

НАУЧНЫЙ
ВЕСТИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 22
2020



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 22

12+

Екатеринбург
2020

Министерство культуры Российской Федерации
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 22

Екатеринбург 2020

Учредитель и издатель:
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

Главный редактор:
Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ, проректор по научной работе Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского, доктор искусствоведения

Редакционная коллегия:

Борис Борисович БОРОДИН, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ**, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия); **Вера Борисовна ВАЛЬКОВА**, доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва, Россия); **Екатерина Сергеевна ВЛАСОВА**, доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва, Россия); **Марина Евгеньевна ГИРФАНОВА**, доктор искусствоведения, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; **Марина Викторовна ГОРОДИЛОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Екатерина Олеговна ДЕНИСОВА-БРЮЖМАН**, кандидат искусствоведения, доктор музыковедения (Университет Sorbonnes – Paris IV), Совместное объединение художественного образования (Осер, Франция); **Эмилия Кристева КОЛАРОВА-ГИДИШКА**, PhD, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (София, Болгария); **Алла Германовна КОРОБОВА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Александра Владимировна КРЫЛОВА**, доктор культурологии, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия); **Елена Валериевна ПАНКИНА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Николета ПОПОВА**, PhD, консерватория Лас-Пальмас-де-Гран-Канария (Канарские острова, Испания); **Любовь Алексеевна СЕРЕБРЯКОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Татьяна Борисовна СИДНЕВА**, доктор культурологии, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия); **Юлия Леонидовна ФИДЕНКО**, доктор искусствоведения, Дальневосточный государственный институт искусств (Владивосток, Россия); **Натэлла Владимировна ЧАХВАДЗЕ**, доктор искусствоведения, Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

Журнал издаётся с 2005 г. В 2005–2011 гг. выходил под названием «Музыка в системе культуры». С 2013 г. издаётся под названием «Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории». Журнал включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации средств массовой информации: ПИ № ФС 77-78783 от 30 июля 2020 г.

ISSN 2658-7858

Адрес учредителя, издателя и редакции: 620014, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 26.
Тел.: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (факс). E-mail: mail@uralconsv.org mail@uscon.sco.ru

Интернет-сайт учредителя журнала: www.uralconsv.org.
Адрес страницы журнала на сайте учредителя: www.uralconsv.org/nauka/mag-usc/mvsk

Ministry of Culture of the Russian Federation
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

SCIENTIFIC BULLETIN OF THE URALS CONSERVATORY

ISSUE 22

Yekaterinburg 2020

Founder and publisher:
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

Chief editor
Elena E. POLOTSKAYA, Vice-rector for scientific work of the Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory,
Doctor of Art Criticism

Editorial board

Boris B. BORODIN, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia);
Natalia A. BRAGINSKAYA, Ph. D. (Arts), N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory (St. Petersburg, Russia); **Vera B. VALKOVA**, Doctor of Arts, Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia);
Ekaterina S. VLASOVA, Doctor of Arts, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia); **Marina E. GIRFANOVA**, Doctor of Arts, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory; **Marina V. GORODILOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Ekaterina O. DENISOVA-BRUGGMAN**, Ph. D. (Arts), Doctor of Musicology (Sorbonne University), Joint Association of Art Education (Auxerre, France); **Emilia K. KOLAROVA-GIDISHKA**, Ph. D. (Arts), National Academy of Music Prof. Pancho Vladigerov (Sofia, Bulgaria); **Alla G. KOROBOVA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Alexandra V. KRYLOVA**, Doctor of Culturology, S. V. Rachmaninoff Rostov State Conservatory (Rostov-on-Don, Russia); **Elena V. PANKINA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Nicoleta POPOVA**, Ph. D., Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas de Gran Canaria (Canary Islands, Spain); **Lyubov' A. SEREBRYAKOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Tatiana B. SIDNEVA**, Doctor of Culturology, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory (Nizhny Novgorod, Russia); **Yulia L. FIDENKO**, Doctor of Arts, Far Eastern State Academy of Arts (Vladivostok, Russia); **Natella V. CHAKHVADZE**, Doctor of Arts, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Magnitogorsk, Russia)

The journal has been published since 2005. During 2005–2011 it was published under the title “Music in the system of culture”. Since 2013 it has been published under the title “Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory”

The journal is included in The Russian science citation index (RSCI).
Registered in the The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media

Certificate of registration of mass media: ПИ № ФС 77-78783 of July 30, 2020

ISSN 2658-7858

Address of the founder, publisher and editorial office: 620014, Russia, Yekaterinburg, Lenin Prospect, 26.
Phone number: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (Fax). E-mail: mail@uralconsrv.org, mail@uscon.sco.ru

Website of the of the journal: www.uralconsrv.org
Address of the journal page of the founder's website: www.uralconsrv.org/nauka/mag-usc/mvsk

СОДЕРЖАНИЕ



ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

- 6 *Петухова С. А.* Семантика повторений и возвращений в творчестве С. Прокофьева

МУЗЫКА ДЛЯ ТЕАТРА И КИНО

- 18 *Поршнев И. Д.* Музыка С. Прокофьева к драме А. Пушкина «Борис Годунов» в постановке В. Мейерхольда

ПРОКОФЬЕВ И УРАЛ

- 35 *Фефелова А. Г.* Сергей Прокофьев в Перми (к истории создания «Золушки»)
41 *Синецкая Т. М.* Музыка С. Прокофьева в театральной и концертной жизни Челябинска 1935–2016 годов

ИЗ ОПЫТА ПРЕПОДАВАНИЯ

- 53 *Ситникова Ж. Ю.* Применение компьютерных средств к анализу музыки С. Прокофьева

CONTENTS



THE PECULIARITIES OF THE CREATIVE PROCESS

- 6 *Petukhova S. A.* The semantics of repetition and returns in S. Prokofiev's creation

MUSIC FOR THEATER AND CINEMA

- 18 *Porshnev I. D.* Music by S. Prokofiev for Directed by V. Meyerhold A. Pushkin's Drama "Boris Godunov"

PROKOFIEV AND URALS

- 35 *Fefelova A. G.* Sergey Prokofiev in Perm (Towards Reconstructing the History of Cinderella)
41 *Sinetskaya T. M.* Sergey Prokofiev's Music in the Theater and Concert Life of Chelyabinsk, 1935 to 2016

FROM THE TEACHING EXPERIENCE

- 53 *Sitnikova Zh. Yu.* Application of computer tools to analyse S. Prokofiev's music

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА



УДК 78.021

Светлана Анатольевна Петухова

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора истории музыки
Государственного института искусствознания (Москва, Россия). E-mail: sapetuch@yandex.ru.
ORCID: 0000-0002-9476-8963

СЕМАНТИКА ПОВТОРЕНИЙ И ВОЗВРАЩЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ С. ПРОКОФЬЕВА

Статья посвящена рассмотрению одной из важных особенностей творческого метода С. Прокофьева – его склонности к умножению вариантов одних и тех же текстов. Результаты авторских повторений и возвращений здесь можно отметить в трёх неравновеликих областях: создание парафраз на основе собственной театральной и киномузыки, возникновение новых редакций исполненных и нередко даже изданных сочинений, а также использование автоцитат. Поиски причин и следствий такой работы с материалом приводят к определению основных творческих стратегий композитора, направленных на завоевание его музыкой максимального культурного пространства. С этой точки зрения история создания исторической эпопеи «Война и мир» предстаёт как этап, отметивший ключевой поворот в отношении Прокофьева к своему наследию. Вполне возможно, что такая перемена обусловлена не только сложностями существования композитора, но и смысловыми константами, отличающими содержание романа Льва Толстого.

Ключевые слова: С. Прокофьев, автоцитаты, сюиты, стратегии, нападение, защита, «Война и мир».

Для цитирования: Петухова С. А. Семантика повторений и возвращений в творчестве С. Прокофьева // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 22. – С. 6–17.

В сфере повторений и возвращений в музыке Прокофьева естественно выделяются три неравновеликих пласта. Первый, самый крупный, охватывает создание парафраз: сюит, симфоний, кантаты, инструментального ансамбля, отдельных пьес и песен на основе собственной театральной и киномузыки. В этой области Прокофьев несомненно лидирует среди композиторов «первого ряда» в XX столетии¹. Второй

пласт составляют новые редакции завершённых, исполненных и нередко даже изданных сочинений. Наконец, третий пласт, по технике воплощения более локальный, объединяет случаи использования одного и того же тематизма в нескольких разных произведениях, определяемые как принцип автоцитирования.

Совокупность повторений и возвращений у Прокофьева можно постараться

осмыслить в рамках единой идеи: *стремления к умножению вариантов одного и того же материала*. Если рассматривать творчество Прокофьева в целом, этих вариантов оказывается очень много, что побуждает искать причины в сфере особенностей организации творческой работы и мышления композитора.

Хорошо известно, что на протяжении всей жизни Прокофьев не забывал на страницах своих рукописей темы, которые казались ему удачными. Попытки установления в творчестве композитора «перемещаемого» материала неоднократно предпринимались учёными; результаты суммированы в моей недавней статье [10, 119–123]. В настоящий же момент итоговая цифра охватывает (без учёта ученических сочинений) уже 27 полных номеров либо разделов и 21 тему. Особенность мышления Прокофьева, заслужившая определение «монтажный принцип строения формы», здесь проявилась сполна. В большинстве случаев номера перенесены с сохранением тональностей, и даже на этом фоне особняком стоит опера «Повесть о настоящем человеке», в которую из одиннадцати больших автоцитат четыре помещены с сохранением ещё и словесного текста².

Разумеется, фактор доступности тематизма широкой публике играл здесь важную роль. Но не определяющую. Музыка к несостоявшимся «пушкинским» спектаклям «Евгений Онегин» и «Борис Годунов» затем вошла в балет «Золушка», в оперы «Семён Котко», «Дуэнья», «Война и мир», в Восьмую фортепианную сонату. Одну музыкальную тему из незавершённого фильма «Пиковая дама» унаследовала третья часть Пятой симфонии, ещё одну – из фильма «Тоня», не дошедшего до зрителей, – опера «Повесть о настоящем человеке».

Однако никак не отсутствием слушательской аудитории были продиктованы иные случаи повторений: знаменитого Гавота из «Классической» симфонии целиком – в балете «Ромео и Джульетта»; двух пьес из популярного фортепианного цикла «Детская музыка» – в «Сказе о каменном цветке»;

темы русской атаки из фильма «Александр Невский» – в номере «Бег» из «Музыки для физкультурных упражнений»; Вступления из тех же «Упражнений» – во многих разделах праздничной симфонической поэмы «Встреча Волги с Доном»; Вступления к «Семёну Котко» и материала сюиты «1941 год» – в музыке к фильму «Партизаны в степях Украины»; наконец, тематизма хора «Ой ты, горе» из первой серии «Ивана Грозного» – в торжественной арии Кутузова «Величая, в солнечных лучах».

Различие и иногда даже полярность «старых» и «новых» содержательных коннотаций, вкладываемых в один и тот же музыкальный текст, в очередной раз свидетельствуют об имманентной особенности мышления Прокофьева. Вероятно, в его сознании «возвращаемые» темы не связывались прямо с конкретным сюжетом и даже эмоциональным наполнением. Поиски подходящих условий для повторений диктовались, скорее всего, предполагаемой структурной и темповой общностью тематизма – той, что определяется, например, как «моторность» или «элегичность» либо ещё проще (по системе Кабалевского) – как «песня, танец, марш».

В соответствии с указанным критерием и был повторён в «Ромео» помпезный Гавот – и тем не менее специалисты музыки и театра на протяжении более чем полувека сохраняли абсолютное убеждение в том, что Прокофьев вставил этот номер в партитуру не по собственной инициативе, а по настойчивому требованию балетмейстера Леонида Лавровского. Когда в 1991-м был обнаружен дирекцион первой редакции балета (созданный в 1935-м), никто не хотел верить, что Гавот самолично вписан туда автором.

Второй подобный случай – повторение не менее знаменитого Вальса из фильма «Котовский» в балете «Золушка» (№ 19) менее чем через год после выхода картины на экраны. Композитор тогда посчитал, что этот номер в фильме «сильно урезали и наложили на него разговоры, так что он потерял свою прелесть и был еле слышен». Постанов-

щик балета Константин Сергеев возражал, ощущая несоответствие характера вальса g-moll, скорее сдержанно-страстного, «участвующим в нём лёгким стрекозам, феям и так далее». Однако, согласно воспоминаниям Миры Мендельсон-Прокофьевой, композитор «решил не уступать Сергееву, считая, что это будет хорошим финалом для первого акта» [6, 187] – и не уступил. Несомненно, в «Золушке» вальс слышен лучше; тем не менее, представить себе танцующих под эту музыку стрекоз чрезвычайно затруднительно.

Очередной иллюстрацией подхода Прокофьева к обращению с тематизмом служит музыкальный материал записных книжек. Накапливать темы, сперва пришедшие в голову отдельно от содержательной канвы какого-либо сюжета, композитор начал не позднее осени 1914 года. Материал, записанный на отдельных листах, небольших бумажных «клочках», автор со временем стал объединять на страницах книжек – специальных нотных и обычных. В результате скорость сочинения закономерно возрастала, что, разумеется, очень радовало Прокофьева, всегда старавшегося выполнять заказы в минимальные сроки. Однако здесь присутствовала и оборотная сторона: перенесение тем, обладавших «нейтральным» содержанием, внутрь конкретного музыкального повествования иногда оставляло у слушателей впечатление поверхностного, механического освоения сюжетного пространства.

Так случилось, в частности, с музыкой первой редакции «Ромео и Джульетты» – первого «большого» прокофьевского балета и одного из первых государственных заказов, сделанных композитору в СССР. «Ромео» является также первым сочинением Прокофьева, во многом собранным из подобного «ничейного», сюжетно нейтрального материала. Анализ шести записных книжек композитора позволяет установить примерное количество таких тем – 24, среди которых находятся важнейшие по смыслу в повествовании.

Понятно поэтому то недоумение, с которым встретила большая часть публики музыку «Ромео», исполненную автором на рояле 4 октября 1935 года в Бетховенском зале Большого театра и 25 января 1936-го в редакции газеты «Советское искусство». Присутствовавшие знакомились там с произведением, предназначенным для театрального представления, однако в принципе лишённым пока и визуального, и колористического наполнения. Материал не вызывал эмоционального отклика *сам по себе* – ведь немалое число музыкальных фрагментов, возникших отдельно от сюжета, при первичной фиксации вряд ли одухотворяемых, затем было скомпоновано в разделах, требовавших чувственных проявлений. При воспроизведении на рояле эти фрагменты воспринимались схематически, как «рассудочные» и «сухие» – примерно так же, как выглядели сначала на страницах набросков.

С годами, с увеличением числа заказов тенденция повторений и возвращений получала всё большее распространение в творчестве композитора. Нетрудно заметить, что в его музыке, созданной до 1935 года, повторения были единичными³, а в сочинениях «советского» периода из этой музыки воспроизведён целиком только Гавот и фрагментарно – тема Марша из «Любви к трём апельсинам» (в бальном акте «Золушки»). Второй случай – автоцитата, трактуемая в традиционном понимании, как аллюзия, знак или сувенир, – является единственным исключением в наследии Прокофьева.

Значительное увеличение числа автоцитат свидетельствует, конечно, и о резкой смене уровня музыкальной эрудиции «заказчиков». В своё время в музыку балета «Блудный сын» автор хотел включить танец «Матлот» из «Трапеции», а также тему второй «Вещи в себе» [13, 647, 649]. Дягилев с обоими повторениями «не особенно соглашался» – «Ты не замечаешь, что это два совсем различных стиля» [13, 649].

В Советской России рассуждать о подобных тонкостях стилевых отличий было явно не к месту. Диктат «нового имперского

стиля», принятого государством в качестве единственного и эталонного, во всяком случае для театральных и кантатно-ораториальных произведений, априори подразумевал возникновение масштабных опусов – в частности, не только «больших» опер, но и «больших» балетов. При отсутствии навыка их написания материалы записных книжек, как и уже готовый эффектный и развёрнутый Гавот, сильно облегчили жизнь автору. Кроме того, в условиях бытования советской культуры, где на популярность произведения оказывала важнейшее влияние не творческая конкуренция, но идеологическая ситуация и где сочинение могло не дойти до публики потому, что не понравилось «вождям», проблема выбора тематизма обретала противоречивые нюансы. И легче было опереться на то, что уже принято, чем придумывать новое, опасаясь, что оно «не пройдёт». Уникальный мелодический дар композитора таким образом попадал в обстановку, непродуктивную для развития, зато несомненно плодотворную для *распространения* уже сочинённых опусов.

Побудительные причины прокофьевских повторений и возвращений профессионалы музыки и театра на протяжении десятиков лет подразумевали в сферах стиливой чуткости автора и его эмоционального отношения к музыкальному тексту. Особенности восприятия, диктуемые в первую очередь современниками композитора, прежде всего обусловлены идеологическими причинами, неосознанным (а может быть, и осознанным) стремлением ощутить сопротивление творческой воли внешним ограничениям и запретам. Однако сам Прокофьев в период пребывания на «буржуазном Западе» привык ориентироваться прежде всего на музыкальную моду и слушательский спрос и считал естественным предугадывать его в выборе сюжетов и тем и в их передаче. Поэтому ситуации и обстоятельства, которые многим отечественным музыкантам представлялись в качестве проявлений подавления творческой индивидуальности, Прокофьев считал

скорее нормативными. Отсюда тот хладнокровный, несентиментальный и неэмоциональный подход к собственному наследию, который игнорировали все без исключения исследователи, принадлежавшие к поколению современников мастера.

Разумеется, Прокофьев и до переезда на родину прекрасно знал, как следует продвигать сценическую музыку, которая не востребована театрами. Об этом он прямо заявил Юрию Слонимскому в мае 1936-го: «„Хватит! – сказал Прокофьев и энергичным жестом словно подвёл черту. – Никаких балетов! Сделаю из „Ромео“ сюиты, и их будут играть“» [19, 10]⁴. Балет, оказавшийся в условиях более чем трёхлетнего театрального простоя, по числу парафраз занимает рубежное положение в творчестве композитора. До него каждому сценическому произведению сопутствовали одна (в восьми случаях) или две (в двух) самостоятельные авторские парафразы, «Блудному сыну», помимо Сюиты и Четвёртой симфонии, – ещё отдельные пьесы в фортепианном цикле ор. 52.

На основе музыки к «Ромео» появились четыре развёрнутые сюиты. «Золушка», что называется, «пошла сразу», однако механизм уже был запущен и апробирован: из её музыки возникли три фортепианные (ор. 95, 97, 102) и три симфонические сюиты (ор. 107–109), а также транскрипция трёх разделов для сюиты «Вальсы» (ор. 110). Появление «Сказа о каменном цветке» предполагало создание четырёх объёмных оркестровых парафраз (трёх сюит и «Уральской рапсодии»), последнюю из которых («Хозяйка медной горы» ор. 129) Прокофьев сочинить не успел.

Увеличение числа такого рода произведений в «советский» период творчества композитора в какой-то части, несомненно, обусловлено активизацией «инструментовщиков и арранжировщиков», которые, начиная с 1938 года, получали 25 % от общей суммы гонорара: «...причём арранжировщик считается соавтором», – добавлял в своём письме Прокофьеву Владимир Держановский [4, 1–1 об.].

Однако главной движущей силой этого процесса, конечно, была не столь утилитарная причина. Появление двух симфонических сюит по «Ромео и Джульетте» стало определяющим для постановочной судьбы балета, что не могло не повлечь возрастание значимости жанров парафраз как таковых в представлении самого композитора [подробнее см.: 9, 340–356]. И если создание инструментальных сюит на основе опер предполагало определённые ограничения, связанные прежде всего с переработкой певческих партий, то балетная музыка представляла полную свободу.

В сфере же определения не технической, а творческой стратегии создание парафраз по операм, балетам, другим театральным и киносочинениям попадает в поле развития одной обширной тенденции. По значению такие парафразы, разумеется, являются продуктами «сопутствующей индустрии» (подобно различным аксессуарам фирм-гигантов, производящих, например, косметику, одежду или автомобили). Тем не менее, чаще всего именно «аксессуары» помогают осуществить процесс, который в рекламе называется «быстрым завоеванием рынка⁵» – и не «целевого», а рынка вообще. Следовательно, здесь мы имеем дело со стратегией нападения, покорения как можно более обширного пространства, а в идеале – *всего* пространства бытования музыкального искусства.

Для осуществления этой амбициозной цели Прокофьев параллельно двигался двумя путями: предложения никогда ранее не исполнявшейся музыки и систематического внимания к уже известной. Повторение – имманентная черта музыкального мышления, основа музыкального синтаксиса. Прокофьев стремился к тому, чтобы публика хорошо усвоила не его имя, как таковое, а его язык, манеру и стиль; чтобы темы его, звучащие тут и там из разных, причём контрастных друг другу, сочинений, создавали самодостаточную Вселенную, погружая наш слух в ауру вроде-бы-узнаваемых, где-то-наверняка-слышанных сочетаний – то мимо-

лётно напоминающих о себе, то уходящих в хитросплетения по-новому придуманных комбинаций.

Мастерство комбинирования, присущее Прокофьеву-композитору, описано в литературе в ничуть не менее выразительных красках, чем отличавшее Прокофьева-шахматиста. Анализируя его сохранившиеся партии, эксперты сходятся в общем определении стиля как однозначно атакующего [18, 45, 58, 62, 65]. Однако шахматы – игра, являющаяся наиболее точным прообразом настоящих сражений, – невозможны без терпения и осмотристельности. Марк Тайманов, комментируя партии, проведённые Прокофьевым, отмечал также и «хладнокровный и чёткий оборонительный манёвр» в поединке с Хосе Раулем Капабланкой в мае 1914 года [18, 47]. Эту партию в сеансе одновременной игры с мастером молодой Прокофьев довёл до победы, что называется, «из защиты», когда в спокойной ситуации и при прозрачной позиции фигур Капабланка расслабился и сделал грубую ошибку. Двадцать три года спустя в единоборстве с Давидом Ойстрахом Прокофьев мог пожертвовать проходной пешкой, остановленной в шаге от поля превращения, но не стал делать этот ход, суливший дальнейший эффектный перевес, и партия завершилась вничью [18, 72].

В стратегии продвижения Прокофьевым собственной музыки произошёл явственный перелом в период работы над оперой «Война и мир». В творчестве композитора это первое сочинение для музыкального театра после «Маддалены» (1911–1913), *не отмеченное* возникновением самостоятельного авторского парафраза. Фрагменты музыки «Войны и мира» вошли в три вальса (фортепианный цикл ор. 96, № 1 и Симфоническая сюита «Вальсы», № 1 и 5) и в два выпуска арий и хоров, скомпонованных по инициативе Левона Атовмьяна (1943). На поверхностный взгляд, незаслуженно мало для огромной оперы, в которой предостаточно ярких симфонических разделов.

Процесс работы над ней свидетельствует о кардинальном пересмотре психологиче-

ской установки – стратегия нападения здесь сменяется стратегией защиты. Дело, конечно, не во внешних проявлениях, не в том, что Прокофьев прекратил, наконец, заносчиво общаться с постановщиками, дирижёрами и оркестрантами. И даже не в том, что «Война и мир» – сочинение, в котором нашли своё окончательное место автоцитаты из трёх более ранних работ⁶.

Невозможно указать точно, что именно на уровне глубинного метафизического смысла вычитал спортсмен и шахматист Прокофьев у шахматиста графа Толстого, профессионального военного, написавшего развёрнутую эпопею о возвышении и крахе шахматиста и завоевателя Наполеона Бонапарта. Однако сложно представить, что композитор не заметил в романе рассуждений, которые в разных выражениях повторяются в третьем томе, почти целиком посвящённом войне и в форме целого занимающем позицию, примерно сходную с точкой «золотого сечения».

«Хороший игрок, проигравший в шахматы, искренно убеждён, что этот проигрыш произошёл от его ошибки, и он отыскивает эту ошибку в начале своей игры, но забывает, что в каждом его шаге в продолжение всей игры были такие же ошибки...» [20, 139]. Сейчас подобные наблюдения укладываются в так называемую «теорию ошибок». Ошибался ли Наполеон, маршем проходя по России и каждый день ожидая решающего сражения или повернув на Москву вместо того, чтобы захватить столицу с укрывшимися там правительством и штабным генералитетом? Если и так, то это была системная ошибка, вытекающая из традиционных представлений полководца и в принципе западной военной науки того времени о нападениях, победах и завоеваниях государств. В ходе войны на территории России эти установки были коренным образом даже не пересмотрены, а просто отставлены.

Неоднократно писал Толстой о том, что «заманить» армию Наполеона вглубь страны вовсе не было целью Кутузова или его подчинённых. Великий французский пол-

ководец продвигался так, как считал нужным, оставляя за собой десятки километров и тщетно ожидая внятной реакции государства, которое он считал покоряемым. «Когда он перебирал в воображении всю эту странную русскую кампанию, в которой не было выиграно ни одного сраженья, в которой в два месяца не взято ни знамён, ни пушек, ни корпусов войск... страшное чувство... охватывало его...» [20, 255]. С противной же стороны «после отъезда государя из Москвы московская жизнь потекла прежним, обычным порядком, и течение этой жизни было так обычно, что трудно было вспомнить о бывших днях патриотического восторга и увлечения» [20, 183].

«Война» в границах России, по крайней мере на первых порах, показана в романе как локальное недоразумение, недостойное поколебать прочный «мир». Несмотря на то, что основная функция защиты – создавать условия для просчётов атаки, многие «ошибки» захватчиков оказались не только неучтёнными, но и незамеченными Кутузовым. А принятие решения о единственном масштабном сражении, при Бородино, стало доказательством наличия принятых представлений о «деле чести» противоборствующих сил, традиционным атрибутом «больших» военных противостояний – то есть, по существу, формальностью. Оставляя сейчас в стороне мнения современных нам историков и следуя лишь за мыслью графа Толстого, несложно прийти к выводу о том, что если бы это сражение вообще не состоялось, то французская армия всё равно нашла бы здесь свою кончину.

Сюжетному вектору активного и бесполезного движения Наполеона в романе противопоставлено внешнее бездействие русского войска, в кульминации (на Бородинском поле) оборачивающееся почвенным духовным символом – «стоянием». Он сохранён в опере, как и рассуждения Наполеона о «моей шахматной доске». «Все генералы... испытывали одинаковое чувство ужаса перед тем врагом, который, потеряв половину войска, стоял так же грозно в кон-

це, как и в начале сражения. Нравственная сила французской, атакующей армии была истощена» [20, 275; курсив Толстого. – С. П.]. «Стояние» русских на родной земле, придававшей каждому силу Ильи Муромца, в свою очередь, имеет сюжетную перверсию – остановку французов в Москве, которая прежде всего притягивала Наполеона. Это мистическое место словно было призвано лишить противника сил. Посетив, но не покорив «мать русских городов», организованная армия перестала быть таковой.

Рассредоточенные в тексте романа рассуждения Толстого о факторах, воодушевивших общественный подъём, и о «дубине народной войны» воспринимаются в качестве отголосков реального противодвижения россиян «силам двенадцати языков Европы», ворвавшимся в Россию [20, 280].

Этими словами-возгласами, с ожесточением врывающимися в сюжетное пространство оперы, Прокофьев решил начать её третью музыкальную редакцию⁷. Как известно, первая была ближе «камерному театру»: не столь масштабной и с куда более тонко прописанными характеристиками действующих лиц. Ожидаемое требование «заказчиков» усилить «героичку одическую, героичку маршалов, императоров и „светлейших“» [5, 88] Прокофьев, вопреки обыкновению, не воспринял «в штыхы».

Ещё в марте 1942 года, согласно воспоминаниям Миры Мендельсон-Прокофьевой, «...разговор зашёл о том, что Серёжа хочет купировать некоторые моменты в опере, так как его волнует её длина. Н. Я. [Мяковский] решительно возражал: „Пусть опера идёт три часа, ведь есть же такие примеры!“» [6, 92]. Между тем трёхчасовой объём «чистого» звучания приходилось ещё расширять. Композитор не отказывался от подобных предложений, принадлежавших не только Комитету по делам искусств, но и Самуилу Самосуду и Сергею Эйзенштейну. В результате были дописаны Эпиграф и две картины целиком («Бал» и «Фили»), семь завершённых номеров разной величины и значимости⁸, многие разделы расширены за счёт

вставок «новой» музыки или повторов уже имевшегося в опере материала. Прокофьев активно возражал лишь против замены финала, однако в конце концов осуществил и её. В итоге общий объём музыки вырос примерно на треть, что не идёт ни в какое сравнение с размером первоначально сделанных автором купюр. Помимо всего этого, эпизоды, не вошедшие в тексты опубликованных редакций, Прокофьев также сохранил среди своих документов.

Чем глубже погружался он в атмосферу описываемых событий, тем меньше у него оставалось желания что-либо сокращать. Вторая сценическая редакция «Войны и мира» – единственная русская опера, в оригинале рассчитанная на двухвечерний спектакль⁹, и единственная опера Прокофьева, столь густо заселённая персонажами, массами, событиями и временами. Это сочинение объединяет приметы исторической драмы, военного эпоса с батальными сценами, бытописательного полотна и «лирической оперы». Иными словами, в рамках одного сценического жанра здесь совмещено несколько.

5 декабря 1948 года Прокофьев по необходимости составил план одновечернего исполнения «Войны и мира», десятилетием позднее опубликованный в издании партитуры. Однако в разговорах с Борисом Покровским [11, 115] и с Анатолием Ведерниковым [3, 116] композитор подчёркивал, что ему уже «всё равно», как именно будет поставлена опера.

Точка зрения, совершенно не свойственная Прокофьеву. Его педантизм хорошо известен и может служить отправным пунктом для уяснения разграничений, свидетельствующих о нюансах отношения композитора к различного рода переделкам своих сочинений. Животрепещущая проблема «последней авторской воли», неизбежно возникающая перед любым постановщиком или реставратором любого произведения, имеющего разные версии, в «случаях» Прокофьева, как правило, решалась им самостоятельно.

Не сохранён в первоначальном виде материал балета «Ала и Лоллий» и первой редакции «Маддалены», до сих пор неизвестно местонахождение музыки к «Трапедии», а первая редакция «Огненного Ангела» в ряде разделов не дописана и почти не инструментована¹⁰.

Однако есть и иные, более многочисленные примеры. Разграничены две редакции «Сказки о шуте», «Игрока», «Классической» и Четвёртой симфоний; «Золушка» и «Сказ о каменном цветке» были поставлены в Кировском (ныне Мариинском) театре в авторских редакциях оркестровки, а в Большом театре – с добавлениями Бориса Погребова; наконец, и многострадальный «Ромео» предназначался автором для долгой жизни в двух редакциях – «зарубежной» и «отечественной» [подробнее см.: 8, 77–78, 140–141].

Отказавшись принимать решение о «канонизации» авторского текста «Войны и мира», Прокофьев занял принципиально иную позицию. С одной стороны, «одновременный» компромисс, «...как сам он не раз говорил, не то, что хотя бы с относительной полнотой воплощало его замысел» [17, 152]. С другой – корпус рукописей, оставленных Прокофьевым без окончательных указаний на цельную структуру приемлемого для автора спектакля, не складывается и не может сложиться в опус в традиционном понимании слова. Скорее, это безграничное и многомерное пространство идеального представления, воплотившего изменения стиля Прокофьева в процессе освоения большого реалистического сюжета. Туда никто никого не заманивает, но вошедший «с войной» вряд ли выйдет обратно «с миром», и потому до сих пор остаётся открытым вопрос адекватного сценического воплощения оперы – представления, которое, осуществившись, окажется самодостаточной Вселенной без дополняющих объёмных парафраз и потому не станет нуждаться в их поддержке.

«Взять крепость не трудно, трудно кампанию выиграть. А для этого не нужно штурмовать и атаковать, а нужно *терпение и время*» [20, 182; курсив Толстого. – С. П.].

Прокофьев, немало претерпевший на родине от произвола чиновников, критики и коллег, отметил стратегию отношения к «Войне и миру» упорным «стоянием». Он не увидел премьеры спектакля целиком. Однако, пожертвовав многими «проходными фигурами», не разграничив чётко варианты огромного полотна (как он это прекрасно умел делать в других случаях), он выиграл у Вечности, оставив потомков перед загадкой идеального представления. «Большое количество редакций оперы вызывает в литературе разночтения», – констатирует Мария Курдюмова [5, 7]. Ещё бы! В настоящее время в мире имеется лишь несколько специалистов, которых можно назвать разобравшимися в текстологии этих редакций. И в такой ситуации музыкальная наука и практика пока находятся в положении завоевателей, близком позиции французов, побеждённых в России в 1812 году.

Однако любые стратегии, как правило, диктуются не только личной инициативой стратега, но и привходящими обстоятельствами. Не подлежит сомнению, что возрастание в СССР идеологического давления на культурную политику стало определяющим фактором и для биографии Прокофьева. Присущее его мышлению уникальное мастерство комбинирования с годами превратилось из творческой игры в средство выживания. «Повесть о настоящем человеке» – первое прокофьевское произведение, работа над которым началась даже не с перелистывания записных книжек в поисках подходящих тем, а с обращения к изданным текстам¹¹. Стратегия нападения, по-видимому, вследствие испытанных ранее психологических потрясений, сработала здесь ещё до сочинения собственно музыки, впрочем, достаточно быстро обернувшись своей противоположностью. Симфоническую сюиту на материале оперы Прокофьев задумал не позднее ноября 1947 года [14, 17 об.] – естественно, до Постановления 1948-го. В сюиту должен был войти материал не менее чем 12 номеров, однако она остаётся единственным парафразом композитора,

который он не написал – и отнюдь не потому, что не успел.

В отличие от «Войны и мира» и «Повести о настоящем человеке», балет «Сказ о каменном цветке» стал успешным с первого прослушивания в Большом театре¹². Тёплый приём открыл у стареющего, измученного мастера второе дыхание. Уже в сентябре 1949-го он начал размышлять над сюжетом для следующего балетного полотна. К этому времени, ещё до завершения оркестровки «Каменного цветка», оформились замыслы четырёх симфонических сюит на основе его музыки, из которых создано три.

За несколько дней до кончины композитор продиктовал супруге список семи будущих сочинений¹³; из них четыре – вторые редакции давно известных текстов, в Концертино ор. 132 повторена тема центрального эпизода финала Симфонии-концерта ор. 125, и неизвестно, сколько ещё возвращений к уже прозвучавшему Прокофьев планировал в дальнейшем. Можно по-разному относиться к поздним проявлениям его собственноручно композиторского дара. Но несомненно, что молодая стремительность завоевания музыкального пространства, публики, планеты вновь посетила гения, и ушёл он непокорённым – «победил навсегда» [15, 470].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В области собственно количества парафраз с Прокофьевым (37) нетрудно конкурировать Шостаковичу (33). Однако Прокофьев сочинил либо авторизовал *все* свои прижизненныеopusы этого типа, в то время как многие сюиты на материале произведений Шостаковича самостоятельно составлялись Леоном Атовмяном (в частности, четыре балетные сюиты, Концертная сюита вальсов, сюиты из музыки многих фильмов, балет «Барышня и хулиган» и др.) и нередко даже не просматривались автором.

² Впервые на количество и характер этих автоцитат указано в статье А. В. Булычёвой [2, 197–203].

³ Два номера из музыки к балету «Трапедия» и один, неиспользованный в балете «Блудный сын», вошли затем в Дивертисмент ор. 43, о чём имеется свидетельство самого композитора [12, 184]. Поскольку это как раз тот случай, когда повторения обусловлены недоступностью для публики (в том числе и для исследователей) первоначально написанного материала, иные сведения о наличии данных автоцитат в литературе отсутствуют.

⁴ Ко времени, когда Прокофьев озвучил данное решение, две симфонические сюиты по «Ромео» давно были скомпонованы и готовы к партитурной расшифровке.

⁵ Согласно воспоминаниям Юрия Анненкова, это слово в связи с распространением своей музыки использовал сам композитор [1, 242].

⁶ Вальс «Юность I» из музыки к фильму «Лермонтов» вторично использован в картине «У Элен», материал четырёх номеров из музыки к спектаклю «Евгений Онегин» (№ 3, 8, 9, 26) – в картинах «Отрадное» и «У Элен», уже упоминавшийся тематизм хора «Ой ты, горе» из первой серии «Ивана Грозного» – в картине «Фили» второй сценической редакции.

⁷ На современном этапе специалисты различают пять музыкальных редакций «Войны и мира» и две сценические, примерно соответствующие материалу первой–второй и третьей–пятой музыкальных редакций.

⁸ В картине «Отрадное» – дуэт Сони и Наташи, в картине «Перед Бородинским сражением» – ария Кутузова «Железная грудь не боится суровости погод», в картине «Шевардинский редут» – заключительный хор русских воинов «Вступим, братцы, в смертный бой», в картине «Фили» – ария Кутузова «Величая, в солнечных лучах», в картине «Москва» – хор горожан «Пред врагом Москва своей главы не склонит», в картине «Смоленская дорога» – хор русских пленных «Братцы родимые» и материал финального апофеоза.

⁹ В конце 1891 г. Антон Рубинштейн завершил духовную оперу «Моисей», написанную в Дрездене и предназначенную для постановки там же в два вечера. Однако это сочинение вряд ли справедливо считать «русской оперой».

¹⁰ О прокофьевских редакциях см. подробнее: [16, 73–75, 230–231, 236–238].

¹¹ «Серёжа собирается включить в новую оперу... ряд своих обработок русских народных песен. Под вечер он позвал меня, сыграл их, и мы старались почувствовать, какая песня где будет на месте», – записала М. А. Мендельсон-Прокофьева 30 сентября 1947 г. [6, 309].

¹² «На мой вопрос: „Ну как, ничего прошло?“ – он ответил: „Мало сказать ничего – бли-ста-тельно!“», – записала М. А. Мендельсон-Прокофьева 24 июня 1949 г. [6, 414].

¹³ «Соч. 132 – Концертино для виолончели и оркестра, в трёх частях, соч. 133 – Концерт № 6 для двух фортепьяно и струнного оркестра, в трёх частях, соч. 134 – Соната для виолончели без сопровождения, в четырёх частях, соч. 135 – Пятая соната для фортепьяно, новая редакция, в 3-х частях, соч. 136 – Вторая симфония, новая редакция, в трёх частях, соч. 137 – Десятая соната для фортепьяно, е-moll, соч. 138 – Одиннадцатая соната для фортепьяно...». Две последние сонаты планировались как переработки тематизма двух сонатин оп. 54 [7, 373].

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков Ю. П. Алексей Ремизов и Сергей Прокофьев // Ю. П. Анненков. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Москва : Худож. лит., 1991. Т. 1. С. 215–245.
2. Булычёва А. В. Подлинная история оперы «Повесть о настоящем человеке» // С. С. Прокофьев. Письма. Воспоминания. Статьи / ред.-сост. М. П. Рахманова ; науч. ред. М. В. Есипова. Москва : Дека-ВС, 2007. С. 179–223.
3. Ведерников А. И. Статьи. Воспоминания. Москва : Композитор, 2002. 262 с.
4. Держановский В. В. Письмо от 7 июня 1938 г. Фотокопия автографа // РНММ. Ф. 33 (Прокофьев С. С.). № 342. Л. 1–1 об.
5. Курдюмова М. В. Опера С. С. Прокофьева «Война и мир» (первая редакция) : диплом. раб. / науч. рук. Н. П. Савкина. Москва : Моск. гос. консерватория, 2005. 256 с.
6. Мендельсон-Прокофьева М. А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания [1938–1950]. Дневники [1951–1967]. Москва : Композитор, 2012. 632 с.
7. Мендельсон-Прокофьева М. А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве // С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. Изд. 2-е, доп. Москва : Музгиз, 1961. С. 370–397.
8. Петухова С. А. Балет Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта» : исслед. Москва : Издат. дом «ЯСК», 2018. 344 с.
9. Петухова С. А. «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева: жизнь до отечественных премьер (по архивным документам) // С. С. Прокофьев : к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания / ред.-сост. Е. С. Власова. Москва : Композитор, 2016. С. 340–363.
10. Петухова С. А. «Свое» как «чужое», «чужое» как «свое»: автоцитаты, цитаты и компиляции у Прокофьева // Современные проблемы музыкознания : электрон. науч. изд. 2017. № 1. С. 117–135. URL: <http://gnesinsjournal.ru/archives/93> (дата обращения: 12.04.2020).
11. Покровский Б. А. Композиторы // Б. А. Покровский. Ступени профессии. Москва : ВТО, 1984.
12. Прокофьев С. С. Автобиография. Годы пребывания за границей и после возвращения на родину // С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. Изд. 2-е, доп. Москва : Музгиз, 1961. С. 163–196.
13. Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 2. 1919–1933. Paris : Serge Prokofiev estate, 2002. 894 с.
14. Прокофьев С. С. Записная книжка с записями дел, касающихся бытовых и творческих вопросов : автограф (23 ноября 1946 – 4 ноября 1947) // РГАЛИ. Ф. 1929 (Прокофьев С. С.). Оп. 2. Ед. хр. 139. 50 л. с об.
15. Рихтер С. Т. О Прокофьеве // С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. Изд. 2-е, доп. Москва : Музгиз, 1961. С. 455–470.
16. Савкина Н. П. «Огненный Ангел» С. С. Прокофьева. К истории создания. Москва : Моск. консерватория, 2015. 288 с.
17. Самосуд С. А. Встречи с Прокофьевым // Сергей Прокофьев. 1953–1963. Статьи и материалы / сост. и ред. И. В. Нестьева и Г. Я. Эдельмана. Москва : Совет. композитор, 1962. С. 109–159.
18. Святослав Ю. Р. С. С. Прокофьев и шахматы. Москва : Композитор, 2000. 96 с.
19. Слонимский Ю. И. Встречи с Прокофьевым // Музыкальная жизнь. 1960. № 5. С. 10.
20. Толстой Л. Н. Собрание сочинений. В 12 т. Т. 5. Война и мир. Т. 3. Москва : Правда, 1984. 431 с.

Svetlana A. Petukhova

Department history of music, State Institute of Art Science, Moscow, Russia.

E-mail: sapetuch@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-9476-8963

THE SEMANTICS OF REPETITION AND RETURNS IN S. PROKOFIEV'S CREATION

Abstract. The article considers one of the important features of Prokofiev's creative method: his tendency to multiply variants of the same texts. The results of auctorial repetitions and returns can be noted in three unequal areas. This is the creation of paraphrases on the basis of his own theatrical and film music, the emergence of new editions of performed and often even published works, as well as self-quotation. The search for the causes and consequences of such work on the material leads to the determination of the main creative strategies of the composer aimed at conquering maximum of cultural space with his music. From this point of view, the history of the creation of the historical epic "War and Peace" appears as a stage that marked a key turn in the Prokofiev's attitude to his legacy. It is possible that such a change is due not only to the difficulties of the composer's existence, but also to the semantic constants that distinguish the content of Leo Tolstoy's novel.

Keywords: Prokofiev; self-quotation; suites; strategies; attack; defense; "War and Peace".

For citation: Petukhova S. A. *Semantika povtoreniy i vozvrashcheniy v tvorchestve S. Prokof'eva* [The semantics of repetition and returns in S. Prokofiev's creation], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 22, pp. 6–17. (in Russ.).

REFERENCES

1. Annenkov Yu. P. *Aleksey Remizov i Sergey Prokof'ev* [Alexei Remizov and Sergei Prokofiev], Yu. P. Annenkov. *Dnevnik moikh vstrech. Tsikl tragediy*, Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1991, vol. 1, pp. 215–245. (in Russ.).
2. Bulycheva A. V. *Podlinnaya istoriya opery «Povest' o nastoyashchem cheloveke»* [The authentic history of the opera "The Story of a Real Man"], M. P. Rakhmanova (comp., ed.), M. V. Esipova (ed.), S. S. Prokof'ev. *Pis'ma. Vospominaniya. Stat'i*, Moscow, Deko-VS, 2007, pp. 179–223. (in Russ.).
3. Vedernikov A. I. *Stat'i. Vospominaniya* [Articles. Memories], Moscow, Kompozitor, 2002, 262 p. (in Russ.).
4. Derzhanovsky V. V. *Pis'mo ot 7 iyunya 1938 g. Fotokopiya avtografa* [Letter of June 7, 1938. Autograph's photocopy], RNMM, f. 33 (Prokof'ev S. S.), no. 342, sh. 1–1 the back of the sh. (in Russ.).
5. Kurdyumova M. V. *Opera S. S. Prokof'eva «Voyna i mir» (pervaya redaktsiya): diplomnaya rabota* [Prokofiev's opera "War and peace" (the first redaction): diploma work], Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2005, 256 p. (in Russ.).
6. Mendelson-Prokofieva M. A. *O Sergee Sergeeviche Prokof'ev. Vospominaniya [1938–1950]. Dnevnik [1951–1967]* [About Sergei Sergeyevich Prokofiev. Memories. Diaries], Moscow, Kompozitor, 2012, 632 p. (in Russ.).
7. Mendelson-Prokofieva M. A. *O Sergee Sergeeviche Prokof'ev* [About Sergei Sergeyevich Prokofiev], S. I. Shlifshiteyn (comp., ed.), S. S. Prokof'ev. *Materialy, dokumenty, vospominaniya*, 2nd ed., augm., Moscow, Muzgiz, 1961, pp. 370–397. (in Russ.).
8. Petukhova S. A. *Balet Sergeya Prokof'eva «Romeo i Dzhul'etta»: issledovanie* [Serge Prokofiev's ballet "Romeo and Juliet". Research], Moscow, Izdatel'skiy dom «YaSK», 2018, 344 p. (in Russ.).
9. Petukhova S. A. *«Romeo i Dzhul'etta» S. S. Prokof'eva: zhizn' do otechestvennykh prem'er (po arkhivnym dokumentam)* [Prokofiev's ballet "Romeo and Juliet": the life before russian premieres (on archival documents)], E. S. Vlasova (ed., comp.), S. S. Prokof'ev: *k 125-letiyu so dnya rozhdeniya. Pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya*, Moscow, Kompozitor, 2016, pp. 340–363. (in Russ.).
10. Petukhova S. A. *«Svoe» kak «chuzhoe», «chuzhoe» kak «svoe»: avtotsitaty, tsitaty i kompilyatsii u Prokof'eva* ["Own" as "another's", "another's" as "own": Prokofiev's autocitations, citations and compilations], *Sovremennye*

problemy muzykoznaniya : elektronnoe nauchnoe izdanie, 2017, no. 1, pp. 117–135, available at: <http://gnesinsjournal.ru/archives/93> (accessed April 12, 2020). (in Russ.).

11. Pokrovsky B. A. *Kompozitory* [Composers], B. A. Pokrovskiy. *Stupeni professii*, Moscow, VTO, 1984. (in Russ.).
12. Prokofiev S. S. *Avtobiografiya. Gody prebyvaniya za granitsej i posle vozvrashcheniya na rodinu* [Autobiography. Years of stay abroad and after returning to homeland], S. I. Shlifshteyn (comp., ed.), S. S. Prokofev. *Materialy, dokumenty, vospominaniya*, 2nd ed., augm., Moscow, Muzgiz, 1961, pp. 163–196. (in Russ.).
13. Prokofiev S. S. *Dnevnik. Ch. 2. 1919–1933* [A diary, pt. 2], Paris, Serge Prokofiev estate, 2002, 894 p. (in Russ.).
14. Prokofiev S. S. *Zapisnaya knizhka s zapisyami del, kasayushchikhsya bytovykh i tvorcheskikh voprosov : avtograf (23 noyabrya 1946 – 4 noyabrya 1947)* [Notebook with notes of cases relating to domestic and creative issues. Autograph (November 23, 1946 – November 4, 1947)], RGALI, f. 1929 (Prokof'ev S. S.), register 2, unit of storage 139, sheets 50. (in Russ.).
15. Richter S. T. *O Prokof'evе* [About Prokofiev], S. I. Shlifshteyn (comp., ed.), S. S. Prokofev. *Materialy, dokumenty, vospominaniya*, 2nd ed., augm., Moscow, Muzgiz, 1961, pp. 455–470. (in Russ.).
16. Savkina N. P. «Ognennyi Angel» S. S. Prokof'eva. *K istorii sozdaniya* [The “Fiery Angel” of Prokofiev. To the history of creation], Moscow, Moskovskaya konservatoriya, 2015, 288 p. (in Russ.).
17. Samosud S. A. *Vstrechi s Prokof'evym* [Meetings with Prokofiev], I. V. Nest'ev i G. Ya. Edel'man (comp., eds.), *Sergey Prokofev. 1953–1963. Stat'i i materialy*, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1962, pp. 109–159. (in Russ.).
18. Svyatoslav Yu. R. *S. S. Prokof'ev i shakhmaty* [S. S. Prokofiev and chess], Moscow, Kompozitor, 2000, 96 p. (in Russ.).
19. Slonimsky Yu. I. *Vstrechi s Prokof'evym* [Meetings with Prokofiev], *Muzykal'naya zhizn'*, 1960, no. 5, pp. 10. (in Russ.).
20. Tolstoy L. N. *Sobranie sochineniy. V 12 t. T. 5. Voina i mir. T. 3* [Collected works, vol. 5, War and peace, vol. 3], Moscow, Pravda, 1984, 431 p. (in Russ.).

МУЗЫКА ДЛЯ ТЕАТРА И КИНО



УДК 782

Иван Денисович Поршнеv

Студент III курса историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва, Россия).

E-mail: porshnev-music98@mail.ru. ORCID: 0000-0002-7920-1977

МУЗЫКА С. ПРОКОФЬЕВА К ДРАМЕ А. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ» В ПОСТАНОВКЕ В. МЕЙЕРХОЛЬДА

В статье рассматривается проблема творческого содружества В. Э. Мейерхольда и С. С. Прокофьева на примере совместной работы над драмой А. С. Пушкина «Борис Годунов». На основе материалов, связанных с историей создания спектакля и музыки к нему, автором исследуются особенности избранных музыкальных фрагментов, в том числе имеющих лейтмотивное значение в качестве проводников главных идей, а также некоторые концептуальные аспекты интерпретации драмы в диалоге двух Мастеров. Делается вывод о том, что «политически актуальная» постановка Мейерхольда–Прокофьева касалась запретной «территории смыслов» в идеологически насыщенной культуре советского государства второй половины 1930-х годов, что и послужило причиной запрета спектакля.

Ключевые слова: пушкинский юбилей 1930-х годов, «Борис Годунов», В. Э. Мейерхольд, С. С. Прокофьев, музыка в спектакле.

Для цитирования: Поршнеv И. Д. Музыка С. Прокофьева к драме А. Пушкина «Борис Годунов» в постановке В. Мейерхольда // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 22. – С. 18–34.

Очень хорошо, если композитор ограничится немногими мелодиями, но повторит их многократно: к концу зритель будет напевать их. Для драматического спектакля лучше сочинить немного, но ярких мелодий, чем много неярких или нелегко постигаемых.

С. С. Прокофьев¹

Первые послереволюционные годы прошли под знаком нигилистического отрицания многих художественных достижений

предшествующего времени. Подчёркнуто критическое отношение к классикам русской культуры было связано со стремлением построить принципиально новое творческое бытие, «сбросив Пушкина с корабля современности», как утверждали в своём эпатажном манифесте «Пощёчина общественному вкусу» его задиристые авторы. Однако в середине 1930-х годов в культурной политике СССР произошли кардинальные изменения. Удивительно кстати подоспела дата 100-летия со дня смерти А. С. Пушкина, и с 1934-го, года издания постановления политбюро

«Об учреждении Всесоюзного Пушкинского Комитета в связи с[о] столетием со дня смерти А. С. Пушкина», и повсеместного начала подготовки всенародного празднования юбилейной даты великого поэта, его имя становится путеводной звездой в художественной жизни страны.

Не остался в стороне от этого процесса Сергей Прокофьев – наследие композитора, связанное с творчеством А. С. Пушкина, представлено немногочисленными образцами, но все они (кроме спектакля А. Таирова «Египетские ночи» с музыкой Прокофьева, 1934) были созданы в 1936 году. Это три романа ор. 73, музыка к кинофильму «Пиковая дама», музыка к спектаклям – «Евгений Онегин» и «Борис Годунов». Последний должен был стать откликом Театра им. В. С. Мейерхольда на торжества пушкинского юбилея. Однако судьба распорядилась так, что ни одна из задуманных постановок так и не была осуществлена...

«В 1936 году начали готовиться... к 100-летию со дня смерти Пушкина. В связи с последним я взялся написать музыку к драматическим постановкам „Евгения Онегина“ и „Бориса Годунова“ и к фильму „Пиковая дама“. <...> Но всем трём пушкинским вещам не повезло, и их постановка не состоялась. Музыка моя лежала долгое время, а затем стала постепенно рассасываться в другие сочинения. Реальным откликом на пушкинское столетие оказались только три романа, opus 73» [26, 196].

Общеизвестны примеры творческого взаимодействия великих новаторов в сфере искусства – В. Э. Мейерхольда и С. С. Прокофьева. В творческом диалоге двух мастеров одним из наиболее проблематичных проектов стал «Борис Годунов». История постановки 1936–1937 годов своими истоками уходит к началу творческого пути Мейерхольда. Этот спектакль должен был вместить в себя весь накопленный режиссёром опыт, стать квинтэссенцией его многообразных достижений и отразить

его оригинальное авторское видение пушкинского шедевра. В решении столь грандиозных задач музыка, созданная Прокофьевым, должна была играть важнейшую роль.

Существуют два различных издания музыки С. С. Прокофьева к драматическому спектаклю «Борис Годунов»². Первое – «Музыка к спектаклям „Борис Годунов“ А. Пушкина и „Гамлет“ В. Шекспира (партитура и клавиш)»³ – подготовлено музыковедом Е. Л. Даттель и вышло в свет в 1973 году в издательстве «Советский композитор». Второе – «Музыкально-драматическая композиция по трагедии А. С. Пушкина „Борис Годунов“»⁴ – издано там же десять лет спустя. На этот раз Е. Л. Даттель привлекла к сотрудничеству одного из выдающихся исследователей пушкинского творчества В. С. Непомнящего.

Судьба музыки к спектаклю тесно связана с изменениями общественной атмосферы в стране. Впервые некоторые номера партитуры прозвучали в 1957-м, через год после исторического XX съезда ЦК КПСС, в спектакле «Борис Годунов», который был подготовлен Центральным Детским Театром⁵. Через три года музыка исполнена по радио под управлением А. И. Фролова. Три номера⁶ также были включены в составленную Г. Н. Рождественским сюиту «Пушкиниана», премьера которой состоялась 6 января 1961 года в Большом зале МГК им. П. И. Чайковского. Впоследствии запись сюиты осуществлена Оркестром Ленинградского радио. В 1970-м отдельные номера использовал А. В. Эфрос в телевизионной постановке «Борис Годунов»⁷. Наконец в 1975 году в Перми Н. Н. Боярчиков поставил одноактный балет «Царь Борис» на музыку С. Прокофьева⁸, а спустя три года в Малом оперном театре (г. Ленинград) он же осуществил премьеру хореографической трагедии «Царь Борис»⁹. Единственная полная запись музыки к спектаклю сделана М. В. Юровским в Берлине в 2002 году¹⁰. В Америке «Борис Годунов» прозвучал 12, 13, и 14 апреля 2007 года в Принстонском университете (штат Нью-

Джерси) в рамках трёхдневной научной конференции, посвящённой С. С. Прокофьеву¹¹. В год 120-летнего юбилея Прокофьева – 3 декабря 2011 года – в Государственной Академической Капелле Санкт-Петербурга под руководством В. А. Чернушенко состоялась уникальная премьера музыкально-драматического представления «Борис Годунов», прообразом которого стала неосуществлённая постановка Мейерхольда – Прокофьева¹². 11 июня 2013 года в Концертном зале им. П. И. Чайковского в рамках цикла просветительских концертов «Истории с оркестром» под управлением В. М. Юровского состоялась премьера театрализованного представления «Воспоминание о неосуществлённом спектакле», в котором прозвучала музыка к «Борису Годунову»¹³.

Как видим, общественный интерес к совместному неосуществлённому проекту двух великих русских художников со временем лишь возрастает. Наша задача заключается в том, чтобы выделить один из многих предполагаемых аспектов его исследования.

Основываясь на сохранившихся комментариях Прокофьева и Мейерхольда о расположении музыки в спектакле, мы предлагаем условно разделить все двадцать четыре номера партитуры на несколько смысловых групп:

1. Батальные фрагменты, связанные со сценой «Битва» (XVII. «Равнина близ Новгорода-Северского» – «Битва» № 16–19¹⁴);

2. «Польский акт» (XIII. «Замок воеводы Мнишка в Самборе» – «Reverì» № 9, «Полонез» № 10, «Мазурка» № 11) и музыкальная характеристика Самозванца (XIV. «Ночь. Сад. Фонтан» – «Scherzando» № 12, «Amoroso» № 13, «Самозванец у фонтана» № 14 и «Самозванец в саду» № 15);

3. Галерея русских образов («Первая и вторая песни Мисаила и Варлаама» № 1–2, «Хор пьяных бояр» № 7, «Песня Ксении» № 8, «Песня Юродивого» № 20, «Песня нищих слепцов» № 21, хоры «Народ» № 22–24);

4. Музыкальные номера, выполняющие функции лейтмотивов в спектакле и

характеризующие Бориса Годунова и Самозванца («Песня одинокого путника» № 3, «Песни одиночества» № 4–6).

Остановимся на анализе нескольких музыкальных фрагментов и лишь в конце подчёркнём одну из концептуальных составляющих спектакля.

Сцена «Битва» (XVII. «Равнина близ Новгорода-Северского») охарактеризована следующей репликой В. Э. Мейерхольда:

«Вот вы сегодня слушаете, как Прокофьеву удалась сцена битвы. Почему ему это удалось? Потому что он подошёл к раскрытию этой сцены с пушкинской наивностью. Он себе сказал: что такое бой в этой сцене? Это группа западноевропейских войск, предводительствуемая Григорием, и группа азиатских войск, предводительствуемая Борисом Годуновым и немцами. И вот этот бой он показал с наивностью. Тогда понятна сцена разговора Розена, Маржарета и русских. Это какофония трёх языков: русского, немецкого и французского. И в музыке Прокофьев даёт какофонию. Эта удача получается от наивности. Фразы получились замечательные» [7, 248].

В этом высказывании чувствуется удовлетворённость данным музыкальным фрагментом. Вероятно, музыка здесь абсолютно совпала с видением постановщика. Мейерхольд трижды подчёркивает наивный характер сцены. И действительно, музыке «Битвы» присуща некоторая игрушечность, марионеточность. Это заставляет думать, что всё действие в картине XVII должно быть выдержано в духе ярмарочного «театра представления».

«Надо идти на то, чтобы публика здесь ничего не поняла, а музыкально – публика примет такой ералаш войны, где имеется много наёмных войск» [7, 291].

Выразительность яркой батальной сцены (**№ 16**) достигается полилогом взаимодействующих между собой музыкальных эпизодов. Можно говорить о «полифонии

The musical score for Example 1 is written for four parts: 2 Trombe (Trumpets), 2 Tromboni e Tuba (Trombones and Tuba), and Tamburo militare (Military Drum). The tempo is marked as 144. The key signature has two flats. The music is marked *mf*. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 1. The first system consists of four measures. The second system also consists of four measures. The music is characterized by a strong, rhythmic pulse, with the drum part playing a steady, accented pattern. The brass parts play a series of chords and intervals, creating a powerful, marching sound.

пластов»¹⁵. Развитие достигается постепенным увеличением музыкального материала, который контрастен по тематизму, тембровому составу, темпам и другим элементам. Более конкретную характеристику можно дать, опираясь на комплекс средств музыкальной выразительности каждого фрагмента.

Образ поляков («Европейский оркестр») представлен в жанре механистичного марша. Энергичная угловатая мелодия в любимой, удобной для медных духовых, «военной» тональности (B-dur) поручена двум трубам, которые играют преимущественно

в терцию с вкраплением интервалов квинты, квинты и сексты. Она звучит на фоне повторяющейся гармонической формулы у двух тромбонистов и тубы, которые играют в октаву с нижней терцией от I к V ступени в нисходящем движении, в упругом ритмическом сопровождении военного барабана. Остинатная формула вызывает ассоциацию с жанром эстрадных куплетов, что соотносится с восприятием этой музыки как «наивной» по словам режиссёра. Штриховая палитра, сочетающая акценты и staccato, динамика *mf*, чеканный четырёхдольный метр, пунктирный ритм и изложение темы в фор-

ме квадратного периода подчёркивают жанровую составляющую номера. Характеризуя материал, нужно упомянуть об элементах гротеска в этой бравой музыке – преувеличенно быстрый для настоящего марша темп; отсутствие гармонических смен, когда все выстраивающиеся аккордовые вертикали фактически являются результатом сложной остиной фигуры одной единственной, словно застывшей, гармонии – тоники, её своеобразной гетерофонной разработкой; угловатый мелодический рисунок, сочетающий в себе многочисленные скачки на различные интервалы (кварты, квинты и сексты), движение по звукам аккордов и поступенное движение; и резкая смена длительностей в т. 3–4, с подчёркнутой остановкой на вспомогательной вводнотоновой терции к III–V ступеням, в которой появляется #IV ступень («лидийская кварта») характерная для музыки Прокофьева, связанной с военными образами. На протяжении всей сцены битвы (№ 16–18) тематизм «Европейского оркестра» практически не изменяется, однако авторские ремарки связывают музыку со сценическим действием – это и приближающаяся победа в первой битве (ремарка: «ближе, победно» [28, 47]); и появление в конце № 16 Маржерета и Розена; и вторая битва (ремарка: «Битва разгорается вновь» [28, 54]), в которой определяется исход сражения («Когда наконец, западноевропейская музыка начнёт явно одерживать верх, зазвучит текст» [20, 398]).

Развитие сцены начинается с появлением нового тематического материала. Образ русского войска («Азиатский оркестр» – «сборная рать Бориса, которая идёт в бой с воплем» [цит. по: 34, 103]) ярко контрастен предыдущему. Изменения заметны на всех уровнях музыкальной выразительности. Тема «Азиатского оркестра» состоит из двух контрастных элементов:

Первый элемент (проводится дважды в т. 9–12) – на фоне «страшного» остиной квартаккорда (b-e¹-a¹ – тритон + кварта) у четырёх валторн с сурдинами с тритоном в основе («лидийская кварта» от **b**), кото-

рый в сочетании со звучанием тарелок дает почти сонорный эффект звукового пятна, звучит дублированная секундами мелодическая фраза у двух труб, изображающая крики, звон мечей и лязг сабель. Звучание медных духовых сопровождают барабан, который играет дробь на **ff**, и удары тарелок. Отсутствие сильных долей и появление синкоп в мелодии способствует появлению ощущения дезорганизованности и разлада.

Второй элемент (т. 13–14) завершает дикую, необузданную тему азиатов – грозный унисон валторн и тубы с сурдинами, движущийся по звукам развёрнутого уменьшенного секстаккорда (g-e-b-g) в нижнем регистре, сопровождается ударами большого барабана и там-тама.

Тема «Азиатского оркестра» вступает в противодействие с темой «Европейского оркестра». Отличия выявляются на многих уровнях – в интонационно-мелодической природе образа, ритмической организации, трактовке формы (тема «Азиатского оркестра» представляет собой структуру из трёх фраз, где в т. 9–12 – первая фраза, повторенная дважды, т. 13–14 – вторая заключительная фраза), использовании гармонических и фактурных средств. Если в теме поляков была важна мелодическая составляющая, чёткость ритма, замкнутость формы и жанровое оформление, то в теме русских главным становится преобладание характера звучания над выразительностью отдельных элементов музыкального языка. Ремарки Прокофьева связаны с происходящим на сцене – первое появление русских войск «сопровождается дикими криками» [28, 48]; слова А. С. Пушкина («Здесь должно быть несколько человек, не менее двенадцати, и все они кричат: „Беда, беда! Царевич! Ляхи!“»), помещённые в партитуру, отражают настроение воинов; а последняя ремарка «Русские снова бегут» [28, 59] означает поражение рати Годунова...

«Все указанные музыкальные моменты могут быть очень коротки. В отношении их длительности мы всецело полагаемся на Ваше чувство времени» [20, 398].

Пример 2

№ 16, т. 8/4=9/1-14¹⁶

Poco più mosso (Сопровождается диалог криками)
♩=160

2 Trombe
4 Corni
Tuba
Tamburino
Piatti
Cassa
Tam-tam

con sord.
I II con sord.
III con sord.
IV senza sord.
con sord.
ff
f
ff
ff
ff

Схема 1

ЕВРОПЕЙСКИЙ ОРКЕСТР	АЗИАТСКИЙ ОРКЕСТР	НЕМЕЦКИЙ ОРКЕСТР
Духовые инструменты (медные и деревянные)		
2 Trombe	2 Trombe	2 Piccoli
2 Tromboni	4 Corni	Corno
Tuba	Tuba	
Ударные инструменты		
Tamburo militare	Tamburino	Павловский барабан
	Piatti	
	Cassa	
	Tam-tam	

«Каждый воевода имел свой собственный набат или большие медные барабаны, которые возились на лошадях; у каждого воеводы таких барабанов 10 или 12, столько же труб и несколько бубнов; при звуке всех этих инструментов начинается битва, но один барабан назначен бить отступление» [32, 404].

Своеобразная хаотичность звучания ставит под сомнение, разрушает размеренность первой темы, сбивает её с установившегося хода. Создаётся яркий визуальный образ столкновения противников, тактика которых базируется на абсолютно различной стратегии боя. У одних – сплочённость и порядок, у других – неожиданность яростной атаки.

$\text{♩} = 144$ Немцы входят. (остановить музыку, где понадобится)

2 Piccoli

Corno

Павловский барабан (Tamburo rullante)

Выразительное звучание достигается тембровым диалогом двух оркестров. Если в музыке «более стройного, более культурного» [28, 398] «Европейского оркестра» слышно слаженное звучание инструментов военного духового ансамбля, то в музыке «возбуждающего к бою, дурманящего» [28, 398] «Азиатского оркестра», при помощи оригинального тембрового состава, намеренно подчёркиваются скифские и варварские черты.

«В „Борисе Годунове“ Прокофьев изобрёл и охотно применил свой „театр оркестров“» [14, 300].

Музыкальный фрагмент, характеризующий образ поляков, Прокофьев впоследствии использует в сцене №7 из III действия «Семёна Котко», который был создан

в 1939 году¹⁷. Авторская ремарка: «Приближается немецкий отряд»¹⁸, сопровождающая эпизод в опере, фактически, оказывается уместной и в контексте рассматриваемой сцены битвы из «Бориса Годунова».

«Когда входят немцы – это должно быть смешно. Поэтому хочется иметь для этого момента очень смешную музыку, звучащую специфически по-немецки, с комической инструментовкой (например, флейта-пикколо с барабаном)» [28, 398].

Экспозицией нового образа становится №17 – фрагмент, характеризующий немецкие войска, близкий образу поляков. Бойкая и незамысловатая мелодия, сочетающая в себе поступенное движение, опевания и скачки, звучит у двух флейт-пикколо

на фоне угловатого подголоска валторны и энергичного *ostinato* малого барабана. Тональность F-dur, близкая «военному» B-dur; широкая штриховая палитра – многочисленные акценты, *staccato*, интонационные лиги; динамика *f*; чеканный четырёхдольный метр; изложение темы в форме квадратного периода указывают на жанровое решение номера – марш. Гротесковая марионеточность образа подчёркивается особенностями мелодической линии; преувеличенно быстрым для марша темпом; выразительными интонационными переключками (появившаяся тирата у валторны в нижнем регистре – т. 1, затем звучит у флейт-пикколо в верхнем – т. 4); и, особенно, регистровым контрастом в оригинальном тембровом решении, благодаря которому создаётся воздушность между фактурными планами. Появление немцев связано с ремаркой А. С. Пушкина помещённой в партитуру: «Входят немцы» [28, 51]. На фоне музыки звучат реплики Маржарета, который «говорит по-французски с русским акцентом» [7, 291], и Розена и происходит построение, а после команды «Marsch!», отряд со словами «Hilf Gott!» (в партитуре: «Немцы уходят» [28, 52]) покидает поле битвы...

«Розена надо загримировать белым. Это смешно. Он почти весь закрыт кольчугой. Это хорошо. Он будет по-немецки говорить с акцентом» [7, 291].

«Значение инструментального театра, ведущего осмысленно-осознанный тембровый комментарий к образу того или иного действующего лица, в работах Мейерхольда – Прокофьева переоценить трудно» [14, 300; курсив автора. – И. П.].

Возникают аллюзии с номерами из опер «Кармен» Ж. Бизе и «Пиковая дама» П. И. Чайковского, где наивный характер музыки, также использующей флейту-пикколо, является прямой характеристикой образа детей. Но если Бизе и Чайковский имели конкретную цель – изобразить игрушечное шествие ребят, подражающих взрослым солдатам, то в музыке Прокофьева очень ярко проглядывают черты сарказма и насмешки над всем происходящим действием, тем самым подтверждая возможность решения этой сцены в духе «театра представления». Возникает ощущение не настоящих военных действий, а, своего рода, детской игры в войну.

В №18 взаимодействуют все три оркестра – немецкий, европейский и азиатский, но после ухода немецкого отряда, «сражаются» только два последних. Фактически это «повтор музыки первого сражения» [20, 398]. Наложение звучания извне придаёт сцене наивно-марионеточный характер, ещё раз подчёркивая драматургическую направленность действия. Эпизод построен

Схема 2. Взаимодействие эпизодов на протяжении № 16–18

ОРКЕСТР	ЕВРОПЕЙСКИЙ ОРКЕСТР								АЗИАТСКИЙ ОРКЕСТР								НЕМЦЫ							
Цвет в схеме																								
Тональ-ность	B-dur								—								F-dur							
Темп	144								160								144							
Сцена №	16								17	18														
Номер тактов	1	8/4 9/1	15	20	30	29/3 30/1	34	36	52	70	76	77/4 78/1	84	86	91	92	94	100/3 101/1	105	107- 114				
Графиче-ская схема сцены																								

на полифоническом сочетании индивидуализированных тематических комплексов. Зрительная выразительность позволяет говорить о кинематографическом принципе кадрового монтажа, который реализован в музыкальной форме (наслоение планов, переключение точки зрения, смена кадров).

Другая группа музыкальных номеров – четыре вокализа с названиями «Песня одинокого путника» (№ 3) и «Песни одиночества» (№ 4–6), которые заслуживают особого внимания. С. С. Прокофьев последовал просьбе режиссёра и создал невероятно экспрессивные, драматичные и скорбные вокальные номера.

Сохранились высказывания Мейерхольда, проясняющие его намерения:

«Мне очень хотелось бы иметь 4–5 запасных песен, которые я мог бы рассыпать по всему спектаклю, повторяя их там, где это будет нужно. Желательно, чтобы 1–2 из них носили восточный характер, а 2–3 – великорусский. Основная тема этих песен грусть, печаль одинокого человека, затерявшегося среди путей и дорог, среди необозримых полей и лесов» [20, 393].

Основываясь на изученных планах спектакля, нетрудно догадаться, что данная музыка должна была появляться в важнейших сценах, связанных с Борисом Годуновым и (или) Самозванцем. Именно благодаря музыке можно почувствовать всю глубину переживаний, все грани психологического состояния названных героев.

Мейерхольд говорил следующее: «Самая трудная роль в пьесе – это роль Бориса Годунова, потому что Бориса Годунова очень легко сыграть скучно... У Бориса одна определённая линия» [7, 239]. Царю отведена исключительная роль в драме.

Его образ – в эпицентре всех событий, от его решений и высказываний зависит не только его судьба, но и судьба всего народа.

Нетрудно заметить связь между Борисом и Гришкой Отрепьевым. Общая главная цель их жизни – достижение власти, и если один уже обрел её путем устранения конкурентов и непосредственно наследника престола (согласно версии Н. М. Карамзина), то другой только находится к ней на пути, не имея на то никаких законных оснований. И здесь видится пересечение их сюжетных линий. Музыкально это пересечение происходит в сближении *ко с в е н н ы х*¹⁹ характеристик персонажей через «Песни одиночества» и «Песню одинокого путника».

«Песня одиночества» № 5 передаёт глубокие внутренние чувства, которые Борис не может поведать никому, опасаясь остаться преданным или уничтоженным своими врагами. Мелодия песни состоит из четырёх фраз. В первой и второй фразах (*d-es-gis* (нотированная как *as*)-*es-d-a*, вторая фраза является точным повтором первой, т. 1–3) обыгрываются II и IV ступени, образующие интервал увеличенной терции, лада минорного наклонения с основным тоном *d*. Композитор намеренно очерчивает грани хроматического интервала между II и IV ступенями, который впоследствии (сначала в т. 2, затем в т. 3) «пунктирно», через цезуру, разрешается в основную квинту лада (*d-a*). Трёхступенный звукоряд в рамках тритона (*d-es-gis/(as)-es-d*), с расположенными внутри восходящим и нисходящим ходами на малую секунду, является интонационным ядром. Мелодии третьей и четвёртой фраз расположены внутри трихордов в объёме чистой кварты (между V–I и III–VI ступенями, соответственно). Они буквально «прорастают» из тематического ядра и являются производными вариантами первой фразы – мелодическая линия третьей фразы (*d'-a-cis'-d'-cis'-a*, повторяется дважды в т. 3–4) отчасти является зеркальным отражением тематического ядра, а мелодическая линия четвёртой фразы (*b-a-f*, повторяется трижды в т. 4–6) представляет собой «усечённый» вариант такого зеркального отражения. Финальной точкой становится центральный устой – звук *d* (I ступень), оста-



новка на котором завершает мелодию. Если «собрать» весь звукоряд мелодии (*d-es-f-gis* (нотированный как *as*)–*a-b-cis¹-d¹*), то очерчивается оригинальный гемимольный²⁰ лад со структурой *d¹-2-3-1-1-3-1* (две увеличенные секунды между III–IV и VI–VII ступенями), используемый в песне. Все образующиеся хроматические интервалы лишь усиливают тяготения в остов лада – квинтоктаву (*d-a-d¹*).

Однако именно ярко выраженная централизованность одноголосного (!) музыкального фрагмента заставляет думать о том, что композитор при сочинении мыслит тонально, и все используемые ладовые средства можно трактовать с точки зрения функциональных взаимоотношений внутри хроматической тональности (*d-moll*). В таком случае, в первой и во второй фразе обыгрывается кварта *es–as*, обозначающая квинтовый и основной тоны гармонии тритонового соотношения (тритонанты – *as-moll*) по отношению к тонике (*d-moll*). В третьей фразе мелодия очерчивает нижнюю терцию трезвучия доминанты (*a–cis¹* в подразумеваемом аккорде *A-dur*) с верхним вспомогательным звуком (*d¹*), а в четвёртой – верхнюю терцию аккорда тоники (*f–a*), также с верхним вспомогательным звуком (*b*). Тогда функциональный ряд выглядит следующим образом: **I** (т. 1–3) – **D** (т. 3–4) – **T** (т. 4–6).

Интонационно-тематическое родство материала при различном тесситурном положении фраз, господствующий принцип *ostinato* как в мелодической линии, так и в несколько варьированном ритмическом оформлении раскрывают грани одного состояния – смятение, скорбь и отчаяние. Словно одна

навязчивая и невероятно тягостная мысль, не дающая покоя и неоднократно повторенная, тревожит душу Бориса...

«Все сцены с Борисом Мейерхольд репетировал как-то особенно осторожно и бережно... В. Э. [Мейерхольд] показывал Боголюбову (Н. И. – одному из актёров, репетировавших роль Царя. – И. П.), как Борис машинально начинает раскачиваться, когда он растерян или расстроен» [8, 174].

Если первая «заунывно-пронзительная» [28, 83] песня оставляла хоть какой-нибудь след надежды в сознании слушателя, то вторая («Песня одиночества» № 6, Пример 2) закрепляет атмосферу мрака. Драматург А. К. Гладков, работавший в 1936–1937 годах в Театре Мейерхольда, вспоминал: «Когда В. Э. [Мейерхольд] напел написанную Прокофьевым мелодию песенки, играемой на дудочке калмыком, тогда стало ясно, что в таком решении запетый и заигранный монолог зазвучит с потрясающей свежестью и правдой...»²¹ [8, 178].

Образное наполнение песни создаётся с помощью множества выразительных средств. Особенности строения мелодической линии; прихотливая ритмика с использованием пунктирного ритма и мягких синкоп, характерных для восточной музыки; господствующие плачевые интонации подчёркивают полное отчаяния и безысходности душевное состояние Бориса. Мелодия состоит из трёх фраз. В первых двух фразе очерчивается звукоряд в диапазоне уменьшённой кварты (*eis–a*) с устоем *fis* (I сту-

пень). Как и в предыдущей песне, мелодия первой фразы является интонационно-тематическим ядром для следующих фраз – нисходящие и восходящие секундовые ходы характерны для всей мелодической линии, ход на малую терцию в т. 1 появляется в кульминационной третьей фразе (т. 7–8), а используемая в первой краска $\flat$ II («фригийской») ступени обнаруживает себя в т. 9–10. Наибольшее выразительное значение в обеих фразах имеют ходы на малую секунду, подчеркнутые пунктирным ритмом, и нисходящее никнувшее движение от звука *a* к *eis*, экспонирующее звукоряды. Эмоциональный всплеск происходит в третьей фразе – после начального хода *eis*–*fis* достигаются звуки *cis*¹ и *d*¹; мелодия словно вырывается на новую высоту, и в т. 8–9 достигается мелодическая вершина – кульминационный звук *e*¹, который повторяется восемь (!) раз подряд и специально отмечен выставленными Прокофьевым градациями динамики (*crescendo*–*forte*–*diminuendo*–*piano*) и нюансировки (интонационные лиги и *tenuto*).

В третьей фразе обобщаются все использованные в первых двух средства. Многократные повторения и окончание мелодии на звуке *cis*¹ позволяют говорить о модуляции устоя в конце песни. Композитор индивидуализирует ладовое наклонение мелодии. В звукоряде с первоначальным устоем *fis* и конечным устоем *cis* (*eis*–*fis*–*g*/*gis*–*h*–*cis*¹–*d*¹–*e*¹) сочетаются $\flat$ II ступень (*g*), характерная для фригийского лада, натуральная II ступень (*gis*) и $\sharp$ VII (*eis*), типичные для

гармонического минора (*fis*–*moll*). В созданном Прокофьевым оригинальном ладе происходит смешение диатонических полихордов разных ладовых систем при едином устое, которое можно обозначить термином *миксодиатоника*²².

Также, рассматриваемый звукоряд можно понимать как автономное самостоятельное образование – семиступенный лад с вариантной ступенью в объеме уменьшенной октавы. В таком случае в первых двух фразах очерчивается терцовый тетрахорд²³ в объеме уменьшенной кварты (*eis* – *a*) с вариантной структурой (в первой фразе – *eis*^{1,2}, во второй – *eis*^{1,2,1}). В третьей фразе объем «рамочных», краевых ступеней звукоряда «расширяется» до уменьшенной октавы (*eis*–*e*¹) с оригинальной структурой (*eis*^{1,2,1,2}), включающей в себя скачок между звуками основной квинты (*fis*–*cis*). Согласно систематике Ю. Н. Холопова, лад, созданный Прокофьевым, можно отнести к одному из вариантов типов так называемых «ладов Шостаковича», встречающихся у композиторов XX века. Если звукоряды первых двух фраз с точностью классифицируются как терцовые тетрахорды, то звукоряд третьей фразы складывается из двух ячеек – характерной «частицы» предыдущих фраз (*eis*–*fis*) и новым элементом – диатонической ячейкой (трихорд *cis*¹–*d*¹–*e*¹). «Собранный» звукоряд лада (*eis*–*fis*–*g*/*gis*–*h*–*cis*¹–*d*¹–*e*¹) в таком случае является неполноступенным суперминорным ладом с центральным тоном *fis*, который складывается из одного варианта «ладов Шостаковича» (терцовый тетрахорд,

Пример 5

«Песня одиночества» № 6

Largo ♩ = 48

Basso solo

описанный выше) и диатонической ячейки фригийского лада, построенной на его квинтовом тоне *cis* (*cis*¹-*d*¹-*e*¹; тем самым фригийский трихорд на I ступени отражается квинтой выше – от V ступени, которая становится заключительным устоем мелодии).

Ощущение смятения и неразрешённости терзаний Бориса усиливается с каждой нотой и достигает своего апогея в самом конце, на финальном звуке...

Две песни «в восточном стиле» [34, 102] имеют множество идентичных черт. Ненормированное синтаксическое строение, варианный принцип развития тематического материала, использование особых средств музыкальной выразительности подчёркивают национальный колорит номеров. Мелодика песен вырастает из интонационного ядра, которое заложено в первых тактах. При общих чертах можно выделить и несколько отличительных. Тематизм песен при своей лаконичности и характерности невероятно красочный и своеобразный. Прокофьев индивидуализирует как особенности строения мелодии, так ладовую и ритмическую составляющие. Звукоряд лада первой песни включает в свой состав две увеличенные секунды, позволяющие характеризовать его как гемиольный, а в звукоряде суперминорного (миксодиатонического, по своей природе) лада второй песни сочетаются два похожих варианта «лада Шостаковича» и диатоническая ячейка фригийского лада с устоем *cis*. Взволнованное движение восьмыми в размере $\frac{9}{8}$, поначалу прерываемое остановкой на четвертях и паузами, а за-

тем звучащее бесконечным потоком вплоть до финального устоя *d* в первой песне, сопровождается и более орнаментальной ритмикой, построенной на сочетании ровных длительностей, разной степени заострённого пунктирного ритма и мягких синкоп во второй. Тем самым, в косвенной музыкальной характеристике композитор чутко передаёт не только душевное состояние Бориса, но и его восточную («татарскую») национальную принадлежность.

«Он (Мейерхольд. – И. П.) видел Бориса Годунова тем безродным татаринном и зятем Малюты, о котором говорит Шуйский» [18, 304].

«Песня одинокого путника» №3 становится единственной косвенной музыкальной характеристикой образа Григория Отрепьева. Её отличает ярко выраженная опора на интонации лирической протяжной песни. Постепенное раскрытие диапазона мелодии, с достижением в т. 6 мелодической вершины – звука *d*¹, опора на краску эолийского лада, ненормированная синтаксическая структура (мелодия состоит из пяти фраз), сопряжённая с вариантным развитием тематического материала (вся песня вырастает из заложенного в первой фразе (т. 1–2) интонационного ядра), характерные ходы на терцию, кварту и квинту, органично сочетающиеся с поступенным движением, плавное движение ровными длительностями в медленном темпе – всё это подчёркивает исконно русскую природу образа.

Пример 6

«Песня одинокого путника» № 3

Adagio ♩ = 56

Basso solo

A –

«Песня одинокого путника» № 3 (Пример 6) не лишена трагической окраски, однако здесь эта окраска иного рода, менее заострённая и экспрессивная, более элегичная и скорбная. Обращает на себя внимание сходство тематического материала номеров, косвенно связанных с Борисом Годуновым. Мелодический ход *d-e-a* (т. 1–2, Пример 6) невольно напоминает ход *d-es-as* (т. 1, Пример 4) из «Песни одиночества» № 5 и разница заключается в качестве секунды и производной от неё кварты в первоначальной интонации и ритмическом оформлении. Трихорды в кварте *a-b-d'* и *a-f-e* (т. 6 и 9, Пример 6) интонационно связаны с трихордами из вышеупомянутой песни (см. т. 3–5, Пример 4). Лежащее в основе никнувшее нисходящее движение (т. 3–5, 6–8, 9–10, Пример 6) ассоциируется с похожими явлениями в «Песне одиночества» № 6 (т. 1–2, 4–5, Пример 5), а мелодический ход *f-e-d* в последнем такте (т. 10, Пример 6) невольно напоминает аналогичный ход из этого же номера (т. 9–10, Пример 6). Абсолютно не случаен выбор устоя *d*, также напоминающий об одной из «Песен одиночества», и тембр голоса – бас *solo*, поющий в крайне непривычной и неудобной для него тесситуре. Прокофьев последователь-

но проводит мысль о сходстве судеб обоих героев...

Ещё одна «Песня одиночества» № 4 (Пример 7) словно является отголоском прошлого Бориса Годунова и настоящего Лжедмитрия. Это дуэт двух одиноких мужских голосов – тенора и баса, которые объединены между собой интонационным и мелодическим родством.

В номере ещё заметнее проявляются черты лирической протяжной песни. В то же время, можно найти множество родственных черт с «Песней одинокого путника» – это и постепенное раскрытие диапазона мелодии; и опора на краску эолийского лада с устоем *d*; и принципы вариантного развития тематического материала (вновь можно говорить об интонационном ядре, которое заложено в первой фразе). Более развитая мелодия тенора, с широкими ходами на кварту, квинту и сексту, звучит на фоне аскетичной и строгой мелодии баса, в которой преобладает плавное поступенное движение. Если мелодически развитый верхний голос охватывает звукоряд от *d* до *e'*, то партия нижнего голоса более сдержанна и очерчивает квинту между I и V ступенями лада. В дуэте можно услышать движение параллельными интервалами, мягкие октавные

Пример 7

«Песня одиночества» № 4

Adagio ♩ = 60

Tenore solo

Basso solo

унисоны и элементы подголосочной полифонии, столь характерные для народного многоголосия. Ненормированная синтаксическая структура придаёт соответствующий национальный колорит. Невозможно не заметить сходство тематического материала двух «великорусских» песен. Так, например, мелодический ход в партии верхнего голоса в т. 6–7 ($d^1-e^1-d^1-a$, Пример 7) повторяет идентичный мелодический ход из «Песни одинокого путника» (т. 5–6, Пример 6), только на октаву выше, а длинный пунктир в т. 12 (Пример 7) связан с аналогичным ритмом в т. 10 из «Песни одинокого путника» (Пример 6).

Более печальный, трагический по характеру дуэт тенора и баса звучит как горестный диалог между людьми, достигшими вершин несправедливым путём, положив на алтарь власти высшие человеческие ценности. Закономерный итог – одиночество навсегда...

В вечной дилемме – народ и власть – Мейерхольд и Прокофьев создают свой акцент. В первую очередь, это размышление об одинокой судьбе и муках совести. Все четыре номера усиливают скрытую составляющую – обозначенный мастерами подтекст, невольно проецирующийся и на личную судьбу вождя советского государства. Именно здесь, как представляется, и

заключена главная вечная идея пушкинского творения в интерпретации великих художников. Мысль, приводящая к осознанию, что на той вершине, где уже оказался Борис и к которой с таким упорством стремится Самозванец, ожидает не только всевластие, но и горестное, безысходное одиночество, выражена в пении. Оно лишено слов и передаёт такую степень тоски, бездонная глубина которой просто не может быть выражена словами. Возникает смысловая перекличка с безмолвием народа, завершающим пушкинскую драму. И там, и там выражение предельной степени переживаемого состояния, при котором тишина становится единственным способом осознания уже свершившейся или ещё свершающейся трагедии...

Эта отличительная черта «Бориса Годунова» Мейерхольда-Прокофьева коснулась запретной «территории смыслов» советской страны. По сходной причине десятилетием позже была оборвана столь блистательно начавшаяся история кинофильма «Иван Грозный» С. М. Эйзенштейна – Прокофьева. Для нас же эти недоовоплощённые в замыслах больших художников шедевры остаются примерами подлинной победы над брэнностью трагического времени порождённых им великих творческих идей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [8, 143].

² Некоторые фрагменты из музыки к спектаклю «Борис Годунов» были опубликованы в начале 1960-х годов. Ноты «Amoroso» (№ 13) напечатаны в журнале «Советская музыка» благодаря Г. Н. Рождественскому, который сделал переложение трёх фрагментов из музыки к «Евгению Онегину», «Борису Годунову» и «Пиковой даме» для фортепиано в две руки. См.: Три пьесы С. Прокофьева из музыки к произведениям Пушкина / перелож. для фортепиано Г. Н. Рождественского // Совет. музыка. 1961. № 4. С. 129–141.

Также три пьесы из музыки к спектаклю «Борис Годунов» («Reverie» № 9, «Amoroso» № 13 и «Самозванец у фонтана» № 14) включены в сборник пьес для фортепианного ансамбля, который вышел в свет в 1963 году. См.: Прокофьев С. Фрагменты из музыки к кинофильмам и драматическим спектаклям / сост. и перелож. В. Блок, Р. Леденёв; ред. А. Руббаха, В. Дельнова. М., 1963. С. 7–12.

³ См.: [9].

⁴ См.: [10].

⁵ Режиссёр М. О. Кнабель; дирижёр А. И. Фролов.

⁶ «Полонез» (№ 10), «Amoroso» (№ 13) и «Самозванец у фонтана» (№ 14).

⁷ «Полонез» (№ 10); «Scherzando» (№ 12); «Немцы» (№ 17), «Барабаны» (№ 19/I), «Отбой» (№ 19/II), «Торжество победы» (№ 19/III); «Народ» (№ 22). Постановка А. В. Эфроса; режиссёр Г. И. Павлов; звукорежиссёр А. П. Стодольник; ведущий оператор В. И. Полухин; художник В. Я. Дургин.

⁸ Постановка и либретто Н. Н. Боярчикова; художник А. В. Коженкова; дирижёр О. М. Белунцов.

⁹ Композиция и музыкальная редакция Н. А. Мартынова; либретто и хореография Н. Н. Боярчикова; музыкальный руководитель В. В. Кожин; дирижёр П. А. Бубельников; художник А. В. Коженкова; главный хормейстер М. Г. Травкин. Более подробно см.: [12].

¹⁰ Симфонический оркестр Берлинского радио и камерный хор РИАС под управлением М. В. Юровского; второй дирижёр Д. М. Юровский.

¹¹ Автор идеи Саймон Моррисон; руководитель проекта Кэрил Эмерсон; режиссёр-постановщик Тим Васен; переводчик Энтони Вуд; дирижёр Майкл Прэтт; хормейстер Ричард Тэнг Юк; хореография Ребекка Лэзиер. Спектакль был поставлен при поддержке Университетского центра творческих и исполнительских искусств (University Center for the Creative and Performing Arts). В качестве исполнителей (пятнадцать актёров, десять танцоров, двадцать четыре хориста и тридцать пять оркестрантов) выступили студенты и аспиранты университета. Более подробно см.: [14].

¹² Автор литературно-музыкальной композиции А. А. Чепуров, дирижёр В. А. Чернушенко.

¹³ Государственный академический симфонический оркестр России им. Е. Ф. Светланова и камерный хор МГК им. П. И. Чайковского под управлением В. М. Юровского. В роли С. С. Прокофьева – А. В. Семёнов, в роли В. Э. Мейерхольда – М. З. Левитин.

¹⁴ Музыкальные номера обозначаются по изд.: [9].

¹⁵ В данном случае стоит рассматривать понятие «полифония пластов» как фактурное, «когда каждая контрапунктирующая партия мыслится именно как многозвучный комплекс», см.: [18].

¹⁶ Цифра через дробь обозначает долю в такте, на которую вступает оркестр. Знак равенства обозначает метроритмическое смещение доли, в результате которого происходит короткое совместное звучание двух оркестров (наложение).

¹⁷ Также музыка данного эпизода была использована в сцене «Казнь» (№ 5) из сюиты «Семён Котко» (ор. 81 bis).

¹⁸ См.: Прокофьев С. С. Опера «Семён Котко». Москва : Музгиз, 1960. С. 194–197.

¹⁹ Мы пользуемся термином *косвенная* музыкальная характеристика, аргументируя это тем, что и Прокофьев, и Мейерхольд *намеренно* не указывают принадлежность «Песни одинокого путника» тому или иному персонажу.

²⁰ См.: [17, 145–148].

²¹ Согласно первоначальному замыслу Мейерхольда, предполагалось, что монолог Бориса в сцене VII «Царские палаты» будет сопровождать звучание курая (башкирский национальный инструмент), на котором играет один из колдунов. Однако впоследствии Мастер отказался от этой идеи, и все музыкальные номера были поручены солирующему басу (за исключением «Песни одиночества» № 4, которая звучит в дуэте баса и тенора).

²² См.: [17, 143–145].

²³ В данном случае автор пользуется терминологией, которая предложена Ю. Н. Холоповым, см.: [16].

ЛИТЕРАТУРА

1. Борис Годунов // Мейерхольд репетирует : в 2 т. / сост. и коммент. М. М. Ситковецкой. Москва : Артист. Режиссёр. Театр, 1993. Т. 2. С. 211–306.
2. Гладков А. К. «Борис Годунов» // А. К. Гладков. Мейерхольд : в 2 т. Москва : Союз театр. деятелей РСФСР, 1990. Т. 2. С. 164–180.
3. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева : исслед. очерки. Москва : Композитор, 2012. 376 с.
4. Ильинский И. В. Сам о себе. Москва : Искусство, 1973. 528 с.
5. Мейерхольд В. Э. Письмо к С. С. Прокофьеву // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. Москва : ВТО, 1978. С. 392–401.
6. Непомнящий В. С. «Наименее понятый жанр» // В. С. Непомнящий Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. Москва : Совет. писатель, 1987. С. 261–308.
7. Прокофьев С. С. Автобиография // С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания / сост. С. Н. Шлифштейн. Москва : Музгиз, 1961. С. 131–196.
8. Прокофьев С. С. Изучайте текст, театр, оркестр // Прокофьев о Прокофьеве : Статьи, интервью / ред.-сост. В. П. Варунц. Москва : Совет. композитор, 1991. С. 143–144.
9. Прокофьев С. С. Музыка к спектаклям «Борис Годунов», «Гамлет» : партитура и клавиш. Москва : Совет. композитор, 1973. 160 с.

Поршнеv И. Д. Музыка С. Прокофьева к драме А. Пушкина «Борис Годунов» в постановке В. Мейерхольда

10. Прокофьев С. С. Музыкально-драматическая композиция по трагедии А. С. Пушкина : партитура и клавиp. Москва : Совет. композитор, 1983. 120 с.
11. Руднева Л. С. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. Москва : ВТО, 1978. С. 402–453.
12. Рязанцева Ю. С. От драмы к балету. Санкт-Петербург, 2011. 100 с.
13. Соловьёв С. М. Сочинения. В 18 кн. Кн. 4. Т. 7-8. История России с Древнейших времён. Москва : Голос, 1994. 768 с.
14. Юзефович В. А. Звено из цепи нереализованных контактов // Музыкальная академия. 2007. № 3. С. 64–74.
15. Февральский А. В. Прокофьев и Мейерхольд // Сергей Прокофьев : Статьи и материалы / ред. И. В. Нестьев, Г. Я. Эдельман. Москва : Музыка, 1965. С. 98–105.
16. Холопов Ю. Н. Лады Шостаковича. Структура и систематика // Шостаковичу посвящается : 1906–1996 : сб. статей к 90-летию со дня рождения композитора / сост. Е. Б. Долинская. Москва : Композитор, 1997. С. 62–78.
17. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс : учебник. Санкт-Петербург : Лань, 2003. 544 с.
18. Холопова В. Н. Фактура : очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
19. Cohen P. A Lost “Boris Godunov” Is Found and Staged // The New York Times. 2007. April, 11. P. B1.

Ivan D. Porshnev

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia.
E-mail: porshnev-music98@mail.ru. ORCID: 0000-0002-7920-1977

MUSIC BY S. PROKOFIEV FOR DIRECTED BY V. MEYERHOLD A. PUSHKIN'S DRAMA “BORIS GODUNOV”

Abstract. The article is dedicated to the problem of Vsevolod E. Meyerhold's creative collaboration with Sergey S. Prokofiev at the example of their joint work at Alexander Pushkin's drama Boris Godunov. Basing himself on the data concerning the history of the performance and of its music, the author investigates some specific traits of selected musical fragments, including those of leitmotif importance, as the means of expression of the authors' main ideas. We also analyze some conceptual aspects of the drama interpretation in course of the dialogue between the two Masters. We come to the conclusion that the “politically topical” production by Meyerhold and Prokofiev touched upon the prohibited “territory of meanings” within the ideologically saturated Soviet culture of the second half of the thirties of the 20th century, this being the cause of the performance having been forbidden.

Keywords: the Pushkin's anniversary in the 1930-es; Boris Godunov; Vsevolod E. Meyerhold; Sergey S. Prokofiev; the music in the performance.

For citation: Porshnev I. D. *Muzyka S. Prokof'eva k drame A. Pushkina «Boris Godunov» v postanovke V. Meyerhol'da* [Music by S. Prokofiev for Directed by V. Meyerhold A. Pushkin's Drama “Boris Godunov”], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 22, pp. 18–34. (in Russ.).

REFERENCES

1. Boris Godunov [Boris Godunov], M. M. Sitkovetskaya (comp.), Meyerkhol'd repetiruet, in 2 vols., Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr, 1993, vol. 2, pp. 211–306. (in Russ.).
2. Gladkov A. K. «Boris Godunov» [Boris Godunov], A. K. Gladkov. Meyerkhol'd, in 2 vols., Moscow, Soyuz teatral'nykh deyatelay RSFSR, 1990, vol. 2, pp. 164–180. (in Russ.).
3. Dolinskaya E. B. Teatr Prokof'eva : issledovatel'skie ocherki [Sergey Prokofiev's Theater : Essays], Moscow, Kompozitor, 2012, 376 p. (in Russ.).
4. Il'inskiy I. V. Sam o sebe [Igor Il'inskiy about Igor Il'inskiy], Moscow, Iskusstvo, 1973, 528 p. (in Russ.).
5. Meyerkhol'd V. E. Pis'mo k S. S. Prokof'evu [A Letter to Sergey Prokofiev], L. D. Vendrovskaya, A. V. Fevral'skiy (eds., comp.), Tvorcheskoe nasledie V. E. Meyerkhol'da, Moscow, VTO, 1978, pp. 392–401. (in Russ.).
6. Nepomnyashchiy V. S. «Naimeney ponyatyy zhanr» [The Least Understood Genre], V. S. Nepomnyashchiy Poeziya i sud'ba. Nad stranitsami dukhovnoy biografii Pushkina, Moscow, Sovetskiy pisatel', 1987, pp. 261–308. (in Russ.).
7. Prokof'ev S. S. Avtobiografiya [My Autobiography], S. N. Shlifshteyn (comp.), S. S. Prokof'ev : Materialy, dokumenty, vospominaniya, Moscow, Muzgiz, 1961, pp. 131–196. (in Russ.).
8. Prokof'ev S. S. Izuchayte tekst, teatr, orkestr [Study Text, Theater, and Orchestra], V. P. Varunts (ed.-comp.), Prokof'ev o Prokof'ev : Stat'i, interv'yu, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1991, pp. 143–144. (in Russ.).
9. Prokof'ev S. S. Muzyka k spektaklyam «Boris Godunov», «Gamlet» : partitura i klavir [The Music to the Productions of «Boris Godunov» and «Hamlet»: The Score and the Clavier], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1973, 160 p. (in Russ.).
10. Prokof'ev S. S. Muzykal'no-dramaticheskaya kompozitsiya po tragedii A. S. Pushkina : partitura i klavir [The Musical and Dramaturgical Production Based on Alexander Pushkin's Tragedy: The Score and the Clavier], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1983, 120 p. (in Russ.).
11. Rudneva L. S. Poiski i otkrytiya [Search and Discoveries], L. D. Vendrovskaya, A. V. Fevral'skiy (eds., comp.), Tvorcheskoe nasledie V. E. Meyerkhol'da, Moscow, VTO, 1978, pp. 402–453. (in Russ.).
12. Ryazantseva Yu. S. Ot dramy k baletu [From Drama to Ballet], St.-Petersburg, 2011, 100 p. (in Russ.).
13. Solov'ev S. M. Sochineniya. V 18 kn. Kn. 4. T. 7–8. Istoriya Rossii s Drevneyshikh vremen [The Collected Works by Sergey Soloviev. Vol. 4. Pts. 7 & 8. A History of Russia from the Oldest Times], Moscow, Golos, 1994, 768 p. (in Russ.).
14. Yuzefovich V. A. Zveno iz tsepi nerealizovannykh kontaktov [A Link from the Chain of Unrealised Contacts], Muzykal'naya akademiya, 2007, no. 3, pp. 64–74. (in Russ.).
15. Fevral'skiy A. V. Prokof'ev i Meyerkhol'd [Sergey Prokofiev and Vsevolod Meyerkhold], I. V. Nest'ev, G. Ya. Edel'man (eds.), Sergey Prokof'ev : Stat'i i materialy, Moscow, Muzyka, 1965, pp. 98–105. (in Russ.).
16. Kholopov Yu. N. Lady Shostakovicha. Struktura i sistematika [Shostakovich's modes. Their Structure and Systematisation], E. B. Dolinskaya (comp.), Shostakovichu posvyashchaetsya : 1906–1996 : sbornik statey k 90-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora, Moscow, Kompozitor, 1997, pp. 62–78. (in Russ.).
17. Kholopov Yu. N. Garmoniya: Teoreticheskii kurs : uchebnik [A Handbook of Harmony. The Theoretical Course], St. Petersburg, Lan', 2003, 544 p. (in Russ.).
18. Kholopova V. N. Faktura : ocherk [Facture : an Essay], Moscow, Muzyka, 1979, 87 p. (in Russ.).
19. Cohen P. A Lost «Boris Godunov» Is Found and Staged, *The New York Times*, 2007, April, 11, pp. B1.

ПРОКОФЬЕВ И УРАЛ



УДК 78.072

Анна Георгиевна Фелелова

Кандидат искусствоведения, лектор-искусствовед Пермского академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского (Пермь, Россия). E-mail: annfefeloff@gmail.com.
ORCID: 0000-0003-2272-925X

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ В ПЕРМИ (К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ «ЗОЛУШКИ»)

В статье представлена история взаимоотношений Сергея Прокофьева с городом Пермью и кратко – с Уралом в целом. В центре внимания находится балет «Золушка», который композитор завершил в Перми во время эвакуации в 1943 году. Также рассматривается история Перми как центра освоения музыкально-театрального наследия Прокофьева с момента первого исполнения его сочинений в Перми до сегодняшних дней.

Ключевые слова: Сергей Прокофьев, Пермь, «Золушка».

Для цитирования: Фелелова А. Г. Сергей Прокофьев в Перми (к истории создания «Золушки») // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 22. – С. 35–40.

Сергей Прокофьев не относится к числу персон, имена которых называют в первую очередь, говоря о культурной истории Перми. Пермские культурные «бренды» – это, безусловно, Сергей Дягилев, Борис Пастернак, Василий Каменский, Антон Чехов, наконец, Пётр Ильич Чайковский, который хоть и родился в удмуртском Воткинске, всё же имел достаточно связей и с Пермью, и с Пермским краем. Между тем, Пермь оказалась одним из значимых пунктов на жизненном пути Прокофьева, а творчество мастера весьма и весьма плотно вписано в пермскую культурную историю.

Характерно, что первое соприкосновение композитора с пермской темой произошло благодаря другому великому пермяку – Сергею Павловичу Дягилеву. В 1914 году на волне

успеха «Весны священной» импресарио заказал Сергею Прокофьеву партитуру «Сказки про Шута, семерых шутов перешутившего», предложив для вдохновения сборник сказок Пермской губернии. Выбрав среди прочих несколько сюжетов о находчивом шуते, обставляющем глупых богачей, Прокофьев написал либретто и в короткие сроки закончил балет в клавире. Полному завершению работы помешала Первая мировая война, поэтому премьера балета состоялась лишь в 1921 году. С того времени и до наших дней «Шут» оказался совершенно выпавшим из поля зрения хореографов. В 2011 году балет был поставлен в Пермском театре оперы и балета в хореографии Алексея Мирошниченко. Сценография и костюмы были воссозданы по оригинальным эскизам художни-

ка-футуриста Михаила Ларионова, сделанным к первой постановке «Шута».

Еще один важнейший пермский «бренд» – река Кама, вошедшая в биографии, сочинения и воспоминания многих выдающихся авторов. Для Прокофьева Кама оказалась местом, связанным с переломными моментами в жизни. В 1934 году, когда решался вопрос о возвращении в советскую Россию, Сергей Сергеевич один, без предполагавшихся компаньонов А. Афиногенова и Б. Гусмана, совершил на пароходе путешествие по Оке, Волге, Каме и Белой (до Уфы). *«Можете спокойно наслаждаться берегами, видами, воздухом и остановками, а также базарами на остановках, которые дальше по Каме и Белой становятся совсем живописными, с башкирками, ни слова не говорящими по-русски»* (из письма к В. В. Алперс от 30 августа 1934 года, цит. по: [2, 362]). Путешествие по уральским краям произвело глубокое впечатление на Прокофьева – это была часть той России, которой он так долго был лишён.

В самой Перми Прокофьев оказался значительно позднее, хотя на Урал вернулся очень скоро – в марте 1935 года он побывал в Свердловске. За два дня, помимо концертов в оперном театре, Клубе Уралмашзавода и Клубе железнодорожников, Прокофьев выступил в зале консерватории, встретился с художественной интеллигенцией города в Доме литературы и искусств, вместе со свердловскими артистами и музыкантами принял участие в утреннике деткоров, организованном редакцией газеты «Всходы коммуны» в оперном театре. Официальную часть визита дополнила экскурсия на Уралмаш. «Большой современный композитор посетил большой социалистический завод: осмотрел его основные цехи и побеседовал с сотрудниками заводской газеты (об этом подробнее см.: в [1]).

Следующая страница в пермской истории Прокофьева тесно связана с трагичнейшим периодом в жизни страны, который для культуры города, носившего в то время название «Молотов-основной», оказался невероятно счастливым. Версии, по которым

в Перми оказалась труппа Кировского театра оперы и балета, разнятся. По одной из них, 19 августа 1941 года труппа в количестве трёх тысяч человек была официально отправлена в город Молотов. По другой, первоначальным пунктом назначения был Новосибирск, а решение о том, чтобы разместить эвакуированный Мариинский (Кировский) театр в Молотове, принял Арий Моисеевич Пазовский (1887–1953), в то время художественный руководитель и главный дирижёр Ленинградского театра оперы и балета. Он родился и вырос в Перми, в семье владельца шляпной мастерской, в детстве брал уроки у пермских музыкантов. В 1897 году с помощью пермской общественности продолжил образование в Петербургской консерватории у Л. Ауэра и П. Краснуцкого. В Пермь вернулся уже дирижёром, здесь и в Екатеринбурге выступал с «отчётными» концертами, дебютировал как хормейстер, концертмейстер-пианист и артист оркестра, в 1905-ом – как оперный дирижёр. Город, имевший столь важное значение в его судьбе, музыкант не забывал и, безусловно, сыграл свою роль в том, что именно в Молотове оказалась труппа Кировского театра, во главе которой он стал в 1936 году.

Для Прокофьева, как и для многих его коллег-современников, годы войны – это эвакуация и напряжённая работа, когда все «стремились своим творчеством внести вклад в борьбу с германским фашизмом» [5, 122]. В ряду сочинений, прямо или косвенно связанных с военным временем, хочется обратить особое внимание на «Золушку». Балет был начат в счастливое довоенное время, в конце весны 1941 года первые два акта, уже почти завершённые, были отсланы для разучивания в Кировский театр и в конце июня Прокофьев с либреттистом Н. Волковым собирались ехать в Ленинград, чтобы вместе с В. Чабукиани заняться третьим актом. В заметке «Художник и война», написанной для Совинформбюро 24 мая 1944 года, Прокофьев рассказывал: «Лето 1941 года мы с женой проводили на даче в Кратове под Москвой. Там я писал балет

„Золушка“, заказанный мне Ленинградским театром оперы и балета имени С. Кирова. 22 июня, тёплым солнечным утром, я сидел за письменным столом. Вдруг появилась жена сторожа и с взволнованным видом спросила меня, правда ли, что „немец на нас напал, говорят, что бомбят города“. Известие это ошеломило нас» [3, 114]. Мирные приключения «Золушки» отошли на второй план. Возвращение к героине, одним из прототипов которой стала Маша Чернушка из афанасьевских сказок, было связано с очередным пермским «поворотом» в жизни Прокофьева. 12 июня 1943 года он пишет Н. Мясковскому из Алма-Аты: «Центральным событием, вокруг которого мы сейчас возвращаемся, является наш предстоящий выезд в Молотов-областной для окончания „Золушки“, которую кировцы обещают начать ставить уже с августа, с тем, чтобы выпустить премьеру до Нового года. Так как первые два акта у меня худо ли, хорошо ли набросаны, кажется, я смогу задушить эту красавицу в нужный для театра срок. Поедем ли мы в ближайшие дни через Куйбышев, где местная дирекция Большого театра обещает посадить на пароход, идущий прямо в Молотов. Едва ли эта часть пути будет ужасно комфортабельной, но Волга остаётся Волгой, а Кама Камой. Я, как говорят американцы, „с удовольствием гляжу вперёд“, на это путешествие» [4, 470].

Спустя десять с лишним лет после первого плавания по рекам Урала Прокофьев вновь отправляется в путешествие. На этот раз он доезжает до «города на лесистых берегах реки Камы», где работает огромный коллектив Мариинки, втиснутый, по словам Прокофьева, «в скромное помещение городской оперы», ставшее испытанием и для художников-декораторов, и для артистов балета, вынужденных после просторов родной сцены «танцевать на пяточке» [3, 119]. Прокофьев вместе с семьёй поселился в гостинице «Центральная», или, как её называли в то время, «семиэтажке», через дорогу от оперного театра. Мира Александровна писала: «Получили комнату в гостинице,

недалеко от Камы. Часто ходим на реку. Как Серёженька и предполагал, самочувствие его здесь лучше, работается ему хорошо. Он закончил сюиту „Семён Котко“, оркеструет „Балладу о мальчике“ и пишет сонату для флейты. Вскоре займётся „Золушкой“. Дирекция театра очень заботлива и в бытовом отношении мы устроены хорошо. Я занимаюсь либретто казахской оперы» (из письма к Е. В. Копосовой-Держановской, цит. по: [2, 477]).

О том, как старались в Перми облегчить непростые бытовые условия музыкантов, пишет и Арам Хачатурян, который приехал в Пермь чуть ранее, в ноябре 1942-го для работы над балетом «Гаянэ» и практически заново написал его в номере пермской гостиницы «Центральная»: «Приехав в Молотов, я писал партитуру балета, не расставаясь с грелкой и манной кашей. К счастью, я пользовался столовой театра, которая снабжалась по тем временам потрясающе, а обслуживали обедающих научные сотрудники – ленинградцы. В гостинице в моём распоряжении были инструмент и табурет». Премьера балета состоялась 9 декабря 1942 года, и Прокофьев, который по приезду, разумеется, стал постоянным гостем театра, посмотрел и «Гаянэ», и другие спектакли труппы, даже написал рецензию на «Тщетную предосторожность» для столичной газеты «Литература и искусство», где отмечал: «Коллектив Кировского театра был вознаграждён за все трудности тем интересом и даже обожанием, с которым встречали жители Перми каждый спектакль и его участников. Зрительный зал был переполнен, и каждый вечер у дверей театра можно было видеть большую группу людей с разочарованными лицами, которым не удалось достать билеты» [3, 119].

Ещё перед приездом в Молотов Прокофьев просил разместить его и жену «на даче, если на этой даче будет тишина, располагающая к работе». С дачей не вышло, но, по свидетельствам пермских историков, в июле 1943-го власти города предоставили композитору и ленинградским артистам пароход.

Прокофьев в третий раз отправился в путешествие по Каме, где на протяжении четырёх недель продолжал работу над созданием балета. Сочинял он музыку без инструмента, а вечерами, после ужина, шёл в кают-компанию, где стояло фортепиано, садился и проигрывал то, что сочинил за день.

Срочно был вызван из Москвы либреттист Н. Волков. Вместе с танцовщиком К. Сергеевым и дирижёром балета А. Фельдтом они работали над завершением «Золушки». Сергеев вспоминал: «Вместе с Волковым и Фельдтом мы собирались в маленьком номере пермской гостиницы. Это были волнующие встречи с большим композитором. Прокофьев очень вдохновенно и быстро сочинял музыку. Он полюбил балет и поэтому вся его работа шла в стремительном темпе... На композитора невозможно было смотреть без улыбки. Высокий, худощавый, он буквально преображался, рассказывая о своём замысле как режиссёр, видящий этот эпизод во всех деталях. Мы с художником много думали, как удовлетворить „режиссёрское видение“ Прокофьева» [6, 60].

К началу осени «Золушка» была завершена, но, как и многие другие планы военного времени, надежда на скорую премьеру в декабре 1943 года не оправдалась. И всё же короткая пермская пора оказалась на редкость продуктивной: композитор закончил флейтовую сонату D-dur, оркестровал кантату «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным», сочинил симфоническую сюиту по опере «Семён Котко». Кроме того, он готовил к печати клавир «Обручения в монастыре», делал наброски в свои автобиографические книжки, вёл переписку с Эйзенштейном о продолжении работы над музыкой к «Ивану Грозному». Прокофьев выехал в Москву из Молотова в октябре 1943-го. Сочинения, написанные или задуманные в Перми, были исполнены сразу после его возвращения в Москву. Уральские впечатления композитора позднее нашли своё фундаментальное воплощение в его последнем большом балете «Сказ о каменном цветке», а премьера «Золушки» состоялась 21 ноября победного

1945 года в Большом театре, с Галиной Улановой и Михаилом Габовичем в главных ролях.

В Перми первой постановкой из обширного прокофьевского наследия стал балет «Ромео и Джульетта», премьера которого прошла 15 мая 1956 года (хореограф Т. Е. Рамонова). Однако музыка балета на тот момент была уже хорошо знакома пермякам.

В 1945 году силами артистов Театра оперы и балета, вернувшегося после отъезда Кировцев на родную сцену, был сформирован симфонический оркестр, и Пермская филармония приступила к проведению симфонических концертов для трудящихся Молотова в выходные дни театра – понедельники. В программах этих концертов сочинения Сергея Прокофьева были отнюдь не редкостью. «Классическая симфония», сюиты из балетов «Ромео и Джульетта», «Золушка», Первый фортепианный концерт и камерные произведения регулярно звучали на разных площадках города. Концерты проходили на сцене Театра оперы и балета, Дома культуры им. И. Сталина, летнего закрытого театра в Саду им. М. Горького, Дома культуры им. В. Ленина.

«Золушка» же, так тесно связанная с молотовским периодом жизни композитора, появилась на пермской сцене только в 1980 году. Лирико-романтический спектакль Г. Алексидзе занял достойное место в репертуаре театра, уже освоившего такие партитуры, как «Семён Котко» (премьера состоялась 12 апреля 1960 года; режиссёр Ю. А. Петров, ученик Бориса Покровского; дирижёр А. Д. Шморгонер) и Седьмая симфония (одноактный балет Марата Газиева на музыку I части; премьера 9 марта 1961 года).

В 1971–1977 годах пермскую балетную труппу возглавлял Николай Боярчиков. Урождённый ленинградец, в годы войны он вместе с матерью, педагогом Ленинградского хореографического училища М. В. Боярчиковой находился в эвакуации в Молотове. Позднее он вернулся в город, оставивший яркий след в его памяти. Благодаря этому репертуар театра обогатился тремя прокофьевскими сочинениями. В 1972 году

Н. Боярчиков создал свою версию «Ромео и Джульетты», которая стала одним из самых любимых спектаклей горожан, а позднее поставил балеты «Три карты» на музыку Прокофьева к неосуществлённому фильму М. Ромма «Пиковая дама» (премьера 6 мая 1973 года) и «Царь Борис» на музыку к неосуществлённому спектаклю В. Мейерхольда (премьера 24 марта 1975 года). Ещё одна небалетная партитура композитора нашла своё воплощение на пермской сцене в 1982 году – балет «Клеопатра» (постановка А. Романенко) на симфоническую сюиту «Египетские ночи», написанную Прокофьевым по музыке к одноимённому спектаклю А. Таирова в Камерном театре (1934).

В том же 1982 году в Перми один из выдающихся советских режиссёров Эмиль Пасынков, незадолго до этого возглавивший оперную труппу театра, осуществил постановку дилогии Прокофьева «Война и мир» (дирижёр-постановщик В. Рылов). Премьера первой части состоялась 5 ноября, второй – 26 декабря, в дальнейшем спектакль шёл как «двухвечерний». Это событие укрепило позиции Перми как одного из центров освоения музыкально-театрального наследия Прокофьева. Поэтому закономерным видится тот факт, что именно здесь в апреле 1984 года прошёл Всероссийский фестиваль оперно-балетного творчества С. С. Прокофьева, а также научно-творческая конференция с участием крупнейших советских музыковедов. В течение восьми дней на

сцене театра были показаны «Война и мир», «Золушка», первая в СССР постановка «Огненного ангела» (режиссёр Э. Пасынков; дирижёр А. Анисимов), балеты «Царь Борис», «Блудный сын», «Ромео и Джульетта». В фестивале принимали участие Г. Рождественский, В. Постникова, солисты Большого театра, мастера ведущих хореографических трупп страны.

В дальнейшем прокофьевская палитра театра обогатилась постановками «Маддалены» (1992, режиссёр Г. Исаакян; дирижёр В. Мюнстер), «Золушки» в хореографии О. Виноградова (2002), уже упоминавшегося «Шута» (2011, хореография А. Мирошниченко), «Дуэньи» в постановке А. Жагарса (2013), «Ромео и Джульетты» в хореографии сэра Кеннета Макмиллана (этот спектакль и сейчас в репертуаре театра). Музыкальным руководителем постановок последних лет является Теодор Курентзис, который ещё в период работы в Новосибирском театре оперы и балета получил специальный приз жюри Российской национальной премии «Золотая Маска» – «за яркое воплощение партитуры С. С. Прокофьева „Золушка“». Именно этот балет стал завершающей 2016-й год балетной премьерой театра.

Надеемся, что по инициативе Пермского театра оперы и балета удастся осуществить установку мемориальной доски на здании гостиницы «Центральная», где Прокофьев провёл столь плодотворное лето 1943 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляев С. Е. Композитор Сергей Прокофьев в столице Урала // Урал. 2011. № 9. С. 207–210.
2. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. Москва : Совет. композитор, 1973. 713 с.
3. С. С. Прокофьев : Материалы, документы, воспоминания. Москва : Музгиз, 1956. 468 с.
4. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. Москва : Совет. композитор, 1977. 599 с.
5. Прокофьев о Прокофьеве : Статьи и интервью. Москва : Совет. композитор, 1991. 285 с.
6. Сергеев К. М. Высокое воздействие // Советская музыка. 1966. № 4. С. 59–61.

Anna G. Fefelova

Perm Opera and Ballet Theatre, Perm, Russia.
E-mail: annfefeloff@gmail.com. ORCID: 0000-0003-2272-925X

**SERGEY PROKOFIEV IN PERM
(TOWARDS RECONSTRUCTING THE HISTORY OF CINDERELLA)**

Abstract. The article presents the history of Sergei Prokofiev's relationship with the city of Perm and briefly – with the Urals in general. In the center of the article is the ballet "Cinderella", which the composer completed in Perm during the evacuation in 1943. Also considered is the history of Perm as the center for the development of the musical and theatrical heritage of Prokofiev since the first performance of his works in Perm until today.

Keywords: Sergey Prokofiev; Perm; "Cinderella".

For citation: Fefelova A. G. *Sergey Prokofiev v Permi (k istorii sozdaniya «Zolushki»)* [Sergey Prokofiev in Perm. Towards Reconstructing the History of Cinderella], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 22, pp. 35–40. (in Russ.).

REFERENCES

1. Belyaev S. E. *Kompozitor Sergey Prokofiev v stolitse Urala* [Composer Sergey Prokofiev in the Capital of Ural], *Ural*, 2011, no. 9, pp. 207–210. (in Russ.).
2. Nestyev I. V. *Zhizn' Sergeya Prokofieva* [Sergey Prokofiev's life], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1973, 713 p. (in Russ.).
3. S. S. *Prokofiev : Materialy, dokumenty, vospominaniya* [S. S. Prokofiev : Materials, documents, memoirs], Moscow, Muzgiz, 1956, 468 p. (in Russ.).
4. S. S. Prokofiev i N. Ya Myaskovskiy. *Perepiska* [S. S. Prokofiev and N. Y. Myaskovsky. Correspondence], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1977, 599 p. (in Russ.).
5. Prokofiev o Prokofieve : Stat'i i interv'yu [Prokofiev about Prokofiev: Articles and interview], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1991, 285 p. (in Russ.).
6. Sergeev K. M. *Vysokoe vozdeystvie* [High impact], *Sovetskaya muzyka*, 1966, no. 4, pp. 59–61. (in Russ.).

Татьяна Михайловна Синецкая

Кандидат педагогических наук, профессор; профессор кафедры истории и теории музыки Челябинского государственного института культуры (Консерваторский факультет) (Челябинск, Россия). E-mail: tatsin_1@rambler.ru. ORCID: 0000-0002-2971-4053

**МУЗЫКА С. ПРОКОФЬЕВА В ТЕАТРАЛЬНОЙ И КОНЦЕРТНОЙ ЖИЗНИ
ЧЕЛЯБИНСКА 1935–2016 ГОДОВ**

В статье впервые исследуется вопрос исполнения музыки С. С. Прокофьева на Южном Урале за период с 1935 по 2016 годы. В зависимости от рассматриваемого периода используются хронологический или жанровый подходы. Сделан акцент на эволюции интереса к музыке композитора, на постепенном расширении названий исполняемых сочинений, а в послевоенное время – целых жанровых направлений: театральной, симфонической, хоровой, камерной музыки Прокофьева. Более подробно выделены циклические мероприятия, посвящённые Прокофьеву: фестивали и конкурсы (исполнительский, композиторский). Названы основные факты, связанные с постановками театральных сочинений композитора. Представлена панорама исполнительских имён и художественных коллективов – гастрوليрующих в Челябинске артистов и уральских музыкантов. Приведена совокупность фактов, позволяющая назвать Челябинск «прокофьевским» городом. Статья может представить интерес для специалистов, занимающихся региональной музыкальной культурой, историей отечественной музыки XX века, в частности, творческой личностью Прокофьева.

Ключевые слова: музыка С. Прокофьева, авторский концерт, исполнение, фестиваль, «Прокофьевские чтения».

Для цитирования: Синецкая Т. М. Музыка С. Прокофьева в театральной и концертной жизни Челябинска 1935–2016 годов // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 22. – С. 41–52.

В 2016 году весь музыкальный мир отметил 125-летие со дня рождения Сергея Сергеевича Прокофьева – великого музыканта: композитора, пианиста, дирижёра. Его имя связано с Южным Уралом множеством нитей. Оно увековечено в публикациях о гастролях композитора в Челябинске в марте 1935 года (авторские концерты на всемирно известном Челябинском тракторном заводе и в городском Театре драмы – ныне Театр юного зрителя); в названии главного Концертного зала Челябинской филармонии (присвоено 11 сентября 1997 года); в памятнике С. С. Прокофьеву, установленном напротив здания

филармонии над рекой Миасс (открыт 13 сентября 2000 года; скульптор А. В. Авакян, народный художник РФ; заслуженный архитектор России Е. В. Александров); 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 им. С. С. Прокофьева (проводится с 2002 года на базе Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского). Наконец, в деятельности музыкальных учебных заведений, где

музыка Прокофьева является обязательным репертуарным компонентом, а его творчество – объектом изучения в музыкально-исторических и теоретических курсах. Кроме того, филармоническая концертная практика, как и творческая деятельность Челябинского оперного театра, была на протяжении многих десятилетий неразрывно связана с исполнением музыки Прокофьева. Именно названная совокупность позиций позволяет сегодня называть Челябинск «прокофьевским городом» и, в свою очередь, обязывает музыкальную общественность и руководителей концертных, театральных и образовательных учреждений поддерживать и подтверждать это высокое звание.

125-летие С. С. Прокофьева явилось дополнительным стимулом не только в сфере исполнительства, но и научно-исследовательских инициатив, о чём свидетельствуют научные конференции, аналитическая работа музыковедов о творчестве и личности великого соотечественника, отражённая в книгах и статьях. Подготовка к научно-практической конференции «Прокофьевские чтения» в Челябинске также инициировала ряд теоретических разработок, одной из которых явилась данная попытка восстановления истории исполнений музыки Прокофьева на Южном Урале с 1935 года по настоящее время.

Точкой отсчёта стал приезд композитора в Челябинск на гастроли, которые состоялись 29 и 31 марта 1935 года. 16 марта того же года Прокофьев писал Б. В. Асафьеву: «21 марта вечером еду в Свердловск на три концерта, дальнейшие планы пока неизвестны» [3, 4]. Уже в Свердловске Сергей Сергеевич получил приглашение выступить в Челябинске.

Само же приглашение могло состояться, прежде всего, потому, что буквально за месяц до этого события, 28 февраля 1935 года, в Челябинске было открыто объединённое Концертное бюро. Таким образом, приглашение Прокофьева в Челябинск было одной из первых крупных акций нового органа (по сути, предшественника филармонии).

Выступления композитора имели важное историческое значение, т. к. стали первыми авторскими концертами на Южном Урале и заложили традиции, глубоко внедрённые в наше время в творческой жизни композиторской организации Челябинска.

О насыщенном пребывании Прокофьева в Свердловске сегодня можно узнать из очерка Сергея Беляева [1]. Пребывание композитора в Челябинске также отражено в ряде публикаций: [2; 3; 4; 5; 6; 7]. О концерте, прошедшем 31 марта в здании гордрамтеатра (историческое здание Народного дома, затем – Театр драмы им. С. Цвиллинга; ныне Театр юного зрителя), сохранились немногочисленные, но интересные подробности. К примеру, известно всё, что исполнялось в тот вечер. 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. Автор небольшой, но ёмкой по содержанию заметки писал о впечатлении от музыки Прокофьева: «Новизна, необычность звучания этих произведений, построенных преимущественно на диссонансах, объясняет главную трудность восприятия С. Прокофьева, особенно для мало искушённых в музыке слушателей. Для широкого понимания более доступны оказались три гавота, этюды и „Наваждение“. С большим интересом выслушал зал также вальсы Шуберта в оригинальной обработке Прокофьева, выдержанной в стиле самого Шуберта. Огромное разнообразие звучности, порой неожиданные, но оправданные основной мыслью автора переходы, 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 С. Прокофьева.

Сильный, но мягкий удар, редкая чёткость, чистота исполнения, большая ритмичность дополняют композитора С. Про-

кофьева как огромного мастера-пианиста» [4, 4]. Несомненно, ценность данного свидетельства трудно переоценить.

Концерт в Челябинске, по-видимому, 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» [2, 4].

Итогом кратковременного пребывания Прокофьева на Урале для композитора стали впечатления от уральского края, запавшие в память и отразившиеся впоследствии в его балете «Сказ о каменном цветке» (премьера состоялась 12 апреля 1954 года в Большом театре в постановке Леонида Лавровского), а для благодарной публики – сама музыка Прокофьева. Если говорить о Челябинске, то с открытием здесь филармонии в 1937 года музыка Прокофьева постепенно начала входить в концертную жизнь города. Вначале робко, в основном базируясь на вкусах музыкантов-лидеров и скромных возможностях творческих сил, с расширением и укреплением названных позиций – более активно и разнообразно.

Первый, довоенный период, условно обозначим 1938–1941 годами. К этому времени определённо сформировалась установка правительства на пропаганду советской музыки. Культурными событиями данного периода становятся фестивали, крупные правительственные концерты, ежегодные декады музыки советских композиторов в разных городах. За эти годы в Челябинске прошли четыре подобные декады. 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 Чехословакии, г. Брно; в 1940 году – 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 «Ромео и Джульетта» 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 Ю. Шапорина, Н. Мяковского, Д. Кабалевского, Т. Хренникова, Р. Глиэра (дирижёр Н. Факторович, который с 20 декабря 1939 года занял пост главного дирижёра симфонического оркестра Челябинской филармонии).

В годы войны симфонический оркестр, как и другие художественные коллективы, прекратил свою работу в связи с демобилизацией. Вместе с тем, на Урал (в Свердловск) были эвакуированы лучшие музыкальные силы страны. Некоторые солисты-исполнители давали концерты и в Челябинске, в том числе заявлялись программы, в которых звучала музыка Прокофьева. Например, выступления Г. Г. Нейгауза, которые состоялись 5 и 6 марта 1944 года в Театре драмы им. С. Цвиллинга и включали произведения Рахманинова, Скрябина, Бетховена, **Прокофьева**, Шумана, Шопена, Листа, Чайковского. 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 связан с десятилетием 1946–1956 годов. 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 1945–1946 годах 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 под управлением Натана Факторовича, что стало базой для исполнения сочинений крупной формы отечественной и зарубежной музыки. 16 августа 1947 года московским музыковедом Г. А. Поляновским была прочитана лекция «Мастера советской музыки»: Н. Пейко, М. Чулаки, В. Шебалин, **С. Прокофьев**. В филармоническом сезоне 1949–50 годов прозвучали фрагменты из *кантаты С. Прокофьева «Александр Невский»* (в помещении Музыкальной комедии); в октябре на экранах был 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 годов п/у С. Ароцкера и Н. Юхновского). Анонсы указывают на то, что в это время создаётся абонемент «Советская опера, советский балет, советская симфония», где исполнялась музыка Прокофьева. 25 апреля 1951 в симфоническом концерте под управлением 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» (12, 22 июня). С 8 июня по 5 августа в Челябинской области выступала Магнитогорская хоровая капелла с программой в честь Сталинской конституции, где исполнялась *Песня о Родине С. Прокофьева*, а 27 декабря 1952 года в исполнении Анатолия Ведерникова прозвучал *Первый фортепианный концерт Прокофьева*. 1953 год был ознаменован исполнением *оратории*

«На страже мира» (Магнитогорская капелла). Осенью 1954 года симфонический сезон открылся *Седьмой симфонией Прокофьева* под управлением 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 прозвучавшие 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». Наиболее часто исполнялись «Александр Невский» и «Петя и волк». Последнее сочинение 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 сохранить регулярные симфонические концерты по понедельникам. Эту традицию при поддержке Областного управления культуры обеспечивает дирекция филармонии и главный дирижёр, один из создателей оперного театра Исидор Аркадьевич Зак.

29 сентября 1956 года театр тожественно открылся оперой «Князь Игорь» А. Бородина. А 8 октября этого же года состоялся первый симфонический концерт под управлением 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»*.

Если проанализировать программы следующего десятилетия (1956–1966), становится очевидным рост интереса к музыке Прокофьева со стороны дирижёров, гастроллирующих солистов, уральских камерных

исполнителей. Это позволяет отойти от хронологии и сосредоточиться на жанровых направлениях.

Напомним, что новые тенденции в отношении к современной музыке в Челябинске во многом определялись музыкальной политикой и вкусами И. А. Зака. В период его руководства Театром оперы и балета были поставлены *три балета Прокофьева*: «Сказ о каменном цветке» (5 октября 1960), «Ромео и Джульетта» (24 мая 1963) и «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 на гастролях театра балеты «Каменный цветок» и «Ромео и Джульетта» были названы в числе наиболее посещаемых наряду с «Борисом Годуновым», «Трубадуром», «Аидой», «Пер Гюнтон». Иногда все три балета Прокофьева могли стоять в афише в течение *одной недели*, с небольшим временным разрывом: 12 января 1966 – «Ромео», 15-го – «Золушка», 16-го – «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. Так, в 2001 году в афише театра вновь появилась «Золушка» в постановке народного 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 гастролитировал ансамбль классического танца Казахской ССР, который показал *балет С. Прокофьева «Блудный сын»*. К сожалению, откликов прессы не сохранилось.

Не сложилась на челябинской сцене судьба прокофьевских опер. Была лишь

одна попытка оперной постановки. 18 марта 1973 года на сцене Челябинской оперы состоялась премьера оперы Прокофьева «Обручение в монастыре». Театр шёл к этому долго: первоначальная идея данной постановки возникла ещё в 1966 году, в период руководства театром И. Зака. Спектакль же вышел, как уже было сказано, в 1973 году. Интересна его постановочная группа: дирижёр А. Радомский; режиссёр Г. Д. Исаханов, засл. артист Узбекской ССР; художник Н. И. Котов, засл. деятель искусств РСФСР; хормейстер Ю. П. Борисов, засл. деятель искусств РСФСР; балетмейстер Л. В. Воскресенская, засл. артист РСФСР. Изобретательная режиссура, яркое, впечатляющее актёрское воплощение, точно «схваченная» и мастерски воплощённая атмосфера игры, максимальная облегчённость сценографии 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» (25.03.1973) журналистом Евгенией Черкасовой, 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 массовое. 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 пушать!!!»

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, фортепиано, 1958), Сюита из балета «Золушка» (И. Зак, 1959–60 концертный сезон), три отрывка из балета «Ромео и Джульетта» в переложении для скрипки и фортепиано (В. Пикайзен, 20 января 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. 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); Первый концерт для скрипки с оркестром (Б. Гутников – И. Шпиллер); Второй концерт для скрипки с оркестром (С. Снитковский – И. Зак). С первого своего появления остаётся репертуарным «Петя и волк». В 1958 году камерный оркестр Р. Баршая исполняет «Сказочку» и «Мимолётности» Прокофьева в переложении для оркестра; а сегодня челябинский камерный оркестр под управлением Адика Абдурахманова имеет в репертуаре сюиту из «Ромео и Джульетты», «Гавот» из Первой симфонии и симфоническую сказку «Петя и волк». В 2010 году Челябинская филармония выпустила компакт-диск с записью последнего сочинения. Исполнители: камерный оркестр «Классика»; дирижёр Адик Абдурахманов, засл. артист России; текст читает народный артист России Александр Филиппенко.

Динамична **камерная линия**. Сонаты для различных инструментов, квартеты, вокальная музыка, фортепианные циклы и отдельные пьесы часто звучат на концертных площадках Челябинска. Среди исполнителей – И. Жуков («Мимолётности», Токката),

Е. Малинин (Соната № 7), Я. Зак, Н. Штаркман, Г. Соколов, М. Плетнёв, М. Воскресенский (Пятая и Восьмая сонаты для фортепиано). Р. Керер, Э. Гилельс (Соната № 3, «Мимолётности»), Д. Иоффе (10 пьес для фортепиано), С. Липс, Р. Севостьянов (Соната № 3 для фортепиано), З. Долуханова, А. Беседин (русские народные песни в обр. С. Прокофьева), М. Шеффер (Пять вокализов для голоса и фортепиано), А. Беляев (баян), Э. Грач (Соната № 2 для скрипки и фортепиано), В. Третьяков, С. Милославская, В. Климов (Соната № 1 для скрипки и фортепиано), В. Гольдфельд – А. Ханжин (Первая и Вторая сонаты 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 перелож. для арфы), Д. Шафран (Марш из оперы «Любовь к трём апельсинам» в перелож. для виолончели и фортепиано), А. Корнеев (Соната для флейты и фортепиано), Увертюра на еврейские темы для 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 студентов, 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, Вторую и Третью фортепианные сонаты**. Солисты

филармонии Владислав Гольдфельд (скрипка) и Анатолий Ханжин (фортепиано) многократно исполняли **скрипичные сонаты № 1 и 2**; солистка филармонии Ирина Галеева включала в свои сольные программы **«Пять стихотворений Анны Ахматовой»** (концертмейстер Э. Гуляк).

1991 год был объявлен ЮНЕСКО годом Прокофьева. 100-летие композитора в Челябинске было отмечено музыкальным фестивалем (11-27 марта) и конкурсом фортепианной музыки (10-18 марта) учащихся музыкальных училищ зоны Урала, в котором приняли участие 54 юных пианиста из 14 средних специальных учебных заведений. Было исполнено 110 сочинений Прокофьева, в том числе 50 переложений балетной музыки, четыре сонаты, Первый фортепианный концерт (произведения крупной формы вошли в программы 13 исполнителей).

Открытие в Челябинске высших музыкальных учебных заведений (Институт культуры (1968); Институт музыки, ныне – Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского (2002)) также способствовало расширению возможностей в исполнении современной музыки, в том числе сочинений Прокофьева всех жанров.

Как уже говорилось, особое место в пропаганде музыки современных композиторов, и в частности Прокофьева, всегда принадлежало Челябинской государственной филармонии. В данном случае 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 исполнялись пьесы из цикла «Детская музыка» (Утро, Сказочка, Тарантелла, Марш, Вечер), Полька из к/ф «Евгений Онегин», Танец масок из оперы «Дуэнья», а 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»: программа «Танцы кукол» включает «Детскую музыку»: Прогулку, Тарантеллу, Вечер, Марш, а также Мимолётности № 5, 10 и 11. Инициатором исполнения музыки Прокофьева являются, чаще всего, И. Головина и Н. Гущина.

Что касается хоровой музыки Прокофьева, то здесь прежде всего следует назвать Магнитогорскую хоровую капеллу, которая исполнила 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, посвящённого этому событию, также исполнялись «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 государственными датам, обычно звучал финальный хор из оперы «Война и мир» (**«За Отечество»**). Также 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, так как исполнялась не только на центральных площадках Челябинска и Магнитогорска, но и в малых городах Челябинской области. А слушателями капеллы были как взрослые, так 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 1990-х годов).

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» (худож. 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 ещё раз 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 под управлением Юрия Иванова и капеллой «Металлург» под управлением Валерия Стрельцова. Солисты – засл. артист РСФСР Николай Суриков (баритон, солист ЧГТОБ им. 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. Цвиллинга, нар. артист РСФСР Владимир Милосердов. В концерте принимал участие симфонический оркестр Одесской филармонии под управлением Евгения Шестакова.

31 марта 2001 года в рамках II Международного оперного фестиваля «Ирина Архипова представляет...» состоялось исполнение **оратории «Иван Грозный»**, посвящённое 110-летию со дня рождения Прокофьева. В исполнении участвовало пять хоровых коллективов Челябинска и области: хор Челябинского академического театра оперы и балета им. М. И. Глинки (гл. хормейстер Е. Евсюкова); Магнитогорская государственная академическая хоровая капелла имени С. Эйдинова (худож. руководитель

и гл. дирижёр Н. Иванова); Челябинский государственный камерный хор (худож. руководитель и гл. дирижёр В. Михальченко); народный коллектив хоровая капелла «Металлург» (худож. руководитель и дирижёр В. Стрельцов); хор студентов музыкального училища им. П. И. Чайковского под управлением В. Стрельцова и симфонический оркестр Челябинского государственного академического театра оперы и балета им. М. И. Глинки под управлением С. Ферулёва. 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).

В фестивале 2016 года, посвящённом 125-летию С. С. Прокофьева, также были исполнены вышеназванные хоровые сочинения композитора.

О данном фестивале стоит сказать особо. Его программа включала (не считая концертов в Магнитогорске и малых городах Челябинской области) 16 художественных событий, анализ которых фиксирует новый масштаб влияния музыки и композиторской личности Прокофьева на музыкальную жизнь Южного Урала. Это влияние определяется полифоничностью составляющих линий фестиваля. Здесь были представлены практически все жанры творчества нашего великого современника (к сожалению, кроме оперного). Инициатором и организатором фестиваля выступила Челябинская государственная филармония (ген. директор засл. работник культуры РФ А. Н. Пелымский). Художественный руководитель фестиваля – председатель Челябинского отделения СК России, профессор Челябинского государственного института культуры, композитор Татьяна Шкербина.

Обширную и разнообразную по содержанию фестивальную панораму обрамляли две интереснейшие программы. Открылся музыкальный форум 7 октября 2016 года на

одной из старейших концертных площадок города (во Дворце культуры железнодорожников) концертом Государственной академической хоровой капеллы Санкт-Петербурга и симфонического оркестра под управлением нар. артиста СССР Владислава Чернушенко, которые исполнили ораторию Прокофьева «Иван Грозный» (дирижёр – нар. артист РФ А. Чернушенко; солисты – нар. артист России Ю. Лаптев, барион; засл. артистка России Д. Лейбова, меццо-сопрано). Завершил фестиваль (31 октября, Концертный зал им. С. Прокофьева) монографический концерт «Сергей Прокофьев» (из цикла «20 музыкальных шедевров, изменивших мир»), в котором прозвучали «Классическая» симфония и Второй концерт для скрипки с оркестром в исполнении симфонического оркестра Челябинской филармонии под управлением засл. артиста России Адика Абдурахманова и лауреата международных конкурсов Михаила Почекина (Москва). Симфоническая сказка «Петя и волк» с участием поэта Константина Рубинского – одна из самых востребованных для детской аудитории. Она прозвучала 23 октября в исполнении камерного оркестра «Классика» в дневном концерте (Концертный зал им. С. Прокофьева).

Линия хоровой музыки С. Прокофьева, начатая в концерте-открытии фестиваля, была продолжена исполнением кантаты «Александр Невский» камерным симфоническим хором им. В. Михальченко под управлением лауреата международных конкурсов О. Селезнёвой. Для камерного хора это стало премьерой, обусловившей большую эмоциональную отдачу и творческий подъём, для слушателей – большим художественным и познавательным впечатлением, подкреплённым видеорядом из одноимённого кинофильма С. Эйзенштейна.

Принципы работы над исполнительским стилем фортепианных произведений Прокофьева были представлены мастер-классом засл. деятеля искусств РФ, лауреата премии Фонда «Русское исполнительское искусство», зав. кафедрой специального форте-

пиано консерваторского факультета Челябинского института культуры профессора Е. А. Левитана (21 октября).

Исключительно событийным явилось исполнение всех фортепианных сонат Прокофьева (24 и 25 октября, Челябинский гос. институт культуры, Концертный зал им. М. Д. Смирнова). Автор проекта – Е. А. Левитан, исполнители – студенты и аспиранты его, поистине звёздного, класса. Уникальность проекта в том, что в обозримом историческом времени подобного педагогического и исполнительского прорыва на Урале никто не осуществлял. Спрессованное во времени (сонаты создавались в течение 40 лет: с 1907 по 1947 год), данное исполнение позволило слушателям ощутить масштаб фортепианной музыки Прокофьева, её эволюцию и многообразие содержания, отражение в ней мироощущения композитора разных периодов жизни. Вступительное слово Е. Левитана одухотворило оба вечера идеями собственного прочтения каждой сонаты, своеобразного подхода к трактовке цикла, глубиной и убедительностью образного видения данного музыкального монумента. Внушительным оказался и исполнительский размах молодых музыкантов, способность подхватить и развить идеи своего наставника в понимании и художественном воплощении фортепианного стиля Прокофьева.

28 октября в Концертном зале им. С. Прокофьева выступил лауреат I премии и обладатель Золотой Медали XV Международного конкурса им. П. И. Чайковского пианист Дмитрий Маслеев, который исполнил Первую и Вторую сонаты Прокофьева (наряду с сочинениями Д. Скарлатти, Ф. Листа и С. Рахманинова). Камерная музыка Прокофьева звучала также 14 октября на вечере вокальной музыки в ЧГАКИ (Челябинская государственная академия культуры и искусства) (руководитель проекта – зав. кафедрой вокального искусства, нар. артистка России Г. С. Зайцева) и 15 октября в Концертном зале им. Прокофьева, где были исполнены сонаты для флейты и скрипки с форте-

пиано, «Мимолётности» и пьесы из балета «Ромео и Джульетта» (исполнители: лауреат международного конкурса А. Егорова – флейта, И. Липатова, Н. Гущина – фортепиано, О. Смоленская – скрипка). 17 октября состоялся концерт «Приношение С. Прокофьеву», где выступили камерные ансамбли студентов и преподавателей Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского (творческий руководитель – засл. работник культуры РФ, доцент Ц. С. Ротенберг).

Особое место в юбилейном фестивале принадлежало концертам, продолжающим традиции композиторского творчества. Это два вечера «Приношение С. Прокофьеву» (19 и 20 октября). Их участники – лауреаты международного конкурса молодых композиторов им. С. Прокофьева, который проводится под патронажем засл. деятеля искусств РФ, композитора А. Д. Кривошея на базе Южно-Уральского института искусств. Исполнители – струнные квартеты, смешанный хор (рук. О. Кочетова), камерный оркестр «Престиж» (рук. А. Матушкин), солисты, молодые композиторы.

26 октября состоялся концерт «Посвящение С. Прокофьеву», в котором были исполнены сочинения челябинских композиторов, обращённых к личности великого соотечественника. Это «Русский концерт памяти С. Прокофьева» для фортепиано и камерного оркестра Елены Попляновой, который многие годы с успехом исполняется камерным оркестром «Классика», «Посвящение» для камерного оркестра в 3-х частях Ларисы Долгановой. В концертной программе прозвучал также ряд новых сочинений, написанных специально к фестивалю для конкретного коллектива – камерного оркестра «Классика». По сути, это был вечер премьер: «Детская музыка», цикл пьес для камерного оркестра Татьяны Шкербиной, симфония чисел «Джульетта 23041891» для флейты, фортепиано и камерного оркестра Алана Кузьмина, «Глядит на „Кировку“ Прокофьев» для фортепиано и камерного оркестра Анатолия Кривошея, сюита «Челябинск 1935 года гла-

зами Прокофьева» для камерного оркестра, фортепиано и ударных в 2-х частях Полины Сергиенко.

В рамках юбилейного фестиваля прошла также научно-практическая конференция «Прокофьевские чтения» (8 октября, Челябинский институт культуры, кафедра истории и теории музыки), в которой приняли участие известные исследователи творчества композитора, авторы книг и статей о нём. Прозвучали следующие сообщения:

– «Прокофьев в концепции А. Шнитке и С. Слонимского»; «Визуальные раритеты театра Прокофьева» (Е. Б. Долинская, лауреат Премии Правительства РФ в области культуры, лауреат Премии Правительства г. Москвы в области литературы и искусства, д-р искусствоведения, проф. Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, засл. деятель искусств РФ);

– «Сергей Прокофьев и Сергей Слонимский» (О. Л. Девятова, д-р культурологии, проф. Уральского федерал. ун-та им. Первого президента России Б. Н. Ельцина);

– «Фортепиано и Прокофьев» (Б. Б. Бородин, д-р искусствоведения, зав. кафедрой истории и теории исполнительского искусства, проф. Уральской гос. консерватории им. М. П. Мусоргского);

– «Образ Ивана Грозного как смысловая доминанта русской культурной идентичности в творчестве Прокофьева и Эйзенштейна: к постановке проблемы» (Н. В. Парфентьева, д-р искусствоведения, проф. кафедры теологии, культуры и искусства Южно-Уральского гос. ун-та, засл. деятель искусств РФ);

– «От первого лица: о создании памятника С. С. Прокофьеву в Челябинске» (В. А. Авакян, народный художник РФ);

– «Музыка С. Прокофьева на Южном Урале (1935–2016)» (Т. М. Синецкая, проф. кафедры истории и теории музыки консерваторского факультета Челябинского гос. ин-та культуры, засл. деятель искусств РФ, зам. председателя ЧО СК России);

– «Конкурс молодых композиторов им. С. Прокофьева в Челябинске (2002–2016)»

(А. Д. Кривошей, профессор, зав. кафедрой теории, истории музыки и композиции Южно-Уральского гос. ин-та искусств им. П. И. Чайковского, засл. деятель искусств РФ);

– «Жанр симфонической картины в раннем творчестве Прокофьева: „Сны“, „Осеннее“» (О. Ф. Ширяева, канд. искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Челябинского гос. ин-та культуры, член СК РФ);

– «Мои перекрёстки с Прокофьевым. Ненаучное выступление композитора» (Е. М. Поплянова, композитор, член СК РФ, преподаватель МБОУ «Гимназия № 10 г. Челябинска», засл. работник культуры РФ);

– «Музыкальный инструментальный конструирования русской культурной идентичности в музыке С. Прокофьева к фильму „Иван Грозный“ С. Эйзенштейна» (А. В. Самойлова, аспирантка кафедры теологии, культуры и искусства Южно-Уральского гос. ун-та; науч. рук. Н. В. Парфентьева);

– «Балеты Прокофьева в моей творческой жизни» (Т. Б. Предеина, нар. артистка РФ, прима-балерина Челябинского гос. акад. театра оперы и балета им. М. И. Глинки, проф. кафедры «Педагогика хореографии» Челябинского гос. ин-та культуры, канд. искусствоведения).

Были представлены также стендовые доклады учёными Москвы, Волгограда, Челябинска.

Данный материал – лишь первое приближение к большой и интересной теме «Музыка С. Прокофьева на Южном Урале», которое обозначает и вполне реальную перспективу – в филармонической, театральной, вузовской творческой жизни, в репертуаре начинающих музыкантов и в композиторском творчестве. Дело же музыковедов – наблюдать, фиксировать и анализировать эти процессы, чтобы понять и оценить роль музыки С. С. Прокофьева в жизни общества, теперь уже – XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляев С. Е. Композитор Сергей Прокофьев в столице Урала // Урал. 2011. № 9. С. 207–210.
2. Боже В., Боже Е. Сергей Прокофьев // Знаменитости в Челябинске : говорят, что здесь бывали... : очерки. Челябинск : Изд-во Игоря Розина, 2014. С. 167–174.
3. Вольфович В. Первый авторский // Вечерний Челябинск. 1985. 6 сент.
4. Вольфович В. Челябинцы слушают Прокофьева // Челябинский рабочий. 1991. 24 апр.
5. РУД. Концерт С. С. Прокофьева // Челябинский рабочий. 1935. 3 апр.
6. Синецкая Т. М. Челябинская филармония: люди и время (1937–2007) / Мин. культуры Челяб. обл. Челябинск : 2007. 504 с., 48 с. вкл.
7. Синецкая Т. М. Магнитогорская государственная хоровая капелла им. С. Т. Эйдинова: от мечты к реальности : моногр. исслед. Челябинск : Дом печати, 2005. 376 с.

Tatiana M. Sinetskaya

Music in Chelyabinsk State Institute of Culture (Conservatory faculty), Chelyabinsk, Russia.

E-mail: tatsin_1@rambler.ru. ORCID: 0000-0002-2971-4053

SERGEY PROKOFIEV'S MUSIC IN THE THEATER AND CONCERT LIFE OF CHELYABINSK, 1935 TO 2016

Abstract. This article is the first study of the question of Sergey Prokofiev's music performance in the Southern Ural region for the period between 1935 and 2016. Depending on the considered period, chronological or genre approach is used. The author focuses on the evolution of interest in the composer's music: gradual expansion of the list of names of the compositions performed, and in the post-war period – of the whole genre areas: theatrical, symphonic, choral and chamber music of Sergey Prokofiev. The author pays more attention to cyclical events dedicated to Prokofiev: festivals and contests (performers and composers). The main facts of the composer's theatrical works staging are named. The author presents a panorama of the names of performers and art groups: artists touring in Chelyabinsk and Ural musicians. A set of facts that make it possible to call Chelyabinsk "a city of Prokofiev" is given. The article can be of interest to specialists dealing with regional musical culture and history of Russian music of the twentieth century, particularly – the creative personality of Sergey Prokofiev.

Keywords: music of Sergey Prokofiev; author's concert; performance; fesival; "Prokofiev's readings".

For citation: Sinetskaya T. M. *Muzyka S. Prokof'eva v teatral'noy i kontsertnoy zhizni Chelyabinska 1935–2016 godov* [Sergey Prokofiev's Music in the Theater and Concert Life of Chelyabinsk, 1935 to 2016], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 22, pp. 41–52. (in Russ.).

REFERENCES

1. Belyaev S. E. *Kompozitor Sergey Prokof'ev v stolitse Urala* [Composer Sergey Prokofiev in the Capital of Ural], *Ural*, 2011, no. 9, pp. 207–210. (in Russ.).
2. Bozhe V., Bozhe E. *Sergey Prokof'ev* [Sergey Prokofiev], *Znamenitosti v Chelyabinske : govoryat, chto zdes' byvali... : ocherki*, Chelyabinsk, Izdatel'stvo Igorya Rozina, 2014, pp. 167–174. (in Russ.).
3. Volfovich V. *Pervyy avtorskiy* [The first of author], *Vecherniy Chelyabinsk*, 1985, September 6. (in Russ.).
4. Volfovich V. *Chelyabintsy slushayut Prokof'eva* [People of Chelyabinsk listen to Prokofiev], *Chelyabinskiy rabochiy*, 1991, April 24. (in Russ.).
5. RUD. *Kontsert S. S. Prokof'eva* [Concert of S. S. Prokofiev], *Chelyabinskiy rabochiy*, 1935. April 03. (in Russ.).
6. Sinetskaya T. M. *Chelyabinskaya filarmoniya: lyudi i vremya (1937–2007)* [Chelyabinsk Philharmonic: people and time (1937–2007)], Chelyabinsk, 2007, 504 p. (in Russ.).
7. Sinetskaya T. M. *Magnitogorskaya gosudarstvennaya khorovaya kapella im. S. T. Eydinova: ot mechty k real'nosti : monograficheskoe issledovanie* [Magnitogorsk State Choir Chapel named after S. T. Eidinov: from dream to reality. Monographic research], Chelyabinsk, Dom pechati, 2005, 376 p. (in Russ.).

ИЗ ОПЫТА ПРЕПОДАВАНИЯ



УДК 004:78.04

Жанна Юрьевна Ситникова

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкальной звукорежиссуры
Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: ugk765@gmail.com. AuthorID: 905938

ПРИМЕНЕНИЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ СРЕДСТВ К АНАЛИЗУ МУЗЫКИ С. ПРОКОФЬЕВА

В статье рассматриваются методы таких точных наук, как математика и акустика, и возможность их применения в области музыкального анализа. Эти методы характеризуются высокой степенью обобщения получаемых данных в рамках изучаемой системы, позволяют «считывать» информацию об упорядоченности и структуре исследуемой системы. Речь может идти как о целом музыкальном произведении или его отдельных частях, так и о какой-либо отдельной музыкальной подсистеме. В данной статье рассматривается частотное звуковысотное распределение музыкальных систем и подсистем. На примере цикла для фортепиано «Детская музыка», ор. 65 С. С. Прокофьева показано, как дополнение традиционного музыковедческого анализа математическими данными и графическим визуальным материалом позволяет более отчётливо увидеть упорядоченность и структурность музыкального произведения. Интерпретация частотного распределения в системе ладообразования способствует обсуждению вопросов, связанных с характером и формой музыкального произведения.

Ключевые слова: компьютерный анализ звука, статистический анализ музыкальных звуков, математический анализ и его применение в музыкознании.

Для цитирования: Ситникова Ж. Ю. Применение компьютерных средств к анализу музыки С. Прокофьева // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 22. – С. 53–64.

Музыковеды в своих исследованиях всё чаще обращаются к методам точных наук, в первую очередь математики и акустики. Инструментами таких точных вычислений становятся компьютерные программы.

Направления исследования музыкального звука и музыкальных произведений на сегодняшний день имеют достаточно широкий спектр. Ранние направления та-

ких исследований решали вопросы о сопоставлении субъективных характеристик звука с количественными физическими характеристиками. Хорошо известны работы Г. Гельмгольца [1], объясняющие слуховое восприятие тонов. В России объективным анализом музыкального звука начали заниматься в 1920-х годах, в числе первых были Н. А. Гарбузов и А. В. Рабинович [5]. У Гарбу-

зова основное направление исследовательской деятельности посвящено проблемам гармонии и природы слухового восприятия. В качестве объективных параметров в своих исследованиях Рабинович опирался на физические характеристики звучания (осциллографический метод анализа) музыкальных инструментов и певческого голоса. Он писал о больших возможностях, открывающихся перед музыкознанием, о введении данных методов в процесс музыкального развития исполнителей, а также о перспективности использования осцилляторного метода анализа в изучении народной музыки [6]. В дальнейшем такие исследования проводили Е. В. Назайкинский [3], А. В. Харуто и др. Ю. Н. Рагс [7] отводил важную роль применению акустических методов исследования в музыкознании. Анализ фонограмм позволил А. В. Харуто [9] изучить исполнительские особенности различных школ и культур. Параллельно с данными исследованиями обсуждались проблемы интерпретации объективных и субъективных характеристик музыки.

Для анализа музыкального произведения в целом или его отдельных частей важными математическими показателями являются статистические данные. Основными математическими характеристиками, позволяющими дать оценку системным факторам музыкальной системы, являются показатели математического ожидания, дисперсии, среднеквадратичного отклонения изучаемой величины от этого математического ожидания и др.

Одной из первых работ, использующих методы математической статистики, были исследования Вильгельма Фукса [2]. В экспериментальных работах по эстетике Фукс показал, что точные методы могут эффективно применяться при изучении и музыкальных произведений. Сделав статистический анализ частоты распределения высоты музыкальных звуков в скрипичных сочинениях, созданных на протяжении пятисот лет, он выявил закономерности общего порядка. Основываясь на показателях математиче-

ского ожидания и среднеквадратичного отклонения от этого ожидания для звуковысотной музыкальной подсистемы, Фукс показал, что скрипичные музыкальные произведения всё более уходят в зону высокой случайности.

Что же нам дают математические характеристики музыкального произведения? Во-первых, они дополняют традиционный анализ объективными математическими данными. Математические данные музыкальных показателей делают анализ музыкального произведения более точным. Это особенно актуально для сложных проблем, стоящих перед музыковедением. Во-вторых, применяя математический аппарат, мы получаем информацию об упорядоченности и *структуре* исследуемой музыкальной системы. Эта информация позволяет выявить *системные* факторы, присутствующие в музыкальном произведении. Говоря об исследовании музыкальной системы, речь может идти как о целом музыкальном произведении или его отдельных частях, так и о какой-либо отдельной музыкальной подсистеме. В-третьих, появляется возможность выявлять закономерности общего порядка в музыкальном искусстве. Остается отметить, что сегодня музыкальная информация хранится, записывается, создаётся и обрабатывается всё чаще с использованием компьютерных программных и аппаратных средств, т. е. большие объёмы музыкальных данных уже готовы для их дальнейшего анализа.

Как оценить и интерпретировать математические характеристики? В нашем случае рассмотрим интерпретацию среднеквадратичного отклонения. В общем смысле среднеквадратичное отклонение можно считать мерой неопределённости. В частности, среднеквадратичное отклонение есть системное представление о том, насколько изучаемая система насыщена элементами, которые нам могут показаться случайными. Само значение числа показывает, что чем меньше случайных факторов присутствует в строении музыкальной системы, тем мень-

ше его среднеквадратичное отклонение. Вопрос о связи случайных и неслучайных процессов в музыкальных произведениях подводит нас к вопросу о музыкальной логике.

В музыке существует два типа музыкальной логики, в основе которых лежат математические категории. Первый тип характеризуется строгой организованностью структуры музыкального языка. Данный тип музыкальной логики – детерминистский. Второй тип характеризуется разнообразием, увеличением вклада индивидуального начала в организацию музыки, в частности, её звуковысотной системы. Этот тип музыкальной логики – индетерминистский (вероятностный). Л. В. Саввина [8] показывает, что в музыке второй половины двадцатого века сосуществуют оба типа музыкальной логики. Т. Н. Науменко [4] вводит термин «композиторское музыковедение», подчёркивая возросшую индивидуальность в организации звуковысотных систем и необходимость объяснения её через посредника между композитором, исполнителем и исследователем: эту роль всё чаще выполняет «слово композитора».

Два типа музыкальной логики взаимосвязаны. Взаимосвязь проявляется на уровне целостного музыкального произведения или отдельных его частей. Так, если преобладает индетерминантная логика в какой-либо подсистеме, то, как правило, в другой музыкальной подсистеме тенденция должна быть направлена на сохранение детерминантной логики, иначе внимание слушателей будет утеряно. Таким образом, логика музыкального развития связана с вопросом целостности музыкального произведения.

Возвращаясь к вопросу о выявлении системных факторов, можно отметить, что такой математический параметр, как среднеквадратичное отклонение, наилучшим образом раскрывает музыкальную логику, поскольку связан со структурой организации музыкального произведения. Меньшие параметры среднеквадратичного отклонения показывают, что изучаемая музыкальная система или подсистема имеют строгую

структуру музыкального языка. Большие параметры среднеквадратичного отклонения говорят о большем присутствии индивидуального начала, о разнообразии в изучаемой системе.

В качестве примера, раскрывающего возможности компьютерного исследования с применением математических данных, рассмотрим несколько детских пьес С. С. Прокофьева из цикла для фортепиано «Детская музыка» ор. 65. В музыке для детей С. С. Прокофьев искал, с одной стороны, образы понятные и доступные, а с другой, наполнял их более сложным, требующим размышления, содержанием.

Все пьесы фортепианного цикла имеют программные заголовки, и в нём новаторские приёмы гармонического языка С. С. Прокофьева тесно переплетены с классической гармонией. В таблице приведены математические характеристики этих пьес. Данные в таблице показывают, что две пьесы, «Раскаяние» и «Пятнашки», имеют наименьшее значение среднеквадратичного отклонения, две пьесы, «Утро» и «Дождь и радуга», – наибольшее значение. Остальные произведения по показателю среднеквадратичного отклонения находятся между этими двумя группами. Во всех произведениях данные получены по звуковысотной подсистеме.

*Математические характеристики
детских пьес С. С. Прокофьева из ор. 65*

Название	Среднеквадратичное отклонение
Утро	16,23
Прогулка	11,34
Сказочка	12,83
Тарантелла	13,74
Раскаяние	7,37
Вальс	12,75
Шествие кузнечиков	11,68
Дождь и радуга	14,07
Пятнашки	10,04
Марш	13,43
Вечер	13,42
Ходит месяц над лугами	13,54

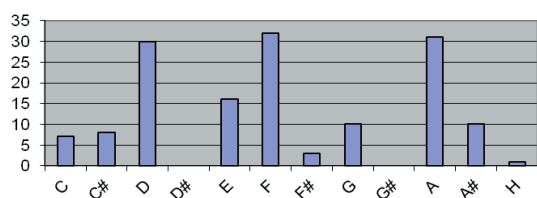


Рис. 1. Частота встречаемости нот, вариант 1, пьеса «Раскаяние»

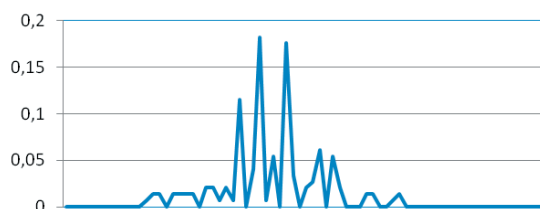


Рис. 2. Частота встречаемости нот, вариант 2, пьеса «Раскаяние»

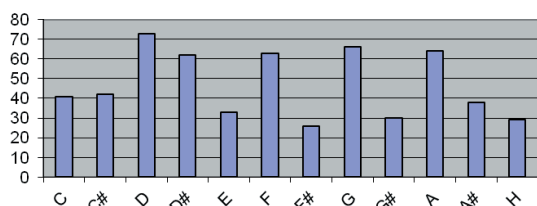


Рис. 3. Частота встречаемости нот, вариант 1, пьеса «Тарантелла»

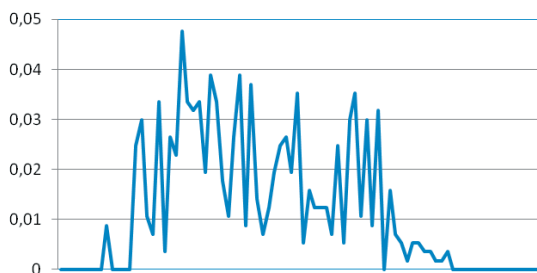


Рис. 4. Частота встречаемости нот, вариант 2, пьеса «Тарантелла»

Помимо числовых данных среднеквадратичного отклонения, по статистической оценке относительных частот звуков, можно построить график, рассчитанный на основе данных полигонов относительных частот звуков. Этот визуальный вариант не только

позволяет «увидеть» числовые данные, но и получить дополнительную информацию по музыкальной системе в целом.

Так в таблице среднеквадратичное отклонение для пьесы «Раскаяние» – 7,37, наименьшее из всех остальных произведений. Для «Тарантеллы» этот показатель практически в два раза больший – 13,74. Рассмотрим графики полигонов частот для этих пьес. Надо отметить, что у нас есть два варианта графиков. Первый вариант позволяет оценить частоту встречаемости всех звуков в рамках октавы, состоящей из 12 нот. Данный вариант представлен на рисунках 1 и 3, соответственно пьес «Раскаяние» и «Тарантелла». Второй вариант позволяет оценить частоту встречаемости звуков по всему диапазону произведения. Данный вариант представлен на рисунках 2 и 4. В силу технических особенностей компьютерного MIDI формата, ноты располагаются по возрастанию частот, все полутоны обозначаются знаком диэз, включая энгармонически равные. Например, *Des* = *Cis*, и т. п.

Что видно по графикам, представленным на рисунках 1 и 3? Рисунок 1 показывает частоту встречаемости нот, вариант 1, пьеса «Раскаяние». Тональность произведения d-moll. Наиболее часто встречающиеся ноты в данном произведении это звуки тонического трезвучия d-f-a, что соответствует главным ступеням лада (I–III–V). Из данного графика видно, что наиболее часто, даже чаще чем основная тоническая ступень (d – I ст.), звучит нота f, т. е. III ступень лада. Она часто встречается в аккомпанементе, в качестве гармонической поддержки мелодии, но также и в мелодической линии. Кроме этого III ступень – F-dur, является параллельной основной тональности d-moll, поэтому вполне логично такое частое использование данной ступени, наравне с главной. В целом, произведение не выходит за рамки диатонической системы. Звук cis – VII ступень лада, это вводная ступень.

Рисунок 3 показывает частоту встречаемости нот, вариант 1, пьеса «Тарантелла». Заметно отличие рисунка 3 от рисунка 1.

В «Тарантелле» используются все 12 нот, но основная тональность, тем не менее, чётко прослеживается. Тональности d-moll и Des-dur, модуляция в первом разделе из тональности d-moll в Es-dur, далее модуляция Des-dur – As-dur – Es-dur. Переход из c-moll через отклонения в тональности Es-dur – B-dur. Мелодия среднего раздела построена в тональности D-dur, до этого не применявшейся в данном произведении. Контрастность с основной, одноимённой тональностью произведения d-moll позволила показать смену настроения.

В целом, произведение характеризуется новаторским приёмом, связанным с *тональным планом*, со способами перехода в другие тональности, с использованием средств однотерцово́й системы. Таким образом, в данном произведении достаточно индивидуально представлен тональный план: сопоставление тональностей, скорость смены тональностей.

Рисунки 2 и 4 отражают показатель среднеквадратичного отклонения. Они контрастны 7,37 у пьесы «Раскаяние» и 13,74 у «Тарантеллы». Графики наглядно отражают разницу этих показаний. Интерпретация числовых данных уже затрагивает вопросы характера произведений, передаваемых образов. Порядок следования этих произведений в цикле («Тарантелла» и за ней «Раскаяние») позволяют добиться ещё большего эффекта контраста этих произведений. И этот контраст чётко отражён в численном и графическом виде.

Ещё один пример, но теперь не столько на контраст числовых показателей и образных музыкальных представлений, а, напротив, на сходство. Рассмотрим пьесы «Утро» и «Прогулка». Их показатели среднеквадратичного отклонения достаточно близки: 16,23 для пьесы «Утро» и 11,34 для «Прогулки». Для начала посмотрим, как проявляется это математическое сходство на звуковысотной системе.

Частота встречаемости нот в пьесе «Утро». Наиболее часто встречающиеся ноты C – I (61), E – III (81), G – V (90), ноты образующие

тоническое трезвучие тональности данного произведения (C-dur). Далее так же встречаются *диатонические ступени*, а именно: D – II (25), F – IV (31), A – VI (34), H – VII (16). Таким образом, из диатонических ступеней реже всего встречается VII ступень.

Альтерированные ступени встречаются значительно реже. C# встречается 3 раза; F# – 13 раз; G# – 6; а D# и A# не встречаются вообще. F# фигурирует либо как проходящий звук, как например в тактах 5, 7, 8, 11, либо как повышенная септима в D9, или расщеплённая септима D7 (прокофьевская доминанта). Нота C# служит вводным тоном в отклонении к d-moll (такты 12–13; 21–22). G# как задержание к ноте G.

Частота встречаемости нот в пьесе «Прогулка». Наиболее часто встречающиеся ноты G – V (78), E – III (56), C – I (46), ноты образующие *тоническое трезвучие* тональностей данного произведения (C-dur и c-moll). С появлением одноименной тональности появляются *диатонические ступени*, а именно: D – II (26), F – IV (50), A – VI (66), H – VII (42). Таким образом, из диатонических ступеней реже всего встречается II ступень. Альтерированные ступени встречаются реже.

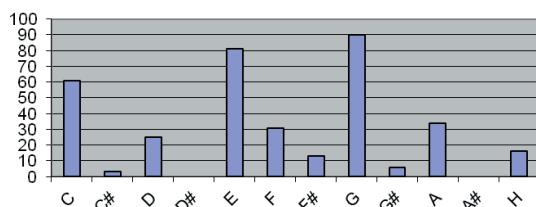


Рис. 5. Частота встречаемости нот, вариант 1, пьеса «Утро»

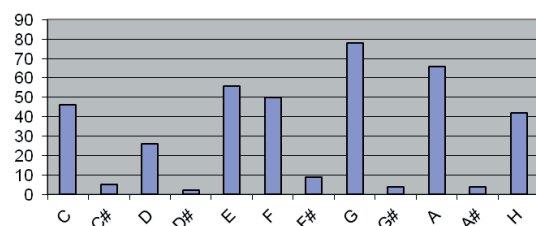


Рис. 6. Частота встречаемости нот, вариант 1, пьеса «Прогулка»

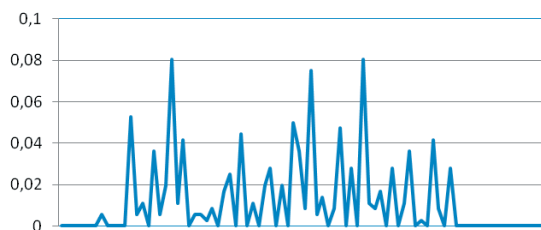


Рис. 7. Частота встречаемости нот,
вариант 2, пьеса «Утро»

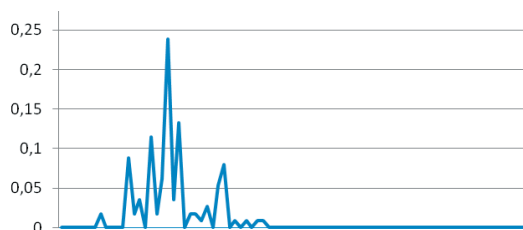


Рис. 8. Частота встречаемости нот,
вариант 2, пьеса «Утро»,
низкий тембр звучания



Рис. 8-а

В качестве новаторского приёма, характерного для пьесы «Утро», отмечается фоническая окраска созвучий. Такой приём является мощным выразительным средством, создающим эффект звучания разных тембров. Эти разные тембровые звучания выбраны композитором для передачи двух образов дня и ночи, сна и пробуждения. На

рисунке 7 хорошо видно, что композитор создал две музыкальные звуковысотные системы для реализации художественного замысла. На рисунке 8-а представлены ноты, которые демонстрируют низкочастотную часть по тембру звучания, заложенную в образе ночи. В месте с тем, на рисунке 8-а видно ещё, что развитие образа ночи идёт на

протяжении всего произведения, а не только в первых гармонических аккордах, на что, прежде всего, и обращают внимание исполнители. Рисунок 8 отражает частотное распределение нот рисунка 8-а. Если сравнивать пьесы «Раскаяние» и «Тарантелла», то для них подобный приём фонической окраски созвучий не характерен.

Среднеквадратичное в пьесе «Утро», низкий тембр звучания (рис. 8), передающий образ ночи равен 5,67.

Для пьесы «Вечер» частотное распределение похоже на «Утро», но с большим разделением, можно сказать, отделением низкочастотной области (рис. 9).

Частотный анализ пьесы «Прогулка» (рис. 10) очень похож на частотный анализ пьесы «Утро» (рис. 7), тоже деление на две системы по тембровому звучанию. Для пьесы «Утро» была найдена связь разделения на две зоны частотного графика, которая обусловлена приёмом фонической окраски созвучий. На рисунках 8 и 8-а показано, что развитие обоих образов идёт на протяжении всего музыкального произведения. В пьесе «Прогулка» подобный приём работает в крайних частях пьесы, средняя же часть более чётко сконцентрирована в одном частотном диапазоне. Можно говорить о контрасте частей пьесы. Если посмотреть на порядок следования произведений («Утро», а за ней «Прогулка»), то становится понятна причина такого контрастного строения пьесы: новаторский приём с фонической окраской созвучий в пьесе «Утро» получает своё развитие в пьесе «Прогулка» и направляет слушателя к пониманию строения формы в пьесе «Прогулка».

Как видно из рисунка 11, средняя часть состоит только из одной музыкальной звуковысотной системы.

А вот на рисунке 12 видно, что крайние части пьесы имеют структуру, подобную структуре пьесы «Утро».

На рисунке 13 видно распределение басов в крайних частях пьесы «Прогулка».

Итак, в пьесе «Прогулка» наблюдается развитие новаторского приёма, применённого для высвечивания различий художе-

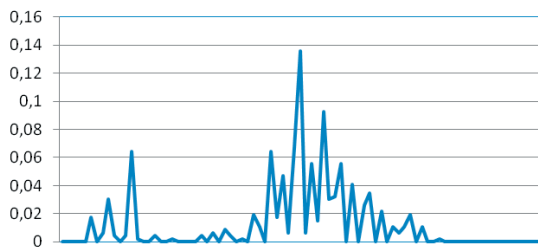


Рис. 9. Частота встречаемости нот, вариант 2, пьесы «Вечер»

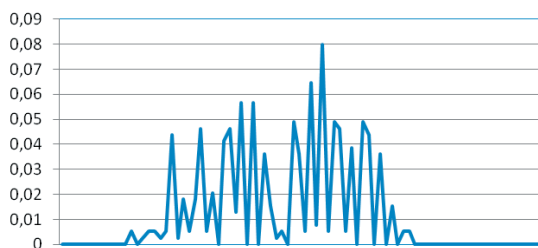


Рис. 10. Частота встречаемости нот, вариант 2, пьесы «Прогулка»

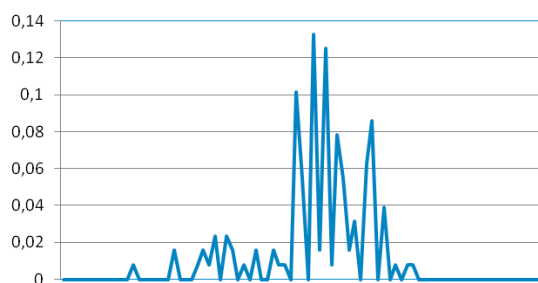


Рис. 11. Частота встречаемости нот, вариант 2, пьесы «Прогулка», средняя часть

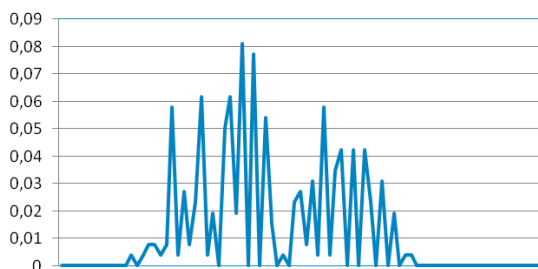


Рис. 12. Частота встречаемости нот, вариант 2, пьесы «Прогулка», без средней части

ственных образов в пьесе «Утро» и соединения его с формой музыкального произведения.

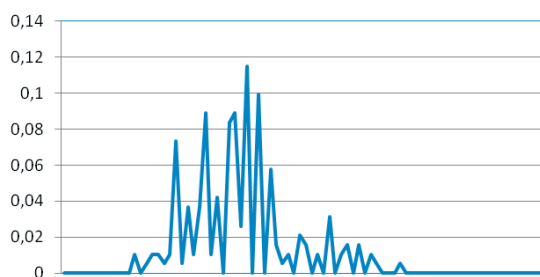


Рис. 13. Частота встречаемости нот, вариант 2, пьесы «Прогулка», басы

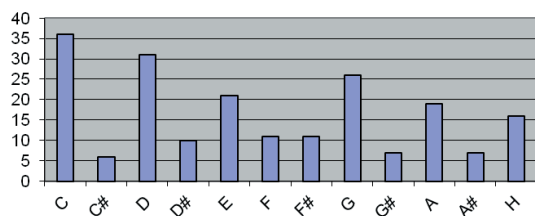


Рис. 14. Частота встречаемости нот, вариант 1, пьесы «Дождь и радуга»

Следующие три пьесы показывают своеобразие выделения тонального центра у С. С. Прокофьева. Это «Шествие кузнечиков», «Дождь и радуга» и «Ходит месяц над лугами». Показатели среднеквадратичного отклонения у всех пьес разные. «Дождь и радуга» – 14,07, «Шествие кузнечиков» – 11,68, «Ходит месяц над лугами» – 13,54. Объединяет пьесы то, что диатоники в чистом виде нет ни в одной из них. Хотя в пьесе «Ходит месяц над лугами» более четкое разделение часто и редко используемых нот. Этим достигается эффект чистоты мелодического рисунка, светлых гармоний. Мелодический рисунок близок к русским хороводным песням, а используемые плагальные обороты свойственны в целом русской музыке.

Проанализируем по рисункам 14, 15, 16 (вариант 1 графиков) тональные планы пьес.

На рисунке 14 видно, что наиболее часто используются ноты C, D, E и G. Музыка пьесы представляется звукоизобразительной. В пьесе раскрываются два образа в контрастном сопоставлении музыкального материала. «Тема дождя» представлена диссонирую-

щей – в звучании кластеров-«гроздей» или пятен, состоящих из больших секунд; она крайне неустойчива тонально, но временным устоем, своеобразной «реперкуссой» здесь может служить звук *d*. С этого звука (повторяющегося) начинаются все «дождевые» фразы – с нагнетанием динамики и последующим гармоническим наспластованием. Для создания полного музыкального образа важен мерный ритм, олицетворяющий барабанный дождь. В конце каждой фразы аккордовый «сумрак» рассеивается в разнесённых по разным регистрам звуках *g*, затем *c* – в чистоте октав (так называемый «финалис» мотивов дождя). Диаграмма показывает, что звуки *c*, *d* и *g* – одни из самых часто используемых в пьесе. Итак, они являются основаниями «раздела дождя», в целом неустойчивого.

Во втором разделе пьесы явным становится разделение планов – мелодии, появившейся в высоком регистре (самого образа радуги). В гармонии жёсткие кластеры сменились мягкими терциями, более устойчивым звучанием. Терции чередуются, точнее – звучат на фоне глубоких басов, отстоящих от них на несколько октав: в разнесении регистров появляется ощущение огромного пространства. Главный устой этой части – звук *c*, что показывает и диаграмма: он самый повторяемый во всём произведении. Он также выделен динамически и регистрово.

В коде снова появляются последние дождевые капли, но уже – более тёплые. Здесь меньше кластеров, по сравнению с первой частью, фактура легче и разрежённой.

В пьесе «Шествие кузнечиков» (рис. 15) при ключе есть как знаки диеза, так и знаки бемоля. В целом, *Dis* и *Ais* рассматриваются как энгармонические к *Es* и *B*. Они встречаются чаще всего в пьесе.

Из рисунка 16 видно, что самые часто используемые ноты в пьесе «Ходит месяц над лугами» – *D*, *Fis* и *A*. Это обусловлено тональностью – *D-dur*. Так же часто встречается нота *G*, которая является IV ступенью в *D-dur* и входит в состав аккордов субдоминантовой группы. Ноты *E* и *H* (II и VI ступе-

ни) используются реже. Остальные ноты *C*, *Cis*, *Dis*, *Gis*, *Ais* встречаются очень редко, т. к. являются альтерированными степенями.

Особенность, своеобразие выделения тонального центра у С. С. Прокофьева в пьесах «Дождь и радуга», «Шествие кузнециков» и «Ходит месяц над лугами» отчётливо видно по графикам частоты встречаемости нот, представленных как вариант 2. На рисунке 17 показана частота встречаемости нот в пьесе «Дождь и радуга». Тональный план пьесы размыт. Явно выделяется один устой (нота *C*) в области низких частот, что подтверждается диаграммой – это является особенностью всех указанных пьес цикла.

Диаграмма позволяет определить основные устои пьесы – при кажущейся на первый взгляд её абсолютной гармонической неустойчивости, в силу диссонантности большинства аккордовых комплексов. Если график разделить на три части – глубокие басы, средний диапазон и высокие частоты, – то в каждом из них определяются свои комплексы, выявляющие гармоническую основу пьесы: область высоких частот – комплекс «*C-E-G*», *C-dur*; средний диапазон – комплекс «*D-A* и *C*»; в области низких частот – уже описанный выше основной устой пьесы «*C*», некое её объединяющее начало. Можно сказать, что используя весь двенадцатитоновый звукоряд, однако, не подчинённый серийной системе или какой-либо другой, где за первооснову взят именно принцип, правило, – Прокофьев берёт за основу образ. Поиск гармонического языка композитором движется именно по этому вектору.

В пьесе «Шествие кузнециков» так же, как и в пьесе «Дождь и радуга», есть несколько ладовых опор, которые выделены темброво и динамически. Отметим лишь схожий приём выделения тонального центра в басах (рис. 18), точнее двух, поскольку тональностей в произведении две.

На рисунке 19 показана частота встречаемости нот, вариант 2, пьесы «Ходит месяц над лугами». Это заключительная пьеса цикла, тематизм которой органически связан с народно-песенными интонациями;

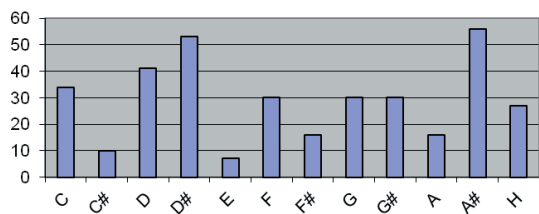


Рис. 15. Частота встречаемости нот, вариант 1, пьеса «Шествие кузнециков»

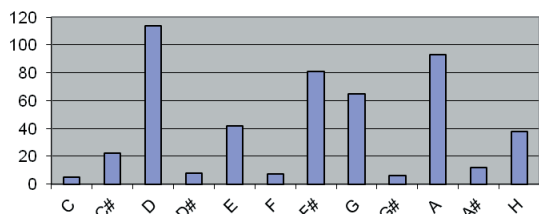


Рис. 16. Частота встречаемости нот, вариант 1, пьеса «Ходит месяц над лугами»

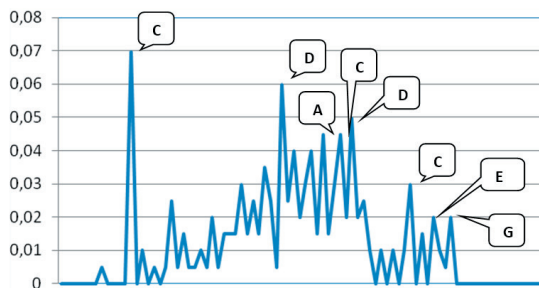


Рис. 17. Частота встречаемости нот, вариант 2, пьеса «Дождь и радуга»

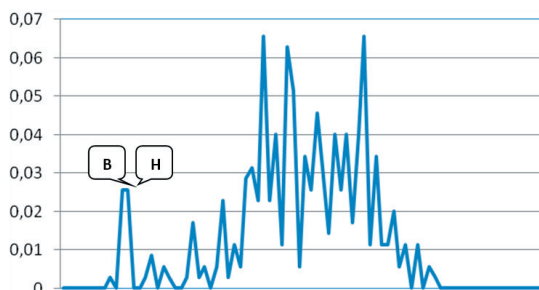


Рис. 18. Частота встречаемости нот, вариант 2, пьеса «Шествие кузнециков»

в данной пьесе это авторская тема композитора. Если в предыдущих пьесах ладовых опор было 2-3, при явно выделявшемся устое в пьесе «Дождь и радуга», то здесь Прокофьев и в басах и среднем диапазоне чётко опреде-

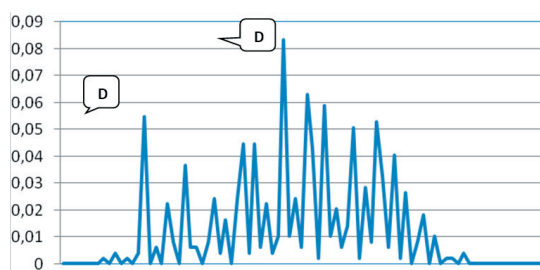


Рис. 19. Частота встречаемости нот, вариант 2, пьесы «Ходит месяц над лугами»

ляет основной устой, ноту D и основную тональность пьесы D-dur. Однако сам приём, характерный для всех трёх пьес, выделение низкочастотного диапазона звучания за счёт вынесения туда основного устоя, в данной пьесе присутствует.

Для целостного анализа языка С. С. Прокофьева – композитора, мыслившего своей музыкальной материей, находящегося в звуковой системе координат, отличающейся от традиционной тональности, – частотный анализ и показатели среднеквадратичного отклонения помогают вникнуть в суть его слышимого мироощущения. Такие знания об особенностях строения музыкальных произведений важны не только для теоретиков, исполнителей, но и для звукорежиссёров.

Надо отметить, что современные музыкальные компьютерные программы позволяют получить некоторые математические данные о музыкальном произведении. В частности, нотный редактор Sibelius версии 6 и выше, имеет в своём инструментарии стандартный плагин FindRange (определение диапазона), определяющий такие характеристики как диапазон от самой низкой до самой высокой ноты в выделенной части музыкального текста или целого произведения, а также среднюю высоту, центральную ноту и наиболее частые ноты, число их повторений.

Видимо, в ближайшее время в нотных редакторах появится и более полный вариант статистического анализа музыкального произведения. Пока же для проведения

такого анализа приходится пользоваться специализированными математическими программами.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что важной особенностью математических методов, используемых в частности в музыкальной сфере, является их высокая степень обобщения: применяя математический аппарат, мы получаем информацию об упорядоченности и структуре исследуемой системы. В рамках музыкальной сферы, говоря об исследуемой системе, речь может идти как о целом музыкальном произведении или его отдельных частях, так и о какой-либо отдельной музыкальной подсистеме.

При интерпретации частотного распределения в системе ладообразования можно решать вопросы, связанные с характером и формой музыкального произведения, системой образов. Интерпретация частотного распределения позволяет более выпукло показать музыкальные системы и подсистемы музыкального произведения, определить характер их взаимосвязи. Также можно точнее понять замысел композитора и, соответственно, определить, какими исполнительскими приёмами необходимо донести до слушателя этот замысел. Для звукорежиссёра полученные данные позволяют правильно подобрать микрофоны и их расположение для передачи художественного образа в записи.

На примере цикла для фортепиано «Детская музыка», ор. 65 С. С. Прокофьева показано, как начинает формироваться новое ладовое слышание – расширенная тональность XX века. Дополнение традиционного анализа математическими данными и графическим визуальным материалом позволяет более отчётливо увидеть системные категории, такие как упорядоченность и структурность музыкального произведения.

Возможность получения объективных математических данных представлена в компьютерных музыкальных программах. В частности, в нотных редакторах есть инструменты для статистического анализа музыкальных произведений. Как правило,

эти инструменты не достаточно полно позволяют провести статистический анализ музыкальных произведений, поэтому на сегодняшний день для этих целей больше подходят специализированные математические компьютерные программы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / пер. с 3-го нем. изд. 1870 г. 2-е изд. Москва : Кн. дом «Либроком», 2011. 594 с.
2. Моля А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ / пер.: К. О. Эрастов, Н. М. Нагорный ; ред.: Б. В. Бирюков, Р. Х. Зарипов, С. Н. Плотников. Москва : Мир, 1975. 556 с.
3. Назайкинский Е. В. Проблемы теории и практики экмелической музыки (информационно-аналитический обзор) // Музыка в информационном мире: наука, творчество, педагогика : сб. науч. статей / науч. ред. Г. Р. Тараева, Т. Ф. Шак. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростов. гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 44–64.
4. Науменко Т. И. «Стиль времени»: о некоторых тенденциях современного музыковедения // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее : междунар. науч. конф., 30 окт. – 1 нояб. 2007 г. / отв. ред. Т. И. Науменко. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2007. С. 28–37.
5. Рабинович А. В. Осциллографический метод анализа мелодии. Москва : Музгиз, 1932. 32 с.
6. Рабинович А. В. Физические характеристики певческого голоса // Успехи физических наук. Москва, 1935. Т. 15, вып. 7. С. 924–930.
7. Рагс Ю. Н. Акустика в системе музыкального искусства : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва ; Ленинград : Банк культурной информации, 1998. 80 с.
8. Саввина Л. В. Информативные и синтезирующие тексты как проявление детерминизма и индетерминизма в музыке второй половины XX века // Искусство и образование. 2011. № 2. С. 52–62.
9. Харуто А. В. Компьютерный анализ звука в музыкальной науке. Москва : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2015. 448 с.

Zhanna Yu. Sitnikova

Urals Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: ugk765@gmail.com. Author ID: 905938

APPLICATION OF COMPUTER TOOLS TO ANALYSE S. PROKOFIEV'S MUSIC

Abstract. The article considers the methods of such exact sciences as mathematics and acoustics, and the possibility of their use in the field of music. These methods are characterized by a high degree of data generalization, which they have within the framework of the system under study. They make it possible to get information about the ordering and structure of the system under study. When we speak about the system under study within the musical sphere, the case in question is either a whole musical work or its separate parts, or a single musical subsystem. This article examines the frequency pitch distribution of musical systems and subsystems. The piano works “Music for Children”, Op. 65 by S. Prokofiev are used as the example and they allow to show how mathematical data and graphic visual material can be added to the traditional musicological analysis, which make it possible to see the orderliness and structure of the musical composition more clearly. The frequency distribution interpretation in the system of tonality formation allows us to consider issues related to the nature and form of the musical work.

Keywords: computer sound analysis; statistical analysis of musical sounds; mathematical analysis of music.

For citation: Sitnikova Zh. Yu. *Primenenie komp'yuternykh sredstv k analizu muzyki S. Prokof'eva* [Application of computer tools to analyse S. Prokofiev's music], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 22, pp. 53–64. (in Russ.).

REFERENCES

1. Helmholtz H. *Uchenie o slukhovykh oshchushcheniyakh kak fiziologicheskaya osnova dlya teorii muzyki* [On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music], 2nd ed., Moscow, Knizhnyy dom «Librokom», 2011, 594 p. (in Russ.).
2. Moles A., Fucks W., Kassler M. *Iskusstvo i EVM* [Art and the computer (also *Nach allen Regeln der Kunst* [According to all the rules of art] and *Toward musical information*)], Moscow, Mir, 1975, 556 p. (in Russ.).
3. Nazaykinsky E. V. *Problemy teorii i praktiki ekmelicheskoy muzyki (informatsionno-analiticheskii obzor)* [Theoretical and practical issues of ecmelic music (an informational and analytical review)], G. R. Taraeva, T. F. Shak (eds.). *Muzyka v informatsionnom mire: nauka, tvorchestvo, pedagogika: sbornik nauchnykh statey*, Rostov-on-Don, Izdatel'stvo Rostovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. S. V. Rakhmaninova, 2004, pp. 44–64. (in Russ.).
4. Naumenko T. I. «Stil' vremeni»: o nekotorykh tendentsiyakh sovremennogo muzykovedeniya [“The style of the time”: on certain tendencies in contemporary musicology], T. I. Naumenko (resp. ed.). *Muzykovedenie k nachalu veka: proshloe i nastoyashchee: mezhdunar. nauch. konf., 30 okt. – 1 noyab. 2007 g.*, Moscow, RAM im. Gnesinykh, 2007, pp. 28–37. (in Russ.).
5. Rabinovich A. V. *Ostsillograficheskiy metod analiza melodii* [The oscillographic method of melody analysis], Moscow, Muzgiz, 1932, 32 p. (in Russ.).
6. Rabinovich A. V. *Fizicheskie kharakteristiki pevcheskogo golosa* [Physical characteristics of a singing voice], *Uspekhi fizicheskikh nauk*, Moscow, 1935, vol. 15, iss. 7, pp. 924–930. (in Russ.).
7. Rags Yu. N. *Akustika v sisteme muzykal'nogo iskusstva: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Acoustics in the system of musical art: abstr. of diss.], Moscow, Leningrad, Bank kul'turnoy informatsii, 1998, 80 p. (in Russ.).
8. Savvina L. V. *Informativnye i sinteziruyushchie teksty kak proyavlenie determinizma i indeterminizma v muzyke vtoroy poloviny XX veka* [Informative and synthesizing texts as manifestation of determinism and indeterminism in music of the second half of XX century], *Iskusstvo i obrazovanie*, 2011, no. 2, pp. 52–62. (in Russ.).
9. Kharuto A. V. *Komp'yuternyy analiz zvuka v muzykal'noy nauke* [Computer sound analysis in musical scholarship], Moscow, Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2015, 448 p. (in Russ.).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ
Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 22

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского

Выпускающий редактор *Л. А. Серебрякова*



Цена свободная

Редактура англоязычных текстов *Д. И. Макарова*
Корректор *Е. М. Олову*
Компьютерная верстка *А. Ю. Тюменцевой*
Нотная графика *авторов статей*
Дизайн обложки *А. Г. Коробовой*

Подписано в печать 08.12.2020 г. Дата выхода в свет 22.12.2020 г. Формат 70×90/16
Бумага «Познак». Гарнитура Alegrea. Печать офсетная. Усл. печ. л. 4,97. Уч.-изд. л. 5,61
Тираж 100 экз. Заказ № 12957-1

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
620014, Екатеринбург, просп. Ленина, 26.

Отпечатано в Универсальной Типографии «Альфа Принт»
620049, Екатеринбург, пер. Автоматики, 2Ж
Тел.: +7 (343) 222-00-34. Эл. почта: mail@alfaprint24.ru