

MUSICUS

ВЕСТНИК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России **П6982**

№ 3 (67) • июль • август • сентябрь • 2021

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации средства
массовой информации ПИ № ФС77-30963

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.
Тел.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать 30.08.2021 г.
Формат 60×84 1/8. Бумага кн.-журн. Печать
офсетная. Зак. № 19738

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены
в Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в ООО «ФрилансПарк» 199178,
Санкт-Петербург, 5-я В. О. линия, дом 70,
литера А, помещение 52Н. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Мнение редакции не всегда совпадает
с мнением авторов материалов. За публикацию
предоставленных в редакцию материалов го-
норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-
нале, не могут быть полностью или частично
воспроизведены, тиражированы и распростра-
нены без письменного разрешения редакции.

© Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова

Содержание

Юбилей

К 130-летию со дня рождения С. С. Прокофьева

И. Райскин. Опять об Прокофьева!	3
Мой Прокофьев (Е. В. Иванова-Блинова, Е. В. Петров, С. В. Плешак, А. В. Танонов, Н. Ю. Мажара, С. В. Нестерова, И. С. Воробьев)	6
Д. Вишнева. «Я — Золушка» и «Я — Джульетта»: моя работа над образами в балетах Сергея Прокофьева	10
Л. Корчмар. Судьба «Игрока»: к истории сценических редакций оперы С. С. Прокофьева в Мариинском театре	18
Ю. Лебедев. «Непонятная футуристическая музыка». Второй фортепианный концерт Сергея Прокофьева	26
П. Грачёв. Об опере «Семен Котко» С. Прокофьева. Подготовила М. Михеева	31
М. Щербак ова. «Игрок». Первая редакция оперы. Автограф в библиотеке Мариинского театра	33
М. Аплечева. С. Прокофьев. «Пять стихотворений А. Ахматовой» в интерпретации К. В. Изотовой	37
Н. Савкина. Танатос в оперном творчестве С. С. Прокофьева	41

Музыка и судьба

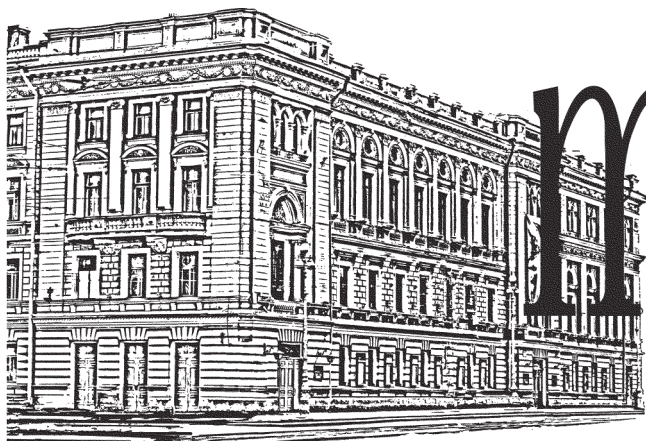
Б. Табуреткин. Вильгельм Вурм — основоположник российской школы игры на трубе и его окружение	48
Р. Петров. Чуткое сердце тромбониста Иосифа Гершковича	55

In memoriam

Памяти Татьяны Сергеевны Бершадской (А. В. Денисов, П. А. Чернобривец)	61
Наши авторы	68

В оформлении обложки использованы материалы виртуальной выставки «Сергей Сергеевич Прокофьев. К 130-летию со дня рождения», подготовленной сотрудниками Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории

Редакция журнала выражает благодарность руководителю литературно-драматической части Михайловского театра Екатерине Яковлевне Рябкиной за предоставленные фотоматериалы оперы С. С. Прокофьева «Война и мир» (см. внутренний разворот обложки)



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 3 (67) • july • august • september • 2021

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service
on Supervision in the Sphere of Mass Media,
Communication and Cultural Heritage Protection.
Registration certificat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 30.08.2021

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

Print model and electronic imposition
accomplished at the Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Freelance Park LLC, 5th V. O. line,
house 70, letter A, room 52N, St. Petersburg,
199178, Russia.

Circulation: 120 copies.

*Articles submitted to the magazine undergo peer
reviewing. The Editorial Board's opinion may not
coincide with the author's. No royalties are paid
for publication of the materials.*

*Materials published in this magazine may not be
reproduced, circulated or distributed, completely or
partially, without Editorial Board's permission given
in written form.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State
Conservatory

Contents

Jubilee

To the 130th anniversary of Sergey Prokofiev's birth

I. Ra i s k i n. That Prokofiev — again!	3
My Prokofiev (E. Ivanova-Blinova, Eu. Petrov, S. Pleshak, A. Tanonov, N. Mazhara, S. Nesterova, I. Vorobyov)	6
D. V i s h n e v a. I am Cinderella. I am Juliet: Sergey Prokofiev's ballets. Characters study	10
L. K o r c h m a r. The destiny of «The Gambler»: to the history of staging editions of S. Prokofiev's opera at the Mariinsky Theatre	18
J. L e b e d e v. «Unintelligible Futurist Music». Second Piano Concerto of Sergey Prokofiev	26
P. G r a c h e v. About opera «Simeon Kotko» by Sergey Prokofiev. <i>Prepared by M. Mikheeva</i>	31
M. S h c h e r b a k o v a. «The Gambler». First edition. Manuscript in the Library of Mariinsky Theatre	33
M. A p l e c h e v a. S. Prokofiev. «Five Poems by A. Akhmatova» in the interpretation of K. Izotova	37
N. S a v k i n a. Images of Thanatos in S. Prokofiev's operas	41

Music and fate

B. T a b u r e t k i n. Wilhelm Wurm — founder of the Russian school of Trumpet playing and his environment	48
R. P e t r o v. The sensitive heart of the trombonist Joseph Gershkovich	55

In memoriam

In memory of Tatyana Bershadskaya (A. Denisov, P. Chernobrivets)	61
Our authors	68

The cover design includes the materials of virtual exhibition "Sergey Prokofiev. To the 130th anniversary of Sergey Prokofiev's birth", prepared by Scientific Musical Library of Saint Petersburg Conservatory

The editors of the magazine would like to express their appreciation and gratitude to the head of the Literary Productions Department of the Mikhailovsky Theatre Yekaterina Ryabkina for the provided photographic materials of Sergei Prokofiev's opera "War and Peace" (see the inside cover spread)

регистром колыбельная у фортепиано подчеркивает страшное напряжение. Сначала *gis*, а в следующей фразе *ais* в вокальной партии, взятые на *pp*, передают ощущение сдавленного крика-плача... Но плач сменяется колыбельной. В ней отчетливо слышен свет. И в кадансе после замыкающей формулы возникает внутрислоговой распев как знак успокоения и надежды. Повторение начальной фразы в коде Финала в прямой речи, но не мужа, а обращенной к самой себе звучит отстраненно и обобщенно, слышны нотки тепла, любви и возвышенного, трагического умиротворения.

Чем больше времени отделяет нас от ухода Киры Владимировны Изотовой, тем яснее осознаем мы ее

исполнительский и личностный масштаб. К сожалению, многие оставшиеся нам ее записи весьма несовершенны по качеству⁴. Но и по ним можно судить, что в ее лице музыкальному (да и не только!) миру был явлен почти что исчезающий у нас тип музыканта, в частности, вокалиста-интеллектуала. В чем отличие ее интерпретаций (в том числе и проанализированного исполнения) от подавляющего большинства других талантливых трактовок? Это в высшей степени чуткое и глубокое проникновение в драматургию произведения. Стремление постичь и передать даже малейшие его подробности. И именно эта особенность искусства и есть залог непреходящей актуальности ее творчества.

Литература

1. Васильев Б. И. К. В. Изотова — выдающийся мастер камерно-вокального исполнительства // Вокальная школа Петербургской консерватории: страницы истории: сб. науч. ст. / ред.-сост. З. М. Гусейнова, Т. В. Лымарева. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2008. С. 65–81.
2. Головнина Н., Ногарева Ю. Звучащее наследие // Musicus. 2019. № 3. С. 3–7.
3. Лымарева Т. Памяти Киры Изотовой // Musicus. 2013. № 3. С. 39–40.

Natalia SAVKINA Images of Thanatos in S. Prokofiev's operas

Images of Thanatos constitute very important figurative sphere in Prokofiev's art from his young years in spite of his native optimism and cheerfulness. Prokofiev's thanatology is widely developed, diversified and it is vigorously evolving. Semantics and poetics of death motives are extremely diverse. They reflect different historical and cultural traditions: ancient mythological and magical beliefs, as well as Christian motives, positivism and interpretation of Bolshevism as a religion.

Keywords: S. Prokofiev, Thanatos, "Maddalena", "Fiery Angel", "Semion Kotko", "War and Peace", "Story of a Real Man".

Наталья САВКИНА Танатос в оперном творчестве С. С. Прокофьева

Образы Танатоса занимают важное место в творчестве композитора с молодых лет, несмотря на его природный оптимизм и жизнерадостность. Танатология Прокофьева широко разработана, она диверсифицирована и энергично эволюционирует. Семантика и поэтика танатологических мотивов исключительно разнообразна. Эти мотивы отражают различные исторические и культурные традиции: древние мифологические и магические верования, христианские мотивы, позитивизм, трактовка большевизма как религии.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, Танатос, «Маддалена», «Огненный ангел», «Семен Котко», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке».

Тема «Прокофьев и Танатос»¹ адресует, прежде всего, к личности композитора — счастливого обладателя *la anima allegria*, который отличался редкостным

природным жизнелюбием. Как христианский сайентист в жизни он должен был — и он старался! — игнорировать смерть, отрицать ее реальность, полагать ошибкой

⁴ Например, блистательное исполнение К. В. Изотовой цикла с пианистом Юрием Лазыко, с которым впоследствии у них сложился замечательный дуэт, существенно пострадало из-за довольно низкого качества записи.

¹ Развитие этой темы у автора см. [5, 11].

смертного разума. Христианская наука вписывает смерть в череду скончавшихся в XX веке идолов: после объявленной Ницше смерти Бога — смерть Культуры (Шпенглер) — смерть Человека (Фуко) — смерть Автора (Барт). В этом плане счастливая концовка «Ромео», воспевающая смерть Смерти, всего лишь демонстрирует последовательность и честность композитора, который стремился к тому, чтобы его творчество отражало его взгляды.

Тема смерти у Прокофьева амбивалентна. Анти-танатологическая жизненная позиция сочетается с исключительной силой созданных композитором трагических образов. Это отнюдь не парадокс солнечного гения. Прокофьев создал мир, который не лежит во зле, однако в нем — весь спектр красок мироздания. Заполненная солнечным светом Вселенная композитора биполярна и оппозиция жизнь–смерть в ней отличается особой напряженностью. Восторг перед пиршественной красотой мира в его осязаемой рельефности, воссоздание живых, пульсирующих тканей и фактур не заслоняют присутствия смерти, которая всегда рядом и стережет. В этом ощущении полюсов мироздания ближайший единомышленник Прокофьева — Г. Р. Державин. Их роднит мощь и природа главных оппозиций: антиномии ослепительной солнечности и мрака сопрягаются как радость жизни и постоянная память о смерти. И так же, как для Державина, мысли о конечности бытия преодолевает религия и талант радоваться каждому жизненному мгновению и ощущать его красоту. Вступив на путь параллелей, напомним также, что в пору творческого становления Прокофьева в русской литературе, прежде всего в поэзии, появилось одно из главных произведений символизма: сборник русского огнепоклонника Константина Бальмонта «Будем как солнце»; он вышел в свет (в неполном виде) в самом конце 1902 года. Сборник стал поворотной вехой в истории русского символизма. Главный субъект танатопэтики раннего символизма — ночь — был смещен; лунную парадигму сменила солнечная. Дебютировавший пятью годами позже сонцовский мальчик стал главным выразителем этой парадигмы в музыке. Полюса Серебряного века сопрягаются у него особым образом...

Смерть в музыке композитора (в этом важнейшее их с Шостаковичем различие) — это прежде всего *событие*. Здесь приходят на память все его высказывания о том, что он не любит пребывать в состоянии. Приверженность к действию, театру, событийности, любовь к жанру детектива определили зримость, динамичность, высокий тонус и яркую рельефность его танатологических образов. Гений Прокофьева сумел придать эпизодам гибели героев приподнятость, театральность, иногда даже, кажется, мрачноватую праздничность. Несмотря на программные заявления, например: «О, да, моя 3 симфония будет светлой» [7: т. 2, с. 397], смертей в его творчестве очень много. Как минимум шесть раз

солнечный гений сочинял музыку для похорон! Это вызвано, помимо других причин, и приверженностью к музыке программной, театральной, где редкий сюжет обходится без криминальной или, на худой конец, естественной смерти.

Со временем Прокофьев стал этой образной сферой противиться. Фраза «...не хочу смертей — их достаточно у меня в „Ромео“. Хочу в финале торжество любви» [4, с. 450] может отражать и прирожденную жизнерадостность автора, и естественно-природное, усиливавшееся с годами отторжение мрачного, и установку советского искусства на *радостное*. Кроме того, сочинив счастливую, затем трагическую концовку, заставив живых героев притворяться мертвыми, а умирающих живыми в своем сочинении с самым высоким уровнем смертности он, возможно, почувствовал, что заигрался. Вероятно, сыграли роль и религиозные убеждения композитора, который не хотел присваивать себе функции Творца и отбирать жизнь. Чем дальше во времени, тем большим было его неприятие этой темы в программной музыке. Тем не менее, и в Шестой, и в Седьмой симфониях Танатос присутствует, и на это была воля автора.

Танатология Прокофьева широко разработана, она диверсифицирована и энергично эволюционирует. Семантика и поэтика танатологических мотивов исключительно разнообразны. Вероятно, композитора можно считать одним из чемпионов по количеству и уникальности омузыкаленных кончин. Важную роль в этом сыграли обстоятельства биографии: композитор жил в различных, очень контрастных исторических эпохах, соприкасался с диаметрально противоположными типами мирозерцания, увлекался многими формами культурного видения. В его трактовках образов смерти преломляются различные культурно-исторические традиции, архетипы, признаки разных исторических стилей. Топосы смерти у Прокофьева имеют сложную природу. Древние мифологические поверья и представления, христианские мотивы соседствуют с жизненно-эмпирической трактовкой смерти, интерпретацией большевизма как религии. Образы смерти всегда оригинальны, художественно неповторимы. Как и в других областях, он дал в сфере Танатоса примеры уникальных, беспрецедентных звуковых решений. Молодость композитора пришлось на время, когда встречались, сталкивались рационалистское и иррационалистское типы мышления. И на протяжении всего творческого пути Прокофьева обе модели — смерть как духовный акт, как переход в иной мир и смерть позитивистская — развивались, продолжая оставаться основными, базисными. В этом он оставался учеником Н. А. Римского-Корсакова. Но в многочисленных воплощениях образов Танатоса на передний план выходят также иные дефиниции и параметры интерпретации. Тематизации сферы Танатоса у композитора многочисленны, они не повторяются. В его музыке нет комплекса смерти,

излюбленных приемов и образов, выражающих эту сферу. Решение каждый раз иное². Композитор избегает типизации. Еще он ненавидел классификации. В сфере Танатоса Прокофьев опирается на каноническое и стремится к эвристическому, неизменно добиваясь огромной силы эмоционального воздействия. Как и в других образных сферах, он создал новаторские, не имеющие прецедентов смыслообразующие приемы и звучания. Композитор, который в молодые годы уделял огромное внимание созданию нетрафаретных финалов, конечно должен был создать уникальные танатологические концовки. Из трех *point*-концовок его первых опер две — со смертельным исходом. В качестве смерти необычной в звуковом выражении, завершающей локальную сюжетную линию, у композитора есть примеры беспрецедентные: смерть Тибальда, гибель рыцарей в Ледовом побоище. Он опирается на прошлое, обращаясь к древним мифологическим и архетипическим представлениям, символам музыкального содержания в виде православных и католических песнопений, традиционных жанров, риторических фигур, звукорядов, изредка цитат.

Прокофьев в высшей степени уважительно относится к риторическим фигурам. Как и у классицистов, они естественно живут в русле целостного стиля. Подчеркивая ключевые слова, риторические фигуры подсказывают определенное значение, подталкивают к истолкованию музыкального текста. Традиционно они воссоздавали в музыке происходящее или то, о чем шло повествование. Прокофьев использует некоторые из них «прямо»; «параллельно»; иногда же он нарушает ожидаемое, веками заданное соответствие фигуры и ее смысла, означаемого и означающего. Риторические фигуры у него могут предсказывать то, что произойдет в действительности, и это предсказание произносится *вопреки* словам. Слова могут лгать; верить должно музыке. Такая игра с прямым значением — особое творческое задание композитора, которое утверждает главенство смысла выраженного музыкой над смыслом, данным в словесном тексте, обозначает богатство возможностей и путей. Так символизация риторических фигур еще усиливается. Риторические фигуры возникают в музыке Прокофьева, прежде всего, вместе с важнейшими, вечными темами. Конечно, образы смерти — мотив креста³ и *cata basis* — здесь главенствуют. Контур риторической фигуры может быть вплавлен в мелодический рисунок; символ нужно слышать, узнать. Иногда же риторическая фигура экс-

понирована наглядно, она подчеркнута. Именно так — без сопровождения, маркированно, у низкой меди, сам собою ограниченный — проходит нисходящий звукоряд в начале Шестой симфонии. Комплекс риторических фигур положен в основу Танца рыцарей из балета «Ромео и Джульетта»: он, несомненно, из сферы зла, смерти. Движение темы по кругу воссоздает движение «колеса Фортуны».

Среди множества танатологических мотивов Прокофьева обратимся к тем, которые композитор развивает в жанре оперы. В эпизоде смерти Дженаро и Стеньо («Маддалена») обостренная романтическая экзальтация сопровождается огромным эротическим напряжением. Здесь отражена широко разработанная европейским искусством романтической поры триада, во многом определившая этику декаданса: смерть — секс — безумие. Рваная ткань, конвульсивные восклицания диссонансов, жутковатые звуковые «хвосты» обрисовывают умирание ужасное, дьявольское⁴. Постепенное замедление остигательно повторяющейся формулы напоминает о затухании сердечных ритмов (прием, положенный в основу сцены смерти Графини в «Пиковой даме»). Любовный акт заменен двойным убийством, которое есть не что иное, как устремление к спасительной смерти. В. Н. Холопова в своей статье «Три стороны музыкального содержания» [9] напоминает, что экспрессионизм пришел к натуралистическому выражению человеческого крика: крик Марии, которую убивает Воццек, крик Лулу, которую убивает Джек-потрошитель. Крик Маддалены дополняет этот ряд новаций экспрессионизма. Этот крик (двухоктавный нисходящий звукоряд), предваренный многочисленными нисходящими звукорядами в сцене рассказа Стеньо⁵, — Прокофьев *выписывает* нотами: неточно выдержанная гамма тон-полутон. Так в опере прежде не кричали, особенно женщины⁶. Наверное, его можно расслышать как победоносный крик смерти. Композиция сцены смерти и последующего финального расцвета в опере воспроизводит традиционную образную схему: смерть и просветление. Методом сцепления соединены 2 полярные сферы: интерьер — пленэр со всеми сопутствующими традиционными метафорическими значениями и с радикальной сменой манеры письма. В такой композиционной схеме важны пространственные характеристики, они всегда символичны. Тесное пространство умирания, которое вот-вот превратится в «минус»-пространство, в «минус»-мир, в бытие

² Выделяется разве что *ostinato*, однако этот прием у него очень распространен; часто — это образ агрессии или горя, и то и другое необязательно связано со смертью.

³ О роли мотива креста в опере см. [2, с. 267–268].

⁴ Несомненно, здесь сказался и опыт музыкальной фантастики.

⁵ Нисходящие звукоряды — один из основных символов зла в опере «Отелло» Дж. Верди, с которой возникает и еще одна, вполне конкретная параллель: дуэт Дженаро и Стеньо «Пора суду» по своей природе и характеру звучания напоминает о дуэте мести Отелло и Яго (конец II акта).

⁶ Нечто подобное, но короче — крик Гришки Кутерьмы в IV действии «Сказания о невидимом граде Китеже» (см.: «Ха, ха, ха, ха, ха, ха!»; ре-марка в клавире «Дико»).

небытия⁷, сменяется выходом действия вовне. Совершается переход из ограниченности земного существования в бесконечность жизни вечной, в безбрежность небесного мира. Выход за пределы, который содержит в себе божественное начало. Но красота рассвета (реприза оперы) скрывает дьявольский обман, это *лжереприза*. В великолепии солнечного восхода проступает бесстрастность обычного хода вещей — жесточайший по отношению к человеку фактор. Вместе с тем, наше знание об обмане никак не может отменить красоты мироздания, той истины, что сотворенный Богом мир прекрасен. Это воскресающий Эрос, метафора христианской смерти, подъем в выси христианской метафизики. Так в финале «Маддалены» появляется еще один план действия: субъект восприятия, возникает фигура воспринимающего. Ирония и самоирония всегда были мощным фактором содержания у Прокофьева. Семантический зазор в конце дает интерпретаторам огромные возможности для обманных сценических манипуляций, для театральной игры.

В либретто оперы «**Огненный ангел**», сюжет которой разворачивается в сфере христианской экзегетики, демонологии и магических учений, нет собственно смерти Ренаты: есть *объявление* о смерти. Стремление героини к соединению с Огненным Ангелом делает не столь существенным противопоставление жизни и смерти. Всего лишь обстоятельством становится место встречи Ренаты с Маддиэлем: этот или иной мир. Гораздо важнее: мир Света или Тьмы. Л. В. Кириллина в одной из своих двух статей об опере [1] отмечает неправильный (потому что зауспокойный) хорал, который поет Рупрехт, чтобы прогнать демона и успокоить Ренату в самом начале действия. Однако к смерти героиню ведут и агрессия, которую она несет в себе, инстинкт разрушения и саморазрушения. Эти качества заданы с самого начала. Музыкальные символы смерти обрамляют оперу: зауспокойная молитва в I акте — хорал и грозные трубы в финале. Внутри оперы приближается смерть, которой удастся избежать: умирание и воскрешение Рупрехта. Это смерть, которая объявлена, но затем отменена. В решении этого сюжетного построения замечателен момент игры со смыслами, в которой Прокофьев с изумительной прямоотой использует традиционную музыкальную символику. После поединка почти убитый, умирающий Рупрехт поет: «Ты послала меня на верную смерть». Слова Рупрехта уверенно предсказывают смерть (слово «смерть» акцентировано: это вершина-итог мелодического восхождения). Но герой поет восходящую гамму *a n a b a s i s*, она символизирует воскрешение, и верить нужно не словам, а старинной риторической фигуре. Ее семантика опровергает произнесенное, правильным окажется предсказание, выраженное музыкой. В самом конце сцены приход ко-

мичного Лекаря и его смешная фраза создают одну из самых ярких прокофьевских *point-концовок*. Замечу, что это гениальная придумка Ф. Комиссаржевского, который некоторое время примеривался к «Огненному ангелу» как к возможной работе⁸. Одновременно это один из самых ярких литературных и театральных приемов: перемена типа наррации в самом конце, *пуант*. Особую силу этот прием приобретает в танатологической сфере.

Смерть как фактор сюжета может случиться в его границах или вне их. В окончании оперы есть некоторая недоговоренность: автор «не успевает» убить Ренату, после приговора он срочно опускает занавес. Произведение достигает итога только в последних шести тактах. Это метафора посмертной участи Ренаты. Здесь очень важна динамика света. Прокофьев — великий мастер освещения: естественного и искусственного, тонких *sfumato* и слепящих контрастов, локального освещения, подсветов изнутри и света тотального, заливающего все мироздание. Связанное с игрой планов, его освещение временами выводит героя из тьмы. О солнце в заключительной сцене Мясковский писал так: «Я впал в восторженную истерику... последний вопль Ренаты — там, где солнце!» [6, с. 278]. Но самый яркий свет вспыхивает в последних тактах оперы. В результате вопрошающих блужданий меди вечно воюющее в опере двухголосие приходит, наконец, к гармонии, к согласию заключительной мажорной терции. Ослепительная концовка — очень символистский и очень скрябинский образ; благодаря супермажорной лучезарности он обозначает религиозно-мистериальную концепцию смерти как дарующей жизнь. Трубы (используя прокофьевскую манеру выражаться, нужно бы написать: *атакирующие* трубы⁹), которые звучат грозно и одновременно светло — это, несомненно, трубы Апокалипсиса.

Мотивы Откровения формируют метасюжет оперы. Как раз в 1927 году Прокофьев писал о своем желании сочинить произведение на сюжет Апокалипсиса, и в «Огненном Ангеле» апокалиптические мотивы проступают явственно. Этим композитор продолжает традицию воплощения данных мотивов в русской опере; в связи с чем стоит упомянуть любимый Прокофьевым «Китеж». Звучание труб приносит свет, супермажорную лучезарность. На самой границе текста произведения, в последний момент совершается выход за пределы, происходит резкая перемена предмета изображения, акцентом обозначается новая парадигма. *Point-концовка* фиксирует миг «пересечения космических и человеческих структур» [10, с. 417–430]. Магическая сила ее воздействия обусловлена быстротой семантических перемен, а также тем, что музыкальный и фабульный ряды, действие и музыка не совпадают, точнее, в музыке происходит то, что не доверено сцене. Здесь можно

⁷ Понятие «минус»-пространства широко разработано В. Н. Топоровым на примере творчества С. Кржижановского. См.: [8, с. 476–574].

⁸ Обсуждение с Прокофьевым относится к 1924 году. Сотрудничество, однако, не состоялось.

⁹ Отголосок этих труб прозвучит в III акте «Семена Котко» в сцене казни.

говорить о мере завершенности, возможно даже, об открытости финала¹⁰.

Сфера смерти в опере «**Семен Котко**» соединяет христианское, светское (в большевистском преломлении) и магическое мирозерцания. В опере есть хоровой реквием (IV акт), в котором сочетаются традиционные черты гражданской скорби (в русской музыке они распространились главным образом с творчеством Осипа Козловского) и воинственного духа: слышны призывы к мщению, жажда вражьей крови и очень характерное для советского искусства предвоенного, военного и послевоенного времени — клятва. Возгласы клятвы повторяются несколько раз. Затихающее окончание — просьба помнить.

Категория человеческой памяти — одна из пришедших на смену категориям христианства в осмыслении смерти в искусстве большевизма. В сравнении с повестью В. Катаева в либретто появилось важное добавление: IV действие начинается с покаянной фразы Микола «Боже мой, Боже, прости ты мне кровь невинного солдата!». Юноша испытывает ужас и угрызения совести от совершенного греха убийства. Это было важно для Прокофьева, и авторы сочли возможным в 1939 году эту фразу в оперу вставить.

Самая яркая и запоминающаяся музыка воплощает реакцию на казнь матроса Царева. Перед нею помещена самая поэтичная, смешная и трогательная сцена оперы: прогулка трех влюбленных пар слушателя окончательно обезоруживает, погружает его в состояние блаженного умиления и полной душевной расслабленности. Нашествие, которое разрушает эту сцену — прием в русской опере традиционный, он идет от «Ивана Сусанина», от «Китежа». Знаменитое *ostinato* Любки есть не что иное, как префигурация остинатых форм Ренаты. Это заклинание, попытка воздействовать на смерть путем магических повторов. В них суггестивность шаманского, колдовского воздействия. Любка пытается пересоздать реальную и иллюзорную действительность, которые стали для нее едины.

В опере «**Война и мир**» князь Андрей отмечен печатью смерти с самого начала, он живет в ее предчувствии. По литературоведческой классификации он попадает в категорию «смерть с позиции умирающего повествователя» или «смерть извне как изнутри». В отечественном литературоведении принято считать, что Л. Н. Толстой *впервые* заставил читателя «примерить смерть на себя» [3, с. 168]. Речь здесь может идти, конечно, о русской литературе: Эмма Бовари мучительно умирала от яда на десяток лет раньше князя Андрея. Однако с героиней Флобера не происходит та внутренняя эволюция, которая так изменяет князя Андрея. М. М. Бахтин писал, что Толстой вторгается во внутренний мир умирающего князя Андрея; то же делает и Про-

кофьев: он вторгается во внутренний мир умирающего человека. В музыке, однако, планы «извне» и «изнутри» слиты. Игра планов и объемов у Прокофьева бывает удивительной. Например, вздох оркестра в первом такте 1-й картины оперы — это вздох князя Андрея, его тяжелые воспоминания, обескровленная умудренность зрелости. Вздох из глубин человеческого естества играет большой оркестр, а следующую за ним светлую тему C-dur — образ прозрачной летней ночи — солирующая флейта.

В сцене смерти князя Андрея Прокофьев оказался перед задачей, которая была практически неразрешима, потому что требовала воплощения в категориях христианства. Толстой трактовал смерть Болконского согласно христианской традиции как переход в иной мир: «Я умер — я проснулся». Князь Андрей приходит к пониманию смерти как к освобождению от оков жизни и счастливому пробуждению для жизни истинной. И это ощущение укрепляется в нем по мере того, как он отдаляется от земной жизни, от людей, от чувства мучительной любви к Наташе. В последние дни герой существует словно в двух мирах, в двух состояниях: он уходит из круга всех, кто остается, и одновременно в нем усиливается чувство счастья приобщения к Божественной любви и Жизни вечной. Показать это в советском музыкальном театре 1940-х годов было невозможно: христианские мотивы присутствуют здесь аллюзионно, в рассредоточенных знаках и неясных намеках.

Символика любви, воплощенная в традиционном образе весны и красоты, однажды соприкасается с мотивами вознесения, растворения (ц. 490, слова Наташи «Вам нужно спокойствие, вам нужно заснуть»)¹¹. Скользящее звучание арфы и струнных чуть ирреально. И, вероятно, оно как-то связано с той радостной и странной легкостью в душе, которую испытывал князь Андрей в последние дни перед смертью, с чувством освобождения прежде связанной в нем силы. Подобные тихие и светлые растворения (или/и вознесения?) истинно прокофьевский знак, он появляется в окончании Первого скрипичного концерта, Седьмой симфонии, «Египетских ночей», «Блудного сына», даже Второй симфонии. В некоторых концовках возникает впечатление совершающегося перехода в иные сферы, в иные пределы мироустройства. В «Блудном сыне» обозначается террасообразное (при выраженном контуре *crescendo*) взаимное расположение контрастных образно-стилистических пластов. Этот и Высший миры сопоставляются непосредственно, напоминая тем самым о специфике средневековых представлений, а также о схеме христианской антропологии: тело — душа — Дух. В первой редакции оперы был важен мотив креста (и соответственно интервал уменьшенной кварты) [2, с. 267–268], который

¹⁰ Борьбу с традиционными окончаниями композитор вел до самого возвращения в СССР.

¹¹ Музыкальный текст оперы анализируется по изданию: Прокофьев С. С. «Война и мир». Опера в тринадцати картинах. Соч. 91. Переложение для пения и фортепиано: в 2 т. М.: Музыка, 1973.

несколько теряется во второй редакции. Но он хорошо слышен у князя Андрея перед Бородино: «Убивать и идти на смерть» (ц. 302). Герой обречен, и это хорошо понимает старик Кутузов: «Ступай с Богом своей дорогой...» (ц. 330).

Еще один важный мотив проходит в начале 12-й картины. Если умирающий Рупрехт пел *anabasis* (гамму вверх), то умирающий Болконский поет гамму вниз (*catobasis*): «Тянется, все тянется». Рупрехт выживет, Болконский умрет. И оба начинают свои предсмертные сцены с мотивов-«указателей»: дань почитания герменевтике протестантизма. Риторические фигуры, всегда важные в прокофьевской системе смыслообразования, в этой опере становятся фактором истории, одной из нитей, связывающих произведение с его эпохой.

В этой сцене возникает также мотив двери — древний архетипический образ, важный в христианстве, один из основных символов в романе Толстого. Он очень полюбился Прокофьеву. Образ открывающейся двери — центральный, переломный в финальном акте, в развитии лирической и мировоззренческой его линии. Конец бедам и несчастьям и надежду на новую жизнь Пьер формулирует именно в символическом образе двери. В самые тяжелые годы, когда композитору приходилось соглашаться буквально на любые купюры и изменения в опере, и он был готов вычеркнуть все, что угодно, фраза о двери оставалась для него неприкасаемой. Самый узнаваемый в этой сцене знак христианства — цитата из «Всенощной» С. В. Рахманинова (№ 5 «Ныне отпускаеши», старец Симеон), которая начинает 12-ю картину как вершина-источник, — в ней семантика отпевания и огромный пласт ассоциаций. Выход совершается через бесовство русской метели (это действенный персонаж драмы, величайший русский полководец), которая врывается в скорбную избу. Смысл этой идеи — переход от мрака и тесноты одинокой муки умирания на просторы вольной земли, в бездонность всего радующегося Божьего мира. Героический финал, предваренный гибелью героя, — давняя каноническая модель в театре и кино.

Глубокая вовлеченность Прокофьева в Христианскую науку провоцирует вопрос: есть ли у композитора пример настоящей христианской кончины? Она есть, и это смерть Комиссара в «**Повести о настоящем человеке**». Герой и его окружение представлены как на картинах религиозного содержания: вокруг него различные персонажи с всевозможными проявлениями чувств. Он в центре — самый спокойный, немного отрешенный, очень светлый. Он причастен чему-то такому, чего не знают окружающие. Можно говорить об этикетном поведении перед кончиной, характерном для героических жанров. Присуще оно и христианской кончине.

Смерть как созидательная сила оптимистической трагедии была характернейшим образом советского революционного искусства. В набросках киносценария по роману А. Мальро «Условия человеческого суще-

ствования» С. Эйзенштейн проектировал вариант такой оптимистической трагедии. Смерть героя превращалась в движение огромных революционных масс; началось движение мироздания к лучшему. Гибель героя Эйзенштейн переосмыслил в духе советского оптимизма. В разговорах революционеров в произведениях героической тематики речь идет только о способе, каким умереть, никогда о целеполагании. Огромность, важность задачи, которую нужно выполнить, уничтожает страх перед небытием. В произведениях революционной тематики обычно представлена одна из апологий героического безумия. И это форма бессмертия: погибая физически, герой продолжал жить в своих добрых делах и в благодарной памяти других людей. Смерть преодолевалась цветением вечной жизни, победой совершенного добра, она трансформировалась в оптимистическом итоге, всегда связанном с превращением «я» в «мы». Из области физического бытия герой перемещался в сферы духа. Для советского искусства такой (религиозный) характер трактовки акта смерти в высшей степени характерен. Во многих произведениях советского искусства такая смерть приобретала особую величественность и возвышенность, она сопровождалась этикетным поведением героя, апеллируя к образам гибели в произведениях огромной историко-хронологической перспективы: от древних мифов и былинного эпоса, трагедий классицизма к романтическим поэмам и романам. Очень часто такая смерть оформлялась в поэтике близкой христианскому искусству. Самая популярная параллель визуального образа героической смерти — снятие с креста. В осознанном выборе такой смерти нет понятия жертва. В революционном искусстве героическая смерть становится личным триумфом и кульминацией жизни человека.

Предсмертный монолог Комиссара основой своей имеет жанр пришедший в творчество Прокофьева в советское время и распространившийся в его музыке: светлая, возвышенная гимничность. Иногда она бывает молитвенной, как в Кантате к XXX-летию Октября. Дополняют природу сцены и слова о советском ангеле (советские ангелы у Прокофьева встречаются еще в «Балладе о мальчике, оставшемся неизвестным»). Присутствуют здесь и традиционные для христианской кончины, даже ритуальные образы, фигуры, жанры. Реакция на горестное событие — монолог Кукушкина. Очень эмоциональный, взрывчатый, один из лучших по музыке эпизодов оперы с широкой шкалой эмоций (здесь есть даже юмористические штрихи, когда Кукушкин вспоминает об их с Комиссаром отношениях). Есть крошечный мужской хорал. Германа, Бориса Годунова тоже отпевает мужской хор. Настоящее отпевание — песня Клавдии. Оно строго, несколько сурово, отрешенно. Это и есть своего рода замещение панихиды, отпевание, какое было возможно в советское время.

Позитивистский взгляд трактует смерть как уход из жизни в «никуда». Религиозный взгляд подразумевает пере-

ход от жизни здесь к жизни в ином мире. Христианская наука понимает смерть как продолжение бесконечной жизни в области духа. Для христианского сайентиста человек не умирает, поскольку он неразрушим и вечен. Он только переходит в те сферы бытия, в которых людям не дано его воспринимать. Если зайти совсем далеко, рискуя погрузиться в обманчивые дебри герменевтики и попробовать найти у Прокофьева смерть в представлениях христианского сайентиста, возможно, отголоски этого мирозерцания

можно уловить в окончании Седьмой симфонии. Предпочитавший в молодости внезапные и резкие концовки, композитор в своей последней симфонии пришел к вопросительному многоточию. Уходит день, в его угасании предчувствие разгорающегося рассвета. Здесь есть прощание и предчувствие, мужественное приятие и упование. Ожидание свершения великого—Преображения. Это, несомненно, те торжествующие созвучия, отзвук которых слышали символисты.

Литература

1. Кириллина Л. «Огненный ангел»: роман Брюсова и опера Прокофьева // Московский музыковед: ежегодник / Союз композиторов Москвы. Вып. 2. М.: Музыка, 1991. С. 136–155.
2. Курдюмова М. Первая редакция оперы С. С. Прокофьева «Война и мир» // Научные чтения памяти А. И. Кандинского. Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 59: Научные чтения памяти А. И. Кандинского, 5–6 апреля 2006 г. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. С. 257–271.
3. Мордовцева Т. В. Отечественный колорит ликов Танатоса: на перекрестке культуры и знания // Общественные науки и современность. 2004. № 5. С. 165–176.
4. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Советский композитор, 1973. 662 с.
5. Савкина Н. П. Танатос у С. С. Прокофьева // Вестник истории, литературы, искусства. Том IX / Отделение историко-филологических наук РАН. М.: Собрание, Наука, 2014. С. 349–364.
6. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский: Переписка / сост. и подгот. текста М. Г. Козловой и Н. Р. Яценко. М.: Советский композитор, 1977. 599 с.
7. Сергей Прокофьев. Дневник. 1907–1933: в 3 т. Paris: SPRKVF, 2002.
8. Топоров В. Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: «Прогресс-Культура», 1995. 624 с.
9. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы I Российской научно-практической конференции 4–5 декабря 2000 г. / отв. ред. В. Н. Холопова. М.; Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. С. 55–76.
10. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа: [сборник]. М.: Гнозис, 1994. 547 с.
11. Savkina N. «Yea, Though I Walk Through the Valley of the Shadow of Death...»: An Introduction to Prokofiev's Thanatology // Rethinking Prokofiev / ed. R. McAllister, Ch. Guillaumier. Oxford University Press, 2020. P. 273–295.

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты статей присылаются в редакцию по электронной почте (edition@conservatory.ru) одновременно с аннотацией (краткое содержание статьи) и списком ключевых слов (наиболее часто употребляемые слова в тексте) на русском и английском языках. К тексту статьи должны прилагаться сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей осуществляется бесплатно.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматирован, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полуторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов). **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — „“. Все **нотные примеры, иллюстрации, таблицы, схемы** и пр. должны быть вставлены в основной текст рукописи, а также представлены в электронном виде отдельными файлами. Изображения присылаются в редакцию по электронной почте в формате *.jpg, *.tif или *.tiff с разрешением не менее 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер примера/фотографии/рисунка. Нумерация изображений внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (Пример 3), на другие изображения — жирным курсивом: (Ил. 3, Рис. 3, Таблица 3). Редакция оставляет за собой право потребовать от автора предоставить нотные примеры в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение *.mus, *.musx). Возможность использования фотографий, сделанных непрофессиональной техникой (смартфон, планшет и пр.), обсуждается по каждому изображению отдельно. Таблицы, схемы и пр. должны быть переданы в исходном (редактируемом) формате — doc, docx (для Word), xls (для Excel). Техническое согласование иллюстративного материала проходит одновременно с принятием решения о публикации рукописи. **Сноски** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** (при наличии) должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи.

- АПЛЕЧЕЕВА Мария Владимировна — певица, доцент кафедры академического хора факультета искусств Санкт-Петербургского государственного института культуры, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований при Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, кандидат искусствоведения. E-mail: masha-aplecheeva@yandex.ru
- АПЛЕЧЕЕВА Maria — PhD, singer, Associate professor of the Department of Academic Choir of the Faculty of Arts of the Saint Petersburg State Institute of Culture, senior researcher at the Center for Comprehensive Art Research at the Saratov State Leonid Sobinov Conservatory. E-mail: masha-aplecheeva@yandex.ru
- ВИШНЕВА Диана Викторовна — прима-балерина Мариинского театра, Народный артист Российской Федерации, лауреат Государственной премии России и многих других наград, доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Сайт: dianavishneva.com
- VISHNEVA Diana — prima ballerina at the Mariinsky Theatre, People's Artist of the Russian Federation, Laureate of the State Prize and holder of many other awards, Associate professor of the Department of Ballet Direction of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Website: dianavishneva.com
- КОРЧМАР Леонид Овсеевич — заслуженный артист РФ, дирижер Мариинского театра, заслуженный артист республики Северная Осетия-Алания, лауреат Госпремии республики Бурятия, доцент кафедры оперно-симфонического дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: korchmar@mariinsky.ru
- KORCHMAR Leonid — Honored Artist of the Russian Federation, conductor of the Mariinsky Theatre, Honored Artist of the Republic of North Ossetia-Alania, Laureate of the State Prize of the Republic of Buryatia, Associate professor of Opera and Symphony Conducting Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: korchmar@mariinsky.ru
- ЛЕБЕДЕВ Юрий Борисович — дирижер, доцент кафедры оперно-симфонического дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Сайт: jurilebedev.com
- LEBEDEV Juri — conductor, Associate professor of Opera and Symphony Conducting Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Website: jurilebedev.com
- МИХЕЕВА Марина Владимировна — ведущий специалист по издательской деятельности Редакционно-издательского отдела Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, главный редактор журнала «Musicus», кандидат искусствоведения. E-mail: edition@conservatory.ru
- MIKHEEVA Marina — PhD, Leading Specialist in Publishing of Editorial and Publishing Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Editor-in-Chief of the Musicus journal. E-mail: edition@conservatory.ru
- ПЕТРОВ Ростислав Эдуардович — тромбонист, артист оркестра Михайловского театра, преподаватель Детской музыкальной школы № 9 Санкт-Петербурга. E-mail: mr.spt54@mail.ru
- PETROV Rostislav — trombonist, artist of the Orchestra of the Mikhailovsky Theatre, teacher of the Children's Music School № 9 in St. Petersburg. E-mail: mr.spt54@mail.ru
- РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru
- RAISKIN Iosif — Editor-in-Chief of the newspaper «Mariinsky Theatre», chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru
- САВКИНА Наталия Павловна — музыковед-историк, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, кандидат искусствоведения. E-mail: nsavkina@mail.ru
- SAVKINA Natalia — PhD, historian musicologist, Associate professor of the Department of Russian Music History at Tchaikovsky Moscow State Conservatory. E-mail: nsavkina@mail.ru
- ТАБУРЕТКИН Борис Федорович — доцент кафедры медных духовых и ударных инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: boris_taburetkin@mail.ru
- TABURETKIN Boris — Associate professor of the Brass and Percussion Instruments Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: boris_taburetkin@mail.ru
- ЩЕРБАКОВА Мария Николаевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, начальник отдела нотных фондов Мариинского театра. E-mail: cml@mariinsky.ru
- SHCHERBAKOVA Maria — DSc, PhD, Professor of the Russian Music History Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Chief of the Department of musical funds of the Mariinsky Theatre. E-mail: cml@mariinsky.ru