то время, чтобы доработать идею памятника и я, наконец, дошёл до того варианта, который затем материализовался. Ещё раз встречались со всеми заинтересованными лицами, я объяснял, что и зачем изменил в предыдущем варианте. В конечном счёте, все согласились со мной тогда, что новый эскиз лучше предыдущего. Так началась создание памятника Сергею Сергеевичу Прокофьеву в Челябинске. Была огромная радость от мысли, что победила идея целостной скульптуры, полноценной фигуры художника. Всё-таки, это не идёт ни в какое сравнение, ни с памятной доской, ни даже с бюстом.

Я очень много думал о Прокофьеве как о художнике и человеке, размышлял о его совсем не простой судьбе, его необычной музыке. В процессе формирования образа мне стало казаться, что Прокофьев должен быть обязатель связан с землёй, что его произведения рождены нашей землёй. Говорили, что Прокофьев очень любил себя, но я этого не замечаю. Примечательно, что он много жил за рубежом: был в Америке, Европе. Но его тянула Родина, тянуло к своей земле. Ему хотелось слышать свой народ, свой родной язык. Это говорит о том, что он не был самовлюблённым, что его не случайно тянуло на Родину, он был очень определённым в своих высказываниях на этот счёт. Поэтому, если посмотреть на памятник, то видно, что партитура, его центральный элемент, идёт от земли, словно вырастает из её недр. И основная линия идёт от партитуры вверх, ввысь. Прокофьев красиво положил левую руку на ноты, а основная линия через правую руку идёт к голове. Мысль и музыка словно пронизывают всю фигуру композитора. К сожалению, не всегда идеи мои понимают. Но такой

образ созрел в моей голове. То, что я делаю, – всегда делаю от души. В процессе работы от эскиза до последнего размера бывают моменты, когда ты шагаешь совершенно в другую сторону. Потому что размер увеличивается и требуется другой подход, иной силуэт. Ведёт сам материал. Заставляет подумать. В памятнике Прокофьева таких изменений было мало, и они незначительны. Потому что я очень долго работал над черновой моделью, всё абсолютно сложилось в голове.

Итак, я начал лепить. Только я положил глину (прокладка называется), ко мне пришли школьники. Такие искренние, любопытные. Подходят к рабочему столу, глину трогают. Я говорю: «Ребята, мне тяжело. Вы не могли бы мне помочь лепить Прокофьева?» Если бы кто-нибудь мог это видеть! Они напали на положенную глину: кто ботинки полирует, кто колени. Я получил огромное удовольствие. Когда они ушли, мне долго пришлось всё переделывать, приводить в порядок. Было очень интересно.

Работа над памятником шла достаточно долго, с вынужденными перерывами. Это были тяжёлые времена для страны, для каждого человека. Основная работа пришлась на конец 90-х. Денег в стране не было, а мы тут затеяли создавать памятник! Я понимал ситуацию и не надеялся, что будут платить за работу. Когда закончил свою часть, долго ждал, когда начнут формовать. Художник может очень долго работать бесплатно, если ему работа нравится: так часто бывает. А формовка не может быть бесплатной. Но денег-то не было. Это время, вернее, безвременье, тянулось довольно долго. Процесс тут такой: с глины снимают форму, переводят в гипс, а потом отправляют на отливку в бронзу. Ждали очень долго, пока появятся деньги для формовщиков, и, всё-таки, такой день настал! Когда начали формовать, все были очень удивлены тем, что работа до сих пор не рухнула: всё внутри сгнило, только на глине всё держалось. Просто Бог помог. И памятник спасли. Таким образом, от замысла до воплощения

прошло, примерно, пять лет (1995–2000). Вообще, я люблю работать неторопливо, без поспешности; временами отдыхать от конкретного замысла. Люблю фигуру на время закрыть холстом, а потом – открыть и посмотреть на неё другими глазами, свежим взглядом.

Итак, фигуру Прокофьева отлили в гипсе, а отливать работу в бронзе отправили в Нижний Тагил. Так что последнее звено в этой длинной цепи, завершающее, – Нижне-Тагильский металлургический завод. Ещё тянулся ремонт в филармонии, а памятник был уже готов. Но его нельзя было установить так, как планировалось, – у входа в Концертный зал: всё ещё шли интенсивные ремонтные работы. Кроме того, в результате реконструкции, там несколько уменьшилась площадь, и простора для памятника не осталось. Тогда возникли иные предложения, разных мнений было много, в том числе, и в прессе. Мне очень понравилась идея поставить памятник напротив здания филармонии. Это место хорошо тем, что там есть перспектива, воздух, простор, соединение воды и неба. На этом месте ещё Краеведческий музей завершили, он стал хорошим фоном для памятника, и, таким образом, сформировался прекрасный общий план. Получилось несколько слоёв времени: настоящее, историческое прошлое – за рекой видна церковь с золотыми куполами, и будущее – современное здание Краеведческого музея. На редкость всё хорошо сложилось с эстетической точки зрения. Кроме того, С. С. Прокофьев «сидит» в окружении самых крупных музыкальных учреждений Челябинска: Филармонии, Театра оперы и балета им. М. И. Глинки и Зала органной и камерной музыки «Родина». Это всё стало особенно очевидно в наши дни. А тогда памятник приняли безоговорочно. М. Б. Каминский был удовлетворён тем, что я настоял на полноценной фигуре Прокофьева, и от души меня благодарил за настойчивость. В 2000 году памятник был официально открыт в присутствии руководителей города и музыкальной общественности, а также – жителей Челябинска.

Для меня каждая завершённая работа – это часть пройденного пути. Важная часть, но не забываемая. Например, когда начинаешь новую работу, иногда тянет посмотреть предыдущие: вспомнить, через какие препятствия прошёл, какие были промахи, чтобы их не повторять. Хочется иногда просто посмотреть и вспомнить свой труд, процесс работы, радостные моменты. Что касается памятника С. Прокофьеву, то радостно сознавать, что Челябинск на сегодняшний день – второй (после Москвы) город России, имеющий памятник композитору, памятник-монумент. Значит, мы всё сделали правильно. Значит, город и челябинцы получили редкий подарок, который необходимо беречь, сохранять, ухаживать за ним, длить его жизнь. Это ведь память о великом русском композиторе! Я далёк от идеализации своей работы, хотя вложил в неё душу и сердце, несколько лет жизни. Знаю, что были разные мнения о памятнике, вплоть до того, что сама личность Прокофьева не достойна такого монумента. Но считаю, что подобные мнения могут исходить только от людей предвзятых или непросвещённых. Зато, бесконечно важны те суждения и впечатления, которые базируются на желании узнать новое, открыть для себя нечто через личность композитора, «расшифровать» идею скульптора или обосновать собственное видение. Разве не дороги такие слова: «Благодаря Вам я узнал, кто такой Прокофьев». Думаю немало молодых людей, учащихся школ стояли у памятника Прокофьеву со своим учителем и слушали рассказ о композиторе. Знаю о хорошей традиции Союза композиторов открывать свои крупные музыкальные акции, пленумы возложением цветов к памятнику. Есть эти традиции и у филармонии, как и регулярная работа по поддержке чистоты и порядка рядом с монументом. Это очень важно. Это – не только экология окружающей среды, но и экология человеческой души, экология нашей памяти. Очень приятно, когда находишь в печати слова людей, рождённые под впечатлением увиденного памятника нашему ве-

ликому современнику Сергею Сергеевичу Прокофьеву. Эти впечатления и завершат данные размышления.

«“Золушка” в Челябинском оперном – рождественский подарок Васильева – Максимовой южноуральцам, которые ранее приняли другое ценное подношение: монументальную скульптуру С. Прокофьева, создателя музыки “Золушки”, работы Вардкеса Авакяна. Воплощённый в бронзе и граните, его Прокофьев сидит с партитурой, раскрытой на коленях, погружённый в её звучание, естественно и свободно расположившись на берегу реки, по соседству с оперным театром, где когда-то на его сцене шли сразу три знаменитых балета композитора: “Ромео и Джульетта”, “Каменный цветок” и “Золушка”» [1, с. 35]

«Вообще, получается, что мы совершенно внезапно узнали о весьма приятном факте: наш концертный зал, оказывается, носит имя Сергея Прокофьева, едва ли не самого “модернистски-формалистичного” из наших великих композиторов, скончавшегося, кстати, в один день со Сталиным. (Бывают же такие причуды судьбы!) И то, что на злосчастное место (памятник Первопроходцу продержался здесь весьма недолго) водружена изящная мощная бронзовая фигура композитора, не шахтёра, не сталевара, не политического гения, не учёного, наконец, а именно композитора – весьма и весьма оптимистично. Это факт искусства вдвойне, если не втройне. Тем самым мы хоть чуточку (а пожалуй, что уже и не чуточку!) оттесняем от себя, своих душ все эти танки, разорванные атомы и иные чудища брутальной, агрессивной силы, жаждущей раздавить растительное царство человеческого лица. На первый план внезапно вышел композитор – существо эфирного, летучего мира, мира нежных душевных касаний и брызжущих, как грозовой дождь, звуковых низвержений и восхождений. Куда? В неведомое нас. Откуда? Оттуда же.

С расстояния 20–30 шагов скульптура даёт ощущение основательности, мощи, вальяжности фигуры. Это почти сановник в

хорошем смысле этого слова. Фиксация одной стороны реальной исторической правды. Подхожу ближе. С расстояния 5–7 шагов – поза и выражение лица Прокофьева: трагизм. Тот самый, который у каждого свой. Но скульптурный трагизм – это нечто особое, и он может быть отчасти уподоблен трагизму скалы, которую подтачивает море. Хотя я ничуть не отвергаю и психологию, укрытую в таинственных глазных излуках авакяновского Прокофьева. Но то, что мне действительно понравилось, – это левый профиль, где счастливо найдено решение важнейшего и вероятно сложнейшего: я ощущаю грацию, изящество, хрупкость, утончённость гениального художника (то есть всего того, что мы знаем и любим в его музыке), хрупкого, утончённого и при этом мощного и сильного. Этот левый профиль просто великолепен. Чувствуется мастер в минуту вдохновения, поймавший в бронзу амбивалентную сущность всякого подлинного поэта… Да, скульптура, конечно, не экстравагантна, не эпатажна, не патетична… Но зато она классична и стильна, и, надеюсь, будет вести в пространстве свою неназойливую и неагрессивную (что очень важно!) медитацию просто о человеке, о сущностном в человеке, о человеке, ни за что не агитирующем». (Один мой знакомый высказал такой неожиданный упрёк творению Авакяна: «Но ведь фигура не поёт подобно прокофьевской или вообще музыке». Странное речение, не правда ли? Что ж, пусть найдётся тот, кто сумеет поставить в Челябинске, скажем, “поющую” фигуру Скрябина.) [2, с. 11].

Литература

1. Антонова, К. Чудесное возвращение «Золушки» / Клара Антонова // Автограф – Челябинск-Арт. – 2002. – № 2 (15). – С. 34–36.

2. Болдырев, Н. Похитить пространство у бесконечности. Новинки челябинской скульптуры с точки зрения бродячего эссеиста / Николай Болдырев // Автограф – Челябинск-Арт. – 2000. – № 4 (10). – С. 10–12.

Т. Б. Предеина

БАЛЕТЫ С. ПРОКОФЬЕВА В МОЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

На сцене Челябинского театра оперы и балета им. М. И. Глинки были поставлены три балета С. Прокофьева. Впервые все – в 60-е годы: «Сказ о каменном цветке» – в 1960, «Ромео и Джульетта» – в 1963 и «Золушка» – в 1965. Дирижёром-постановщиком во всех трёх спектаклях был основатель и главный дирижёр театра Исидор Аркадьевич Зак. Хореограф – постановщик» «Каменного цветка» и «Ромео» – Отар Михайлович Дадишкилиани; балет «Золушка» в нашем театре поставила Людмила Воскресенская[47]. Я начала работать в Челябинске в 1994 году и этих спектаклей уже не застала, но мне посчастливилось участвовать и исполнять главные партии в балетах «Ромео и Джульетта» и «Золушка», которые были поставлены позднее.

Все мои роли – это мои мечты, которые сбывались. И Джульетта была моей желанной ролью. Непосредственное соприкосновение с музыкой этого балета произошло у меня в 2000 году. Специально для юбилейного вечера засл. артистки России Ирины Сараметовой мы с Андреем Субботиным, солистом театра, подготовили дуэт Ромео и Джульетты и преподнесли его первой исполнительнице партии Джульетты в нашем театре.

Премьера балета «Ромео и Джульетта», где я танцевала Джульетту, состоялась на нашей сцене в сентябре 2006 года в оригинальной версии хореографа-постановщика Константина Уральского и музыкального руководителя постановки Сергея Ферулёва. Работа над спектаклем проходила очень интересно. Постановочная группа в составе хореографа-постановщика Кон-

[47] Полные сведения о постановках данных балетов: «Сказ о каменном цветке» (05.10.60–07.05.72 – 129 спектаклей); «Ромео и Джульетта», первая постановка (24.05.63–08.04.72 – 70 спектаклей), вторая постановка – Ю. Папко, Ю. Скотт (11.04.87–08.04.93 – 34 спектакля), третья постановка – К. Уральский, С. Ферулёв (24.09.06–06.03.16); «Золушка», первая постановка (18.03.65–08.04.71 – 81 спектакль), вторая постановка – В. Васильев, С. Ферулёв (04.09.01–11.04.08 – 49 спектаклей).

стантина Уральского (США), художника-сценографа – Никиты Ткачука (США), художника по костюмам Ярославы Рафиковой (Москва), художника по свету Ллойда Собила (США) работала в творческом единстве и очень слаженно.

Отмечу удивительную включенность в постановочный процесс художника по свету Ллойда Собила. Он присутствовал в балетном зале на всех постановочных репетициях, внимательно слушал, фотографировал, постоянно делал какие-то зарисовки, и заносил все в компьютер (тогда этот метод работы казался необычным). Затем – показывал свои наработки хореографу, предлагал варианты, воспринимал предложения и, наконец, переносил и фиксировал наиболее удачные варианты на световых приборах. Таким образом, мы видели весь художественный процесс работы со светом будущего спектакля в его развитии.

Художник по костюмам Ярослава Рафикова оказалась очень наблюдательной. Она подмечала мельчайшие нюансы, происходящие на улице в то время: кто-то по-особому нес свою сумочку, кто-то шел неординарной походкой (эти нюансы помогли созданию образа Кормилицы). Для Тибальда был выбран цвет костюма фирмы Адидас: ярко-синий с красными полосами. Это сразу узнавалось и помогало эмоционально приблизить спектакль к сегодняшнему дню. Ей удалось обогатить спектакль современным ощущением жизни в конкретных деталях. Отличительная черта в работе Ярославы – гибкость. Она могла мгновенно изменить костюм: поменять детали, быстро что-то пришить или отрезать длину прямо на актере, и это приводило к более точному художественному решению.

Художник-сценограф Никита Ткачук – очень спокойный, уравновешенный человек, он всех мирил, приводил «в чувство». Эти качества просто необходимы в коллективной творческой работе. На сцене Ткачук выстроил площадь Вероны. При этом ос-

новные части декораций были неподвижны, а внутренние – могли трансформироваться, создавая разнообразные ракурсы сценического пространства, то комнату Джульетты, то келью патера Лоренцо и др.

У Константина Уральского была своя система работы, свой взгляд на творческий процесс. Вначале хореограф представил нам макет, показал полностью всю экспозицию, механизм работы декораций, чтобы мы хорошо представляли целое, всю логику сценического развития. Кроме того, он использовал такой приём театральной работы, как чтение вслух пьесы, разбор текста, характеров в первоисточнике. Мы читали в лицах определённые сцены, и это было интересно. В основу спектакля легла классическая хореография, с которой удачно сочетались свободная пластика, гротеск, пантомима, элементы историко-бытовых танцев и фехтования. Оригинальные поддержки, усложненные прыжки, разнообразные связующие движения, своеобразные позировки, гармоничные жесты – все это соответствовало характерам героев. Необычный выбор пластического языка оправдался сюжетом о трагической любви. Кроме того, в спектакль был введён новый персонаж – фея Маб. Это был символический образ, который появлялся в переломные моменты спектакля как предвестник трагических событий. Но, в прочтении Уральского повесть о влюбленных не стала трагедией, а оказалась печальной и светлой одновременно.

В отличие от редакции Л. М. Лавровского – классика хореодрамы, в оригинальной версии Уральского все было решено средствами танца: развитие действия, эволюция образов, передача эмоционального состояния героев. Все партии хореограф сделал танцующими, в том числе и те, что в других постановках являлись мимансовыми. Наиболее яркой из них стала роль патера Лоренцо, который в этой редакции имел свои хореографические монологи. Нетрадиционно решен и образ Кормилицы, которой

постановщик вернул шекспировский возраст (по пьесе она молодая женщина) и сочинил для нее выразительные танцевальные сцены, где нужно было демонстрировать ловкость, естественность, грациозность. Для родителей Джульетты был поставлен очень эмоциональный дуэт. Интересно и то, что все горожане (массовые сцены) в балете танцевались на пуантах, а не в простой обуви, как это принято. И Кормилица, и родители Монтекки и Капулетти – все танцевали на пуантах.

Огромное удовлетворение принесла работа над этим балетом и в музыкальном плане. Для меня очень важно свободное владение музыкой, знание её наизусть, возможность пропеть внутренним слухом, полностью представить музыкальную драматургию. Только тогда я могу её полностью почувствовать, пережить эмоционально, по-настоящему начать работать над партией, над образом. Если ты профессионал, ты должен изучить, знать музыку досконально, ориентироваться в ней, и музыка сама тебе всё подскажет. Нужно только понять, разобраться в том, что хотел сказать композитор, как «прочитал» эту музыку хореограф. Эти знания определённо позволяют работать над спектаклем, над ролью, над конкретным образом. Поскольку музыка в балете первична, необходима точность, и, безусловно, абсолютное владение хореографическим текстом партии и техникой исполнения. Самое важное, что в музыке Прокофьева есть всё, всё легко расшифровать: юность и чистоту Джульетты, и беззаветность любви, и страстность, и кокетство (например, в сцене с Парисом на балу). «Ромео и Джульетта» – спектакль, в котором эмоциональное и техническое – нераздельны, за спектакль ты полнокровно проживаешь трагическую судьбу юной Джульетты.

При работе над любой партией я всё время стараюсь придерживаться того, что заложено в партитуре. Что касается музыки Прокофьева, она ведь очень красива, хотя таит в себе немало

сложного. Трудный размер, трудный счёт, трудный ритм. При работе над Джульеттой, чтобы танец был осмысленным, свободным и выразительным, я очень много слушала эту музыку. Было необходимо почувствовать стиль композитора, чтобы точно выполнять его пожелания, зафиксированные в партитуре, например, темпы. Ведь, если мы не справляемся с темпом, значит, нарушаем замысел композитора. «Если ты не справляешься с темпом, говорила М. М. Плисецкая, – зачем танцевать?». У Прокофьева в балете часты синкопы, переменный размер. Иногда движение ставится балетмейстером, буквально, на каждую ноту, и надо всё успеть сделать. Кроме того, важно обыграть каждую ситуацию, каждый предмет. Например, в нашем спектакле в комнате Джульетты по замыслу художника Никиты Ткачука было много занавесей и подушек. Джульетта прыгала на эти подушки, подбрасывала их, шутливо кидала в Кормилицу. Подушка, буквально, становится одушевлённой. И когда Джульетта выпивала яд и постепенно теряла сознание, она тянулась за этой подушкой, как за любимой игрушкой: так возникал некий «мостик» с первой сценой.

Бывали и курьёзы с предметами: куда-то укатывался пузырёк с ядом; или нужно было убить себя без кинжала. В этих случаях помогает опыт, смекалка и артистическое чутьё, чувство предмета, а не столько сам предмет.

От исполнения партии Джульетты у меня не возникала физическая усталость, только полная эмоциональная и душевная отдача. Помогал мне справиться со всеми «тревогами» мой партнер Алексей Сафронов, тогда приглашённый танцовщик из Алма-Аты. В творческом процессе очень важен опытный партнёр и тщательная совместная работа с ним в процессе репетиций. Только на этапе, когда ремесло сделано, техника отточена, мы работаем над образом. Можно как угодно хорошо играть чувства, перевоплощаться, но, если нет техники, ты не убедишь зрителя. Парт-

нёр должен чувствовать, как стоит балерина на ноге, как он её поднял, как опустил, насколько устойчиво поставил её на носок. А, Алексей Сафронов, повторю, прекрасный партнёр. Ему свойственна природная чуткость, он прекрасно владеет техникой дуэтного танца.

Немало нюансов приходят в процессе репетиций, но более ценные те, которые рождаются прямо на спектаклях: вдруг на сцене открывается в тебе что-то совершенно новое, возникают какие-то совершенно новые эмоции, новые ощущения, что-то просыпается в тебе, что раньше, вероятно, было в скрытом состоянии. …И на глазах даже выступают слёзы. Это, скорее всего, отражает переход в новое качество, глубинное проникновение в сюжет, более тонкую мотивацию поведения героини. Ведь работа над образом идёт постоянно, и никогда не прекращается. Пою, представляю себя на сцене, даже ночью, зачастую, не сплю: мысленно танцую. Это процесс непрерывный.

Отрадно и то, что балет «Ромео и Джульетта» являлся одним из наиболее любимых челябинской публикой, и всегда хорошо посещался. Мы как участники всегда чувствовали эмоциональную отдачу зала, заинтересованность, включённость в спектакль. По неподдельному вниманию зала мы всегда чувствовали, что судьбы наших героев волнуют зрителей. Это подтверждала и пресса. В публикациях, как правило, отражается уровень понимания действия и музыкально-хореографического языка постановки, особенностей взаимоотношений героев, индивидуальное воплощение конкретного образа.

Всё, что связано с балетом «Золушка», стало одним из самых запоминающихся периодов в моей творческой жизни. Прежде всего, потому, что эта работа была связана с самыми дорогими людьми, давшими мне очень многое в моей профессии и жизни. Это – Екатерина Сергеевна Максимова и Владимир Викторович Васильев. Именно Васильев поставил в Челябинске

«Золушку» С. Прокофьева в 2001 году, а я танцевала партию главной героини.

Моё знакомство с «Золушкой» Прокофьева в постановке В. Васильева началось гораздо раньше, чем спектакль обрёл свою жизнь у нас в Челябинском театре. Это произошло ещё в период моей работы в Кремлёвском балете. Тогда спектакль ставился В. Васильевым на Е. Максимову. В том спектакле 1991 года я была первой исполнительницей Феи Зимы. Золушка – моя любимая балерина Екатерина Максимова и, одновременно, наш педагог-репетитор. Начинаю именно с этого спектакля, так как он был очень ярким, необычным, по-настоящему сказочным, волшебным и, наверное, поэтому прочно вошёл в память. Владимир Васильев сочинял хореографический текст, творил на наших глазах. Васильев говорил о музыке Прокофьева: «Ощущение музыки – это великое чудо. Когда я сам танцевал, по-настоящему мог это делать только тогда, когда я пел – конечно, не в буквальном смысле: я “пел” своим телом. И это действительно так: каждое адажио, каждый монолог, каждую фразу я “пропевал”. И, наверное, зрители это чувствовали… У Прокофьева, действительно, не простая музыка… но она западает в тебя, она обладает магическим действием – как прикосновение, которое может быть только в самой юности, когда вы лишь дотрагиваетесь до руки девушки, и это рождает удивительный звук любви, глубоко проникающей в вас и волнующей. Поэтому первые спектакли, которые я ставил на музыку Прокофьева, были “Ромео и Джульетта” и “Золушка”» [3, с. 38].

А «Золушку» он стремился сделать как «симбиоз серьёзного и наивного». Поэтому он стремился смягчить острые акценты, даже отрицательных героев сделал по-своему симпатичными. Владимир Викторович – очень активный, заводной человек. Постоянно импровизировал. Он умудрялся так всех заражать своей харизмой, погружением в творческий процесс, что о времени ни-

кто не думал. А когда ставил игровые сцены, мы просто «умирали» от смеха. Сам Васильев в «Золушке» был неподражаем в роли Мачехи.

Запомнилась работа и сама необычная личность художника по костюмам – Жерара Пипара. Костюмы по его эскизам были сделаны фирмой «Нины Риччи» специально для кремлёвского спектакля. Французский кутюрье очень тщательно относился к подбору каждой мелочи. Он сам подбирал бижутерию к каждому костюму. Бантик, кольцо, ожерелье, все украшения, то есть любая деталь находилась в поле его зрения. И получился по-настоящему сказочный балет. Спектакль был великолепно оснащён технически, имел изумительный свет, который мгновенно менял всё пространство сцены. Мы – Феи времен года – преподносили Золушке свои подарки – всё, что задумано по сюжету. Золушка – Екатерина Сергеевна с благодарностью их принимала. Прекрасно помню сцену, когда Феи представляли свою любимую Золушку на балу. При ее появлении шёл золотой дождь. Она, вся ослепительная и воздушная, не сходя с хрустальных пуантов, спускалась по ступенькам, а мы её слегка поддерживали. Так она входила в бальный зал, трогательная и прекрасная. Вообще, от Екатерины Сергеевны всегда исходил какой-то необычный свет, излучение доброты и мягкости. Было абсолютное состояние счастья от совместной работы с ней.

Мои впечатления о сюжете с детства связаны с фильмом, который я хорошо знала и любила, как и многие; это – фильм с Яниной Жеймо (Золушка) и Эрастом Гариным в роли короля. Фаина Раневская была бесподобная мачеха. Ещё я очень любила чешский фильм «Три орешка для Золушки», где поёт Карел Готт. Я смотрю этот очень душевный, приятный фильм до сих пор. Балет «Золушка» я впервые увидела в Пермском театре оперы и балета, в период учёбы в хореографическом училище, в постановке Г. Алексидзе.

Поэтому работа над «Золушкой» в Кремлёвском балете – время основательного знакомства с музыкой Прокофьева, с его стилем, атмосферой его театра, его сказочности, тем более что Владимир Васильев с постановочной группой сделали всё, чтобы зритель погрузился в эту сказку, поверил в это волшебство. Думаю, необходимо сказать о том, что Кремлевская Золушка шла в сопровождении Российского Национального симфонического оркестра под управлением Михаила Плетнева. Больше месяца Кремлёвский балет гастролировал с этим спектаклем в Париже. Там со мной произошёл курьёзный случай – моя Фея Зимы прямо на центре сцены, закружилась и очень плавно «растеклась» в сугроб. Публика ничего не заметила (я довольно быстро сориентировалась), но на меня напал неудержимый смех. Станцевала хорошо, получилась даже средняя часть с насыщенной техникой, за которую всегда волновалась. Екатерина Сергеевна на падение даже внимания не обратила, наоборот, поддержала, только пожурила: «Нельзя же так смеяться!»

Премьера нашего, челябинского спектакля, прошла 4 сентября 2001 года во время гастролей на острове Тайвань. Затем, в январе 2002 года на открытии I фестиваля балета «В честь Екатерины Максимовой…» состоялись премьерные спектакли уже на нашей сцене, с настоящими декорациями (для гастролей использовался облегчённый вариант), светом, и тем волшебным наполнением, которое нёс спектакль.

Партию Золушки, как и многие другие, я готовила с Е. С. Максимовой в Москве. Для Екатерины Сергеевны особую ценность представляла гармония внутреннего состояния и тела. Она учила танцевать естественно, и этому уделяла не меньшее внимание, чем технике. Мне довелось принимать участие в гала-концерте, где танцевала Майя Михайловна Плисецкая. После окончания, Майя Михайловна сказала мне: «Таня, вы очень красиво танцуете!». Именно танцую, а не работаю. Для меня это очень ценно. Этому меня научила Екатерина Сергеевна Максимова!

Но, вернусь к Челябинской постановке 2002 года. Так как я уже была знакома со спектаклем и знала музыку, работать мне было несколько легче. Лучезарность Екатерины Сергеевны, эмоции от музыки – создавали потрясающее состояние творчества. Тем не менее, когда я готовила Золушку, некоторые эпизоды оказались очень трудны для меня. Я это хорошо помню. Были в спектакле такие моменты, когда между танцевальными номерами идёт симфоническая музыка, которую нужно обыграть, заполнить осмысленно драматической игрой, особенно, когда ты остаёшься на один сцене. Например, когда сёстры, толкнув Золушку на пол, уходят на бал. Золушка на сцене остаётся в комнате одна. Надо сыграть эту сцену на музыке в полном одиночестве. Сделать ряд эмоциональных и ситуативных переходов от эпизода к эпизоду. Это, как в режиссуре – поминутное, даже – посекундное распределение сценического поведения – действий и эмоций. И нужно это делать точно под музыку, а не произвольно. На какую ноту я встала, на какую обернулась, на какую пригорюнилась – необходимо было точно сочетать каждый миг состояния, каждое движение с музыкой. У меня это никак не получалось. Я никак не слышала, и не могла никак посчитать. А дальше был танец с манекенами. И как я должна дойти до этих манекенов, как начать менуэт с ними, мне никак не удавалось попасть в музыку. Партитура Прокофьева – жёсткая, остроритмичная, нередко – синкопированная. Много оркестровой музыки, которую разложить, сосчитать невозможно. Очень помогла мне в этой работе замечательный концертмейстер Ирина Липатова, которая много и терпеливо со мной работала. Мы уходили в гримёрку №5, и там она мне играла эти трудные места много раз, чтобы я запомнила и перевела музыку в движения. Уж не помню, сколько раз я падала в этой гримёрке (так надо было по сценарию). После репетиции идёт прогон, а я – опять «не вписалась»… Таким образом, я

многократно проигрывала каждое движение, пока не добилась понимания, слышания, точности, абсолютной синхронности музыки и действий. Вздохнула свободно – в конце-концов, всё получилось! Ведь важно было, чтобы каждое мгновение не было пустым, а наполнено смыслом, передавало в зал необходимую эмоцию, ведь там были не только взрослы, но и дети. Их необходимо было захватить полноценной игрой, чтобы они поверили моей героине, сочувствовали и поддерживали её. Детям тяжеловато слушать эти «проигрыши», а со сценическим действием – совсем другое дело!

Интересны в балете разные игровые эпизоды, например, сшивание Золушкой шали, разорванной сёстрами в драке. Нужно было сделать это искусно: сначала танцевать с двумя половинками, а затем, незаметно для зрителей, заменить их на целую шаль. В процессе танца Золушка должна продемонстрировать свою тонкую работу золотошвейки, чтобы зал поверил, шёл за её художественным воображением, видел результат каждого её стежка.

К подобным же, непростым сценам можно отнести переодевание туфель. Надеть балетные туфли прямо на сцене, да ещё потом и танцевать в них – задача сложная. Если наденешь их не очень удобно и удачно, приходится так и танцевать. А в данном балете это приходится делать, так как вначале на ногах у Золушки простые сабо, крестьянская грубая обувь, а затем – подаренные Феей хрустальные туфельки (пуанты, расшитые блестками). Это целый процесс. А потом уже надевала более удобные туфли. Нужно было иметь несколько пар туфель, на каждую ситуацию, и вовремя их менять. То же – и с платьем. Чтобы упростить этот момент переодевания (как не вспомнить возможности кинематографа!), на какой-то момент Золушку на сцене подменяла другая балерина, а настоящая Золушка в этот момент переодевалась в бальное платье; затем происходила обратная замена. Это нужно

было делать точно и естественно, чтобы не было никаких «швов» в сценическом действии, никаких заметных подмен на глазах у зрителей.

Что касается музыки Прокофьева, она вся в балете очень красива, но больше всего я любила Адажио на балу с Принцем. Вариация была технически трудная, но по музыке – менее сложная. Эмоционально мне близка сцена в доме Мачехи, где Золушка вспоминает то, что с ней произошло на балу. Она танцует босиком, так как потеряла одну туфельку. В её танце – надрыв, отчаяние: ведь она впервые встретила свою любовь и, возможно, потеряла её. И, повторюсь, хотя «Золушка» – это сказка со счастливым концом, мне кажется, что у Прокофьева она неоднозначна, она проникновенна и печальна, подёрнута легкой грустью. И в этом – её прелесть, её тайна, быть может.

Сравнивать двух героинь балетов Прокофьева – Джульетту и Золушку, наверное, нельзя. Там – жизненная история, а здесь – сказка. Я слышу в этой музыке и счастье, и печаль, и легкую грусть. Для меня – самое сильное место в эмоциональном плане, – когда Золушка выбегает на авансцену в конце спектакля, в её душе – такой трепет, ожидание счастья, чего-то нового, и, одновременно, та легкая грусть или печаль, о которой я уже говорила, – и мне в этот момент хочется плакать. Но, думаю, – от счастья…

Особый стиль спектакля В. Васильева, его мягкость и теплоту отмечали и критики: «Васильев, неоднократно названный лучшим танцовщиком века, с чьим именем связаны высшие достижения в области мужского танца, всегда привносил в исполнение классических партий что-то своё. Так же он поступил со старой “сказкой для балета”. Его стремление создать современный вариант «русской Сандрильоны» (Золушка по-французски) ощутимо в ряде деталей, сцен и лексике хореографии. Васильев вместе с художником-постановщиком Виктором

Вольским и художником по свету Виктором Курындиным разрабатывают живописную световую и цветовую партитуру спектакля, где основные музыкальные темы в сценографии звучат более камерно, более тепло, более интимно, более прозрачно и легко, чем в ранее виденных мною спектаклях. Забота художника и балетмейстера о “живописности танцевального зрелища” – одна из главных» [2, с. 35]. А Георгий Алексидзе, известный российский балетмейстер, видевший наш премьерный челябинский спектакль, писал, размышляя о феномене художественной личности Васильева: «… у него очень широкий набор стилистических приёмов. Пользуется он, в основном, конечно, классикой, неоклассикой, гротеском, жанром, пантомимой, реалистическими образами, но это не эклектика – это его органичный стиль. Он так мыслит, это его почерк» [1, с. 38].

В заключение скажу, что в работе ни над одним другим балетом у меня не было столько счастья, сколько я испытала, работая над «Золушкой». Потому что здесь соединилось всё важное для меня: гениальная музыка Сергея Прокофьева, любимая балерина и любимый педагог Екатерина Сергеевна Максимова, великий балетмейстер Владимир Викторович Васильев. Это – настоящий подарок судьбы!

Литература

1. Алексидзе, Георгий – В диалоге со временем / Георгий Алексидзе // Автограф – Челябинск-Арт. – 2002. – № 2 (15). – С. 38–41.

2. Антонова, К. Чудесное возвращение «Золушки» / Клара Антонова // Автограф – Челябинск-Арт. – 2002. – № 2 (15). – С. 34–36.

3. Васильев, В. Я всегда искал в героях человеческие струны / Владимир Васильев // Автограф – Челябинск-Арт. – 2002. – № 2 (15). – С. 37–41.

4. Гончарова, О. Приглашение от звезды / Ольга Гончарова // Автограф – Челябинск-Арт. – 2008. – № 1 (32). – С. 37–41.

А. Д. Кривошей

КОНКУРС МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА В ЧЕЛЯБИНСКЕ (2002–2015): ИСТОРИЯ, ОПЫТ ПРОВЕДЕНИЯ, ТВОРЧЕСКИЕ ИТОГИ

Говорить о конкурсе – дело неблагодарное. Значительно интереснее наблюдать его в качестве слушателя. А ещё лучше – участвовать и победить. Тем не менее, Международный конкурс молодых композиторов имени С. С. Прокофьева сегодня – это событие со сложившейся историей и традициями. Прокофьевские чтения, как раз, та благоприятная среда, которая позволяет раскрыть ещё одну связующую нить между Челябинском и нашим выдающимся соотечественником, глубже всмотреться в само это явление – конкурс. Как рождалась мысль о нём? У каждого из нас свой Прокофьев. Первое знакомство с музыкой композитора, его биографией, состоялось в годы учёбы, это естественно. Однако первое соприкосновение с Прокофьевым-человеком неожиданно случилось в 80-е годы, во время поездки на Пражскую весну. Это известный музыкальный фестиваль, на который периодически ездили специализированные группы композиторов и музыковедов. Там произошло знакомство с Валентиной Рейнгольдовной Глиэр, дочерью известного советского композитора Рейнгольда Морицевича Глиэра, первого домашнего учителя по сочинению Серёжи Прокофьева. Таким образом, мы стали очевидцами её воспоминаний, рассказов, каких-то случаев, свидетелем которых была Валентина Рейнгольдовна. Это было безумно интересно, так как сведения шли эксклюзивные, от человека, лично знавшего Прокофьева и общавшегося с ним. Её воспоминания дали очень живое, непривычно близкое ощущение личности, образ «учебного» Прокофьева наполнился живыми, яркими, чертами, и это запомнилось, прочно «поселилось» в памяти.

Продолжение этой «ниточки» было в Москве. Мне посчастливилось быть на Восьмом (последнем) съезде Союза композиторов СССР, который проходил под знаком юбилея Прокофьева. Запомнился концерт в Большом зале Московской консерватории, где сочинения Прокофьева играли композиторы разных регионов – участники съезда, играли блистательно. А самое интересное заключалось в том, что по количеству делегатов были изданы Дневники Прокофьева, книга, которая долгое время была под запретом. Она была прочитана на едином дыхании и оставила глубокий след.

В 1997 году Концертный зал Челябинской филармонии обретает имя С. Прокофьева, а в 2000 году напротив этого зала открывается памятник Прокофьеву, где присутствовали челябинские композиторы и музыковеды. Всё это, вместе взятое, уже сформировало в голове некий настрой на Прокофьева, не могло не отложиться в сознании.

Непосредственно возникновение конкурса в 2002 году связано с идеей открытия специальности «Композиция» в Институте музыки им. П. И. Чайковского (ныне – Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского). В течение многих лет в среднем звене нашего вуза успешно функционировал класс композиции, выпускники которого поступали в разные консерватории страны. Моя первая ученица, Валерия Ауэрбах, поступила в Джульярдскую школу (США); сегодня она знаменита в Европе и Америке, её балеты ставятся в России. Потом был – Дмитрий Брода, который поступил в Берлинскую Высшую школу. Когда мы стали развиваться как высшее учебное заведение, стало досадно отдавать одарённых выпускников, хотелось и дальше учить их профессии. Поэтому пришло решение проверить свои возможности в конкурсе, сравнить качество своей работы с другими вузами. Учредителями конкурса имени С. С. Прокофьева стали два министерства культуры – Российской Федерации и Челябинской области.

Первый конкурс – своеобразная «проба пера»: не было опыта, команды, не было денег. Но был энтузиазм и видение перспективы. Тщательно разработали основные документы: Обоснование, Положение о конкурсе, где определили основные позиции.

Цели конкурса: выявление и поддержка молодых дарований в профессиональном музыкальном образовании, повышение уровня мастерства молодых композиторов, создание стимулов для их дальнейшего развития и воспитания, консолидация творческой и педагогической деятельности композиторов профессионалов, музыковедов, преподавателей образовательных учреждений зарубежья и России для решения актуальных задач воспитания юных музыкантов.

Задачи конкурса:

– сохранение и упрочение традиций отечественной композиторской школы; – повышение профессионального уровня молодых композиторов;

– выявление талантливой молодежи в среде учащихся музыкальных школ, школ искусств, музыкальных училищ и колледжей, высших учебных заведений;

– привлечение внимания международной музыкальной педагогической общественности к проблемам профессиональной подготовки композиторов;

– определение новых мировых тенденций и перспектив развития педагогики и методики обучения композиторскому мастерству;

– творческое обогащение методического и педагогического опыта преподавателей музыкальных школ, училищ, колледжей и вузов.

Дали конкурсу имя, название и присвоили статус: открытый Южно-Уральский конкурс молодых композиторов им. С. С. Прокофьева. Председателем был приглашён Анатолий Николаевич Нименский, профессор, зав. кафедрой композиции Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, заслуженный деятель искусств РФ (Екатеринбург). Это стало традицией, и

в дальнейшем он приезжал в качестве Председателя на все последующие конкурсы. С его личностью связаны такие качества, как объективный подход в оценке участников конкурса, бескомпромиссность суждений, прекрасное знание положения дел в регионах, опыт организационной работы, высокая культура и интеллигентность. В состав жюри первого конкурса вошли: А. Д. Кривошей – арт-директор конкурса, зав. кафедрой истории, теории музыки и композиции, профессор, засл. деятель искусств РФ, член СК и СТД РФ; В. Д. Стрельцов – засл. деятель искусств РФ, художественный руководитель Челябинского концертного объединения (филармонии), профессор; О. П. Яновский – зав. кафедрой ансамблевой и концертмейстерской подготовки Челябинского института музыки им. П. И. Чайковского, доцент, дипломант международного и всероссийского конкурсов; Н. В. Парфентьева – музыковед, доктор искусствоведения, профессор ЮУрГУ, заслуженный деятель искусств РФ, член СК РФ. В дальнейшем состав жюри варьировался, появились музыканты из Республики Казахстан (Татьяна Валентиновна Ивлева, первая выпускница-композитор нашего музыкального училища, ныне почётный деятель культуры Республики Казахстан, лауреат республиканского конкурса, художественный руководитель ансамбля «Славянская песня»), Франции (Юлий Евгеньевич Гальперин, профессор Русско-Французкой академии в Париже, композитор). С самого начала мы сделали ставку на профессиональные тенденции в развитии конкурса: качество самой музыки, академические, классические жанры, высокий уровень педагогической работы, отбор особо талантливых ребят и приход их в профессию.

С 2002 по 2015 год проведено 4 конкурса молодых композиторов им. С. С. Прокофьева, и каждый из них постепенно повышал свой статус вплоть до международного: 2002 – межрегиональный открытый, 2008, 2012 – всероссийский, 2015 – международный. Конкурсы получили большой резонанс музыкальной

общественности. В них приняли участие молодые композиторы из Китая, Казахстана, Азербайджана, Карелии, Адыгеи, Тувы, Москвы, Санкт-Петербурга, Петрозоводска, Саратова, Астрахани, Екатеринбурга, Новосибирска, Красноярска, Уфы, Нижнего Новгорода, Казани, Кургана, Магнитогорска и других городов России. Конкурс очень быстро привлёк к себе внимание высокой профессиональной планкой, чёткими требованиями. И сейчас, спустя почти 15 лет, интерес к конкурсу не пропадает.

Без преувеличения можно сказать, что его участниками стали представители всех 85 субъектов Российской Федерации. Произведения более 100 конкурсантов мы прослушиваем каждый раз в нескольких номинациях и разных возрастных группах. За весь период прошло около 400 участников, 3-х возрастных групп: дети, учащиеся средних специальных музыкальных учебных заведений, студенты консерваторий. Трудно назвать музыкальное учебное заведение страны, которое не было бы задействовано в этом конкурсе. Есть участники, которые прошли через несколько наших конкурсов, но продолжают приезжать, объясняя, что нравится атмосфера, общение с коллегами по цеху, нравится само соревнование, в котором они ощущают постепенный и неуклонный профессиональный рост. Нравится, что в период конкурса можно получить новые знания: проходят круглые столы, мастер-классы, посвящённые исполнительским особенностям новой музыки. Например, Эльмир Низамов – на Втором конкурсе в 2008 году занявший 2-е место, сегодня это известнейший композитор, преподаватель Казанской консерватории, активно издаётся и исполняется. А в 2015 году, на четвёртом конкурсе уже его студентка заняла 1-е место. Есть конкурсанты, которые прошли через все четыре конкурса. К примеру, приходит ребёнок – учащийся третьего класса ДМШ, потом он же – учащийся училища или колледжа, и, наконец – студент консерватории, аспирант, ассистент-стажер. Имея лауреатство, (зачастую участвуя и в других

конкурсах) они возвращаются уже в другой возрастной группе, вновь платят взнос и участвуют с новой программой, потому что им интересно показывать свои результаты, слушать других и общаться. Это весьма интересный феномен.

Как проходит конкурс во времени? Он включает три тура, которые продолжаются примерно 6 месяцев (полгода). Первый тур начинается в ноябре, а завершается конкурс – в феврале или марте следующего года. Такая продолжительность определяется большим числом участников и количеством представляемых сочинений. Обязательно присылается аудио (видео) запись конкурсных сочинений, а также – клавир или партитура. За прошедшие 15 лет очень изменились объективные условия проведения конкурса. В настоящее время, в основном, используются электронные носителей, и стало намного проще получать и пересылать нотный материал и аудио (видео) записи. А раньше приходилось ходить на почту за каждой посылкой и носить их в сумках, буквально, на себе. Первый тур мы отбираем из тех, кого допустили на конкурс. Далее – распределяем по номинациям и вновь прослушиваем. Наконец, уже после этого, второго отбора, рассматриваем кандидатов на призовые места, дипломы, участников. Таким образом, конкурс является полностью заочным, кроме завершающего Гала-концерта.

Когда все виды наград распределены, организуется Гала-концерт лауреатов и дипломантов. До последнего дня не знаем, кто приедет на Гала-концерт. Приезжает процентов 70, и содержание концерта, естественно, формируется в этот финальный день конкурса. Здесь свои традиции и свои сложности. Программа концерта, как правило, оказывается очень, даже, чрезвычайно насыщенной (около 3-х часов). Кроме того, необходимо не только организовать приезд участников со всеми вытекающими задачами, но и обеспечить исполнение, доставить исполнителей из других регионов и организовать исполнение силами челябинских

музыкантов. Здесь есть своя событийность, поскольку выявляется много исполнителей-энтузиастов, готовых помогать молодым композиторам. Возникает особое волнение, так как нередко музыка молодых идёт «первым экраном», т. е. – это премьерные исполнения. Традиционно приезжает камерный оркестр из Екатеринбурга (оркестр современной музыки Intertext п/у Д. Ремезова при консерватории). Сейчас это самостоятельный коллектив, музыканты которого не только прекрасные исполнители, но и энтузиасты-просветители. В рамках конкурса они давали мастер-классы по вопросам исполнительства на различных инструментах, прочтения современных нотных текстов. Нашим исполнителем был также ярчайший музыкант современности, кларнетист и саксофонист Игорь Паращук (Екатеринбург). Само по себе, это стало настоящим событием! Из Нижнего-Новгорода приезжал струнный квартет, ансамбль виолончелей. Систематически участвует академический смешанный хор, струнный квартет, вокалисты – студенты нашего вуза. Тот из исполнителей, кто выделяется качеством игры, интерпретацией новой музыки получает Диплом «За высокое исполнительское мастерство»: это участникам интересно. На самом деле, при наличии средств можно было бы сделать конкурс в конкурсе, т. е. проводить конкурс на лучшее исполнение новой современной музыки, также с дипломами и призами, соответствующими мастерству.

Для нас принципиально то, что все участники данного конкурса учатся у профессиональных, зачастую известных талантливых композиторов, начиная с юных лет. Таким образом, можно говорить и о представленности разных композиторских школ, о благоприятном взаимообмене традиций, о деятельности разных учебных заведений, например, российских консерваторий. Участниками конкурса были ученики С. М. Слонимского, А. Д. Мнацаканяна (Санкт-Петербург), Е. И. Подгайца (Москва), В. С. Ходоша (Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рах-

манинова), О. В. Викторовой, А. Н. Нименского, И. В. Забегина, Л. И. Гуревича (Уральская консерватория им. М. П. Мусоргского, Б. С. Гецелева (Нижегородская консерватория им. М. И. Глинки), ученики педагогов из Казани, Уфы, Новосибирска, Челябинска, Красноярска, Петрозаводска, Дагестана, Казахстана, Китая и др. Этот, поистине выдающийся корпус педагогов, является и нашим лучшим критиком, и партнёром. Но отзывы, которые мы систематически получаем, к счастью, всегда положительные. Конкурс молодых композиторов им. С. С. Прокофьева помог укрепить и сделать более прочными творческие и научно-методические связи с композиторскими кафедрами музыкальных вузов России. Прежде всего, с Московской государственной консерваторией им. П. И. Чайковского, Санкт – Петербургской государственной консерваторией им. Н. А. Римского-Корсакова, Нижегородской государственной консерваторией им. М. И. Глинки, Казанской государственной консерваторией им. Н. Г. Жиганова, Ростовской государственной консерваторией им. С. В. Рахманинова, Уральской государственной консерваторией им. М. П. Мусоргского, Магнитогорской государственной консерваторией им. М. И. Глинки и многих других. Данное сотрудничество позволяет привлечь к организации и проведению конкурса широкую музыкальную общественность, значительные профессиональные силы и обеспечить высокий уровень творческого соревнования. Наш конкурс предоставляет возможность проследить, как формируется профессиональное композиторское образование в регионах, какие проблемы должны решаться на протяжении XXI века, позволяет увидеть и осмыслить тот факт, что музыкальная культура регионов не обособлена, а развивается в русле тенденций музыкальной культуры России в целом. Конкурс помогает услышать и познакомиться с тем, что пишут и «чем дышат» молодые, начинающие композиторы.

Кроме того, за годы существования наш музыкальный форум значительно расширил возрастные границы участников. Ра-

нее возраст конкурсантов ограничивался рамками 10–25 лет; в последнем, четвёртом конкурсе возраст участников охватывал диапазон с 7 до 35 лет, включая аспирантов и ассистентов стажеров консерваторий, что обусловлено огромным интересом и желанием конкурсантов творить, создавать новое, а главное – быть оценёнными профессиональными композиторами, известными не только на территории России, но и далеко за рубежом.

В жанровом плане конкурс содержит несколько номинаций: а) оригинальные вокальные произведения (песни и романсы); б) камерная инструментальная музыка (для солирующих инструментов и для инструментальных ансамблей); в) сочинения для хора. Конкурсные работы должны быть представлены в виде набранного на компьютере нотного текста, переведённого в PDF а так же аудио- или видео- записи. Время звучания одного произведения – не более 10 минут.

Данные условия, в свою очередь, дают полноценную нагрузку исполнителям, расширяют их репертуарные возможности и стилевые представления. Достаточно сказать, что за прошедшие 15 лет только академический смешанных хор нашего института (Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского) исполнил 19 сочинений кантатно-ораториального жанра: кантаты, хоровые сюиты, хоровые концерты! Яркой точкой и праздником для всех конкурсантов является заключительный концерт молодых авторов с привлечением музыкальных коллективов нашего региона, а также приглашенных музыкантов из других городов, исполняющих новейшую музыку лауреатов конкурса. Все это, создает огромный стимул для дальнейшего творческого развития, помогает начинающим композиторам приобрести новые творческие связи, обучится новым композиторским техникам и приемам. Особенный интерес вызывают мастер классы, которые устраивают организаторы конкурса совместно с музыкантами – исполнителями, что, несомненно, расширяет

творческие горизонты для композиторской деятельности. Приезжает, например флейтистка и даёт в рамках конкурса мастер-класс по новым приёмам звукоизвлечения на флейте, новым подходам к трактовке инструмента в современной музыке. Всем интересно. Или – мастер-класс по современной нотации. На подобные мероприятия приходят педагоги и студенты с разных факультетов.

Что же представляют участники на конкурс? Приведу краткий фрагмент из статьи Н. В. Парфентьевой об итогах третьего конкурса 2008 года «В качестве примеров сошлёмся на Три пьесы для флейты и фортепиано («Шут», «Эквилибрист», «Скоморох»), Сонату для фортепиано и романс «Я помню всё» на стихи А. Дементьева Карины Ахметзяновой (г. Уфа, ДМШ № 1 им. Н. Сабитова), ставшей обладательницей Гран-при конкурса; триптих для хора без сопровождения на слова С. Хомутова «Тихая музыка» Никиты Сайковича (г. Москва, РАМ им. Гнесиных); Трио для кларнета, вибрафона и контрабаса и романс на стихи А. Тарковского «Песня про домик» Елизаветы Батраковой (г. Санкт-Петербург, СПБГК им. Н. А. Римского-Корсакова); Четыре пьесы для струнного квартета Антона Леонтьева (г. Екатеринбург, УГК им. М. П. Мусоргского); пьеса для гобоя и приготовленного рояля «На восточной стороне улицы» и романс на стихи Х.-Р. Хименаса «Возрождение» Эльмира Низамова (г. Казань, КГК им. Н. Жиганова); пьеса для гобоя, фагота и фортепиано «Волшебные хороводы», два романса на стихи Эвелины Ахматовой, «Флейта-позвоночник» – хоровая поэма на стихи В. Маяковского Диляры Хузиной (г. Казань, КГК им. Н. Жиганова); трио для флейты, скрипки и виолончели Елены Бессмертных (г. Челябинск ЧГИМ им. П. И. Чайковского); фортепианная соната и романсы на стихи М. Цветаевой Олеси Дудник (г. Челябинск ЧГИМ им. П. И. Чайковского); струнные квартеты Полины Корниенко и Елены Ступак (г. Челябинск ЧГИМ им. П. И. Чайковского). Эти и другие сочинения конкурсантов подтвердили закономерность: активные

поиски новой художественной образности и содержательности влекут за собой находки новых форм и средств музыкального выражения, что и является самым ценным качеством профессиональной композиторской деятельности (Парфентьева Н. Плеяда молодых // Автограф. Челябинск-Арт. 2009. № 1(33). С. 58).

Если говорить о личных впечатлениях, есть убеждение, что всё по-настоящему делается в провинции. Самобытность сохранилась в глубинке. Южные районы – Каракалпакия, Дагестан, Владикавказ – где дети вырастают на национальных традициях, нередко в аулах, а затем приезжают в города, где поступают в институты искусств. Там есть, действительно, интересный мелос, внутренняя свобода мышления.

При различии в подходе и методах обучения разных вузов, можно говорить об общей тенденции в использовании выразительных средств. Музыкальный язык становится всё более универсальным и достаточно сложным. Нет поклонения какому-то одному направлению – серия, минимализм, сонористика, алеаторика. Это тот язык, которого требует конкретная идея. Наблюдается свободное владение разными средствами. Немало интересных по замыслу произведений. Наиболее интересны сочинения тех детей, которые ещё не загружены профессиональными знаниями, но уже оторвались от детства. Скажем, последние классы музыкальной школы: 7–8 класс. Они уже имеют в арсенале комплекс гармонический, полифонический, интонационный. Уже не дилетанты, но ещё не втиснуты в сумму правил и требований. Есть определённые гендерные особенности – девочек в композиции очень много, хотя это профессия мужская. Однако в последнее время начали активно себя проявлять мальчики. Может быть, что-то происходит в обществе.

Композиция – универсальное творческое дело, которое, несомненно, влияет на общие творческие способности человека. Её можно сравнить с театральными школами, которые не готовят актёров, режиссёров, а готовят грамотного зрителя, театрального зри-

теля. Для мня очень близки эти сферы – театральная и композиторская. Композитор – это сам себе режиссёр. Те же самые персонажи, которые ведут композитора по мере развития драматургического музыкального действа. Абстрактное метафизическое мышление имеет огромное значение. Не случайно выдающийся русский актёр, режиссёр, театральный педагог Михаил Чехов говорил том, что все виды искусства стремятся быть музыкой. Владение законами композиции полезно для любого вида человеческой деятельности.

Сегодня наш челябинский конкурс молодых композиторов им. С. С. Прокофьева находится в весьма устойчивой позиции. Мы слышим много слов благодарности от студентов, аспирантов, родителей. Тем не менее, задумываемся: а что дальше? Каков путь его развития? Дело в том, что в настоящее время сама идея конкурсов мельчает, образовалось большое количество всевозможных конкурсов, и в связи с этим, уходит их событийность, эксклюзивность, формируется привычка. Значит, необходимо думать, как его обновлять, совершенствовать, как укрепить его традиции и не дать себя вовлечь в вереницу однотипных, похожих одно на другое, мероприятий. Для этого нужно смотреть вперёд, в будущее. И верить в него. Одним из важных назначений конкурса, как считают уже состоявшиеся композиторы, является сохранение и упрочнение традиций отечественной композиторской школы, повышение профессионального уровня молодых композиторов, выявление талантливой молодежи в среде учащихся музыкальных школ, школ искусств, музыкальных училищ и колледжей, а также высших учебных заведений. Хотелось бы отметить, что на протяжении всех лет существования конкурса, некоторые участники, уже неоднократно участвовавшие в конкурсных соревнованиях, стали профессиональными музыкантами, преподавателями по композиции, и даже успели взрастить следующее молодое поколение композиторов в лице вновь прибывающих конкурсантов. Это и есть сохранение традиций.

Е. М. Поплянова

МОИ ПЕРЕКРЁСТКИ С ПРОКОФЬЕВЫМ. НЕНАУЧНОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ КОМПОЗИТОРА

Получилось так, что С. С. Прокофьев, его музыка проходит сквозным штрихом в моей творческой биографии, соединяя внемузыкальные и собственно музыкальные впечатления. Эти соприкосновения я и назвала перекрёстками, опосредованными, не основанными на личных встречах, но, тем не менее, важными в моей творческой судьбе. Ни в коем случае не мыслю никакого равенства «Я и Прокофьев», а исключительно – ПРОКОФЬЕВ как источник разнообразных влияний. К этому подтолкнуло само название конференции, посвящённой одной творческой личности. Оказалось, что присутствие в жизни и композиторской деятельности именно этой личности, музыки Прокофьева, – не просто впечатление, но именно, влияние, поддержка, повод к осмыслению многих творческих и жизненных позиций.

Начну с отступления, с отвлечённой, на первый взгляд, ситуации. Напомню, что нашими гостями 7 октября 2016 года, в день открытия Всероссийского музыкального фестиваля, посвящённого 125-летию со дня рождения С. С. Прокофьева, и фестиваля «Хоровые ассамблеи на Южном Урале», были хор и симфонический оркестр Государственной академической хоровой капеллы Санкт-Петербурга. Художественный руководитель и главный дирижёр нар. артист СССР Владислав Чернушенко. Дирижёр – нар. артист РФ Александр Чернушенко. Исполнены: Вторая симфония Я. Сибелиуса и оратория С. С. Прокофьева «Иван Грозный» для чтеца, солистов, хора и симфонического оркестра.

Диалог с одним из музыкантов оркестра.

Вопрос: «Почему Вы на открытие двух таких мощных фестивалей привезли симфонию Сибелиуса, исполняете именно эту программу?»

Ответ: «А что Вы хотели?»

«Ну, например, петербургских композиторов….».

Пренебрежительно: «Ну, что Вы! Где петербургские композиторы и где – Сибелиус…»

«Минуточку, а Дмитрий Дмитриевич? Всё-таки, 110 лет исполнилось».

Молчание, затем пожал плечами и скрылся из виду.

Почему я начала с этого эпизода? Когда мы смотрели видеофильм – интервью с В. А. Авакяном, автором памятника С. С. Прокофьеву в Челябинске, меня задел тот момент в рассказе Вардкеса Айковича о Прокофьеве, когда он говорит о привязанности композитора к земле, о его русских корнях, на которых взросла его музыка. Если бы я в тот момент разговаривала с Авакяном, я бы расцеловала его за проницательность и тонкость души, понимания сути, природной сути композитора. Мне это всё очень близко. Я люблю землю, на которой живу. Какая бы она ни была у нас: грязная, запылённая, с неблагополучной экологией, – люблю, потому что мне подарили её родители, потому что она родная, дана мне от рождения. Поэтому любовь Сергея Сергеевича к родной земле для меня – святое, дорогое, близкое. Это родство я чувствовала всегда, хотя, не всегда могла сформулировать.

Второй мой перекрёсток связан с Ленинградом 1980 года, моим первым не поступлением в ленинградскую консерваторию. Я пошла на концерт симфонического оркестра , где исполнялись Пятая симфония Д. Шостаковича и кантата «Александр Невский» С. Прокофьева. Это было потрясение на всю жизнь. Всегда говорю своим ученикам, что духовное наследие можно собирать из чего угодно. Но наследие впечатлений – одно из самых ценных. Огромное впечатление от услышанной музыки стало незабываемым не потому, что я этой музыки не знала, не слышала раньше. Конечно, знала, конечно, не раз слышала. Но атмосферы, подобной той, что была в зале Ленинградской филармонии, больше ни-

когда в моей жизни не было. В тот вечер в зале сидели те самые ленинградцы, которые не просто знали музыку Шостаковича, они знали все трагические коллизии его собственной жизни, жизни страны, о которой он писал, чувствовали эту музыку кожей. Я смотрела на них и была поражена выразительностью их лиц, эмоцией сопереживания, глубиной понимания того, что они слушали. Во 2-м отделении зазвучал «Александр Невский». И тут случилось невероятное. Слушатели, те самые бабушки и дедушки, для которых эта музыка была своей, пережитой, ещё с 40-х годов, когда на экраны вышел одноименный фильм С. Эйзенштейна с музыкой Прокофьева, а затем – пережита Великая отечественная война и Победа, …запели. Со сцены и из зала звучала музыка, объединившая всех, кто присутствовал на концерте. Все вокальные части кантаты была исполнена на одном дыхании. Как вдохновенно они пели, знали каждое слово, каждый номер! Когда дошли до фрагмента с незабываемой кантиленной мелодией – «На Руси родной, на Руси большой не бывать врагу..», зазвучал настоящий гимн Родине. Хотелось встать и петь эту музыку стоя. Многие тогда были растроганы: плакали и слушатели, и музыканты, объединённые одним порывам, одним чувством единения и любви. Когда к залу повернулся на поклон дирижёр Юрий Темирканов, все увидели его влажные глаза и поняли, насколько он потрясён. До сих пор помню, как это звучало! Такие впечатления не бывают частыми, и мне посчастливилось стать участником этого магического действа. Когда попадаешь в подобный эпицентр, что-то происходит внутри тебя, какой-то взрыв, ты будто заново рождаешься.

Не люблю «датских» сочинений, то есть написанных к конкретным датам. Но, сопоставляя факты, поняла, что, в то время, когда в Нижнем Тагиле отливали памятник Прокофьеву, я заканчивала Концерт для фортепиано с оркестром памяти С. С. Прокофьева. И не потому, что писала для какого-то события или к

конкретной дате. В партитуре отмечено 29 октября 2000 года, когда в работе над Концертом была поставлена точка. Помню это состояние, когда во мне пульсировала тема рыцарей из балета «Ромео и Джульетта». Этой, узнаваемой всеми, цитатой открывалась первая часть моего трёхчастного сочинения. Именно эту тему я воспринимала не как тему рыцарей из конкретного балета; она для меня была ощущением времени, пульсирующего за окном. Энергией пунктирного ритма пронизана вся часть. Размашистость мелодического движения. Изложение кратко, словно тезис, который сразу же переходит в авторский тематизм. Если бы меня спросили, как можно услышать и увидеть время, как его можно изобразить, я бы его изобразила именно так, как записано у Прокофьева: пунктиром и, то разворачивающейся, то сжимающейся пружинной мелодической линией темы рыцарей из балета «Ромео и Джульетта». Для меня это зрительный и слуховой символ времени. Музыка Сергея Прокофьева – самое яркое слияние времени и пространства. Да, время и пространство я ощущаю идентично музыке Прокофьева. И Концерт для фортепиано с оркестром появился благодаря этому ощущению и чувству времени XX века, такому, каким оставил нам в наследство наш великий соотечественник. И я считаю себя наследницей музыки Прокофьева. Композитор подарил нам не только чувство современности, но и красоту, и хрупкость лирики. Она всегда внедряется необычным контрастом, ошеломляет недосягаемой небесной чистотой и нежностью. И это не может не впечатлять. Поэтому финал концерта памяти С. С. Прокофьева – это гимн Свету, Любви, Солнцу. Когда Концерт был уже написан, готовился к исполнению, и я несла партитуру дирижёру на репетицию, по дороге встретила знакомого музыканта. Разговорились. Он уезжал за рубеж на постоянное место жительства. Из разговора можно было понять, что убегал из России, убегал от России, где, по его словам, всё плохо, где неудобно жить, невозможно себя реализовать.

С трудом выслушала, пожелала успехов в другой стране, а когда пришла на репетицию, перед тем, как отдать партитуру дирижёру, сделала ещё одну надпись на титульном листе – «Русский». Русский концерт для фортепиано с оркестром памяти С. С. Прокофьева – таково теперь его полное название.

Ещё одна важнейшая особенность – театральность, без которой Прокофьева ни объяснить, ни понять. И ещё один перекрёсток, связавший для меня два имени: Сергей Прокофьев – Евгений Панфилов. Я увидела балетный спектакль Панфилова «Ромео и Джульетта», который меня так захватил, что вызвал невероятное желание написать балет для труппы, которая так и называлась: «Балетный театр Панфилова» (г. Пермь). Значение Панфилова в музыкальном (балетном) театре во многом аналогична месту Прокофьева в современной музыке. Год спустя после трагической гибели Панфилова, известный балетный критик Лариса Барыкина писала: «Подобные ему врываются в нашу жизнь как праздник с фейерверком и стихийный катаклизм одновременно. Без их присутствия действительность меняет свой смысл, теряет наполненность, остроту. Всем своим существом Панфилов опровергал выдуманные кем-то каноны, стереотипы и банальные клише. Он постоянно выламывался за рамки привычного, обыденного, вероятного. Заставить его играть по чужим правилам было невозможно, он был в прямом смысле – беззаконная комета.

Хореографа с такой репутацией в России больше нет и, наверное, не будет. Панфилов был единственный. Лидер балетного авангарда. Патриарх современного танца в России. Вечный возмутитель спокойствия и главная мишень для критики, регулярно выливавшей на него свои восторги и сарказмы. Как часто осознание того, что рядом гений, приходит только после его смерти. В случае с Панфиловым – всё иначе. О том, что он – уникальная, необыкновенная личность, знали все. Даже те, кто его недолюбливал» [2, с. 31–32]. Вчитываясь в этот текст, мы без труда мо-

жем провести аналогии с Прокофьевым, особенно в его молодые годы, с его ярким, вызывающим, озорным вхождением в музыкальную жизнь Петрограда – Ленинграда.

Мало того, что сама постановка и хореография Панфилова в «Ромео и Джульетте» оказались захватывающими, но и сама личность его потрясала своей харизматичностью, какой-то особой скульптурностью. Дело в том, что он был не только режиссёром-постановщиком, но и исполнителем-солистом. В «Ромео» Панфилов ввёл новый персонаж, – образ судьбы, которого нет ни у Шекспира, ни у Прокофьева. И сам танцевал эту партию. Он сыграл так, что этот персонаж оказался главным и, одновременно, связующим звеном, красной нитью всего спектакля. Когда уже было понятно в развитии спектакля, что всё рушится, что трагедия произошла, она (судьба) берёт в руки (одетые в длинные красные перчатки) канат и начинает опутывать героев, словно затягивая в паутину. Возникла потрясающая сцена с обобщающим трагедийным смыслом. Сила воздействия была такова, что сразу пришло решение написать балет для труппы Панфилова. Я тогда не знала, какой это будет балет, на какой сюжет он будет написан. Тем более что Е. Панфилов ушёл из жизни, связь с его театром не состоялась. И всё-таки, этот день пришёл. Я написала балет «Анна», вдохновлённый стихами Анны Ахматовой. Работа шла трудно. Сложные коллизии судьбы этой великой женщины, предельная концентрация эмоций, множество линий спектакля, по сути, его абсолютная полифоничность делали процесс работы над балетом психологически, да и физически сложным. Иногда приходилось бросать работу, просто уходить из дома, заставлять себя гулять, отвлекаться, чтобы накопить силы для дальнейшего. Мне начинало казаться, что я не справлюсь с поставленной задачей.

Когда по каким-то причинам я переставала писать музыку, мне начинали поступать знаки. В один из таких перерывов в работе над балетом «Анна» так и произошло. Как-то я взяла в руки

только что вышедший журнал «Автограф», один из лучших журналов об искусстве, издаваемый в Челябинске. Его многие знают и помнят. Начала рассеянно листать его, как водится, с последней страницы и тут же наткнулась на крупный заголовок: «Прочтение знака» Посмотрела в начало статьи. Она называлась «Уход» и начиналась таким текстом: «Художник Александр Крылов ушёл неожиданно рано – в 47 лет» [1, с. 56]. «Как Панфилов» – стукнуло в голове. Перевернула несколько страниц и неожиданно увидела свою фотографию на фоне памятника Прокофьеву, где я давала интервью журналистам перед открытием Пятого Пленума Союза композиторов. Статья «Прекрасен наш союз» О. А. Гумеровой была посвящена симфоническому концерту моих коллег – челябинских композиторов, я там не участвовала, моего имени в материале упомянуто не было, но фотография почему-то была именно моя. Дальше – больше. Решила посмотреть, какой материал предшествует статье «Прекрасен наш союз», и каково же было моё изумление, когда им оказался материал о Панфилове («О человеке и мастере» Л. Барыкиной), где есть такая фраза: «За свои неполные 47 Панфилов успел невероятно много, и почти осуществил впервые и раньше всех» [2, с. 32]. Внимательно прочитав статью, стала просматривать журнал дальше, и первое, на что наткнулась, была фотография Анны Бутаковой, художницы и моей большой подруги. Собрав вместе всю информацию, я себе сказала: «Знак вполне определённый: иди и продолжай работу над своим балетом, как бы сложна она ни была». Так соединились в сложном клубке переплетений Прокофьев, Панфилов, «Ромео и Джульетта», балет, давших огромное количество впечатлений, эмоций, творческих потрясений и замыслов. Я завершила балет «Анна», у которого появилась своя, странная, разветвлённая жизнь: в виде цикла романсов «Монологи….» на стихи А. Ахматовой, оркестровой сюиты из балета, его полной концертной версии.

Уверена, что у каждого из нас, есть свои перекрёстки с Прокофьевым. И как важно не только их понять и прочувствовать, но – идти по этим перекрёсткам, не сворачивая с дороги. Свой путь я ещё не прошла, так как балет ещё не поставлен. Очень верю и надеюсь, что он будет, и что прокофьевский фестиваль и наша конференция мне помогут осознать что-то новое, помогут не свернуть с этого пути.

Литература

1. Аникина, М. Уход / Марья Аникина // Автограф. Челябинск-Арт. – 2003. – № 3 (19). – С. 56–61.

2. Барыкина, Л. О человеке и мастере / Лариса Барыкина // Автограф. Челябинск-Арт. – 2003. – № 3 (19). – С. 31–34.

Т. М. Синецкая

«ПОСВЯЩЕНИЕ ПРОКОФЬЕВУ»: О МУЗЫКЕ ЧЕЛЯБИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ, ПРОЗВУЧАВШЕЙ В ПРОГРАММАХ ФЕСТИВАЛЯ

26 октября 2016 года в Концертном зале им. С. С. Прокофьева (Челябинская государственная филармония) состоялся концерт «"Посвящение Прокофьеву". Музыка челябинских композиторов». Он прошёл в рамках всероссийского музыкального фестиваля на Южном Урале, посвящённого 125-летию нашего великого современника и соотечественника. Фестиваль вызвал необыкновенный энтузиазм разных слоёв музыкальной общественности: профессионалов, любителей музыкального искусства, поклонников музыки Прокофьева, людей разных возрастных групп. В насыщенной музыкальными событиями афише фестиваля, где нашли место разные жанры: от хоровой до инструментальной; от симфонической до камерной – своё место принадлежит композиторской линии, представленной концертами лауреатов открытого конкурса молодых композиторов им. С. С. Прокофьева и про-

граммой челябинских композиторов. По сути, концерт 26 октября стал вечером премьер, специально подготовленных к данному фестивалю, к данному концерту. Поэтому интересно было услышать то, что современные музыканты посвятили своему предшественнику и классику XXI века. Интрига состояла в том, что ожидания могли быть самыми разными.

Зная потенциал Челябинской композиторской организации, огромный диапазон языковых средств, стилевую индивидуальность каждого композитора, можно было предположить желание написать что-то в духе молодого, дерзкого Прокофьева, или стилизовать его своеобразную, «стальную» ритмику, или переинтонировать уникальный лирический мелодизм. То есть, создать какие-то музыкальные, узнаваемые «мосты», передать «рукопожатие» из века XXI в первую половину века XX. А композиторы, словно почувствовав этот настрой, сделали всё наоборот, напомнив нам не только о творческой личности великого мастера, но и о той эпохе, которую он застал и которую мог наблюдать и слышать, смогли соединить разные времена через свою музыку.

Программу открыло одно из самых известных сочинений Е. Попляновой – «Русский концерт» памяти Сергея Прокофьева для фортепиано, струнного оркестра и ударных (солист – лауреат международного конкурса Михаил Ивашков, доцент кафедры специального фортепиано Челябинского государственного института культуры). Музыка концерта написана в 2000 году. Первыми исполнителями этого сочинения стали камерный оркестр «Классика» п/у заслуженного артиста России Адика Абдурахманова и юная тогда пианистки и композитор Ксения Хабибулина (ученица Е. Попляновой). С момента создания это произведение многократно исполнялось на разных концертных площадках, в разных городах Южного Урала.

Не будем повторять здесь историю замысла «Русского концерта»: она кратко изложена в книге Т. М. Синецкой «Компози-

торы Южного Урала» (Челябинск: Дом печати, 2003. С. 257–258). Кроме того Е. Поплянова сама рассказывает об этом в статье данного сборника. Следует подчеркнуть, что в этой музыке состоялся диалог двух композиторов, есть непосредственные отсылки к стилю Прокофьева, своеобразные квази-цитаты и аллюзии. Всегда остаётся чувство двойственности – абсолютно узнаваемая Поплянова с её непосредственностью, захватывающим мелодизмом, чуткостью к выразительности каждой детали и штриха. Это её образный строй, так свойственный ей оптимизм и лирическая наполненность. Но и Прокофьев – тоже. Вернее, прежде всего, – Прокофьев и, вслед за ним, – Поплянова. Она «разговаривает» языком Прокофьева, не боясь потерять себя, наслаждается открытиями, сделанными в его музыке. Она цитирует, а, точнее, чуть намекает вначале на тему рыцарей из балета «Ромео и Джульетта». А затем сразу захватывает слушателей этой могучей музыкой, известной всем и каждому, настроив его на созидательный, активный темпо-ритм. По словам композитора, именно эта прокофьевская тема олицетворяла для неё понимание времени, ощущение XXI века. Но, процитировав тему Прокофьева, она мгновенно переводит её в собственное, авторское развитие, противопоставляя начальному материалу собственную – напряжённую, изломанную тему. Она начинается в свой кульминационный момент, в высшей точке, словно пронзительный крик души. «Этот тематический комплекс, пронизанный остинатным, пунктирным, импульсивным ритмом, динамизированный диссонирующими, «варварскими» гармоническими комплексами, наполненный острыми интонационными оборотами, чаще – декламационного склада, захватывающий крайние регистры – всё это создаёт эмоцию тревоги, драматического накала, вытекающих из противостояния тем…» [1, с. 258].

Вторая, медленная часть одухотворена музыкой Прокофьева. Мир безоблачного детства, сказки. Это «прокофьевская» ли-

рика, потому что – сдержанная, в ней – небесная чистота и ясность. И, одновременно, – очень попляновская (вспомним хотя бы побочную тему из 1-й части Концерта для гитары с оркестром, «Адажио для Антонио Вивальди», лирический эпизод из пьесы «Карусель» и др.). «Мелодическая основа – кантилена большого дыхания, поддержанная аккордовым аккомпанементом оркестра (подобно романсу), обогащённая декламационными оборотами, близкая прокофьевской высокой лирике. Обнажение крайних регистров в заключительном разделе второй части подчёркивает безбрежность пространства, в котором постепенно растворяется образ, превращаясь в мираж. Челеста своим неземным тембром усиливает это ощущение» [1, с. 259]. На самом деле, это вибрафон, так напоминающий прокофьевскую челесту в аналогичных образных сферах. В финале есть место конфликту, драматическому напряжению и мощному лирическому гимну жизни. Интересно, что в драматическом эпизоде использована тема, которая есть в романсах на стихи А. Ахматовой («Песня последней встречи») и Струнном квартете памяти Д. Д. Шостаковича. Основанный на так называемых дольниках – трёхдольном ритме, провоцирующем вальсовое кружение, – этот образ с резкими, почти графическими очертаниями, ассоциируется с драматическими судьбами наших выдающихся современников – Прокофьева, Шостаковича, Ахматовой. Гимническое завершение 3-й части Концерта вновь отсылает к Прокофьеву, на этот раз – к побочной партии 1-й части Седьмой симфонии. Лирическая кульминация становится общей для всего сочинений и дарит слушателям чувство всепобеждающей любви и жизни. Концерт завершается небольшой, но эффектной своим мощным каскадом октав, каденцией солиста, – жизнеутверждающего, торжественного характера, переходящей в заключительную мажорную коду с колоколами.

Ещё одно сочинение, написанное под непосредственным влиянием музыки С. Прокофьева – фортепианный цикл

Т. Шкербиной «Детская музыка». Благодатная цитата, благодатная тема. Одноименный цикл Сергея Прокофьева попал в руки композитору в преддверии прокофьевского фестиваля в Челябинске. В период формирования программ фестиваля (а Т. Шкербина являлась его художественным руководителем), она себя спросила: а много ли оркестровой музыки у Прокофьева, которая предназначена для детей? – и нашла только два сочинения: повсеместно известную музыкальную сказку «Петя и волк» и оркестровую сюиту «Летний день». Тогда и пришла мысль сделать аранжировку фортепианного Прокофьева, а именно его цикла «Детская музыка».

Не случайно установлена связь между работой аранжировщика и создателя музыки. Она требует одновременно двух вещей: проникновения в стиль композитора, которому принадлежит оригинал, и свежести, неординарности мышления того, кто делает аранжировку. Т. Шкербина с увлечением работала над новым вариантом «Детской музыки» С. Прокофьева, а по мере его завершения пришла к мысли о написании собственного цикла с тем же названием. В продолжение не только линии Прокофьева, но и Шумана, Чайковского, Дебюсси. Мысль о том, что для детей нужно писать, как для взрослых, только лучше, соответствовала опыту Татьяны Шкербиной: жизненному, композиторскому, театральному. Так же, как с циклом Прокофьева, она прошла два этапа: сочинение оригинальной «Детской музыки» для фортепиано и её оркестровой аранжировки. Это не был искусственно придуманный процесс: так потребовала концертная практика. Несомненно, фортепианное сочинение и его оркестровая версия Шкербиной – разные вещи. И то, и другое уже состоялось на концертной эстраде. И то, и другое издано, и могла бы возникнуть сравнительная версия. Но у нас задача иная: рассказать о конкретном концерте, конкретных исполнителях. Тем более что оркестровый вариант стал премьерой этого концерта.

Итак, «Детская музыка» Татьяны Шкербиной. Цикл пьес для струнного оркестра и ударных: «Рассветная песня», «Воробей» «Серый волк», «Грустный дождик», «Дятел», «Мишка косолапый», «Стрекоза», «Упрямый ослик», «Две сороки». Картинки природы и «портреты», живые зарисовки тех, кто в нашем представлении неотделим от природы, соединён с ней незримой нитью. Сложность в том, что обозначенные «темы» слишком распространены, даже банальны. Поэтому слушателю необходимы сильные впечатления от какого-то особого приёма, конкретной детали, – от мгновенной узнаваемости. В музыке, обращённой к детям или передающей впечатления детей, эти условия обязательны. Что же даёт слуху, воображению, эмоциональному восприятию «Детская музыка» Татьяны Шкербиной?

Обратим внимание на состав оркестра, где в изобилии представлены разнообразные ударные (15 инструментов). Композитор не ограничивается основными видами, а включает в партитуру близкие по типу, но разнящиеся в исполнительских нюансах и слуховом восприятии инструменты. Например, ксилофон и вибрафон, бубен и барабан, тарелки и подвесная тарелка, литавры и Там-Там, колокольчики и Ветерок (Bar Chives), а ещё – треугольник, кастаньеты, деревянные бруски (Legni), кнут-хлопушка (Frusta). Всё это богатство используется точно в соответствии с образными задачами той или иной пьесы. Где-то эти тембры несут колористический оттенок, вносят в монолитное звучание струнных дополнительные краски, детализируют настроение или портретную зарисовку (Рассветная песня, Волк, Мишка косолапый, Упрямый ослик), или – играют более существенную роль в создании характера «персонажа» (Воробей, Дятел, Две сороки); однако, практически везде, демонстрируют разнообразие деталей в образном строе пьесы (Грустный дождик, Стрекоза и др.). Иными словами персонификация ударных использована в цикле «Детская музыка» изобретательно и разнообразно, но при этом, экономно и продуманно.

Сквозной особенностью цикла, наряду с классическим сюитным принципом, – контрастным сопоставлением пьес, – является его мелос. Большая часть миниатюр имеют яркую мелодическую (тематическую) природу, которая легко считывается слухом даже в мелодиях, имеющих в своём составе широкие скачки или внутриладовое интонационное усложнение. Одновременно с этим качеством следует назвать и определённую жанровую основу каждой пьесы, что активизирует ассоциативное восприятие. Так, спокойный распев «Рассветной песни» с его покачивающимся двухдольным ритмом (6/8) напоминает колыбельную; «Грустный дождик» с обилием мягких, ниспадающих окончаний и коротких фраз-всхлипываний близок русской романсовой лирике; «Мишка косолапый» при всей краткости фраз, низком (тяжёлом) регистре, внутриладовом напряжении – абсолютно мелодичен, что подчёркнуто унисонным (в октавном удвоении) звучанием виолончелей и контрабасов, а затем – мягким расслоением фактуры до пятиголосия. Даже в деятельном, мастеровом «Дятле» (марш), весёлой, порхающей то вверх, то вниз стрекозе (скерцо), весело спорящих «Двух сороках», где очевиден инструментальный характер или виртуозная пассажная техника, интонационная природа остаётся гибкой, естественной для пения. При этом важно, что композитор не упрощает мелодическую линию, а активно «рассыпает» всевозможные интонационные сложности, деформируя натуральные звукоряды альтерациями и хроматизмами, играя острой интонацией тритона, используя, на первый взгляд, «неудобные», широкие скачки как вверх, так и вниз. Но, как раз, их органичность в создании характера-образа делает их ожидаемыми, а, значит, не такими уж трудными и непривычными для слуха. Цикл «Детская музыка» интересен и с точки зрения фактуры, в которой есть абсолютно всё: классическая и современная гармония, разного рода полифонические приёмы: подголосочность, имитационность, разнотемность, многообразное сочетание названных приёмов. Эта фактура,

над которой и в которой интересно работать исполнителям, музицировать, находить новые эффекты. А фактура эта, при всей видимости простоты, требует упорной и тщательной проработки каждой фразы, каждого мелизма или иной детали, а, главное, безупречного качества ансамбля. Иными словами, наши исполнители получили в дар новое сочинение, исполнение которого предполагает не только разные варианты, но и разные аудитории, поводы и обстоятельства.

В концертной программе оказались сочинения, связанные друг с другом особым образом. Анатолий Кривошей и Полина Сергиенко: учитель и его ученица, ныне – коллега. Он – профессор, зав. кафедрой теории, истории музыки и композиции Южно-Уральского института искусств им. П. И. Чайковского, она – доцент этой же кафедры. Их сочинения сопрягаются друг с другом не только личностью Прокофьева, но и временными координатами. Сюита П. Сергиенко «Челябинск 1935 года глазами Прокофьева» для струнного оркестра, ударных, фортепиано и флейты пикколо отсылает нас к историческому факту – приезду композитора в Челябинск с концертами, прошедшими 29 и 31 марта 1935 года на Челябинском тракторном заводе и в театре драмы им. С. М. Цвиллинга. Воспользуемся комментариями композитора: «В произведении две части: «Завод» и «Танец». Первая часть изображает индустриальный дух растущего промышленного Челябинска, известного своими легендарными заводами. В музыке передается мерное движение и скрежет огромных механизмов, сполохи доменных печей, – короче, обобщённый образ завода. Вторая часть, скорее, бытовая картинка в духе танцевальной парковой музыки, распространённой в довоенное время, играемой духовыми оркестрами, популярными и любимыми широкой публикой: ведь там не только слушали музыку и танцевали, но и знакомились, любили, отдыхали. Иными словами, две части сюиты раскрывают две стороны жизни советского человека 30-х: работу и отдых в свободное время».

Тема не новая, но новая задача: воспроизвести дух давно ушедшего времени. Нынешнее поколение мало с ним знакомо. Поэтому данное сочинение – это, скорее, фантазия на тему. Программа, хоть и обобщённая, но вполне очевидная, продиктовала композитору отбор выразительных средств для воплощения названных выше сюжетов. Струнные, ударные и два солирующих инструмента, которые имеют чёткие функции: флейта (солистка – лаур. всерос. конкурса Лилия Тихомирова), чьи лёгкие, «взлетающие» пассажи, угловатые ритмо-интонационные тематические фрагменты имитируют либо лёгкие языки пламени, либо брызги жидкого металла, либо искры из-под металлического резца. Фортепиано (солистка – лаур. межд. конкурсов Ирина Липатова) – демонстрирует свои ударные, молоточковые свойства, фактурный объём, динамические возможности.

Открывается первая часть небольшим гулким соло литавр, выявляющим гармонический базис всей пьесы: пульсацию T – D (До мажор). Лаконизм и исторически сложившаяся символика этого сопоставления, оформленного чётко пульсирующим, беспокойным ритмом в размере 9/8 с гемиольным окончанием каждого такта, становятся сквозными, создавая эффект органного пункта. В дальнейшем энергетика этого оборота дополняется интенсивной работой всего оркестра, плотной фактурой фортепианной партии, кластерной вертикалью, синкопированным ритмом. Тематическое зерно также лаконично и представляет весьма действенный восходящий гаммообразный ход от V к VIII ступени До мажора с захватом IV. При всей простоте гармонических средств, такие детали, как усложнение вертикали за счёт прилегающих секунд, неожиданно возникающее повышение V ступени (соль диез) и длительное синкопирование образованного с его участием кластера оказываются достаточными, чтобы вызвать ассоциацию с индустриальной мощью, гулом промышленного производства. Нужно сказать об особой роли ритмической организации в созда-

нии образа, захватывающего своим масштабом, дающего впечатление непрерывного движения разных, слаженно работающих механизмов. Кратко это можно назвать полифонией ритмов. Горизонталь развёртывается на основе переменных размеров: 9/8, 6/8, 5/8, 9/8, которые размыкают механистичность, делают её не столь абсолютной, обеспечивают непрерывность единого звукового потока. Используется фрагментарное варьирование ритма при сохранении единого мощного трёхдольного пульса. Вертикальная полиритмия – в единовременности, скажем, трёхдольности, двухдольных гемиол, септолей, синкоп.

Небольшой развивающий раздел характеризуется продолжительным синкопированным туттийным движением, усиливающим общую динамику, а также – тональным и интонационным варьированием основной темы. Сквозному развитию этой лаконичной части способствует также постепенное динамическое нагнетание, достигающее в кульминации мощнейшего фортиссимо.

Вторая часть в окончательном варианте называется так же, как и вся сюита: «Челябинск 1935 года глазами С. С. Прокофьева». Рабочее название – «Танец», и оно, на наш взгляд, идеально сюда подходит. Равно, как и подошло бы название «Танцплощадка». Лаконичная яркая зарисовка, придуманная композитором, или подсмотренная в старых советских фильмах, или «вычитанная» из книг. Но, как бы то ни было, убедительная в своей простоте и естественности, жанровой узнаваемости. Это – какой-то подвижный танец, быть может, фокстрот, с чётким ритмом, простым аккомпанементом: бас – аккорд, который в процессе развития несколько усложняется, как и гармония. Музыканты «пробуют» и элементы джаза, и ладовую утончённость. Здесь словно воссоздан образец качественной бытовой музыки, где представлен не только общий танец, но и отдельные пары, и даже – индивидуальные «па» (более камерный средний раздел). Иными словами – обычная и необычайно милая, знакомая старшим поколе-

ниям картинка довоенных лет. А в целом «музыкальная фотография» разных состояний Челябинска 1935 года – интенсивного созидательного труда и – отдыха его тружеников-горожан. Такая, какой представила её нам молодой челябинский композитор Полина Сергиенко, и какой мог застать её Прокофьев в дни своего приезда в наш город.

Ранее уже говорилось о том, что своеобразную пару Сюите П. Сергиенко составила музыка для камерного оркестра А. Кривошея «Глядит на Кировку Прокофьев» (фортепиано – лаур. межд. конкурсов И. Липатова). Откуда такое название? Предоставим слово автору данного сочинения: «В музыкальном содержании произведения хотелось передать слушателям ощущение той панорамы современного Челябинска, которая открывается взору С. С. Прокофьева, навечно поселившегося в качестве памятника напротив Концертного зала филармонии, носящего имя этого композитора. Начало каждого нового дня он встречает вместе с челябинцами, видит, как медленно пробуждается город и наша красивая, пешеходная «Кировка», так напоминающая то ли московский Арбат, то ли парижский Бульвар капуцинок, распростёртая перед его глазами, понемногу оживает («улица просыпается»), городская жизнь постепенно набирает обороты. Памятник С. С. Прокофьеву стоит на транспортной развязке, на оживлённом перекрёстке, интенсивное движение на котором затихнет только поздно ночью, когда город будет засыпать».

Пьеса открывается, практически, сольным лирическим вступлением фортепиано с гармонической поддержкой контрабаса. Стиль городского романса с типичным арпеджированным аккомпанементом фортепиано, остающимся неизменным и во время вступления оркестра, делает этот лирический эпиграф ярким и узнаваемым. В дальнейшем он незаметно «переплавляется» в близкую по интонационному строю, также – лирическую тему, сохраняющую круг прежних интонаций: мягкие секундово-терцовые

обороты, насыщенные – секстовые и экспрессивные интонации уменьшённой септимы. Второй эпизод вносит темповый и ритмический контраст (оживлённая, многолюдная улица). Его мелодическая линия притягивает закруглёнными и, тем не менее, заострёнными малосекундовыми оборотами, подчёркнутыми густой фортепианной фактурой, и синкопированным ритмом. Это – сплав песенности и танцевальности, дополненных отыгрышами-пассажами фортепиано и струнных. Импровизационная стихия сохраняется до конца, создаёт кульминационный очаг, обеспечивает сквозное развитие материала. Привлекательность этого сочинения, вероятно, в его особой лаконичности: оно успевает одарить слушателя массой ассоциаций, узнаваемым мелодизмом, который хочется удержать, запомнить, но остаётся только это ощущение прикосновения к чему-то, до боли знакомому, аллюзии лирических современных песен, мелодий самого А. Кривошея (в частности – его песен из цикла «Земля уральская»). А после исполнения – своеобразное «послевкусие», впечатление, которое хочется повторить. Такой была реакция публики.

«Посвящение» – название 3-частного произведения для камерного оркестра композитора Ларисы Долгановой. Соотношение темпов: (Adagio. Poco piu mosso) – (Allegretto) – (Andante). Общее драматургическое развитие – от более масштабной, кантиленной первой части – к наиболее компактной, монологичной – заключительной. При фактурном разнообразии произведения, здесь очевидно преобладание мелодического начала, русской распевности, свободного, вольного горизонтального развёртывания. Обширное вступление включает основные выразительные средства всей первой части (Adagio): малообъёмные ладовые фрагменты в хроматическом и диатоническом вариантах; ключевые интонации терции, квинты, сексты; устремлённость к высокому регистру; насыщение мелодическим движением каждого голоса и, в свою очередь, образование полифонической (полиме-

лодической) фактуры подголосочного типа. Ощущение единого, непрерывного развёртывания достигается также переменным размером, насыщенной имитационностью. Особенности этого, несколько сумрачного, печального образа получают разнообразное, более свободное, преобразование в последующих эпизодах. Фантазия рождает красивую романсовую тему, которая в процессе развития реализует посыл вступления к высоким регистрам и захватывает огромный диапазон, воплощая некий порыв к свету, свободе. Фактура, из собственно гармонической переходит в полифонизированную, дополняя и обогащая ведущий голос комплементарной ритмикой и имитационностью. Композитору важны нюансы: темповые, динамические, штриховые. Эти намерения тщательно выписаны в партитуре. Таковы, например, смены динамики и штрихов в следующем эпизоде «Piu mosso, misterioso» , который играется, в основном, «pizzicato» и «sul tasto». Сознание проходит через лабиринты состояний: иллюзорное, таинственное (с выразительным, мелодически и ритмически изощрённым соло виолончели) – к новому экстатическому порыву основной темы (реприза). Однако преображения не происходит. Эмоция внутренней грусти, душевного диссонанса не отступает и остаётся наиболее сильным впечатлением от первой части.

Вторая часть (Allegretto) вступает ярким контрастом, переносит акцент на внешнее: танец, сценка с ядрёным народным колоритом. Простой инструментальный напев, сопровождаемый звуками “деревенского” оркестра, поддерживается гулкими басами – педалями, а затем – «волыночными» квинтами. Метод развития – фактурное и динамическое варьирование, свойственное народной музыке, замечательный эффект глиссандо гуслей (арфы, в нашем составе – фортепиано), несущихся в быстром темпе пассажей, неожиданно зависающих (тремоло на терцовом тоне ля мажора), словно наткнувшись на какую-то преграду, воспоминание. Таким образом, в тональном плане часть разомкнута и сво-

бодно переходит в финал, нетрадиционный, с точки зрения классической формы, но имеющий место в других сочинениях Л. Долгановой. Его музыка вновь возвращает к образам первой части. Однако эта часть не только очень сжата, но и более психологична, более субъективна. Присутствует монологичная форма высказывания. Эти инструментальные монологи достаточно протяжённы, в большинстве своём – напряжённы, неустойчивы, опираются на хоральное сопровождение – фрагменты основного тематического материала первой части в увеличении. Финал, таким образом, становится образной, смысловой репризой и способствует завершённости цикла.

Концерт завершила Симфония чисел «Джульетта» 23041891 Алана Кузьмина для флейты, фортепиано и струнного оркестра (флейта – лаур. всерос. конкурса Л. Тихомирова; фортепиано – лаур. межд. конкурсов И. Липатова; соло скрипки в оркестре – лаур. межд. конкурсов Т. Галкина). Необходимо подчеркнуть, что композитор последовательно расширяет границы симфонической музыки в своём творчестве. Данная симфония – четвёртая в его творческом портфеле. Название симфонии указывает на программность. Серия чисел уточняет не только личность, которой адресовано посвящение, но и возможные техники, интонационное содержание симфонии. Приём шифровки «персональных данных» в музыке не нов, есть музыкальные символы имён, фамилий, монограммы инициалов, интервалики, «снятой» с номеров телефонов, адресов, важнейших дат жизни и творчества и др. В данном случае – полная дата рождения С. С. Прокофьева (23 апреля 1891 года) и замена цифр интервалами в трёх известных измерениях: теории музыки (ступень как единица измерения интервала), т. н. системе С. И. Танеева (секундовый ход – основа измерения интервала) и серийная техника (порядковый номер звука в серии). Таким образом, в данном случае, в распоряжении композитора есть семь основных интервалов, соответствующих числовым обозначениям даты рождения композитора (исключены повторения).

Кроме того, использованы звукоряды в пределах разных интервальных объёмов. Имя главной героини балета С. Прокофьева также задаёт определённый настрой. Сразу скажем, что цитат из «Ромео и Джульетты» в симфонии нет, разве что, легко взбегающий и спускающийся по гамме пассаж, аналогичный тому, что в номере «Джультта-девочка». Но, повторим, это – не полная цитата, а лишь один её узнаваемый элемент (квази-цитата).

Симфония А. Кузьмина – это не столько музыкальный портрет одного из самых известных литературных и театральных персонажей, сколько история судьбы Джульетты, история трагической любви и гимн её всепобеждающей силе. Как и в балете С. Прокофьева в основе сочинения – два лика Джульетты: резвого, озорного ребёнка и взрослеющей, готовой вступить в новую жизнь, девушки, отвечающей на нежный зов любви.

Драматургия одночастной симфонии развёртывается в соответствии с законами сонатной формы, разделы которой вполне определённы и чётко отграничены. Развёрнутая главная партия имеет трёхчастное строение: крайние – лёгкое скерцо-игра, остроритмичное, разнообразное по интонационному наполнению, фразировке, артикуляции, штрихам. Оно неуловимо и переменчиво, как характер девочки-подростка, ещё угловатого, но, одновременно, необычайно грациозного и озорного. Её уже настигают неожиданные моменты грусти, мечтаний, предчувствий (средний раздел с экспрессивной мелодической фразой широкого дыхания). Но зов любви уже просыпается в ней (побочная партия, лейтинтонация квинты у флейты). Своеобразие и узнаваемость тематического материала определяется использованием устойчивых интонационных комплексов, сохраняющихся на всём протяжении симфонии. Это – кварто-квинтовые интонации как в чистом виде, так и в разных сочетаниях секунды и кварты, широких скачков или фиоритур в объёме ноны и октавы. Этот интонационный сплав не совпадает с инерцией слуховых ощущений, но

притягивает образной точностью и завершённостью, способностью к причудливым трансформациям и обнаружению новых смыслов и большого эмоционального диапазона. Этому содействует действенная ритмическая организация, разнообразная фактура, обилие полифонических средств развития.

Разработка – концентрация трагического в судьбе Джульетты. Первый элемент главной партии теперь звучит остро и напряжённо в контрапункте с мрачной, непреклонной темой в низком регистре. Её квадратный, прямолинейный ритм шага, весомость каждой интонации, подкреплённой резкими диссонирующими (атональными) аккордами символизирует образ судьбы, рока, за которым прочитывается непримиримая, слепая, родовая вражда Монтекки и Капулетти. Тема сформирована как серия, вначале неизменная, а затем – варьированная интонационно и ритмически. Кульминационным моментом становится контрапункт двух вариантов темы судьбы: триольное проведение одновременно с уменьшением на фоне кластера оркестра в динамике фортиссимо. Вторая кульминационная волна связана с включением ритмического остинато виолончелей и контрабасов (теперь – гармоническая квинта), а, затем, всего оркестра в контрапункте с фрагментом главной партии (тема Джульетты) у струнных, затем – у флейты и фортепиано. Продолжительный нисходящий триольный пассаж фортепиано, охватывающий четыре с половиной октавы и, словно, проваливающийся в бездну завершает драматическую страницу повествования. Побочная партия (тема любви) сохранила свою основу – восходящий квинтовый распев, но на сей раз звучит печально и надломлено: появляется интонация нисходящей секунды, подчёркнутая многократным повторением, как символ боли, страдания, сломленной судьбы.

Реприза имеет динамический обобщающий характер: в контрапункте объединяются разные темы, разные лики Джульетты. Возвращается пульсирующий энергией ритм жизни и мысль о не

померкшей под воздействием времени юности и великой силе любви. Симфония А. Кузьмина интересна как по замыслу, так и по технике его воплощения. Её концертная, сценическая жизнь началась успешно и вызвала закономерный интерес у публики.

Аннотации к сочинениям челябинских композиторов кандидата искусствоведения, музыковеда, члена Союза композиторов России Ольги Ширяевой стали убедительным, во многом, интригующим «путеводителем» по новой музыке.

Концерт челябинских композиторов ещё раз напомнил о том, что на Южном Урале работает группа талантливых, способных к воплощению интересных, нетривиальных идей композиторов-подвижников. Эти слова в полной мере относятся и к исполнителям. Первым интерпретатором всех произведений данного концерта стал известный в России и Европе камерный оркестр «Классика», возглавляемый заслуженным артистом РФ Адиком Абдурахмановым. Он из тех самозабвенно преданных своей профессии и своему делу музыкантов, в котором современные композиторы всегда находят единомышленника и пропагандиста. А его участие в прокофьевском фестивале стало особо масштабным вложением, т. к. в программах выступили три его оркестровых коллектива: уже названный камерный оркестр «Классика», его своеобразный спутник – детско-юношеский оркестр «Молодая классика» и филармонический симфонический оркестр. Разные составы, разные программы, разные солисты – под одной дирижёрской рукой! Это открывает и перед челябинскими композитора множество новых возможностей в ближайшем будущем.

Литература

1. Синецкая, Т. Композиторы Южного Урала. Монографическое исследование / Т. М. Синецкая. – Челябинск : Дом печати, 2003. – 352 с.

ВСЕ ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ С. С. ПРОКОФЬЕВА НА ФЕСТИВАЛЕ В ЧЕЛЯБИНСКЕ

Е. А. Левитан

СЛОВО О ПРОКОФЬЕВЕ И ЕГО СОНАТАХ

Добрый вечер, дорогие слушатели, друзья, коллеги!

С большим трепетом представляем вам цикл из девяти фортепианных сонат Прокофьева. Дело в том, что этот проект, суть которого – исполнение всех фортепианных сонат Прокофьева в два вечера, причём студентами одного класса, – в обозримые несколько десятилетий осуществлен на Урале впервые (а я могу это определённо засвидетельствовать). Никто другой из коллег, в том числе, и я сам, до сего времени не отваживались это сделать по целому ряду объективных причин и, прежде всего, в силу его особой трудоёмкости с точки зрения воплощения как художественных, так и технических задач. Но судьба распорядилась так, что мы имеем возможность представить его на суд профессионалов и любителей музыки в рамках Всероссийского фестиваля, посвящённого 125-летию со дня рождения С. С. Прокофьева на сцене Концертного зала им. М. Д. Смирнова ЧГИК. Вначале хотелось бы сказать несколько слов о Прокофьеве. Думаю, что жизнь этого композитора была довольно парадоксальна. Парадокс же заключается в том, что, с одной стороны, в самой ментальности Прокофьева был заложен ген лидерства, новаторства, какой-то колоссальной энергетики и врожденного оптимизма, солнечности. Однако его собственная жизнь именно таким образом не складывалась, сами её обстоятельства шли вразрез с этими, природой заложенными, качествами. В юбилейные дни приятно и привычно говорить о герое апологетически, подчёркивать

только самое позитивное, положительное. К сожалению, относительно С. С. Прокофьева это было бы неверно. Неверно, прежде всего, потому, что есть музыка, которая лучше всего фиксирует эту его жизнь, не оставляя места для двойных трактовок.

На мой взгляд, самые счастливые его годы – время до 1918 года, до его 27 лет, когда он молод, полон надежд и планов, счастлив в России, где были его дом, семья, учителя, консерватория, первый этап композиторской и концертной пианистической деятельности. Это был период его новаторства, период противоречивых и ярких, неравнодушных оценок его первых самостоятельных опусов. И, всё-таки, было больше признания, во всяком случае, со стороны тех, кого он больше ценил и любил. Прежде всего, это были представители левизны в искусстве, например, Владимир Маяковский. Известно, что Маяковский, прослушав одно из его сочинений, написал о нем: «Председателю Земного шара от секции музыки. Председатель Земного шара от секции поэзии. Маяковский». Прокофьева, конечно, это все очень радовало и поощряло к дальнейшим экспериментам. В тот период он много концертировал, играл, в основном, свои сочинения, которые, как правило, вызывали ожесточенные дискуссии. Поскольку он по характеру был очень дерзкий, то был, как говорится «в своей тарелке», рад и счастлив, вполне осознавал себя лидером и новатором. Тем не менее в надвигающихся революционных переменах молодого, только что созданного государства, он почувствовал некую угрозу творческому развитию, предстоящую дистабилизацию. И принял решение на время уехать в Америку (на гастроли, по официальному разрешению А. В. Луначарского).

Здесь его стезя начала складываться несколько иначе. Постепенно, освоившись с ситуацией зарубежной музыкальной жизни, он начал осознавать себя фигурой номер два. Несомненно, потенциал Прокофьева был уникальным и, по-настоящему, мощным: и как у композитора, и как у пианиста. Однако на Западе

было невероятное поклонение Игорю Стравинскому. Стравинский был Богом (тоже из русских композиторов), и Прокофьев в Америке вообще воспринимался больше как пианист. Но, как пианист, он уступал Рахманинову, который имел абсолютное признание публики (хотя, повторим, Прокофьев был блестящим пианистом), и для молодого Прокофьева это было очень большим переживанием. Приехав во Францию, он тоже не мог установить своего лидерства. На одной из парижских фотографий Прокофьева со Стравинским сохранилась характерная для той ситуации надпись: «композитор Стравинский и пианист Прокофьев». Понятно, что Прокофьева это особо не радовало, хотя он продолжал плодотворно сочинять. Однако, его произведения зарубежного периода не находили того активного отклика, на который он рассчитывал.

В 20-е годы состоялись его гастроли в СССР, где его ждал триумфальный приём. Советскому Союзу нужен был лидер среди композиторов, который мог бы иметь авторитет на международной арене, стать своеобразным «знаменем» современного искусства. Личность Прокофьева этой задаче вполне соответствовала. Последовало официальное приглашение, и Прокофьев решил переехать в Советский Союз, что и осуществил в 30-х годах. Поначалу все было прекрасно. Он получил высочайшее официальное признание (звание народного артиста СССР, шесть Сталинских премий и др.), и он старался вписаться в этот режим, хотя ему не очень это удавалось. Например, он написал Кантату к 20-летию Октября на тексты К. Маркса, В. Ленина и И. Сталина для громадного состава, но это сочинение ЦК партии не принял. Он написал много таких, очень патриотических, сочинений, но, честно говоря, это тоже ему большой славы не принесло. Кроме того, в годы Великой Отечественной войны, после исполнения в СССР и в Европе 7-ой симфонии Шостаковича, имя Прокофьева невольно отошло на второй план. После триумфа Ленинградской симфо-

нии, её огромного мирового резонанса, Д. Д. Шостакович становится фигурой номер один. Несомненно, Прокофьева это тревожило, задевало; об этом свидетельствуют некоторые его письма. Но, поистине, сокрушительным моментом явилось Постановление ЦК 1948 года: он, наряду с другими выдающимися советскими композиторами попал в список обвиняемых и преследуемых, в список формалистов. Это конечно его сломило. Я уже не говорю о том, что по приезде в СССР была арестована его первая жена – известная испанская певица Лина Прокофьева, и двое их общих сыновей остались без матери. Известно также, что позднее Прокофьев женился на Мире Мендельсон, которая, по мнению некоторых исследователей, была ему навязана властью.

На Прокофьевских чтениях прозвучала мысль о том, что композитор был несгибаем, иногда вёл себя вызывающе: например, мог прийти в ЦК партии на официальную встречу вызывающе одетым – в потертом пиджаке или одежде ярких цветов. Может быть, так оно и было, но, по сути, это не совсем так. Он был сломлен, писал покаянные письма в ЦК и, отнюдь, не был фигурой, олицетворяющей абсолютное противостояние и неприступную гордость. Все обстоятельства в совокупности, особенно, события 1948 года его подкосили как человека, он недолго после этого прожил, и в 1953 году умер в один день со Сталиным. Это – общеизвестный факт. Но творчество Прокофьева, несмотря на драматические жизненные коллизии, надлом последнего десятилетия жизни, никогда не теряло свой оптимизм, свою утверждающую жизнеспособность и свою энергетику. Если очень коротко охарактеризовать черты стиля музыки Прокофьева, особенности его новаторского вхождения в XX век, я бы назвал следующие.

Первое – лишенный чувственности пантеизм. Во времена активной деятельности художественного направления «Мира искусств», когда бушевала, можно сказать, роскошествовала чувст-

венность (и в поэзии, и в живописи), у Прокофьева преобладала пантеистическая линия. Если говорить о западных музыкантах, ощутима связь с Шубертом: любовь к природе, любовь к солнцу, прежде всего. Солнце было его истинным кумиром. Если говорить о русской музыке, то это, прежде всего Римский-Корсаков с его «Снегурочкой», «Китежем»; Прокофьев развивал такое направление, по крайней мере, это ощущается в его музыке.

Второе, что я бы выделил, – его потрясающую музыкальную энергетику, обращенную к массам. Это был его своеобразный девиз: поднимать музыкой большое количество людей. В этом он был тоже сродни Маяковскому, который был трибуном, глашатаем массового подъема, во всяком случае, в ранний период своего творчества.

Что касается средств выразительности Прокофьева, я бы, прежде всего, отметил в его музыке тональные контрасты. Он очень любил политональность и тональные сопоставления, основанные на секундовом и тритоновом соотношении, т. е. он не использовал соотношения диатонического родства. У Прокофьева невероятно интересна и нова вертикаль и её устройство. Характерна альтерированная вертикаль, насыщение альтерациями даже простых по составу аккордов – трезвучий. Отсюда – использование усложнённой горизонтали, контрапунктически сложных построений. Прокофьеву принадлежат слова о том, что именно в полифонии можно найти пути к новизне. Чисто прокофьевское заявление, которое он сам блестяще реализует в практике, имея в виду не традиционную в нашем восприятии, имитационную полифонию, а, прежде всего, линеарную, а также – разнотемную (контрастную) полифонию. Очень важно это взаимодействие вертикали и горизонтали: то, что кажется усложнённой гармонией, на самом деле является густо насыщенной горизонтальным, полимелодическим развитием фактуры. И ещё одно серьёзное стилистическое качество: разрешение сложной, диссонирующей вер-

тикали в абсолютно чистую тонику. Это его выразительное средство придаёт, чисто эмоционально, какую-то незыблемую ясность, внятность, устойчивость, свет, какие бы нагромождения ни звучали до этого. Кроме того, Прокофьеву была свойственна, мелодика очень широкого дыхания, очень длинного протяжения. Здесь тоже уместно вспомнить Шуберта. Например, 1-я тема Восьмой сонаты Прокофьева, которая невероятна по своей протяженности и масштабу, сравнима с аналогичной темой си бемоль мажорной сонаты Шуберта (музыковеды это назвали «шубертовскими длиннотами», «божественными длиннотами»). Понятно, что время вносит свои коррективы, и Прокофьев всю эту мелодическую канву интонационно невероятно усложнял. К времени он был чуток невероятно.

Я затронул лишь самые основные аспекты жизни и творчества С. С. Прокофьева. Теперь о главном предмете наших встреч – о сонатах. Фортепианные сонаты Прокофьева, как никакие сонаты других русских композиторов, прочно вошли в репертуар крупнейших концертных залов, как европейских, так и русских. А сейчас уже можно говорить – и азиатских, потому что пианисты, например, Японии, Китая, наряду с сонатами Моцарта, Гайдна, Бетховена, обязательно играют сонаты Прокофьева. Причём, все его сонаты невероятно исполняемы. Даже симфонии Прокофьева уступают по частоте исполнений, скажем, Малеру или Шостаковичу. Но его инструментальные сочинения: будь то фортепианные сонаты, или скрипичный концерт, флейтовая соната – они, практически, не сходят со сцен мира.

Девять фортепианных сонат С. Прокофьева я условно разделил бы на три группы (не в порядке хронологии). К первой группе я бы отнес, так называемые, «военные» сонаты; это – № 6, 7, 8. Ко второй группе я бы отнес ранние сонаты – это № 2,3,4; и три сонаты я бы рассматривал по отдельности – № 1, 5 и 9. Очень кратко о каждой группе.

Первая, «военная» триада сонат была задумана Прокофьевым, практически, одновременно, в 1939 году, но завершены они в разное время, в первой половине 40-х. Если говорить концептуально, эти сонаты с невероятной силой и выразительностью отражают счастье жизни. В каждой из них присутствует образ мирной жизни в столкновении с каким-то жутким расколом, наваждением, нагромождением злых сил. По-моему личному убеждению, в этих десяти частях всех трех сонат Прокофьев в претворении концепции войны как социального зла, как трагедии и противостояния народа, подвига народа, достиг гораздо большего успеха, чем в опере «Война и мир». Потому что опера «Война и мир», на мой взгляд, почти непостижима для музыкального осмысления, а в этих трёх сонатах он выразился с полнотой, совершенством, лаконично и очень убедительно.

Восьмая соната – самая грандиозная. Её можно сравнить (вот и Рихтер так говорит) по глубине содержания и масштабу с 29-й сонатой Бетховена. Что в ней очень примечательно, это – философская подоплека соотношения феноменов мира и войны, многообразных человеческих проблем с этим связанных. Что бы я в ней отметил, какие интересные моменты подчеркнул?

Во-первых, эпизод нашествия в финале. Известно, что Прокофьев мало кого признавал из коллег-композиторов, слишком самобытен он был, но яркое и художественно убедительное, несомненно, замечал. Здесь очевидно, что эпизод нашествия Восьмой сонаты очень перекликается с аналогичным фрагментом из 7-ой симфонии Шостаковича. Это было не то что подражание, и не сочинение на заказ; это было своеобразное веяние времени. Прокофьев откликнулся на злободневную и великую тему войны как художник, как гражданин.

Что ещё очень интересно для меня в этой сонате, так это 2-я часть – Менуэт. С одной стороны, фашистское наваждение, с другой – с любовью использованная немецкая музыка. Менуэт,

танец французского происхождения, включённый в цикл сонаты и симфонии немецкими композиторами-классиками. Почему? Потому что, при всём трагизме произошедшей войны, Германия остаётся символом мировой культуры, мировой музыкальной культуры; Прокофьев, как и мы все выросли на немецкой музыке. В сонате он воплотил это противопоставление войны-разрушения и культуры-созидания; грубого нашествия и мирной жизни. На мой взгляд, это очень интересный момент, способный рождать многообразные ассоциативные связи, что любому исполнителю необходимо. С одной стороны, немцы – это фашизм; с другой стороны, немцы – это культура.

Восьмая соната была впервые исполнена Эмилем Гилельсом в Москве и, надо сказать, она имеет отношение и к Уралу тоже, потому что в 1944 году её вторая премьера состоялась в Свердловске, в исполнении Берты Маранц. Свердловск тогда считался одной из музыкальных столиц, так как туда был эвакуирован весь музыкальный Олимп Москвы. На этом концерте Прокофьева самого не было, он не смог приехать, но были Д. Ойстрах, Э. Гилельс, и другие великие музыканты, что очень важно. Так что исполнение этого грандиозного сочинения Прокофьева в Свердловске в конце войны стало важнейшим историческим событием музыкальной жизни Урала.

Седьмая соната всегда потрясает своей лаконичностью, скульптурностью. В ней, как в «Аппассионате» Л. Бетховена, нет ни одной лишней ноты; и здесь, в 1-й части сонаты, композитор с потрясающим мастерством воплотил катастрофу, крушение мира. Испытываешь почти физическое ощущение всеобщего катаклизма, разрушения всех привычных основ. Несмотря на то, что всё движется вокруг си-бемоля, она всё-таки, политональна, то есть, лишена вообще тональной основы, что постоянно подчёркивает характерную для неё хаотичность. Потрясающую находку композитор нашел в финале, где в токкатной форме воплощена битва,

которая выходит на ликование, и в этой битве с всё нарастающей победоносностью, выделяется остинатный мотив злых сил с увеличенной секундой: си-бемоль – до-диез. Этот обострённый мотив увеличенной секунды имеет в сонате сквозное развитие и постепенно становится как бы низверженным нарастающей победной лавиной, фанфарами, огромным созидательным началом. Это замечательная творческая находка Прокофьева, собственно, и создающая драматургическую логику развития всего сочинения.

Шестая соната, написанная в 1940 году, еще только предвосхищала трагедию, но вместе с тем она самая трагичная. Я думаю, на Прокофьева тут конечно повлиял и 1937-й год в СССР, всё, что связано с репрессиями и надвигающейся на Европу лавиной фашизма. Это единственная из сонат военной триады, которая кончается трагическим финалом. В ней не ощущается присутствия победоносных, ликующих сил, как это есть в Седьмой и Восьмой сонатах. Соната написана с неподражаемым мастерством, с колокольными звонами; она словно объединяет и утверждает всё истинно русское, что было в искусстве во времена Прокофьева и до него. Там слышны традиции и Мусоргского, и Бородина, и Рахманинова с его колокольностью, то есть органичный синтез всего, что могло быть олицетворением мощного, национального, призывного клича о трагедии.

Следующую группу – ранних сонат – Вторую, Третью и Четвёртую – можно охарактеризовать следующим образом.

Вторую сонату я бы назвал былинно-театральной. Во всяком случае, 1-я и 3-я части, это определённо – русская былина. Это какой-то неспешный рассказ, «преданье старины глубокой», и, в интонационном плане, здесь всё напоминает всевозможные русские напевы. Что же касается скерцо и финала, то они необычайно театральны, они очень напоминают комедию del arte. Можно сказать, что эта карнавальность позволяет вспомнить и даже провести параллель с Шуманом. В финале очень много по-

трясающих контрапунктических находок, объединение всевозможных каскадных тем. Не зря многие московские театры используют музыку Второй сонаты Прокофьева в различных постановках карнавального или маскарадного типа. Например, спектакль по драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад» в Малом театре почти весь идет в сопровождении скерцо и финала Второй сонаты Прокофьева.

Третья, одночастная, соната построена на едином, непрерывном дыхании, подобно блистательной фортепианной виртуозной пьесе, я бы сказал с гедонистическим пианизмом. Здесь господствуют две, характерные для Прокофьева, образные сферы: это энергетический жизнерадостный натиск и нежнейшая лирика. Нежнейшая целомудренная лирика, которая предвосхищает Джульетту, Золушку и другие его сочинения такого рода.

Четвёртая соната – самая романтическая по средствам выразительности. Я бы её ещё назвал самой «шопеновской». Просто удивительно, как главная тема 1-й части и интонационно, и по смыслу перекликается с es-moll-ным полонезом Шопена. Начало 2-й части напоминает его прелюдию a-moll , и далее разомкнутые вариации 2-й части построены на певучей фигурационной фактуре шопеновского типа. Завораживает солнечная тема среднего эпизода, как и её контрапункт в сочетании с первой темой в репризе. В целом же мрачная суровость и строгая красота первых двух частей ассоциируются у меня с Рублёвской Русью и с некоторыми эпизодами фильма А. Тарковского «Андрей Рублёв». Заканчивается же соната взрывчато-жизнерадостным финалом.

Последняя триада – сонаты № 1, 5 и 9. Первую сонату Прокофьев написал, будучи ещё совсем юным (1907, 1909 – 2-я редакция). Она совершенно не укладывается в рамки выразительных средств Прокофьева, и мое впечатление – она написана под большим влиянием Глазунова. Прокофьев, как раз заканчивал консерваторию (1909), у Глазунова уже были написаны две фортепианные

сонаты, Тема с вариациями для фортепиано, Концерт для скрипки с оркестром, симфоническая музыка. Во многом, эта соната повторяет и по тематизму, и по фактурным приемам музыку Глазунова. Вот такой привет благодарного ученика – экзаменатору, учителю, который принял его в своё время в консерваторию.

Пятая соната, которая отличается от других сонат, очень индивидуальна. Я уже говорил и повторю ещё раз, что Прокофьев в силу своей индивидуальности, до конца никем не был принят. Он не был принят ни левыми, не был принят и «Миром искусства». Левые считали, что в нем недостаточно левизны. Представители «Мира искусства», с которыми он жил в одно время, считали, что в нем недостаточно утонченности. Пятая соната, как раз, в большей мере мирискусническая. Она очень утонченная, акварельная во всех своих аспектах, во всех 3-х частях и, на мой взгляд, может перекликаться с такой живописью как творчество А. Бенуа, В. Серова, К. Сомова, и их сподвижников.

И, наконец, невероятно интересная Девятая соната. Эта музыка написана в 1947 году. Известны слова композитора: «В лирике мне долгое время отказывали вовсе, и не поощрённая, она развивалась медленно». А в этой музыке Прокофьев как бы говорит: «да, я также могу писать очень мелодично, но все равно со свойственным мне талантом и мастерством». Это, конечно, не его прямая речь, но он это говорит своей музыкой. Соната отличается исключительным мелодическим богатством, она как бы обобщает все светлое и счастливое, что было в его творчестве ранее. Покоряет меня в этой сонате ещё и то, что в финале Прокофьев, почти буквально, пользуется и фактурными, и идейными приемами Бетховена из Ариетты 32-й сонаты. Там есть возвращение темы из 1-й части, и это, действительно некий пантеизм, какое-то растворение и единение с природой. Прокофьев использует тот же приём, и это становится смысловой доминантой у обоих композиторов, но живших в абсолютно разное время. Заканчивают

концептуальные повествования светом. Этим Прокофьев, на мой взгляд, как бы подчеркивал, такие рассуждения князя Андрея Болконского: «Нужно верить в возможность счастья, если хочешь быть счастливым». Эту доминирующую черту оптимизма, какой-то непобедимости Прокофьева, несмотря на весь драматизм его жизни, отметил Константин Бальмонт, его современник, который как-то написал о композиторе: «И в бубен Солнца бьёт непобедимый скиф». Вот этим я хотел бы закончить и предоставить слово музыке.

Е. С. Симакова

ВСЁ ИЛИ НИЧЕГО!

24 и 25 октября 2016 на консерваторском факультете Челябинского государственного института культуры состоялись концерты, в которых были исполнены все фортепианные сонаты Прокофьева. Событие поистине уникальное, потому что не в каждой консерватории можно услышать такого рода монографию композитора, представленную в два вечера, да ещё когда участниками проекта является команда одного руководителя. Концерты подготовил Заслуженный деятель искусств РФ, профессор Е. А. Левитан, а исполнителями стали студенты и аспиранты его класса. В наши дни, когда абитуриент в дефиците, и привлекать его все труднее, реализация такого проекта удивительна ещё и потому, что здесь нужно подготовить не двух-трёх хороших студентов, а суметь воспитать целый класс.

Первое и главное, что хотелось бы отметить, – это поистине высокий уровень «прочтения» прокофьевских сонат. Детальнейшая работа слышна во всём: ясность и графичность в фактуре, линеарность голосоведения – то, без чего Прокофьев звучит обычно гулко и громко, разнообразная звуковая палитра и орке-

стровое звучание рояля, выстроенность формы и драматургическая логика. Режиссура каждой сонаты подчинена авторскому замыслу, вопреки модным, зачастую, тенденциям трактовать произведения искусства по-новому ради самой новизны и, якобы, оригинальности. При этом интерпретация каждой сонаты получилась яркой и интересной, а исполнители – не похожими друг на друга: в каждом из них чувствовались самобытная индивидуальность, артистизм, виртуозное владение инструментом.

Порядок, выбранный для исполнения, очень удачен для слушателей; он облегчает восприятие и создает драматургическую целостность каждого концерта. Вечер первый: Соната № 1 (А. Бессонова), Соната № 5 (Е. Телешова), Соната № 7 (А. Музафаров), Соната № 3 (Е. Телешова), Соната № 8 (Д. Каукин). Вечер второй: Соната № 9 (Я. Жигадло), Соната № 2 (Д. Королева), Соната № 4 (Т. Коробова), Соната № 6 (Д. Каукин). Также эти концерты прошли в Курганском музыкальном колледже им. Д. Д. Шостаковича и в Екатеринбурге, в Детской музыкальной школе № 2.

Несомненно, корни такого масштабного проекта восходят к деятельности крупнейших представителей отечественной музыкальной культуры Б. С. Маранц и С. Г. Нейгауза, учеником которых является Евгений Левитан, и замечательно, что сейчас ещё остались такие музыканты, которые с честью продолжают дело своих наставников, ставя перед собой столь высокие творческие задачи и достойно их реализуя.

А. Ю. Боровкова

КОНЦЕРТ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА В ЮУрГИИ им. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

С 7 по 31 октября 2016 года в Челябинске прошел Всероссийский фестиваль имени Сергея Прокофьева. Столица Южного Урала с особым размахом отметила 125-летие со дня рождения великого композитора, пианиста и дирижера XX столетия – Сергея Сергеевича Прокофьева. В программе форума было заявлено 16 концертов симфонической, камерно-инструментальной, хоровой и вокальной музыки, а также – научно-практическая конференция «Прокофьевские чтения». Праздничная афиша органично объединила на концертных площадках города столичных и региональных музыкантов. Не остался в стороне от этого масштабного музыкального события и Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского.

Институт искусств подготовил в рамках фестиваля три концерта, которые прошли с 17 по 20 октября 2016 года в Большом концертном зале им. Б. М. Белицкого. Два концерта были отведены музыке лауреатов Международного конкурса молодых композиторов им. С. С. Прокофьева, выпускников и студентов Заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Анатолия Давидовича Кривошея, а третий концерт полностью состоял из музыки Сергея Прокофьева.

17 октября состоялось открытие серии концертов, непосредственно, в стенах института искусств. Вечер был посвящен камерной музыке Сергея Сергеевича Прокофьева, которая занимает довольно значительное место в творчестве композитора[48]. В концерте приняли участие лауреаты международных конкурсов, преподаватели, выпускники и студенты класса заслуженного работника культуры РФ, доцента Циниты Семёновны Ротенберг.

[48] Автором написаны: квинтет, увертюра, два квартета, две сонаты для скрипки и фортепиано, сонаты для двух скрипок и скрипки соло, соната для флейты и фортепиано, соната для виолончели и др.

Болота вязкие бессмыслицы певучей
покинь, поэт, покинь и в новый день проснись!
Напев начни иной – прозрачный и могучий;
словами четкими передавать учись
оттенки смутные минутных впечатлений,
и пусть останутся намеки, полутени
в самих созвучиях, и помни – только в них,
чтоб созданный тобой по смыслу ясный стих
был по гармонии таинственно-тревожный,
туманно-трепетный; но рифмою трехсложной,
размером ломаным не злоупотребляй.
Отчетливость нужна и чистота и сила.
Несносен звон пустой, неясность утомила:
я слышу новый звук, я вижу новый край.

2 сентября 1918

Именно с этих строк Владимира Набокова музыковед Диана Генриховна Мусатова решила начать концерт, посвященный творчеству Сергея Прокофьева. Прозвучала главная мысль – мысль о покорении мира композитором, о начале нового пути за пределами родной земли. Тогда еще совсем молодой автор, но уже достаточно известный в России и за рубежом, решил начать следующий этап своей жизни на Западном побережье Атлантического океана, попытаться «завоевать Америку» [4, с. 183]. В тот самый период и была написана его Увертюра-секстет на еврейские темы для кларнета, двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано ор. 34 c-moll, которая открыла музыкальную часть вечера.

Увертюра была сочинена осенью 1919 года по предложению его товарищей из Петербургской консерватории, образовавших еврейский ансамбль «Зимро». Участники ансамбля предложили Прокофьеву сочинить секстет и вручили ему тетрадку с записями еврейских народных песен. Это было первое произведение Прокофьева, основанное на фольклорных темах, так как в «тогдаш-

нем его представлении сочинение музыки на заимствованные темы было признаком “дурного тона”» [4, с. 191].

Написанной Увертюре композитор в то время не придавал особого значения: «Сочинил я ее за полтора дня, инструментовал неделю и даже не хотел ставить опуса, – читаем мы в письме к Мясковскому. – Звучит она, действительно, бойко, как будто играют не шесть человек, а больше; с музыкальной точки зрения стоющая в ней только, пожалуй, заключительная партия и то… вероятно, вследствие моей слабости к диатонизму» [4, с. 191]. Однако, вопреки такой низкой авторской оценке, пьеса очень скоро завоевала повсеместный успех. Снискало успех произведение и на сцене института искусств.

Увертюру на две еврейские темы исполнили преподаватели и выпускники ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, лауреаты международных конкурсов – Елизавета Вергуляс (скрипка), Светлана Багинская (виолончель), Илья Шахов (кларнет), Елена Валеева (фортепиано). Студенты – Мария Тиньгаева (скрипка), Вероника Ковалёва (альт).

Одночастная композиция прозвучала по-новому свежо, ярко, на одном дыхание. Да, это был по-своему «новый Прокофьев». Музыканты мастерски противопоставили друг другу два контрастных напева: ритмически четкий шуточный танец (главная партия) и печальную лирическую песню (побочная партия). Ансамбль прозвучал, как этого и хотел автор, в специфически национальной манере, где певучие или колкие тембры струнных сопоставлялись со столь характерной окраской кларнета и суховатыми тембрами фортепиано.

Такие интересные находки Прокофьева, как нарастание звучности в коде, построенное на бесконечном повторении фразы из танцевального напева, держали слушателя в напряжении до самой последней ноты, не давая и мысли отвлечься от музыки хоть на долю секунды. В целом сонатное аллегро прозвучало

весьма оригинально, хотя артистам немного не хватило «огня», который способен зажечь слушателей. Не хватило именно того «нерва», с которым исполняют эту композицию великие мастера.

Следующим номером концерта прозвучала Соната для скрипки и фортепиано D-dur, изданная под вторым номером в 1944 году. Музыкальное произведение является транскрипцией сонаты для флейты и фортепиано, сочиненной годом ранее. Прокофьев писал, что при работе над скрипичным вариантом сонаты он прислушивался к советам своего друга и известного скрипача – Давида Ойстраха, который стал впоследствии первым исполнителем сонаты (партию фортепиано исполнил Лев Оборин). Переработка не потребовала глобальных трансформаций, поскольку многие пассажи, изначально написанные для флейты, оказались удобными и для скрипки. «Количество изменений в партии флейты было минимальное, и они коснулись главным образом штрихов. Фортепианная же партия осталась неизменной» [1, с. 208].

Вторая соната прозвучала в исполнении лауреата международных конкурсов Елизаветы Вергуляс (скрипка) и Екатерины Сириной (фортепиано) светло и просто, подтверждая популярный взгляд на оптимистичность творчества композитора и столь частое сравнение с Моцартом – «Моцарт XX столетия». Музыкантам удалось передать жизнерадостную направленность сочинения, обусловленную возвращением к светлым воспоминаниям о прежней, довоенной жизни. Не случайно Диана Генриховна зачитала следующие слова композитора о своем сочинении: «Мне хотелось, – указывает Сергей Прокофьев, – чтобы соната звучала в светлых и прозрачных, классических тонах».

Следующим номером концерта стало одно из самых светлых и впечатляющих произведений мирового виолончельного репертуара – Соната для виолончели и фортепиано, написанная Прокофьевым в период с 1946 по 1949 год.

Прослушать три части виолончельной музыки – большое удовольствие не только для профессионалов, но и просто любителей классического искусства (а в зале их было немало!). Замечательный инструментальный дуэт в составе лауреатов международных конкурсов Светланы Багинской (виолончель) и Ирины Головиной (фортепиано) достойно представил собственное видение прокофьевской сонаты. Лирические темы были исполнены проникновенно, а вот драматичным эпизодам в этот вечер немного не хватило убедительности. Во второй части ощущалось настроение детского озорства, можно было отчетливо услышать колорит музыкальной сказки «Петя и волк» и интонационное родство с темой Меркуцио из балета «Ромео и Джульетта». Виртуозный финал прозвучал со свойственной ему энергичной подачей.

Кульминацией вечера стало исполнение Сонаты № 1 для скрипки и фортепиано f- moll (1938–1946) в интерпретации лауреатов международных конкурсов – Ольги Черновой (скрипка) и Елены Валеевой (фортепиано). В истории отечественной музыки начала XX столетия, где жанр скрипичной сонаты был представлен весьма скромно, – это произведение было сразу признано шедевром. «Равного произведения по красоте и глубине музыки… не появлялось в мировой камерной литературе для скрипки многие десятилетия», – так охарактеризовал это сочинение Давид Ойстрах, которому и была посвящена соната [4, с. 521].

Как и многие прокофьевские сочинения середины XX столетия, Первая скрипичная соната посвящена осмыслению трагических событий Великой Отечественной войны, глубоко потрясшей весь мир. Эпический размах повествования в сонате превосходит рамки камерного жанра и приближает сочинение к симфоническим полотнам Прокофьева в военный и послевоенный период – Пятой и Шестой симфониям.

Ольге Черновой удалось передать в своей игре сосредоточенный, мрачный характер произведения. Ощущение напряжения и бе-

зысходности сопровождало слушателей с самых первых тактов, где в ритме похоронного марша прозвучало начало сонаты. Острое ощущение страха и холода привнесли пассажи скрипки, о которых Прокофьев писал, что «это ветер гуляет по кладбищу». Во второй части ярко проявилось демоническое начало, скерцо прозвучало едко и злобно. Контрастом стали светлые моменты третьей части сонаты – проникновенного адажио. Радостное звучание финала создало торжественную атмосферу, но ненадолго; возвращение «наводящих жуть» пассажей из первой части вновь омрачили картину.

Выступление Ольги Черновой было исполнено искренности и философской глубины, в очередной раз убедило в том, что на сцене играл настоящий профессионал, истинный музыкант. Это была, несомненно, кульминационная точка всего концерта, хоть и столь драматичная. С полной уверенностью можно заключить, что слушатели вышли с концерта под сильным впечатлением от гениальной музыки и убедительной интерпретации.

Камерная музыка Сергея Прокофьева – это особый мир, по своему новый и необъятный по философской глубине. Несмотря на сложность художественных и собственно исполнительских задач, музыканты ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского активно включают произведения композитора в свой репертуар. Для одних – это начало творческого пути, для других – это постижение новой ступени мастерства. Но, несомненно то, что каждый музыкант, переживая весь спектр эмоций и ощущений от столь многогранного творчества Сергея Прокофьева, взрослеет и приобретает бесценный исполнительский опыт. Будь то музыка, наполненная солнечным светом, или музыка, проникнутая подлинным напряжением и ощущением трагедийности, каждый находит частичку своего в этом безграничном мире искусства гениального композитора XX столетия.

Литература

1. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью / ред.-сост. В. П. Варунц. – М. : Совет. композитор, 1991. – 285 с.

2. Прокофьев, С. С. Переписка / С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. – М. : Совет. композитор, 1977. – 600 с.

3. Прокофьев, С. С. Материалы. Документы. Воспоминания / С. С. Прокофьев. – М. : Гос. муз. изд-во, 1956. – 468 с.

4. Нестьев, И. Жизнь Сергея Прокофьева. – 2-е перераб. изд. / И. Нестьев. – М. : Совет. композитор, 1973. – 662 с.

Т. М. Синецкая

МУЗЫКА С. С. ПРОКОФЬЕВА НА ЮЖНОМ УРАЛЕ. ХРОНИКА ИСПОЛНЕНИЙ (1935–2016)

Челябинск XX века – город, далеко не обделённый композиторским вниманием. В годы войны здесь работал московский композитор Михаил Яковлевич Черняк. В 60-е, после окончания Уральской консерватории в Челябинск возвращаются молодые композиторы Михаил Смирнов и Евгений Гудков. Вслед за ними – В. Семененко (Ленинградская консерватория), В. Веккер, (Уральская консерватория), Ю. Гальперин (Уфимский институт искусств); музыковеды Т. Синецкая (УГК) и С. Губницкая (Новосибрская консерватория). К 80-м годам в Челябинске созданы условия для образования самостоятельной композиторской организации. С 1983 года начинается интересная разносторонняя деятельность Челябинского отделения Союза композиторов России, запечатлённая в фильме «Путь, длиною в 30 лет» (2013).

Однако точкой отсчёта можно считать март 1935 года – авторский концерт С. С. Прокофьева, который приехал на Урал по приглашению Свердловска и посчитал нужным откликнуться на просьбу Челябинского концертного бюро также провести в нашем городе авторский концерт. Сведения об этом, поистине историческом событии, очень скудны, но, тем не менее, они есть. В газете «Вечерний Челябинск» за 6 сентября 1985 года была опубликована заметка известного челябинского музыканта, краеведа В. А. Вольфовича, где

автор пишет: «Значительным событием для музыкальной жизни Челябинска стало открытие объединённого концертного бюро. Это произошло 28 февраля 1935 года. Благодаря его появлению в городе состоялось одно из ярчайших событий в музыкальной истории Южного Урала – авторский концерт С. Прокофьева, прошедший в помещении театра им. С. М. Цвиллинга 31 марта 1935 года. 16 марта того же года Прокофьев писал Б. Асафьеву: «21 марта вечером еду в Свердловск на три концерта, дальнейшие планы пока неизвестны». Уже в Свердловске Сергей Сергеевич получил приглашение выступить в Челябинске. Известно, что выступлений было два: на Челябинском тракторном заводе, где прошла творческая встреча композитора с трудовым коллективом (29 марта) и авторский концерт, о котором уже было сказано ранее (31 марта). В программу концерта вошли следующие фортепианные произведения композитора: Вторая соната, «10 мимолётностей», три «Сказки старой бабушки», Этюд № 2, Три гавота, Прелюд, «Наваждение». Прокофьев также исполнил вальсы Ф. Шуберта в собственной обработке.

После концерта областная газета «Челябинский рабочий» писала: «Огромное разнообразие звучности, порой неожиданные, но оправданные основной мыслью автора, большая динамичность, наряду с удивительной выдержанностью, отсутствием каких-либо внешних эффектов как в содержании произведений, так и в их изложении автором – одни из особенностей музыки Прокофьева». Концерт в Челябинске особенно запомнился Прокофьеву, и вскоре он написал в «Вечерней Москве»: «Должен прямо сказать, что челябинский рабочий слушатель проявил гораздо больше интереса к программе, чем некоторые квалифицированные аудитории западноевропейских и американских центров».

Кратковременное пребывание Прокофьева на Урале имело, по крайней мере, два последствия: впечатления композитора от Урала, запавшие в память и запечатлённые впоследствии в его балете «Сказ о каменном цветке» (премьера состоялась уже после

смерти композитора, 12 апреля 1954 года в Большом театре, в постановке Леонида Лавровского) и – впечатления от музыки самого Прокофьева, которая, с открытием в Челябинске филармонии в 1937 году, постепенно начала входить в концертную жизнь города. Вначале – робко, в основном, базируясь на вкусах музыкантов-лидеров и на возможностях творческих сил. С расширением и укреплением названных позиций – более активно и разнообразно.

Первый, довоенный период, обозначим 1938–1941 годами. К этому времени определённо сформировалась установка правительства на пропаганду советской музыки. Культурными событиями этих лет становятся фестивали, крупные правительственные концерты, ежегодные декады музыки советских композиторов. Таким образом, за эти годы в Челябинске прошли четыре декады музыки советских композиторов. Имя Сергея Прокофьева обозначено в симфонических концертах лишь одним сочинением – Сюитой из балета «Ромео и Джульетта» (напомним, что премьера балета состоялась 30 декабря 1938 года в Чехословакии, г. Брно; в 1940 г. – в Ленинграде, в Кировском театре). Именно сюиты зачастую предшествовали театральным постановкам сочинений Прокофьева, служили своеобразной подготовкой общественного слуха к восприятию более крупных по масштабу оригинальных произведений композитора. В симфоническом концерте декады 1938 года Сюита Прокофьева оказалась в окружении таких сочинений как: Первая симфония Д. Шостаковича, увертюра на русские темы А. Александрова, увертюры к опере Шах-Сенем Р. Глиэра и к кинофильму «Дети капитана Гранта» И. Дунаевского (дирижёр С. Ароцкер). В концерте декады 1941 года (с 28 января по февраль) сюита «Ромео и Джульетта» Прокофьева прозвучала наряду с сочинениями Шапорина, Мясковского, Кабалевского, Хренникова, Глиэра (дирижёр – Н. Факторович, который с 20 декабря 1939 года занял пост главного дирижёра симфонического оркестра Челябинской филармонии).

Пресса писала об этом событии: «Декада советской музыки, которая проводится сейчас у нас в области, имеет большое общественно-культурное и политическое значение. Она знакомит трудящихся с лучшими произведениями советских композиторов. Она демонстрирует успехи наших музыкантов и певцов. Обращаясь к программе декады, хочется отметить её содержательность и разнообразие» (Ренин. Смотр музыкальной культуры // Челяб. рабочий. 1941, 2 февр.).

В годы войны симфонический оркестр, как и другие художественные коллективы Челябинска, прекратил свою работу в связи с демобилизацией. Вместе с тем, на Урал (Свердловск) были эвакуированы лучшие музыкальные силы страны. Некоторые солисты-исполнители давали концерты и в Челябинске, в том числе – программы, в которых звучала музыка Прокофьева. Например, – в концертах Г. Г. Нейгауза, которые состоялись 5 и 6 марта 1944 года в театре драмы им. С. Цвиллинга (Рахманинов, Скрябин, Бетховен, Прокофьев, Шуман, Шопен, Лист, Чайковский). 31 октября того же 1944 года состоялся концерт И. Михновского, который, наряду с сочинениями Рубинштейна, Чайковского, Рахманинова, Шопена, Шумана, Листа, – играл также Прокофьева.

Следующий этап обозначим годами 1946 – 1956. Послевоенные годы характеризуются активным восстановлением филармонической деятельности, возобновлением работы симфонического оркестра, активизацией столичных гастролей, внедрением филармонических абонементов. 1946 год интересен несколькими событиями в музыкальной жизни города. 27 и 28 октября в концертном зале Музыкального училища состоялись фортепианные концерты И. Михновского, практически, с названной ранее, довоенной программой (был Прокофьев). В восьми кинотеатрах города в 1945–46 гг. демонстрировались различные музыкальные фильмы, в том числе «Сильва», «Аршин мал Алан», «Небесный тихоход», «Свинарка и пастух», «Александр Невский» с музыкой

С. Прокофьева, «Сказка о царе Салтане» с музыкой Н. Римского-Корсакова. 23 декабря 1946 года состоялось официальное открытие симфонического концертного сезона п/у Натана Факторовича, что станет базой для исполнения сочинений крупной формы отечественной и зарубежной музыки. 16 августа 1947 года московским музыковедом Г. А. Поляновским была прочитана лекция (программа «Мастера советской музыки»: Пейко, Чулаки, Шебалин, Прокофьев). В филармоническом сезоне 1949–50 гг. прозвучали фрагменты из кантаты С. Прокофьева «Александр Невский» (помещение Музыкальной комедии, которое в скором времени будет передано филармонии); в октябре на экранах возобновлён фильм «Александр Невский» с музыкой Прокофьева; в это же время в репертуар оркестра входит музыкальная сказка «Петя и волк» (прозвучала в сезонах 1949–50 и 1950–51 гг. п/у С. Ароцкера и Н. Юхновского). Анонсы указывают на то, что в это время в филармонии был разработан абонемент «Советская опера, советский балет, советская симфония», где, наряду с другими композиторами, исполнялась и музыка Прокофьева. 25 апреля 1951 в симфоническом концерте п/у Николая Юхновского прозвучали сочинения Р. Глиэра, Н. Мясковского, Д. Кабалевского, М. Вайнберга, С. Прокофьева. Большим событием музыкальной жизни Челябинска 1952 года стал гастрольный спектакль Свердловского театра оперы и балета «Ромео и Джульетта» (прошёл дважды: 12, 22 июня). С 8 июня по 5 августа в Челябинской области выступала Магнитогорская хоровая капелла с программой, подготовленной в честь Сталинской конституции, где исполнялась «Песня о Родине» С. Прокофьева. 27 декабря 1952 в исполнении Анатолия Ведерникова прозвучал 1-й фортепианный концерт Прокофьева. 1953 год ознаменован исполнением оратории «На страже мира» (Магнитогорская капелла). Осенью 1954 года симфонический сезон открылся исполнением Седьмой симфонии С. Прокофьева п/у Леонида Волынского (в паре со Второй симфонией В. Калинникова). Таким образом, в указанный период наблюдается некоторое

оживление в исполнении музыки Сергея Прокофьева; не очень интенсивное, но постепенно расширяющее представление о творчестве нашего великого современника. Ещё раз перечислим эти сочинения: кантата «Александр Невский», симфоническая сказка «Петя и волк», Первый фортепианный концерт, оратория «На страже мира», Песня о Родине, Седьмая симфония, балет «Ромео и Джульетта». Системно: «Александр Невский», «Петя и волк». Последнее звучало не только в оригинале, но и в переложениях для скрипки и фортепиано (И. Безродный, В. Гольдфельд).

1956 год – рубежный. В связи с открытием в Челябинске театра оперы и балета им. М. И. Глинки филармонический симфонический оркестр прекращает своё существование и передаётся театру. Однако при этом достигается чёткая договорённость между руководителям двух крупнейших творческих организаций: сохранить регулярные симфонические концерты по понедельникам. Эту договорённость обеспечивает дирекция филармонии и главный дирижёр, один из создателей оперного театра Исидор Аркадьевич Зак при поддержке Областного управления культуры. 29 сентября 1956 года театр тожественно открылся оперой «Князь Игорь» А. Бородина. А 8 октября этого же года состоялся первый симфонический концерт И. Зака. Буквально в первых его концертах прозвучала музыка Р. Вагнера, Й. Гайдна и С. Прокофьева («Классическая симфония»). В этом же сезоне «Классическая симфония» исполнялась в одном концерте с сюитой из балета «Ромео и Джульетта».

Анализ концертных программ следующего десятилетия (1956 – 1966 гг.), делает очевидным рост интереса к музыке Прокофьева со стороны гастролирующих дирижёров и солистов, уральских камерных исполнителей. Это позволяет отойти от хронологии и сосредоточиться на жанровых направлениях.

Напомним, что новые тенденции отношения к современной музыке в Челябинске, во многом, определялись государственной

политикой и вкусами И. А. Зака. В период его руководства театром оперы и балета были поставлены три балета С. Прокофьева: «Сказ о каменном цветке» (5 октября 1960), «Ромео и Джульетта» (24 мая 1963), «Золушка» (13 марта 1965). Эти постановки стали опорными и в течение многих лет формировали восприятие музыки Прокофьева челябинской слушательской аудиторией. В прессе за 1966 год балеты «Каменный цветок» и «Ромео и Джульетта» были названы в числе наиболее посещаемых гастрольных спектаклей, наряду с «Борисом Годуновым», «Трубадуром», «Аидой», «Пер Гюнтом». Иногда все три балета Прокофьева могли стоять в афише в течение одной недели, с небольшим временным разрывом: 12 января 1966 – «Ромео», 15 – «Золушка», 16 – «Каменный цветок». Это свидетельствует лишь о том, что данные спектакли были посещаемыми. Все балеты прочно вошли в репертуар, сохранялись многие годы. «Ромео» и «Золушка» пережили несколько разных постановок, оставаясь в репертуаре вплоть до XXI века (с небольшими временными промежутками). Так, в 2001 году в афише театра вновь появилась «Золушка» в постановке нар. артиста СССР Владимира Васильева. Дирижёр – С. Ферулёв. Спустя пять лет, 24 сентября 2006 года состоялась премьера балета «Ромео и Джульетта». Хореограф и постановщик Константин Уральский. Дирижёр – С. Ферулёв.

В 1980 году состоялось событие, которое, можно сказать, прошло незамеченным, но историческая его роль велика: 16 июня 1980 года в Челябинске гастролировал ансамбль классического танца Казахской ССР, который показал балет С. Прокофьева «Блудный сын». Откликов прессы не сохранилось.

Не сложилась на челябинской сцене судьба прокофьевских опер. Была лишь одна попытка оперной постановки. 18 марта 1973 на сцене Челябинской оперы состоялась премьера оперы С. Прокофьева «Обручение в монастыре». Театр шёл к этому долго: первоначальная идея данной постановки возникла в

1966 году, в период руководства театром И. Зака. Спектакль же вышел, как уже было сказано, в 1973 году. Интересная постановочна группа: дирижёр – А. Радомский; режиссёр – засл. арт. Узбекской ССР Г. Д. Исаханов; художник – засл. деят. искусств РСФСР Н. И. Котов; хормейстер – засл. деят. искусств РСФСР Ю. П. Борисов; балетмейстер – засл. арт. РСФСР Л. В. Воскресенская. Изобретательная режиссура, яркое, впечатляющее актёрское воплощение, точно «схваченная» и мастерски воплощённая атмосфера игры, максимальная облегчённость сценография и её многообразные метаморфозы, выразительная символика художественного оформления – всё, казалось бы, обещало этому искромётному, лёгкому, стильному спектаклю долгую сценическую жизнь. Но, увы….. Ровно через неделю он был отрецензирован в областной газете Челябинский рабочий журналистом Евгенией Черкасовой (25.03.73), а через два месяца, несмотря на положительный отзыв прессы и заинтересованность в спектакле исполнителей и дирекции театра, был снят с репертуара (22.05.1973). Здесь может быть одно объяснение: кто-то из чиновников был шокирован новизной оперного языка Прокофьева и перенёс собственное восприятие на зрительское. Терпения не хватило. А был поистине спектакль-праздник! Обидно не только за театр, за неосуществлённую возможность артистов профессионально расти на музыке С. Прокофьева и в собственно музыкальном, и в артистическом плане. Обидно и за публику, за которую одним росчерком пера приняли решение «Не пущать!!!».

Театральная (в первую очередь, балетная) музыка Прокофьева продолжила свою жизнь в концертах симфонической и камерной музыки: сюита из «Ромео» (многократно, до сегодняшнего дня), Сюита вальсов (Л. Сосина, ф-но, 1958), Сюита из балета «Золушка» (И. Зак, 1950-60 конц. сезон), три отрывка из балета «Ромео и Джульетта» в переложении для скрипки и ф-но (В. Пикайзен, 20 янв. 1962), «Каменный цветок», 3-й акт (бенефис

Т. Дулевской), фрагменты из балета «Золушка» (28 апреля 2011: X Пасхальный фестиваль, оркестр Мариинского театра п/у В. Гергиева) и др.

С начала 60-х годов значительно расширяется симфоническая линия: исполнены «Классическая» (дирижёры М. Паверман, И. Зак, Е. Шестаков, А. Абдурахманов), Третья (Н. Чунихин), Пятая (И. Зак, Н. Чунихин, А. Кац, Е. Шестаков, Д. Лисс, В. Гергиев), Седьмая (И. Зак, А. Стасевич, Э. Гульбис, Ю. Симонов, Р. Кофман) симфонии Прокофьева. Концерты: № 1 для фортепиано с оркестром (Л. Берман – И. Зак; Р. Керер – И. Зак; Л. Власенко – А. Стасевич); № 2 для фортепиано с оркестром (Н. Петров – Дм. Китаенко); № 3 для фортепиано с оркестром (И. Жуков – И. Зак; Д. Мацуев – В. Гергиев); концерт № 1 для скрипки с оркестром (Б. Гутников – И. Шпиллер); № 2 для скрипки с оркестром (С. Снитковский – И. Зак). С первого своего появления остаётся репертуарным «Петяи волк». В 1958 году камерный оркестр Р. Баршая исполняет «Сказочку» и «Мимолётности» Прокофьева в переложении для оркестра; а сегодня челябинский камерный оркестр «Классика» п/у Адика Абдурахманова имеет в репертуаре сюиту № 1 из балета «Ромео и Джульетта», «Классическую симфонию», Концерт № 2 для скрипки с оркестром, и симфоническую сказку «Петя и волк». В 2010 году Челябинская филармония выпустила компакт-диск с записью последнего сочинения. Исполнители – камерный оркестр «Классика». Дирижёр – засл. артист России Адик Абдурахманов. Текст читает народный артист России Александр Филиппенко.

Динамична камерная линия. Сонаты для различных инструментов, квартеты, вокальная музыка, фортепианные циклы и отдельные пьесы звучали на концертных площадках Челябинска. Среди исполнителей – И. Жуков («Мимолётности», Токката), Е. Малинин (Соната № 7), Я. Зак, Н. Штаркман, Г. Соколов, М. Плетнёв, М. Воскресенский (сонаты для фортепиано № 5 и 8).

Р. Керер, Э. Гилельс (Соната №3, «Мимолётности»), Д. Иоффе (10 пьес для фортепиано), С. Липс, Р. Севостьянов (соната для фортепиа № 3), З. Долуханова, А. Беседин (русские нар. песни в обработке С. Прокофьева), М. Шеффер «Пять вокализов» для голоса и фортепиано), А. Беляев (пьесы в переложении для баяна), Э. Грач (Соната № 2 для скрипки и фортепиано), В. Третьяков, С. Милославская (Соната № 1 для скрипки и фортепиано), В. Климов (Соната № 1 для скрипки и фортепиано), В. Гольдфельд – А. Ханжин (сонаты № 1 и 2 для скрипки и фортепиано), К. Шахгалдян – К. Дубровская (Соната для 2-х скрипок), Т. Нахабина (Соната для виолончели и фортепиано), струнный квартет № 2 (квартет московской консерватории, струнный квартет «Филармоника»), О. Эрдели (сочинения Прокофьева в переложении для арфы), Д. Шафран (Марш из оперы «Любовь к трём апельсинам, переложение для виолончели и фортепиано), А. Корнеев (Соната для флейты и фортепиано), Увертюра на еврейские темы дл фортепиано, кларнета и струнного квартета.

Особо следует сказать о том, какой вклад в исполнение музыки С. С. Прокофьева внесли челябинские музыканты, практически, во всех жанрах. Прежде всего, Ревекка Германовна Гитлин, выпускница Московской консерватории (класс А. Б. Гольденвейзера). Человек выдающихся музыкальных способностей, она держала в руках огромный репертуар, музыку разных эпох и стилей. В её репертуаре были сонаты Прокофьева № 2, 3, 7 и 9. Имея в классе сильных, одарённых учеников, она, как правило, давала им масштабные программы (например, весь I том ХТК И. С. Баха, циклы этюдов, прелюдий Ф. Шопена и др). Играли молодые музыканты и «Мимолётности», Марш из оперы «Любовь к трём апельсинам» (в музыкальном училище этот марш звучал очень часто, был, буквально, «на слуху»), «Сарказмы», «Наваждение», фрагменты из балетов, сонаты № 2 и 3 С. Прокофьева. Солисты филармонии Владислав Гольдфельд (скрипка)

и Анатолий Ханжин (фортепиано) многократно исполняли скрипичных сонаты № 1 и 2; солистка филармонии Ирина Галеева включала в свои сольные программы «Пять стихотворений Анны Ахматовой» (концертмейстер – Э. Гуляк).

1991 год . 100-летие Прокофьева было отмечено музыкальным фестивалем (11–27 марта) и конкурсом фортепианной музыки (10–18 марта) учащихся музыкальных училищ зоны Урала, в котором приняли участие 54 молодых пианиста из 14 средних специальных учебных заведений. Было исполнено 110 сочинений Прокофьева, в том числе – 50 переложений балетной музыки, 4 сонаты, Первый фортепианный концерт (произведения крупной формы вошли в программы 13 исполнителей).

Открытие в Челябинске высших музыкальных учебных заведений также способствовало расширению возможностей в исполнении современной музыки, в том числе – сочинений С. Прокофьева всех жанров. Хотелось бы обратить внимание на скромный фестиваль «Созвучие» (солисты филармонии и юные музыканты Челябинска). Его регулярное проведение позволяет увидеть значительный удельный вес и неординарность выбора музыки Прокофьева. Отметим, в частности, программу «Приглашение к танцу», где прозвучала пьеса «Бал» из музыки к кинофильму «Пиковая дама»; в других программах фестиваля – пьесы из цикла «Детская музыка» (Утро, Сказочка, Тарантелла, Марш, Вечер); Полька из к/ф «Евгений Онегин»; Танец масок (из оперы «Дуэнья»; кроме того – «Мимолётности», музыка из балетных спектаклей и, естественно, Марш из оперы «Любовь к трём апельсинам». Даже в программах для самых маленьких мы находим немало музыки Сергея Прокофьева. Например, «Концерты в ползунках»: «Танцы кукол» – «Детская музыка»: Прогулка, Тарантелла, Вечер, Марш, а также – Мимолётности № 5, 10 и 11. Инициатором исполнения музыки С. Прокофьева являются, чаще всего И. Головина и Н. Гущина.

Что касается хоровой музыки С. Прокофьева, то, прежде всего, следует назвать Магнитогорскую хоровую капеллу, которая исполняла много его сочинений. В программы 1950 года вошла «Песня о Родине» на стихи А. Прокофьева; в 1953 – оратория «На страже мира», в 1955 – кантата «Александр Невский»; в 1966 – кантата «Песни наших дней». 16 марта 1967 года состоялся первый День музыки в Магнитогорске. В программе концерта, посвящённой этому событию, также исполнялась сюита «Песни наших дней» (сольные партии – Л. Ильинская, Н. Романовская, А. Гусев, А. Худяков. Дирижёр – С. Г. Эйдинов). В концертах музыкального лектория, посвящённых историческим темам либо юбилейным государственным датам, звучал финальный хор из оперы «Война и мир» С. Прокофьева («За Отечество»). Для музыкального лектория солисткой капеллы Лилией Ильинской были подготовлены и с успехом исполнялись вокальные сочинения С. Прокофьева: «Болтунья» и ариозо Наташи из оперы «Война и мир». Важно, что названная музыка имела широкое распространение, т. к. исполнялась не только на центральных площадках Челябинска и Магнитогорска, но и в малых городах Челябинской области. А слушателями капеллы были и взрослые, и подрастающее поколение. Другая солистка капеллы – Ольга Сергеева (ныне – солистка Мариинского театра) исполняла вокальный цикл С. Прокофьева «Пять стихотворений Анны Ахматовой», который она включила и в программу областного конкурса камерной музыки (Челябинск, начало 90-х гг.).

Особое место в прокофьевских программах, исполненных на Южном Урале, принадлежит оратории «Иван Грозный». Впервые она прозвучала в Челябинске на закрытии филармонического сезона 14 мая 1973 года в исполнении народного коллектива, хоровой капеллы «Металлург» (худ. руководитель и дирижёр Валерий Стрельцов; солистка Лилия Белова; текст Луговского читал артист театра драмы им. С. Цвиллинга Виктор Кругляк. Дирижёр –

М. Паверман, Свердловск). В 1974 году (20 мая, закрытие симфонического сезона) капелла «Металлург» повторила исполнение под управлением дирижёра Е. Терентьева (Москва). В 1976 году оратория прозвучала под управлением В. Стрельцова. 22 марта 1991 года в ознаменование 100-летия со дня рождения композитора оратория «Иван Грозный» была исполнена в Челябинском театре оперы и балета им. М. И. Глинки двумя хоровыми коллективами: Магнитогорской хоровой капеллой п/у Юрия Иванова и капеллой «Металлург» п/у Валерия Стрельцова. Солисты – засл. арт. РСФСР Николай Суриков (баритон, солист ЧГТОБ им. М. И. Глинки), Светлана Зализняк (меццо-сопрано, солистка свердловского академического театра оперы и балета им. А. В. Луначарского. Текст читал артист челябинского академического драматического театра им. С. М. Цвиллинга, нар. арт. РСФСР Владимир Милосердов. В концерте принимал участие симфонический оркестр Одесской филармонии п/у Евгения Шестакова.

31 марта 2001 года в рамках II Международного оперного фестиваля «Ирина Архипова представляет…» состоялось исполнение оратории «Иван Грозный», посвящённое 110-летию С. С. Прокофьева. В этом музыкальном действе участвовало пять хоровых коллективов Челябинска и области: хор академического театра оперы и балета имени Глинки (главный хормейстер Е. Евсюкова); Магнитогорская государственная академическая хоровая капелла имени С. Эйдинова (художественный руководитель и главный дирижер Н. Иванова); Челябинский государственный камерный хор (художественный руководитель и главный дирижер В. Михальченко); народный коллектив хоровая капелла «Металлург» (художественный руководитель и дирижёр В. Стрельцов); хор студентов музыкального училища имени П. И. Чайковского под управлением В. Стрельцова и симфонический оркестр Челябинского государственного академического театра оперы и

балета им. М. И. Глинки п/у С. Ферулёва. Приведём фрагмент из рецензии на данный концерт: «Сценический ряд, где расположились хор в 200 человек (!), солисты, чтец, оркестр, напоминал могучую живую фреску. Мощная эмоциональная энергия исполнителей не могла не захватить зал, ответивший напряженным и заинтересованным вниманием… «Браво!», которое неоднократно неслось из зала, было отражением ярчайшего впечатления, которое произвело исполнение оратории. Выделим три стержневые линии сочинения: чтец (Б. Петров), хор и симфонический оркестр… Огромна роль Бориса Петрова. В исполнении этого мастера и текст от автора, и образы конкретных действующих лиц – юродивого и особенно Ивана Грозного – сыграны мастерски. Именно сыграны: двумя-тремя пластическими линиями актер изображает характер, все остальное – душа. Уверенно и неуклонно он «строит» образ царя, проводя нас через лабиринты его непростого характера, где все смешалось – властность и шутовство, сила и слабость, фанатизм и сомнение; воплощает трагедию сильной и противоречивой личности, обнажая ее трагическую суть. Его «партия», его слово оказывается объемным, точным по смыслу и эмоции, вызывающим яркие образные ассоциации. Сольная партия чтеца дополняется в оратории двумя партиями солистов-певцов. Это партия меццо-сопрано, в которой мы имели счастье слушать Ирину Архипову. Она поет абсолютно просто, словно бы и не заботясь о произведенном эффекте, но в каждой фразе чувствуется мастер: образная осмысленность и завершенность, выразительное интонирование и ощущение национальной природы музыки, русского мелоса. Песня Федора Басманова с опричниками артистично исполнена солистом Челябинской оперы Николаем Некрасовым…

Подлинным героем вечера стал, на наш взгляд, оркестр оперного театра. Именно оркестр есть та «кровь», которая течет по «жилам» оратории. Великолепны сквозные мелодии, воплощаю-

щие духовное начало, дающие лирическое наполнение сюжету…» (Синецкая Т. Фреска для сотен голосов. Челяб. рабочий. 2001, 04.04).

В оперном фестивале Ирины Архиповой 2008 года прозвучало также одно из самых известных хоровых сочинений С. Прокофьева – кантата «Александр Невский» для меццо-сопрано, хора и симфонического оркестра (Магнитогорская хоровая капелла и хор оперного театра. Симфонический оркестр ЧГТОБ п/у Антона Гришанина). Фестиваль 2016 года, посвящённый 125-летию С. С. Прокофьева открывался также исполнением оратории «Иван Грозный». На этот раз долгожданными гостями Южного Урала стала Государственная академическая хоровая капелла Санкт-Петербурга и симфонический оркестр п/у народного артиста СССР, лауреата Государственной премии Владислава Чернушенко (7 октября 2016 г., челябинский ДК железнодорожников. Дирижёр – народный артист России Александр Чернушенко). Таким образом, шестикратное исполнение оратории Прокофьева «Иван Грозный» в Челябинске имеет на сегодняшний день временные границы с 1973 по 2016 годы. Кантата «Александр Невский» в фестивале 2016 года исполнена Камерным филармоническим хором им. В. В. Михальченко п/у главного дирижёра, лауреата международных конкурсов Ольги Селезнёвой.

Анализируя программу фестиваля 2016 года, понимаешь новый масштаб влияния музыки и композиторской личности Прокофьева на современность. Это влияние определяется полифоничностью составляющих линий фестиваля. Здесь представлены, практически, все жанры творчества нашего великого современника (к сожалению, кроме оперного). Подчеркнём значение исполнения всех девяти сонат гениального пианиста и исполнителя, осуществлённое молодыми, только вступающими на самостоятельный путь, музыкантами. Важно и качество исполнения, уровень художественного осмысления стиля композитора, привнесение собственного отношения к исполняемой музыке. Источник этого события – ини-

циатива и возможности одного из выдающихся педагогов нашей страны, профессора Евгения Александровича Левитана, ибо исполнители – студенты и аспиранты его класса (консерваторский факультет Челябинского института культуры). Ещё одна важная линия – вклад челябинских композиторов в копилку творческих идей, рождённых личностью Прокофьева. Концерт «Посвящение С. Прокофьеву» – это новые сочинения, опосредованно связанные с именем Прокофьева, это своеобразный диалог поколений, взгляд на творчество гениального композитора из сегодняшнего дня (автор проекта – председатель Челябинского отделения СК России, лауреат Международного конкурса, профессор Татьяна Шкербина). Наконец, конкурс молодых композиторов, носящий имя С. С. Прокофьева (автор идеи, организатор и куратор конкурса – заслуженный деятель искусств РФ, профессор ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, композитор А. Д. Кривошей). Это неординарное творческое событие, накопившее за многие годы своего существования огромный художественный потенциал, выявивший молодые таланты, открывший им путь в профессию. Существенным событием фестиваля явились Прокофьевские чтения: научная конференция, позволившая в очередной раз осмыслить значение личности Прокофьева для всех сфер профессионального музыкального искусства: сочинения музыки, исполнительства, педагогики, музыкознания.

Данное исследование позволило представить эволюцию освоения музыки С. С. Прокофьева, нашего великого современника, в конкретном регионе (Южный Урал), промышленном, удалённом от столичных центров, однако богатом талантливыми музыкантами, творческими коллективами, способными чутко реагировать на выдающиеся проявления современной отечественной музыкальной культуры. Свидетельство тому – не только музыка великого русского композитора, пронизывающая все ступени роста профессионального музыканта, звучащая на концертных эстрадах и в театре для широкой аудитории любителей музыкального ис-

кусства, но и памятник С. С. Прокофьеву, созданный народным художником РФ, челябинским скульптором В. А. Авакяном, и Концертный зал филармонии, который носит имя С. С. Прокофьева, и конкурс молодых композиторов имени С. Прокофьева, и музыка челябинских композиторов, посвящённая своему выдающемуся предшественнику, само его могучее творчество как образец ярко выраженной национальной русской природы, новаторства, оригинальности и последовательности в искусстве.

Хроника исполнений

1935, 29 марта. Творческая встреча на Челябинском тракторном заводе

1935, 31 марта. Театр драмы им. С. М. Цвиллинга – авторский концерт С. С. Прокофьева в Челябинске. В программе: Соната № 2 для фортепиано, «Десять мимолётностей», Три сказки старой бабушки, Этюд № 2, Три гавота, Прелюд, «Наваждение», вальсы Ф. Шуберта в обработке Прокофьева

1938, декабрь. Театр драмы им. С. М. Цвиллинга. 1-я декада музыки советских композиторов. Сюита из балета «Ромео и Джульетта» № 1; исп. симфонический оркестр Чел. филармонии, дирижёр А. Ароцкер

1941, 28 января. Театр драмы им. С. М. Цвиллинга. 4-я декада музыки советских композиторов. Сюита из балета «Ромео и Джульетта» № 1; исп. симфонический оркестр Чел. филармонии, дирижёр Н. Факторович

1944, 5 и 6 марта. Театр драмы им. С. М. Цвиллинга. Концерт профессора Г. Г. Нейгауза. В программе: С. Рахманинов, А. Скрябин, Л. Бетховен, С. Прокофьев, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, П. И. Чайковский

1944, 31 октября. Зал Челябинского музыкального училища. Концерт л. м. к. Исаака Михновского. В программе А. Рубинштейн, П. Чайковский, С. Рахманинов, Ф. Шопен, С. Прокофьев, Р. Шуман, Ф. Лист

1946, 26 и 27 октября. Зал Челябинского музыкального училища. Концерты Исаака Михновского. В программе: А. Рубинштейн, П. Чайковский, С. Рахманинов, Ф. Шопен, С. Прокофьев, Ф. Лист

1946 год. В челябинских кинотеатрах демонстрируется фильм «Александр Невский» с музыкой Сергея Прокофьева

1948/49 концертный сезон. Помещение Театра музыкальной комедии (в настоящее время- Концертный зал им. С. С. Прокофьева). Абонемент№2, 6-й концерт цикла. Исполнены отрывки из кантаты «Александр Невский»

1948/49 концертный сезон. Абонемент № 5. Исполнена симфоническая сказка С. Прокофьева «Петя и волк». Дирижёр – В. Гельд

1949, с 15 октября в челябинских кинотеатрах возобновляется демонстрация фильма «Александр Невский» с музыкой С. Прокофьева

1949/50 концертный сезон. Исполнен «Петя и волк». Дирижёр А. Ароцкер

1950/51 концертный сезон. Зал Челябинской филармонии (ныне – Концертный зал им. С. С. Прокофьева). Исполнен «Петя и волк». Дирижёр Н. Юхновский

1951, 25 апреля. Концертный зал филармонии. Симфонический концерт, дирижёр Н. Юхновский. В программе: Р. Глиэр, Н. Мясковский, Дм. Кабалевский, С. Прокофьев, М. Вайнберг.

1952, 8 июня – 5 августа. Гастроли в Челябинской области Магнитогорской государственной хоровой капеллы. Подготовлена новая программа в честь Дня Сталинской конституции, включающая «Песню о Родине» С. Прокофьева (ст. А. Прокофьева)

1952, 12 и 22 июня. Гастроли Свердловского театра оперы и балета им. А. В. Луначарского. Балетный спектакль «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева

1952, ноябрь. Концерты в честь дня Сталинской конституции. В программе – творчество советских композиторов старшего поколения, в том числе С. Прокофьева

1952, 27 декабря. Первый концерт для ф-но с оркестром С. Прокофьева в исп. Анатолия Ведерникова. Дирижёр – Н. Юхновский

1953. Новая работа Магнитогорской капеллы – оратория «На страже мира» С. Прокофьева

1954, 16 октября. Открытие концертного сезона. Седьмая симфония С. Прокофьева. Дирижёр – Л. Волынский

1956. «Классическая симфония»; сюита из балета «Ромео и Джульетта». Дирижёр – И. Зак

1957, 21 января. «Классическая симфония» С. Прокофьева. Дирижёр М. Паверман

1958/59 концертный сезон. Абонемент № 2. С. Прокофьев Концерт № 2 для скрипки с орк. Солист С. Снитковский

1958/59 концертный сезон. Абонемент № 3. С. Прокофьев Сюита вальсов. Исп. Людмила Сосинеа (ф-но)

1958, 14 января. Симфонический концерт. С. Прокофьев Концерт № 3 для фортепиано с оркестром. Солист Игорь Жуков. Дирижёр – И. Зак

1958, 16 января. В сольном концерте И. Жукова – миниатюры С. Прокофьева («Мимолётности», Токката)

1958, февраль. Гастроли Камерного оркестра п/у Р. Баршая. В программе – «Сказочка» и «Мимолётности» Прокофьева в переложении для оркестра

1958, май. Концерт Игоря Безродного (скрипка). Концертмейстер Всеволод Петрушанский. В программе «Петя и волк» С. Прокофьева в переложении для скрипки и ф-но

1958, ноябрь. Сольные концерты Якова Зака (ф-но). В программе есть сочинения Прокофьева

1959, 10 июня. Концерт Зары Долухановой. В программе есть русские народные песни в обработке С. Прокофьева

1959, 7 декабря. Абонемент № 4. Симфонический концерт. В программе Седьмая симфония С. Прокофьева. Дирижёр А. Стасевич

1959/60 концертный сезон. Абонемент № 3. В программе Сюита №1 из балета «Золушка». Дирижёр И. Зак

1960, 5 октября. Открытие сезона Челябинского театра оперы и балета им. М. И. Глинки. Премьера балета в 4-х д. с прологом «Сказ о каменном цветке» С. Прокофьева Дирижёр И. Зак. Балетмейстер-постановщик Отар Дадишкилиани

1961, 19 марта. Челябинская филармония. Цикл лекций-концертов «Жизнь замечательных музыкантов». Шестой концерт – «Сергей Прокофьев»

1961, 1 октября. Открытие сезона Челябинского театра оперы и балета им. М. И. Глинки. Балет С. Прокофьева «Сказ о каменном цветке»

1962, 22 января. Симфонический концерт. В программе Концерт № 1 для ф-но с оркестром С. Прокофьева. Солист Лазарь Берман. Дирижёр Исидор Зак

1962, 30 января. Сольный концерт Виктора Пикайзена. В программе Три отрывка из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Партия ф-но – Игорь Китаев

1962, 27 февраля. Симфонический концерт. Солист А. Беляев (баян) В программе – пьесы С. Прокофьева в переложении для баяна с оркестром. Дирижёр И. Зак

1962, 27 ноябрь. Сольный концерт Михаила Воскресенского. В программе Соната № 8 для фортепиано С. Прокофьева

1963, 18 февраля. Симфонический концерт. В программе Симфония № 7 С. Прокофьева. Дирижёр Эдуард Гульбис

1963, 24 мая. Челябинский театр оперы и балета им. М. И. Глинки. Премьера балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» Дирижёр И. Зак, балетмейстер-постановщик, автор новой сценической редакции О. Дадишкилиани, художник А. Морозов

1963, июль. Концерты Аскольда Беседина. В программе – русские народные песни в обработке С. Прокофьева, в том числе «Катериан», «Чернец»

1963, 8 октября. Премьера балета «Ромео и Джульетта». Дирижёр И. Зак

1963, 20 октября. Симфонический концерт. В программе Концерт № 1 для фортепиано с оркестром С. Прокофьева. Солист Рудольф Керер. Дирижёр И. Зак

1963, 21 октября. Сольный концерт Р. Керера. В программе Прелюдия С. Прокофьева

1964, 19 января. Сольный концерт Эмиля Гилельса. В программе, наряду с Дебюсси, Равелем, Шопеном, Моцартом, – Прокофьев : Соната № 3, «Мимолётности»

1964, январь. Сольный концерт Евгения Малинина (ф-но). В программе Соната № 7 для фортепиано С. Прокофьева

1964, январь. Сольный концерт Эдуарда Грача (скрипка). В программе Соната № 2 для скрипки и фортепиано С. Прокофьева

1964, 24 февраля. Филармонический лекторий «Композиторы – детям». В программе – симфоническая сказка «Петя и волк». Дирижёр И. Зак, текст читал артист театра драмы П. Кулешов

1964, февраль. Симфонический концерт. Абонемент № 1. В программе – Симфония № 5 С. Прокофьева. Дирижёр И. Зак

1964, 19 и 20 октября. Сольные концерты Эмиля Гилельса. В программе Соната № 3, «Мимолётности» С. Прокофьева

1965, 13, 18 и 23 марта. Челябинский театр оперы и балета им. М. И. Глинки. Премьера балета «Золушка» С. Прокофьева. Дирижёр И. Зак. Балетмейстер-постановщик – Л. Воскресенская

1965, 29 мая. Челябинский театр оперы и балета им. М. И. Глинки. Бенефис Т. С. Дулевской – Балет С. Прокофьева «Каменный цветок», 3-й акт

1965, 25 октября. Симфонический концерт. В программе: С. Прокофьев Концерт № 1 для фортепиано с оркестром. Солист Лев Власенко. Дирижёр А. Стасевич

1965/66 концертный сезон; февраль 1966. Симфонический концерт к 75-летию С. Прокофьева. В программе Симфония № 5. Дирижёр – И. Зак

1966, с 11 по 30 января: 12 – «Ромео и Джульетта»; 15 – «Золушка»; 16 – «Каменный цветок»

В сентябре 1966 г. на гастролях «Каменный цветок» и «Ромео и Джульетта» были названы в числе наиболее посещаемых, наряду с «Борисом Годуновым», «Трубадуром», «Аидой», «Пер Гюнтом»

1966, 14 ноября. Премьера сюиты «Песни наших дней» С. Прокофьева. Магнитогорская хоровая капелла. Дирижёр Виталий Васильев. Солисты: Н. Романовская и А. Гусев

1967, филармония. Цикл музыкальных повестей «Во имя жизни на земле» (посвящается 20-летию Победы в Великой Отечественной войне). Одна из тем: «Лауреат Ленинской премии С. С. Прокофьев (к 75-летию со для рождения)»

1967, 16 марта. Первый «День музыки» в Магнитогорске. Во 2-м отделении праздничного концерта исполнена сюита «Песни наших дней» С. Прокофьева (сольные партии – Л. Ильинская, Н. Романовская, А. Гусев, А. Худяков). Дирижёр С. Эйдинов (программу оценивало жюри Всесоюзного конкурса профессиональных творческих коллективов, посвящённого 50-летию Октября)

1968 г. Сольный концерт пианиста Евгения Либермана. В программе есть сочинения С. Прокофьева

1969, 20 мая. Концерты оркестра Ленинградской филармонии п/у Ю. Симонова. Симфония №7 С. Прокофьева. Дирижёр Ю. Симонов

1970, 13 апреля. Закрытие фестиваля «Уральские зори». Сольный концерт Григория Соколова (ф-но) . В программе есть сочинения С. Прокофьева

1971, февраль. Симфонический концерт. В программе Концерт № 3 для фортепиано с оркестром С. Прокофьева. Солист Николай Петров

1971, 22 марта. Симфонический концерт. В программе Концерт № 1 для скрипки с оркестром С. Прокофьева. Солист Борис Гутников. Дирижёр И. Шпиллер

70-е годы. В репертуаре артистов челябинской филармонии В. Гольдфельда (скрипка) и А. Ханжина (ф-но) – сонаты для скрипки и фортепиано № 1 и 2 С. Прокофьева

1971 г. Сольный концерт Виктора Третьякова (скрипка). В программе Соната №1 для скрипки и фортепиано С. Прокофьева

1972, 5 и 7 февраля. Гастроли в Челябинске Ордена Трудового Красного Знамени Русской хоровой капеллы п/р лаур. Гос. премии, нар. арт. РСФСР А. Юрлова, первого исполнителя в истории отечественного хорового искусства оратории «Иван Грозный», кантат «Александр Невский», «20 лет Октября» С. Прокофьева. В Челябинске исполнены «Здравица» (05.02) и «Вокализ» (07.02) С. Прокофьева

1972, 20 июля. Гастроли оркестра п/у Е. Светланова. В программе Концерт №2 для фортепиано с оркестром С. Прокофьева. Солист Николай Петров. Дирижёр Дм. Китаенко

1973, 18 марта. Челябинский театр оперы и балета им. М. И. Глинки. Премьера оперы «Обручения в монастыре» Прокофьева (25.03.73 – рецензия Е. Черксовой); снят 22 мая 1973. Дирижёр – А. Радомский; режиссёр – засл. арт. Узбекской ССР Г. Д. Исаханов; Художник – засл. деят. искусств РСФСР Н. И. Котов; Хормейстер – засл. деят. искусств РСФСР Ю. П. Борисов; Балетмейстер – засл. арт. РСФСР Л. В. Воскресенская

1973, 14 мая. Закрытие симфонического сезона. Оратория «Иван Грозный» С. Прокофьева. Исп. народный коллектив, академическая хоровая капелла «Металлург». Художественный руководитель и дирижёр В. Стрельцов; солистка Лилия Белова; текст Луговского читал артист театра драмы Виктор Кругляк. Дирижёр – Марк Паверман

1973, 29 октября. Гастроли струнного квартета Московской консерватории. В программе: Квартет № 2 С. Прокофьева

1974, март. Сольный концерт Наума Штаркмана. В программе есть сочинения С. Прокофьева

1974, 20 мая. Закрытие симфонического сезона. Оратория «Иван Грозный» С. Прокофьева. Исп. народный коллектив, академическая хоровая капелла «Металлург». Художественный руководитель и дирижёр В. Стрельцов; солистка Лилия Белова; текст Луговского читал артист театра драмы Виктор Кругляк. Дирижёр – Евгений Терентьев

1974, декабрь. Сольный концерт Валерия Климова (скрипка). В программе Соната № 2 для скрипки и фортепиано С. Прокофьева

1975, 12 января. Вечер фортепианной музыки. Солист М. Воскресенский. В программе Соната № 5 для фортепиано С. Прокофьева

1975, 18 апреля, засл. арт. РСФСР О. Эрдели (арфа). В программе – пьесы Прокофьева

1975, 27 апреля. Вечер скрипичной музыки. В программе: Бах, Шуберт, Прокофьев

1975 г. Исполнена Симфония № 7 С. Прокофьева

1976 г. Исполнена оратория С. Прокофьева «Иван Грозный». Капелла «Металлург», дирижёр В. Стрельцов

1977 г. – областной смотр-конкурс артистов филармонии. Прокофьевская программа Эммы Геселевой (скрипка); пьесы С. Прокофьева в программе Владимира Шехтмана (скрипка)

В 80-е на Южном Урале гастролировал гос. академ. симф. орк. Новосибирской филармонии п/у нар. арт. РСФСР Арнольда Каца. Несколько программ: Шостакович, Прокофьев, Моцарт, Вебер, Чайковский, Глинка, Свиридов, Бетховен

1980, 3 марта. Симфонический концерт. В программе Симфония № 5 С. Прокофьева. Дирижёр Нариман Чунихин

1980 г. Сольный концерт Даниила Шафрана (виолончель). В программе: Марш из оп. «Любовь к трём апельсинам» С. Прокофьева. Партия фортепиано – Феликс Готлиб

1980, март. Класс-концерт В. Горностаевой в Челябинском музыкальном училище им. П. И. Чайковского. В программе Дины Иоффе Десять пьес С. Прокофьева

1980, 16 июня. Гастроли Ансамбля классического танца Казахской ССР. В программе балет Прокофьева «Блудный сын» (одно отделение)

1980, 25 ноября. Челябинское музыкальное училище им. П. И. Чайковского. Гастроли Михаила Плетнёва. В программе: Прокофьев, Брамс, Скарлатти, Глинка, Чайковский, Бах, Бетховен

80-е годы. Челябинская филармония. В репертуаре Владислава Гольдфельда «Петя и волк» С. Прокофьева в переложении для скрипки и фортепиано (партия ф-но – Анатолий Ханжин)

1981, 9 марта. Абонемент № 2. Симфонический концерт. В программе Симфония № 3 Прокофьева. Дирижёр Н. Чунихин

1980/1981 концертный сезон. Абонемент № 4. Исполнены фрагменты из кантаты «Александр Невский»

1981 г. Цикл музыкальных повестей для молодёжи: С. С. Прокофьев (к 75-летию)

1985 г. Второй областной смотр-конкурс камерной музыки. В программе Концерт № 1 для фортепиано с оркестром Прокофьева. Солист – Александр Макаренко

1986, 27 января. Симфонический концерт п/у Романа Кофмана: С. Прокофьев, Г. Канчели, М. Равель

1986, с 18 по 21 февраля концерты симфонического оркестра Новосибирской филармонии п/у А. Каца. 18 февраля – Прокофьев и Шостакович

1986, 21 февраля. Прокофьев Концерт №1 для скрипки с оркестром. Солист – Александр Шустин

1987, 11 апреля. Премьера балета «Ромео и Джульетта». Постановщики – Ю. Папко, Ю. Скотт

1988, 28 ноября. Зал камерной и органной музыки на Алом поле. С. Прокофьев Соната для виолончели и ф-но до мажор,

соч. 119 (1949) – л. м. к. Кирилл Родин (виолончель); Соната для скрипки и ф-но фа минор, соч. 80 (1938–1946) – л. м. к. Анна Рабинова (скрипка). Партия ф-но – солист Москонцерта Исаак Изачек

1989, 10 февраля. Зал камерной и органной музыки на Алом поле. Вечер хоровой музыки. «Из сокровищницы русской и советской хоровой культуры». С. Прокофьев «Многая лета», «Степь татарская», «Дивен бог» из оратории «Иван Грозный». Исп. нар. колл., лаур. всес. фест. и конкурсов хоровая капелла «Металлург». Худ. рук. и дирижёр, засл. работник культуры В. Стрельцов

1989, 13–15 февраля. Зал камерной и органной музыки на Алом поле. Вечер камерной музыки. Солисты гос. камерного ансамбля «Виртуозы Москвы»: Лев Гельбарод (1-я скрипка), Леонид Полонский (2-я скрипка), Игорь Сулыга (альт), Александр Осокин (виолончель). С. Прокофьев Квартет № 2 фа мажор, соч. 92

1989, 19 февраля. Зал камерной и органной музыки на Алом поле. Вечер скрипичной музыки. Абонемент №10. С. Прокофьев. Пять мелодий для скрипки и ф-но, соч. 35. Исп. Денис Гольдфельд, 7-й класс Центральной ДМШ, класс Ю. Волгина. Концертмейстер – Людмила Волгина

1989, 26 марта. Неделя музыки для детей и юношества. Концерт скрипичной музыки. Зал камерной и органной музыки на Алом поле. Прокофьев «Монтекки и Капулетти» из балета «Ромео и Джульетта». Исп. Оля Мякишева, класс Ю. Волгина. Спец. ДМШ. Концертмейстер – Л. Волгина

В 90-е годы в программах чел. музыкантов прозвучало немало редко исполняемой музыки камерного жанра, в том числе «Пять стихотворений Анны Ахматовой» Прокофьева, вок. цикл. И. Галеева (сопрано) – Э. Гуляк (ф-но)

1991, 11–27 марта. Музыкальный фестиваль, посвящённый 100-летию со дня рождения Сергея Сергеевича Прокофьева:

1991, 11–17 марта. Конкурс фортепианной музыки учащихся музыкальных училищ зоны Урала, посвящённый 100-летию С. С. Прокофьева, г. Челябинск (54 юных пианиста из 14 средних специальных учебных заведений Урала)

1991, 15 марта. «Прокофьев в Петербурге» – лекция профессора Ленинградской консерватории, доктора искусствоведения Л. Е. Гаккеля

1991, 16 марта. «Советский композитор Прокофьев» – лекция профессора Ленинградской консерватории, доктора искусствоведения Л. Е. Гаккеля

1991, 18 марта. Концерт лауреатов конкурса пианистов – учащихся музыкальных учебных заведений области, посвящённого 100-летию со дня рождения С. С. Прокофьева. В концерте принимает участие симфонический оркестр ЧТОБ им. М. И. Глинки. Дирижёр – Вадим Мюнстер

1991, 20 марта. Челябинский театр оперы и балета им. М. И. Глинки. Балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»

1991, 21 марта. Концертный зал музыкального училища им. П. И. Чайковского. Вечер фортепианной музыки. Солист – л. м. к. Владимир Овчинников. В программе музыка С. Прокофьева: 4 пьесы из балета «Золушка», Сонаты для фортепиано № 6 и 8.

1991, 22 марта. Челябинск, театр оперы и балета им. Глинки. Симфонический концерт. В программе музыка С. С. Прокофьева: Концерт №1 для фортепиано с оркестром (солист В. Овчинников). Оратория «Иван Грозный». Исполнители: Магнитогорская государственная академическая хоровая капелла им. С. Г. Эйдинова. Художественный руководитель и главный дирижёр – Юрий Иванов. Лауреат всес. и межд. конкурсов и фестивалей нар. коллектив рабочая хоровая капелла «Металлург». Худ. рук. и дир. Валерий Стрельцов. Симфонический оркестр Одесской филармонии. Солисты: засл. арт. РСФСР Николай Суриков (баритон, солист ЧГТОБ им. М. И. Глинки), Светлана Зализняк

(меццо-сопрано, солистка Свердловского академического театра оперы и балета им. А. В. Луначарского). Текст читал артист челябинского академического драматического театра им. С. М. Цвиллинга, нар. арт. РСФСР Владимир Милосердов. Дирижёр Евгений Шестаков

1991, 23 марта. Концертный зал музыкального училища им. П. И. Чайковского. Симфонический концерт оркестра Одесской филармонии. В программе: С. Прокофьев Симфония № 5. Главный дирижёр – Евгений Шестаков

1991, 24 марта. Концертный зал музыкального училища им. П. И. Чайковского. Симфонический концерт оркестра Одесской филармонии. В программе: Симфония № 1 («Классическая»), симфоническая сказка «Петя и волк». Главный дирижёр – Евгений Шестаков

1991, 26 марта. Камерные вечера. Зал камерной и органной музыки на Алом поле. В программе музыка С. Прокофьева: Соната №1 для скрипки и фортепиано, Вокальный цикл «Пять вокализов» для голоса и фортепиано, Соната для виолончели и фортепиано. Исполнители: С. Милославская (скрипка), М. Шеффер (сопрано, ФРГ), Т. Нахабина (виолончель), И. Изачек (фортепиано)

1991, 27 марта. Камерные вечера. Зал камерной и органной музыки на Алом поле. В программе музыка С. Прокофьева: Струнный квартет № 2, Вокальный цикл «Пять стихотворений Анны Ахматовой», Соната для флейты и фортепиано, Увертюра на еврейские темы для фортепиано, кларнета и струнного квартета. Исполнители: Московский струнный квартет в составе: Софья Пропищан (1-я скрипка), Елена Милославская (2-я скрипка), Александра Францева (альт), Татьяна Нахабина (виолончель); М. Шеффер (сопрано, ФРГ), нар. арт. РСФСР, профессор А. Корнеев (флейта), л. м. к. В. Пермяков (кларнет), И. Изачек (фортепиано)

1997 г., Москва. Концерт, посвящённый 850-летию города. Концерт на открытие храма Христа Спасителя. Магнитогорская

хоровая капелла им. С. Г. Эйдинова п/у Н. Ивановой представляла Южный Урал в Московских концертах. Исполнен Вокализ С. Прокофьева из оратории «Иван Грозный»

1998, 28 февраля – 4 марта. В Челябинске, Магнитогорске, Еманжелинске концерты Святослава Липса. В программе Соната №3 для фортепиано С. Прокофьева

1998, 29 февраля. Межд. благотворит. программа «Симфонические метаморфозы». Исп. Владимир Хомяков (ф-но, студент Санкт-Петербургской консерватории, л. м. к.) С. Прокофьев Токката, соч. 11

1998, 17 апреля. Владимир Хомяков, в программе – Прокофьев

1999–2001 гг. Фестиваль камерной музыки (худ. руководитель фестиваля – Денис Северинов) . В программе: Струнный квартет № 2 С. Прокофьева. Исп. струнный квартет «Филармоника»

2001, 4 сентября. Премьера балета «Золушка» С. Прокофьева в ЧТОБ (первый премьерный спектакль состоялся осенью 2001 в гастрольной поездке труппы по Тайваню); 11-16 января 2002 – четыре премьерных спектакля в Челябинске. Постановка нар. арт. СССР Владимира Васильева

2001, 31 марта. Исполнение оратории «Иван Грозный» в рамках II Международного оперного фестиваля «Ирина Архипова представляет…» к 110-летию Прокофьева. Соло меццо-сопрано – Ирина Архипова. В исполнении участвовало пять хоровых коллективов Челябинска и области: хор академического театра оперы и балета имени Глинки (главный хормейстер Е. Евсюкова); Магнитогорская гос. академическая хоровая капелла имени С. Г. Эйдинова (художественный руководитель и главный дирижер Н. Иванова); Челябинский государственный камерный хор (художественный руководитель и главный дирижер В. Михальченко); народный коллектив хоровая капелла «Металлург» (художественный руководитель и дирижёр В. Стрельцов); хор

студентов музыкального училища имени П. И. Чайковского под управлением В. Стрельцова. Симфонический оркестр Челябинского государственного академического театра оперы и балета им. М. И. Глинки п/у С. Ферулёва

2004, 20 октября. Открытие Концертного зала филармонии после реконструкции: С. Прокофьев «Многая лета». Исп.: Магнитогорская государственная академическая хоровая капелла им. С. Г. Эйдинова. Дирижер – засл. деят. искусств РФ Н. Иванова

2005, 26 марта; 29 декабря. В программе симфоническая сказка «Петя и волк». Исп. камерный оркестр «Классика» п/у Адика Абдурахманова. Текст читает поэт Константин Рубинский

2006, 24 сентября. Челябинский гос. академический театр оперы и балета им. М. И. Глинки. Премьера балета «Ромео и Джульетта». Хореограф и постановщик Константин Уральский. Художник-постановщик Никита Ткачук. Дирижёр-постановщик Сергей Ферулёв

2007, 19 ноября. Концерт, посвящённый 70-летию Челябинского концертного объединения. В программе – Сюита №1 из балета «Ромео и Джульетта». Исп. филармонический симфонический оркестр п/у Адика Абдурахманова

2007, 12 декабря. Концерт камерной музыки. В программе: «Танец рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта». Исполнители: л. м. к. Ольга Чернова (скрипка), л. м. к. Ирина Головина (ф-но)

2008, 29 октября. Концерт камерной музыки. В программе: Марш из оп. «Любовь к трём апельсинам» (обр. Я. Хейфеца). Исп. инструментальный ансамбль в составе: Ольга Чернова (скрипка), Евгения Новохатская (альт), Ольга Ильина (виолончель)

2009, 14 ноября. Гастроли Романа Севостьянова. В программе Соната № 3 для фортепиано С. Прокофьева

2008, 21 марта. Оперный межд. фестиваль «Ирина Архипова представляет…». Премьера кантаты «Александр Невский» С. Прокофьева для меццо-сопрано, хора и симфонического орке-

стра. Исп. Светлана Шилова (меццо-сопрано), Магнитогорская гос. академическая хоровая капелла им. С. Г. Эйдинова (худ. рук. и главный дирижёр Н. Иванова), хор (гл. хормейстер Е. Евсюкова) и симф. оркестр ЧТОБ. Дирижёр Антон Гришанин

2010, 14 марта. В программе симфоническая сказка «Петя и волк». Исп. камерный оркестр «Классика» п/у А. Абдурахманова. Текст читал поэт Константин Рубинский

2010, 11 октября. Презентация CD: С. С. Прокофьев «Петя и волк». Камерный оркестр «Классика». Дирижёр засл. арт. России Адик Абдурахманов. Текст читал нар. артист России Александр Филиппенко. Ведущий – поэт Константин Рубинский

2011, 18 февраля. Фестиваль «Созвездие». Солисты филармонии и юные музыканты Челябинска. С. Прокофьев «Пушкинский вальс». Исп. лаур. регион. и межд. конк. Мария Мелякина (домра), ДШИ № 7, преп. М. М. Яковлева, конц. С. В. Забрамная

2011, 13 марта. Концертный зал им. С. С. Прокофьева «Мировые звёзды с «Классикой». Марк Дробинский (виолончель, Франция). В программе – Марш из оп. «Любовь к трём апельсинам» (перел.)

2011, 28 апреля. Концерт в рамках X Московского Пасхального фестиваля В. Гергиева. Театр драмы им. Наума Орлова. Программа: 1-е отд.: С. Прокофьев. «Золушка» фрагменты из балета. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром, солист Денис Мацуев. 2-е отд.: С. Прокофьев. Симфония № 5

2011, 1 ноября. В программе симфоническая сказка «Петя и волк». Исп. камерный оркестр «Классика» п/у Адика Абдурахманова. Текст читал поэт Константин Рубинский

2012, 11 мая. Фестиваль «Созвучие». Солисты филармонии и юные музыканты Челябинска. Концертный зал им. С. С. Прокофьева. Программа «Приглашение к танцу». Прокофьев «Бал» из музыки к к/ф «Пиковая дама». Исп. ансамбль – Савина Арина, Лобаскин Александр, ДШИ №4, преп. Н. Ю. Голощапова, Н. Г. Седнёва

2011, 12 мая. Фестиваль «Созвучие». Солисты филармонии и юные музыканты Челябинска. Лауреат международного конкурса Наталья Гущина и юные пианисты Челябинска. Сезон 2010–2011. Концертному залу им. С. С. Прокофьева – 60 лет (1950–2010). В программе: Пьесы из цикла «Детская музыка»: «Утро» (Гилязева Инга, ДШИ № 3, преп. Кошелева Т. В.); «Сказочка» (Деменёва Анна, ДШИ № 3, преп. Попкова М. М.); Тарантелла (Васькина Мария, ДШИ № 2, преп. Апарина И. М.); Марш (Цветенко Настя, ДШИ № 12, преп. Васильева Е. О.); «Вечер» (Чванина Людмила, ДШИ № 12, преп. Васильева Е. О.)

Фрагмент из симф. сказки «Петя и волк» – «Кошка» (Карпушкина Лиза, СМШ ЮУрГИИ им. Чайковского, преп. Головина И. Г.). «Мимолётности», соч. 22: Соль мажор (Карпушкина Лиза, преп. Головина И. Г.); Си бемоль минор (Фокин Евгений, ДШИ №5, преп. Колотурская Е. П.)

Музыка из балета «Ромео и Джульетта»: «Улица просыпается» (Меркульева Лада, ДШИ № 1, преп. Иванова С. В.); Гавот (Максимова Света и Матьянова Анна, ДШИ №3, преп. Попкова М. М.); «Монтекки и Капулетти» (ЦДШИ Гилязова Яна и Магденко Юлия, преп. Исакова В. А.)

Из балета «Золушка» Вальс (Филимонова Дарья и Куркова Яна, ДШИ №7, преп. Сёмкина О. В.)

Из музыки к спектаклю «Евгений Онегин» Полька (Турова Настя и Горбунова Юлия, ДШИ №4, преп. Голощапова Н. Ю. и Портнова Е. А.)

Из кинофильма «Пиковая дама» – «Бал» (Лобаскин Александр и Савина Арина, ДШИ №4, преп. Седнёва Н. Г., Голощапова Н. Ю.)

Из оперы «Дуэнья» – «Танец масок» (Рохмистрова Дарья и Коржова Анастасия, ДШИ № 1, преп. Горбачёва Е. В., Уфимцева Е. В.)

Из оперы «Любовь к трём апельсинам» – Марш (л. м. к. Наталья Гущина)

2012, 25 октября. Зал камерной и органной музыки на Алом поле. «25 лет вместе...» Юбилейный концерт Владимира Хомякова. В программе: Сергей Прокофьев «Наваждение» (транскрипция для органа В. Хомякова)

2012, 23 декабря. Концертный зал. им. С. С. Прокофьева. Программа «Ирония судьбы». С. Прокофьев: Вальс из балета «Золушка», Марш из оп. «Любовь к трём апельсинам». Исп. О. Чернова (скрипка), Н. Гущина (фортепиано)

2013, 24 февраля. Презентация рояля «Steinway». С. Прокофьев Вальс соч. 32 № 4. Исп. л. м. к. А. Чернов

2013, 3 ноября. «Назад в будущее». Сеня Сон (фортепиано, Испания) и оркестр «Классика». С. Прокофьев – С. Сон «Гавот» из балета «Золушка». Исп. камерный оркестр «Классика» п/у Адика Абдурахманова

2014, 22 марта. III межд. фестиваль «Денис Мацуев представляет...» Уральский филарм. оркестр п/у Д. Лисса: С. Прокофьев Симфония № 5 си-бемоль мажор, соч. 100

2014, 14 мая. «От Баха до Прокофьева». Вечер двух скрипок. С. Прокофьев. Соната для двух скрипок. Исп. К. Шахгалдян – К. Дубровская

2016, 11–12 марта. V межд. фестиваль «Денис Мацуев представлет…». В программе: С. Прокофьев Концерт № 2 для ф-но с оркестром, соль минор, ор. 16. Исп. Денис Мацуев и симфонический оркестр Чел. филармонии п/у Адика Абдурахманова

2016, 27 марта. Программа «Русское лукошко». С. Прокофьев Прелюдия До мажор. Исп. Ирина Головина (ф-но)

2016, 14 апреля Концертный зал им. С. С. Прокофьева. «Концерты в ползунках. Танцы кукол». В программе: Прокофьев «Детская музыка»: Прогулка, Тарантелла, Вечер, Марш. Мимолётности № 5, 10, 11. Исп. И. Головина

2016, октябрь Фестиваль, посвящённый 125-летию С. С. Прокофьева:

2016, 7 октября. Открытие фестиваля. ДК железнодорожников. Государственная академическая хоровая капелла Санкт-Петербурга п/у В. Чернушенко. В программе: С. С. Прокофьев Оратория «Иван Грозный». Дирижёр А. Чернушенко

2016, 8 октября. «Прокофьевские чтения» (всероссийская научно-практическая конференция). Челябинский государственный институт культуры (консерваторский факультет)

2016, 14 октября. Концертный зал им. М. Д. Смирнова, Челябинский государственный институт культуры. «Приношение Прокофьеву». Концерт вокальной музыки С. С. Прокофьева в исполнении молодых музыкантов Челябинска, лауреатов международных и всероссийских конкурсов, студентов кафедры вокального искусства ЧГИК. Творческий рук. – нар. арт. России, зав. каф. вокального искусства консерваторского факультета ЧГИК, профессор Г. С. Зайцева. В программе: «Болтунья», Вокальный цикл на ст. А. Ахматовой и др.

2016, 15 октября. «Мимолётности» к 125-летию со дня рождения С. С. Прокофьева. Концерт камерной музыки. Инструментальные сочинения в исполнении солистов Челябинской филармонии. В программе: «Мимолётности», ор. 22; Пьесы из балета «Ромео и Джульетта»; Соната № 1 для скрипки и фортепиано; Соната для флейты и фортепиано. Исполнители: л. м. к. О. Смоленская (скрипка), А. Егорова (флейта), И. Липатова, Н. Гущина (фортепиано). Концертный зал им. С. С. Прокофьева

2016, 16 октября. Зал камерной и органной музыки «Родина». Концерт детско-юношеского камерного оркестра «Молодая классика» и стипендиатов Фонда Международной благотворительной программы «Новые имена». Художественный руководитель и главный дирижёр оркестра, засл. арт. России Адик Абдурахманов

2016, 17 октября. Концертный зал Южно-Уральского гос. института искусств им. П. И. Чайковского. «Приношение Прокофьеву». Концерт камерно-инструментальной музыки. Ансамблевые сочинения С. С. Прокофьева в исполнении камерных ансамблей студентов и преподавателей-исполнителей ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского. Творческий руководитель – засл. работник культуры России Ц. С. Ротенберг

2016, 19 октября. Концертный зал ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского. «Приношение Прокофьеву». Концерт камерной музыки лауреатов Международного конкурса молодых композиторов им. С. С. Прокофьева

2016, 20 октября. Концертный зал ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского. «Приношение Прокофьеву». Концерт лауреатов Международного конкурса композиторов им. С. С. Прокофьева в исполнении струнных квартетов, смешанного хора и камерного оркестра «Престиж». Дирижёры О. Кочетова, А. Матушкин

2016, 23 октября. Концертный зал им. С. С. Прокофьева. Симфоническая сказка С. Прокофьева «Петя и волк» с участием поэта Константина Рубинского. Симфонический оркестр Челябинской филармонии п/у засл. арт. России Адика Абдурахманова

2016, 24 октября. Концертный зал им. М. Д. Смирнова. В программе: все фортепианные сонаты С. С. Прокофьева. Исполнители – студенты и аспиранты консерваторского факультета ЧГИК, лауреаты международных конкурсов: Анастасия Бессонова, Дмитрий Каукин, Артур Музафаров, Екатерина Телешова (класс засл. деятеля искусств РФ профессора Е. А. Левитана). В программе сонаты № 1, 5, 7, 3, 8

2016, 25 октября. Концертный зал им. М. Д. Смирнова. В программе: все фортепианные сонаты С. С. Прокофьева. Исполнители – студенты и аспиранты консерваторского факультета ЧГИК, лауреаты международных конкурсов: Яна Жигадло, Дарья Королёва, Татьяна Коробова, Дмитрий Каукин (класс засл. деяте-

ля искусств РФ профессора Е. А. Левитана). В программе сонаты № 9, 2, 4, 6

2016, 26 октября. Концертный зал им. С. С. Прокофьева. «Посвящение С. Прокофьеву». Камерный оркестр «Классика» п/у засл. арт. России Адика Абдурахманова. В программе: Е. Поплянова «Русский концерт» памяти С. Прокофьева; Т. Шкербина «Детская музыка»; А. Кузьмин Симфония чисел 23041891 «Джульетта»; А. Кривошей «Глядит на Кировку Прокофьев»; П. Сергиенко «Челябинск глазами Прокофьева 1935 года»; Л. Долганова «Посвящение»

2016, 27 октября. Зал камерной и органной музыки «Родина». Камерный хор им. В. В. Михальченко п/у Ольги Селезнёвой. В программе: Кантата С. Прокофьева «Александр Невский». Видеоряд из к/ф Сергея Эйзенштейна «Александр Невский»

2016, 28 октября. Концертный зал им. С. С. Прокофьева. Вечер фортепьянной музыки. Исполнитель – лауреат 1-й премии и обладатель Золотой медали XV Международного конкурса им. П. И. Чайковского Дмитрий Маслеев (фортепиано). В программе: Д. Скарлатти, Ф. Лист, С. Рахманинов, С. Прокофьев (Сонаты для фортепиано № 1 и 2)

2016, 31 октября. Концертный зал им. С. С. Прокофьева. Закрытие фестиваля. При поддержке Министерства культуры РФ и программы «Звёзды XXI века». «20 музыкальных шедевров, изменивших мир». «Сергей Прокофьев». Симфонический оркестр Челябинской филармонии. Художественный руководитель и главный дирижёр, засл. артист России Адик Абдурахманов. Солист Московской филармонии, лауреат международных конкурсов Михаил Почекин (скрипка). В программе: С. Прокофьев Симфония №1 «Классическая», Концерт №2 для скрипки с оркестром соль минор

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Авакян Вардкес Айкович., скульптор, народный художник РФ, Челябинск

Боровкова Анжелика Юрьевна, преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского, аспирантка Магнитогорской государственной консерватории им. М. И. Глинки, Челябинск-Магнитогорск

Бородин Борис Борисович, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории и теории исполнительского искусства, профессор кафедры специального фортепиано Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, член СК России, Екатеринбург

Давыдов Александр Викторович, доцент кафедры духовых и ударных инструментов Волгоградской консерватории им. П. А. Серебрякова, Волгоград

Девятова Ольга Леонидовна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета им. Б. Н. Ельцина, Екатеринбург

Долинская Елена Борисовна, лауреат Премии Правительства РФ в области культуры, лауреат Премии г. Москвы в области литературы и искусства, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Почётный профессор: Московского института музыки им. А. Г. Шнитке, Оренбургского государственного института им. Леопольда и Мстислава Ростроповичей, Казахского национального университета искусств (г. Астана), заслуженный деятель искусств РФ, член СК России, Москва

Кривошей Анатолий Давыдович, профессор, зав. кафедрой теории, истории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского, заслуженный деятель искусств РФ, член СК России, Челябинск

Левитан Евгений Александрович, зав. кафедрой специального фортепиано (Консерваторский факультет Челябинского государст-

венного института культуры), профессор, заслуженный деятель искусств РФ, лауреат Премии фонда «Русское исполнительское искусство», Челябинск

Парфентьева Наталья Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теологии, культуры и искусства Южно-Уральского государственного университета, заслуженный деятель искусств РФ, член СК России, Челябинск

Поплянова Елена Михайловна, композитор, преподаватель МБОУ Гимназии № 10 г. Челябинска, заслуженный работник культуры РФ, член СК России, Челябинск

Предеина Татьяна Борисовна, народная артистка РФ, прима-балерина Челябинского государственного академического театра оперы и балета им. М. И. Глинки, профессор кафедры «Педагогика хореографии» ЧГИК, кандидат искусствоведения, Челябинск

Растворова Наталья Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского, член СК России, Челябинск

Самойлова Анна Валентиновна, аспирантка ЮУрГУ, кафедра теологии, культуры и искусства ЮУрГУ, научный руководитель – Н. В. Парфентьева, Челябинск

Симакова Екатерина Сергеевна, преподаватель кафедры специального фортепиано консерваторского факультета ЧГИК, лауреат международных конкурсов, Челябинск

Синецкая Татьяна Михайловна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры истории и теории музыки консерваторского факультета ЧГИК, заслуженный деятель искусств РФ, член СК России; Челябинск

Цветкова Евгения Олеговна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке, Москва

Ширяева Ольга Фёдоровна, музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки консерваторского факультета ЧГИК; член СК России, Челябинск